

Libertad y límites en la poesía de Leopoldo María Panero

FRANCISCO AROCA INIESTA
(Université de Picardie-Jules Verne, CEHA)

*Prometeo mil quinientos
a una roca de cartón piedra encadenado
“París”*

Résumé

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014) est le poète le plus transgresseur de la génération des années 70. Dans ses recueils des années soixante-dix, le poète revendique une liberté sans limites qui va toujours au-delà de la logique. Les images d'enfermement et d'aliénation récurrentes se confondent avec celles du néant et du non-sens grâce à un humour libérateur.

Mots clés : Leopoldo María Panero/Transgressions/Enfermement/Paradoxe/Humour/Liberté

Abstract. Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014) is the poet most transgressor of the generation of the 70s. In his collections of the seventies, the poet claims an unlimited freedom which always goes beyond the logic. The recurring images of confinement and alienation become confused with those of the nothingness and the nonsense through a humor liberator.

Keywords : Leopoldo María Panero/Transgressions/Confinement/Paradox/Humour/Freedom

Valoraciones de la crítica sobre la obra poética paneriana

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014), poeta de la generación novísima o de los años 70, practicó más que ningún otro de sus coetáneos *la libertad de decir* en su obra poética, desafiando constantemente norma y autoridad. Su obra poética se caracteriza por un *rupturismo* vanguardista, donde la mezcla de alta y baja cultura supone un acto de provocación de un yo poético siempre oculto tras innumerables máscaras culturalistas o biográficas que reivindicaban la pulsión tanática y la posición nihilista. Según palabras del autor en la introducción a su poemario *Teoría*, estas máscaras que son una sola, la del yo poético paneriano, yace abandonada en el asfalto y se presta a ser pasto de los críticos que pasean su «imbécil laboriosidad»:

Dejad ahora que esa legión de hormigas pasee su imbécil laboriosidad por encima de la máscara caída en el asfalto. Nada mejor que no ser oído. Nada mejor que, en esa exhibición, no ser visto¹.

Ante estas reflexiones realizadas tempranamente por Leopoldo María Panero en 1973, nos preguntamos si el crítico no utiliza, asimismo, otro tipo de máscara: la de su supuesta objetividad

¹ Introducción de Leopoldo María PANERO a *Teoría*, (1973), en Túa Blesa (ed.), *Leopoldo María Panero. Poesía completa (1970-2000)*, Visor, 2010 [4ª ed.], p. 78.

metodológica, inevitablemente, contaminada por su propia subjetividad, esa acumulación de yoes, más o menos originales. La crítica, analizada desde esta incómoda perspectiva, puede convertirse pues en un hilarante simulacro de diálogo entre máscaras, lo que intentaremos evitar, en la medida de lo posible, en este estudio.

En cualquier caso, las reacciones de los críticos frente a este tipo de escritura han sido variopintas: desde la defensa incondicional y panegírica del académico Túa Blesa a las diatribas del poeta y crítico José Ángel Valente, quien en 1980 arremetía contra Leopoldo María Panero advirtiéndole de que «no ha de confundirse la escritura con la insistente exhibición de un *ego* en definitiva escasamente eréctil que, una vez quemados los cohetes efímeros del ingenio precoz, se queda fofo, pesado, macrocéfalo»². Esta acritud fue acaso la respuesta a una ligera alusión, algo despectiva, de Leopoldo María Panero a José Ángel Valente, en la introducción a su antología sobre poetas contemporáneos titulada: «Última poesía no española», una suerte de parodia de *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet³. Es de notar que, en dicha introducción a la selección de poetas, entre otras afirmaciones no siempre fundamentadas, Leopoldo María Panero no presentaba al poeta de la generación del 50 como digno de consideración, a diferencia de Alfonso Costafreda, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma, comprometidos en la lucha antifranquista, o de Ángel González quien se aproxima, en algún poema, a la poesía inglesa de T. S. Eliot o W. H. Auden:

Luego una [generación] intermedia con la “nuestra”: allí me dicen que si Valente. No lo creo: los que escribieron en esa época feroz de la posguerra y de la agonía franquista tuvieron que pagarlo como Costafreda y como Claudio Rodríguez, con su vida. O como Jaime Gil de Biedma. Algún poema de Ángel González recuerda a la poesía inglesa –al Eliot de “Prufrock” o al Auden de Eliot–⁴.

José Ángel Valente encontró así la ocasión de expresar su punto de vista sobre la poesía y el comportamiento del poeta “neojoven”, cuya iconoclastia no era algo provocador y vanguardista que rompía moldes sino simplemente “el repetido gesto del payaso abolido”⁵. Del mismo tenor, es el artículo que publica Guillermo Carnero en respuesta a la acusación de ser uno de los principales imitadores de Pedro Gimferrer: “De sus imitadores cabe destacar a Guillermo Carnero, del que Gil de Biedma me decía que había escrito los mejores poemas de Gimferrer en *Dibujo de la muerte*”⁶. En el artículo “No dar pie con bola”, Guillermo Carnero también trata de payaso a Leopoldo María Panero y, de paso, tilda su ostentación vanguardista de trasnochada y académica:

² «Nueve aforismos para un neojoven», *EL PAÍS*, «Libros», 17 de febrero de 1980, p. 1. Este artículo fue recogido en *Prosas encontradas. Leopoldo María Panero*, edición de Fernando Antón, Madrid, Visor, 2014, p. 510.

³ José María CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2011.

⁴ «Última poesía no española», revista *Poesía*, n° 4, Madrid, junio de 1979, p. 110-115. La antología fue incluida en *Prosas encontradas. Leopoldo María Panero*, op. cit., p. 492.

⁵ «Nueve aforismos para un neojoven», *ibid.*, p. 509.

⁶ «Última poesía no española», *ibid.*, p. 492.

Empieza el joven Panero por soltarnos, de mogollón y por boca de ganso, el concepto de literatura que se ha formado allá entre las impenetrables brumas de su cerebro. Como los payasos al salir a la pista, tropieza y se cae al primer paso: ya tiene las carcajadas seguras para el resto del espectáculo [...] De todo ello se deduce que tanto terrorismo inquisitorial no es más que tinta de calamar. Tales bravatas de pingüino disfrazado de quebrantahuesos, tanta bambolla de vanguardismo trasnochado y académico (que las coces y paradas del joven Panero no son más que una mala copia de lo que en su momento hicieron las generaciones del 98 y del 27), no tienen más fin que el de autocoronarse poeta máximo, como Quintana⁷.

El detonador de tales reacciones virulentas, a principios de los años ochenta, tanto de Guillermo Carnero como de José Ángel Valente, fueron, pues, las declaraciones provocadoras presentes en la antología de poetas contemporáneos, la cual venía acompañada de una introducción y de la correspondiente nota que precedía el único texto seleccionado de cada poeta. Habría que esperar a los años noventa y a la publicación del ensayo de Túa Blesa: *Leopoldo María Panero, el último poeta*, para encontrar al más firme valedor de un autor maldito, a contracorriente de la hegemónica poesía realista en aquel entonces, como señala Luis Antonio de Villena⁸. Túa Blesa, apoyándose en la autoridad de pensadores heterodoxos como Bataille, veía en los versos panerianos todo tipo de disidencias, las cuales conducían a la máxima libertad:

Y diré con Bataille que el exceso es el deseo de una existencia no sujeta a límites. El mal, la muerte, la violencia, el vicio, la perversión, la transgresión de todos los tabúes, es la verdad en estado de infinita pureza que se revela al hombre como máxima libertad cuando dialoga consigo mismo en la soledad de los manicomios, de las cárceles, de la literatura, y se refugia en un unicismo que, rechazando cualquier solidaridad humana, sistemática, niega al otro. Pero la negación del otro conduce paradójicamente a la negación de uno. Porque la transgresión continuada es una revolución permanente que alcanza su clímax cuando lleva a su soberano a la guillotina. El exceso como subida imposible, anátesis ilimitada que nos conduce a Ninguna Parte. La nada como meta excesiva⁹.

⁷ «No dar pie con bola», *Pueblo*, «Sábado literario», 12 de enero de 1980, p. 4. Recogido asimismo en *Prosas encontradas, op. cit.*, p. 506-507.

⁸ En su reciente semblanza sobre la familia de los Panero, Luis Antonio de Villena evoca la suerte que corrió la poesía de Leopoldo María, en la década de los 80 y de los 90: «Comenté que, fundamentalmente en buena parte de los años 80 (coincidiendo con sus primeros manicomios) la obra de Leopoldo, injustamente, había perdido presencia y nombre en la poesía española [...]. Tal situación empezó a cambiar, sobre todo a partir de 1992, cuando algunos poetas y críticos, enemigos de la moda o estilo dominante ese tiempo, esgrimieron la poesía de Leopoldo María como un arma de combate [...]. A esa recuperación de Leopoldo se sumaron enseguida el crítico Miguel Casado y el profesor (y hombre moderno y cordial) Túa Blesa que no tardaría en devenir un buen exégeta de Leopoldo [...] y mucho más, su defensor a ultranza, tratándolo de “genio vivo”», Luis Antonio DE VILLENA, *Lúcidos bordes de abismo, Memoria personal de los Panero*, Fundación José Manuel Lara, 2014, p. 156-157.

⁹ Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, 1995, p. 114. Esta tradición del exceso representada por Bataille y por Lautréamont está presente, evidentemente, en la escritura paneriana junto a otros movimientos de diferentes épocas que han sido señalados por otros críticos. Miguel Casado, por ejemplo, añade a los nombres de estos dos autores disidentes citados la influencia de motivos de otras tradiciones: «Todo el discurso se basa en el principio de que hay un vínculo forzoso entre la poesía y la condición existencial, integrándose ambas en un solo espacio, que no debe leerse como confesional o autobiográfico. Por él, desfilan los motivos del existencialismo, los de la línea provenzal-romántica (donde amor y muerte se funden), los de la tradición del exceso (Lautréamont, Bataille), el ocultismo y el psicoanálisis», Miguel CASADO, *La poesía como pensamiento*, Huerga y Fierro, Madrid, 2003, p. 230.

Adviértase la rotundidad de estas frases finales del ensayo, en las cuales tenemos la impresión de que se equipara la libertad con «La nada como meta excesiva». Cabe preguntarse, hasta qué punto ese espacio denominado como «Ninguna parte» o «nada» a la que conduce la anátesis catártica provocada por el exceso, puede considerarse como verdadera experiencia de libertad. O si más bien se trata de un nuevo proceso de alienación del sujeto poético que, sin llevarle al extremo del suicidio consciente o inconsciente como a otros poetas coetáneos españoles¹⁰, reproduce y refleja al extremo aquellas modas epocales cuya promesa era un tipo de liberación que años después será reconsiderada con amplia distancia crítica.

En 2001, el profesor de la Universidad de Zaragoza rebajará, sin embargo, la idea de exceso y transgresión. De este modo, en la introducción del primer tomo de la poesía completa de Leopoldo María Panero que abarca los textos publicados entre 1970 y 2000, Túa Blesa se muestra menos contundente que en su ensayo de 1992. En esta ocasión, la muerte ficticia del sujeto poético ya no conduce simplemente a «Ninguna parte», sino a la revelación de lo secreto cuya naturaleza es, por supuesto, críptica por proceder de la muerte. Es de notar, empero, que en estas afirmaciones se confunde, a veces, la experiencia de la muerte real con la de muerte retórica en el verso:

Al constituirse la voz del yo en un punto que está más allá de la vida, su visión es la imagen de lo nunca visto, y su saber, entonces, lo anteriormente jamás dicho, sino precisamente lo secreto. Un secreto que es ahora confesado, del que el poema hace partícipe al lector para que sea al fin leído, como si la muerte pudiera “leerse”, siendo que no es, ni podría ser otra cosa, que acontecimiento —el acontecimiento último y primero, el único real—, experiencia del ser, de un ser, experiencia de un ser que no puede transferirla a ningún otro. Sin embargo, tercamente, los poemas de Panero retornan a esa tumba imaginada, a esa cripta de la que se extrae la palabra, que queda, así, marcada, por su procedencia, como críptica¹¹.

Al final de este mismo prólogo, de modo más matizado, el crítico reivindica el ejercicio de «libertad» que suponen los versos panerianos recogidos en el libro. Ahora, ya no se habla de cortar cabezas de «soberanos» o de autores sino sencillamente de rebasar mediante la trasgresión los límites en los poemas, los cuales son definidos por Túa Blesa como: «un espacio verbal acrecentado, desbordado sobre los bordes de la libertad»¹².

Luis Antonio de Villena, por su parte, en *Lúcidos bordes de abismo*, publicado el mismo año de la muerte de Leopoldo María Panero, no habla de los contornos de la libertad sino del efecto terapéutico —no siempre con resultados brillantes— que para sí mismo buscaba el poeta en su escritura. A continuación, el poeta «novísimo» amigo de la familia Panero, subraya que, junto a aquel afán

¹⁰ Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN, otro de los nueve poetas incluido en la antología de José María Castellet, en el prólogo a *El contorno del abismo*, afirma que a diferencia de Aníbal Núñez y de Eduardo Haro Ibars, entre otros poetas que murieron jóvenes, Leopoldo María Panero no sucumbió al canto de las sirenas: «todos los cuales, aquí sin metáfora alguna, sucumbieron al canto de las sirenas con inexistentes o defectuosos tapones de cera en los oídos, Leopoldo María Panero, nuevo Ulises, aguantó el venenoso arrullo atado a su palo», *El contorno del abismo. Leopoldo María Panero*, Madrid, Tusquets, 2008, p. 14.

¹¹ Túa Blesa (ed.), *Leopoldo María Panero. Poesía Completa (1970-2000)*, op. cit., p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 16.

liberador, algo le llevaba últimamente a repetirse y a dejar en simple bosquejo el poema, sobre todo, en la parte final de su obra:

La grafomanía de Leopoldo tenía un sentido muy especial: salvarse, echar fuera o verbalizar cuanto bullía en su interior. Por eso es tan amplia la parte final de su obra, aunque yo en general (con algunas excepciones) prefiero los libros anteriores al 2000. No es que no haya ahora bastantes excelentes poemas, pero se hacen más obvias las repeticiones temáticas e incluso léxicas y los poemas que parecen meros esbozos. Algo sin definir o terminar. Los que lo defienden sin paliativos, traen siempre a cuento la célebre frase de Derrida de 1989, “Un poema corre el riesgo de no tener sentido, y no será nada sin ese riesgo”. No hay que tomar esta frase brillante por el versículo de una nueva “sagrada escritura”, pero si sirve en ocasiones para fragmentos logrados de Leopoldo, no debe servir para poner al mismo nivel de lo alto, lo apenas esbozado o muy reiterado, sabiendo que, por encima de muchas teorías, Leopoldo escribía casi incansablemente como una manera de terapia¹³.

Para Luis Antonio de Villena, la frase de Jacques Derrida, de hecho, no sirve para justificar estos esbozos reiterativos y malogrados. Es de destacar que el autor de *L'écriture et la différence* es citado con frecuencia por Leopoldo María Panero para justificar el carácter irracional o incluso el sinsentido de sus versos, como nos lo recuerda Túa Blesa en 2012, en el prólogo al segundo tomo de la poesía completa:

Al respecto, no puede obviarse que una de las citas que Panero incorpora con reiteración es una tomada de *L'écriture et la différence* y que en su forma completa dice: “Un poema corre el riesgo de no tener sentido, y no sería nada sin ese riesgo¹⁴”.

Las afirmaciones de Luis Antonio de Villena se sitúan, así, en un punto intermedio entre la exaltación panegírica («sin paliativos») de los ensayos y prólogos de Túa Blesa que obvian las zonas de escritura menos logradas y la crítica vitriólica de José Ángel Valente, para quien la escritura de Leopoldo María Panero se ha quedado en algo «fofo, pesado, macrocéfalo», tras quemar aquellos iniciales «cohetes efímeros del ingenioso precoz».

En este estudio, es claro, no vamos a analizar los versos más «pesados» de Leopoldo María Panero, de igual modo que dejaremos aparte el aspecto biográfico, muy mediatizado y acaso manipulado, entre unos y otros. Estamos de acuerdo con Túa Blesa, cuando en el prólogo del primer tomo de la obra completa, afirma certero que de lo que se trata es de hablar de la obra paneriana y de «la violencia, que impregna todos los estratos textuales»¹⁵. Tampoco insistiremos en la intertextualidad o en las

¹³ Luis Antonio de VILLENA, *Lúcidos bordes de abismo*, op. cit., p. 166-167.

¹⁴ Túa BLESA (ed.), *Leopoldo María Panero. Poesía Completa (1970-2000)*, op. cit., p. 26.

¹⁵ Reproducimos casi íntegro el párrafo donde Túa BLESA da diversos ejemplos de violencia en la escritura paneriana: «Pero no se trata de hablar aquí de una vida, sino de una obra [...], de la cual puede decirse que, como si de la realización sistemática de un programa de destrucción se tratara, es un discurso de la violencia; más, una celebración de la violencia, que impregna todos los estratos textuales. Violencia en la palabra, que se da, pongamos, en la forma singular en que se utiliza la rima (lo que ocurre ocasionalmente, por lo demás). Rimas que son, no ya pobres, sino paupérrimas (presentes ya en “Doceavo” de *Teoría* y que llegan hasta varios poemas de *Teoría del miedo*) pero que habrán de verse, ya no como inexperiencia o torpeza, sino más bien en cuanto ironía –o, mejor, burla descarnada– de este componente tradicional [...] que queda aquí como puesto en cuestión o, más todavía, denunciado como inane. Y violencia que se da también en los pasajes de encabalgamiento léxico (como en “Mancha azul sobre el papel” de *Narciso*, etc.), donde manifiestamente la palabra quiebra sin que quepa acudir a explicaciones rítmicas u otras, sino que es una pura muestra de la unidad deshecha. La palabra

ideologías y teorías que influyeron en el poeta llevándole a repetir ideas peregrinas que, probablemente, aumentaron su confusión¹⁶. Nos interesaremos, en cambio, en algunas imágenes recurrentes directamente relacionadas con la libertad o con su ausencia, en los libros publicados en los años setenta: *Primeros poemas* (1970), *Así se fundó Carnaby Street* (1970), *Teoría* (1973) y *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979). Entre las imágenes hemos seleccionado algunas que evocan privación de libertad, como es el caso de las reiteradas alusiones a la cárcel y a las marionetas, las cuales interpretamos como índice de autoconciencia de la propia derrota, de encerramiento y de alienación pero que quizá supongan, igualmente, un asordinado y lúcido gesto liberador ante los límites de la subversión o de la libertad.

Imágenes de encerramiento

Primero, partiremos del análisis de imágenes de falta de libertad presentes en textos tempranos como los seleccionados para la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, en los cuales aún pesa mucho la influencia de otros poetas coetáneos, así como el deseo de encajar en el proyecto generacional «novísimo», con la posible pérdida de originalidad que esto puede suponer. A continuación, veremos cómo estas imágenes recurrentes van adquiriendo cuerpo y singularidad en poemarios posteriores donde la dimensión colectiva del mensaje poético da paso a lo estrictamente personal y a un mayor grado de originalidad, sin ser por ello menos iconoclasta.

La primera imagen relacionada con la falta de libertad la encontramos al final del texto «Primer amor», en el verso endecasílabo aislado que sirve de cierre: «Pájaros pálidos en jaulas de oro». Entre este verso y el resto del poema se establece una relación tangencial, rasgo típico de los poemas novísimos, del mismo modo que sucede con el epígrafe «... ora/sei rimasta sola», estribillo de la canción de amor italiana «Sei rimasta sola» compuesta por Riki Gianco y Miki del Prete, a principios de los años sesenta. Estos pájaros pálidos enjaulados nos sugieren un hondo sentimiento de lánguido abandono y de soledad, el cual coincide con la letra de la canción italiana donde se habla de una historia de amor acabada y de los sueños que quedan atrás. En el poema, sin embargo, se aprecia un trasfondo macabro y desolado, ausente en la canción. Así, hacia la mitad de la composición, los versos largos compuestos revelan imágenes que tienen que ver con el carácter melifluo de la canción italiana:

hecha escombros que previene sobre la incapacidad de construir un sentido, salvo que éste no sea también otra cosa que un resto, un desecho», *Leopoldo María Panero. Poesía Completa (1970-2000)*, op. cit., p. 9-10.

¹⁶ Sirva como muestra, entre otras afirmaciones del mismo jaez, aquella sobre las verdaderas causas que habían provocado la muerte de la literatura en un artículo publicado en la revista *Triunfo*, en mayo de 1975. En el párrafo que reproducimos, Leopoldo María Panero aduce las razones de esa muerte o «desvitalización» literaria que sólo entendían los «situacionistas»: «Esta triple muerte de la escritura literaria es un hecho tan cierto como innumerables veces mal comprendido (quizá por ser demasiado reciente); a excepción de los situacionistas, que la conciben como algo debido principalmente a la *separación* de dicha escritura, a su calidad de práctica especializada, de lenguaje ficticio ‘cristalizado’ en una ‘casta sacerdotal’, los *intelectuales*, esa clase separada de la sociedad debido a su *apropiación exclusiva* de la retórica, de las técnicas de su ficción. Ésta sería la cuarta razón de esa muerte o de esa desvitalización de que nos ocupamos», Túa BLESÁ (ed.), *Prosas encontradas*. *Leopoldo María Panero*, op. cit., p. 34.

«no llares a mi puerta deja que el viento se lleve tus labios/ este cadáver que todavía guarda el calor de nuestros besos» (7+11/ 5+9+5) y hacia el final: «atrás quedan los sueños que hoy sólo son hielo o piedra/ agua dulce como un beso desde el otro lado del horizonte» (7+8/ 8+11). El presente del sujeto poético parece ser una cárcel gélida que carece de «horizonte», el cual sólo es concebible, en el pasado; además de ser un lugar donde la tristeza producida por el abandono es asimilada al frío: «cuando el reloj avanza sin horizonte o luna sin viento sin/ bandera/ esta tristeza o frío» (7+7+4/ 3/ 7). Según esta interpretación, el sujeto poético se identificaría con un «pájaro pálido» que canta o escribe poemas al calor del cadáver del recuerdo, desde un presente que niega toda esperanza y todo horizonte. Como es habitual en la poesía paneriana, el mismo verso aparece en otro texto, en un soneto de trece versos integrado en «La segunda esposa», décimo cántico de «El canto del llanero solitario» incluido en *Teoría* (1973). El mismo autor declara, en el artículo «Dos sonetos (I). (Autointerpretación de dos sonetos míos de *Teoría*)»¹⁷, que el título de «La segunda esposa» se refiere a la poesía misma, lo cual se verifica en varias alusiones que se hacen a ella: «(la poesía lo reemplaza todo/ —y el pájaro dijo iii)», «la palabra crea soledad/ espejo en llamas», versos que, de algún modo, sugieren la imposibilidad, junto a otras imágenes inconexas o yuxtapuestas, entre las cuales volvemos a encontrar «pájaros pálidos en jaulas de oro» seguido de una interrogación sobre el devenir de la propia voz del sujeto poético tras su muerte y descomposición de su cuerpo: «qué será de mi voz qué espuma / (inerte no temo al viento)/ golpeará después los huesos de mi boca» (9+8+14). Tras las constantes alusiones a la poesía, cabe establecer una relación entre estos versos contiguos e identificar los pájaros pálidos enjaulados con la débil voz del poeta, encerrada y susceptible de ser presa de la putrefacción como sucederá con su cuerpo. Nótese que estos versos se repetirán, tras algunas modificaciones, al final de la segunda parte de «El canto del llanero solitario»: «barrabum qué espuma// golpeará después los huesos de mi boca» (6+14)¹⁸. Es cierto que la libertad en el decir, en este poema constituido por una trama de confusas y entreveradas isotopías, puede llevar tanto a un callejón sin salida como a interpretaciones descabelladas, sin embargo, en algunos versos de este mismo texto, hallamos declaraciones que resumen la desorientación real y el dolor del sujeto poético ante esa otra cárcel de la locura desde la que el sujeto poético emite su voz. Es el caso del incipit: «Agujero en el colmo del dolor» donde la imagen del «agujero», que se repite en otros versos, es una representación de la locura, según la propia interpretación del poeta:

Agujero en el colmo del dolor
la frialdad del queso una princesa
mudo la zona que no existe besa

¹⁷ El texto fue publicado en *ABC*, el 30 de noviembre de 1991: «Como yo escribía para la posteridad, no me molestaba en aclarar enigmas que hoy, que no quiero morir, prefiero descifrar en vida y antes que lo hagan otros. Así, en primer lugar, el soneto titulado 'La segunda esposa', incluido en el Canto 10 de *Teoría*, donde la segunda esposa es la poesía misma, en este libro que ostentosamente pretendí equiparar a *The Pisan Cantos* de Ezra Pound", «Dos sonetos (I). (Autointerpretación de dos sonetos míos de *Teoría*)», artículo incluido en *Prosas encontradas, op. cit.*, p. 351.

¹⁸ *Poesía Completa (2000-2010), op. cit.*, p. 88.

Agujero llamado nevermore
 donde la angustia suavemente presa
 donde la sangre blancamente cesa
Agujero llamado Dead Lenore
Fácil triunfo del pájaro no visto
 lago de piedra en que muerte navega
 flor en los ojos tos en la bodega
 frío en los ojos donde muere amor
 frío en los ojos únicos de Abrasor
 la derrota triunfante en que yo insisto¹⁹

Así, en el artículo antes citado, queriendo evitar las posibles interpretaciones erróneas del soneto, Leopoldo María Panero va explicando uno tras otro cada uno de sus versos endecasílabos con rima. En todos los comentarios, el término «agujero» aparece asociado al concepto de «locura», apoyando su argumentación en las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan y en el poema «El cuervo» del poeta gótico Edgar Allan Poe, donde el misterioso cuervo repite «Nevermore» a cada una de las preguntas del joven intelectual sobre su difunta amada Lenore:

Ahora bien: el soneto empieza “Agujero en el colmo del dolor”, verso que sin necesidad de interpretación tiene sentido estético. Pero prefiero aclarar el sentido que aquí –lo mismo que en el poema de *Narciso* “Linterna roja”- tiene la palabra “agujero”: me refiero a lo que para Lacan es la locura, un agujero, un *trou* en la malla del lenguaje [...] “Agujero llamado *Nevermore*” significaría “locura llamada Nunca Jamás”, por referencia al poema de Poe “The raven” (“El cuervo”) [...] “Agujero llamado Dead Lenore”: agujero (locura) llamado muerto amor²⁰.

El poeta nos advierte, a continuación, de que el verso «Fácil triunfo del pájaro no visto» se refiere a la «fácil belleza de lo surreal, de lo oculto»²¹, esto es, a la belleza de lo desconocido. Por lo cual, pensamos que es más lógico relacionarlo con el enigmático cuervo -mencionado, en otros textos en prosa como «Destrucción ficticia»²² de *Teoría* que con los «Pájaros pálidos en jaula de oro», los cuales asimilamos al poeta mismo, preocupado por el destino de sus versos.

En cuanto a los otros versos que evocan sin subterfugios la honda desesperación del personaje poético, éstos se encuentran hacia la mitad del poema: «sin ojos en la celda/ sin conocer nada ni siquiera a sí mismo». Aquí el sujeto poético, en cambio, habla de otra cárcel que no es la sociedad represiva, ni sus espacios carcelarios o sus manicomios, sino su mundo interior que él mismo dice desconocer totalmente. Cabe recordar, sin embargo, que junto a declaraciones de tal gravedad, se repite el hilarante verso: «y el pájaro dijo iii» hasta tres veces; el cual bien pudiera ser un avatar grotesco del cuervo del cuento de Edgar Allan Poe que no hacía más que repetir «Nevermore». Como hemos visto, la figura del pájaro es algo recurrente y con valor polisémico en estos poemarios, y puede identificarse tanto con el locutor como con una proyección de éste.

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁰ *Prosas encontradas, op. cit.*, p. 351-352.

²¹ *Id.*, p. 352.

²² «Destrucción ficticia»: «[...] cuando me pareció la puerta del delito difícilmente franqueable y por ello meritorio su acceso, y al otro lado, **no ya el cuervo sobre el busto de Palas**, es decir, un doble fondo en ausencia de un fondo», *Poesía completa (1970-2000), op. cit.*, p. 80 [el subrayado en negrita es nuestro].

En la segunda parte de «El canto del llanero solitario», antes citada, aparece también el diálogo esbozado de un pájaro parlante que insta al sujeto poético a seguirlo y, en los versos contiguos, se evoca una suerte de espacio al aire libre, paradójicamente, opresivo y cerrado: el de un bosque, sin principio ni final, donde el sujeto poético se encuentra perdido, extraviado en esa montaña de la que no se vuelve, como en las pesadillas o en los cuentos de terror. En este caso, la jaula es la nada que ejerce su tiranía sobre un «yo» extraviado, esto es, encerrado en un laberinto sin salida:

dijo el pájaro: sígueme
ese bosque que no acaba ni empieza
en donde estoy perdido
extraviado en una claridad
esa montaña de la que no hay retorno
tiranía de la nada²³

Más adelante, tras la alusión a misteriosos pájaros inexistentes, encontramos una imagen repetida tres veces de forma seguida: «el manicomio lleno de muertos vivos», la cual parece ser la concreción del espacio antes evocado y nos da una idea de lo que puede ser la horrible pesadilla de sentirse vivo en un espacio de muerte psíquica:

Los pájaros
que no existen
el manicomio lleno de muertos vivos
el manicomio lleno de muertos vivos
el manicomio lleno de muertos vivos²⁴

Los versos siguientes, sin embargo, vuelven a las imágenes más opacas sujetas a metamorfosis metafóricas sorprendentes: las flores son cadenas y estas son la nada y la nada, a su vez, es una roca de la que no hay retorno, como se decía de la misteriosa montaña, en versos anteriores. En esta serie de metamorfosis, llama poderosamente la atención la novedosa y enigmática alusión a la música, metáfora de la nada sin retorno como lo es la montaña y la roca, imagen esta última repetida en dos ocasiones. Es claro que se trata imágenes dispares e inconexas, pero éstas poseen un denominador común que es el de transmitir la sensación de encierro psíquico, como sugiere el verso parentético que nos explica que nunca hubo movimiento:

Estas flores son cadenas
y yo habito en las cadenas
y las cadenas son la nada
y la nada es la roca
de la que no hay retorno
(mas si no se ha vuelto es porque tampoco
nunca se ha ido) y la nada es la roca
la nada es música
de la que no se vuelve²⁵

²³ “El canto del llanero solitario”, estrofa 2, *Poesía Completa (2000-2010)*, op. cit., p. 88.

²⁴ *Id.*

²⁵ *Id.*, p. 88.

Estas «indisimuladas prolijidades, errancias, destartalamientos y desmayos de estilo y ritmo en el verso»²⁶, retomando las palabras de su compañero novísimo Antonio Martínez Sarrión en prólogo a *El contorno del abismo. Leopoldo María Panero*, no hacen sino dificultar la interpretación recta de los versos. No sabemos hasta qué punto siguió la «dieta estricta de Borges», como confesaba haberse propuesto, a mediados de los setenta, a su amigo Antonio Martínez Sarrión. La cuestión es que, en ensayos y artículos, dio pistas que, en lugar de descifrar los enigmas, resultan desconcertantes y paradójicas, aumentando la confusión del lector. Lo hizo, como hemos visto, con el soneto de «La segunda esposa» y lo vuelve a hacer con «Maco», estrofa de veintidós versos endecasílabos y alejandrinos con rima, que Leopoldo María Panero sigue considerando como soneto. En este poema, antes que en el elogio de la práctica del onanismo y del homoerotismo en la cárcel o en la definición rocambolesca del poema, pretendidamente objetivista, como queso «que ignora la existencia»²⁷, nos centraremos en los dos últimos versos o estrambote. No seguiremos tampoco las pistas, en parte humorísticas, que Leopoldo María Panero no da en su artículo de 1991, donde asimila cárcel física y vida o existencia y acusa a los críticos de poesía de desempeñar el papel de Policía, razón quizá por la cual da pistas erróneas en su huida:

El segundo soneto, éste con estrambote, titulado “Maco” (cárcel), es por una parte un himno al vicio solitario y al amor oscuro, por el otro un elogio de la poesía misma [...] Y ahora el estrambote: “Y mientras pasma vigila el enorme sombrero / el chota quiebra el muro, y escapa / del agujero”: el chota, el chivato, el “cantante”, mientras la Policía –la crítica- vigila el enorme sombrero, el adorno inmenso para la cabeza, quiebran el muro de la existencia y escapan del pozo de la vida, que también podría denominarse maco, o cárcel²⁸.

A fin de cuentas, lo que suscita mayor interés en este poema, es el hecho de que el personaje poético del «chota» o chivato logre escapar de la cárcel o del «agujero», sea éste el de la crítica de sus poemas, de la prisión física o de la vida o de lo que en «La segunda esposa» definía como dolor: «y mientras pasma vigila el enorme sombrero/ el chota quiebra el muro, y escapa/ del agujero».

Sin embargo, cabe recordar que en otros textos, de significativo título como «Fondo del pozo» este acto de libertad se confirma y se niega, al mismo tiempo, a través de diferentes personajes poéticos

²⁶ En el prólogo, Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN evoca el reconocimiento de la poesía paneriana de dos maestros “mayores en edad que él” y dispares como Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma: «Ello sin perjuicio de que fuera el aseo de esa misma puesta en página lo que a Leopoldo preocupaba mediados los setenta: en uno de nuestros frecuentes encuentros a solas –únicos no estéril y fatalmente caóticos- consciente de indisimulables prolijidades, errancias, destartalamientos y desmayos de estilo y ritmo en el verso, me puso al tanto de que, hacía tiempo, se había recetado y estaba siendo fiel a una dieta estricta de Borges, cuyo mantenimiento me apresuré a recomendarle», *El contorno del abismo. Leopoldo María Panero, op. cit.*, p. 13.

²⁷ «Dos sonetos (II). (Autointerpretación de dos sonetos míos de *Teoría*)», *op. cit.*, p. 353. Es de notar que, en «Dos sonetos (I). (Autointerpretación de dos sonetos míos de *Teoría*)», la alusión al teórico americano del objetivismo en poesía Louis Zukofsky (1904-1978), cuando interpreta el segundo verso endecasílabo del soneto «La segunda esposa»: «El segundo verso, la “frialdad del queso una princesa”, toma su fuente del objetivismo de Zukofsky: el queso es aquí tomado como un objeto opaco que no remite a otra cosa que a sí mismo, esto es, a la poesía considerada como algo autónomo e independiente de otro significado: aquí, como dice Deleuze de la designación, ésta tiene la función de un más allá del lenguaje, como “el arenque salado” de Diógenes el Cínico; y por ello “la frialdad del queso una princesa”, es decir, que en la frialdad del queso está la belleza, la poesía», *ibid.*, p. 351.

²⁸ «Dos sonetos (II). (Autointerpretación de dos sonetos míos de *Teoría*)», *ibid.*, p. 353.

tales como el «muerto encadenado» que consigue cortar las cadenas para, a continuación, buscar otras «que gloria regalan/ en limitado desierto de una celda» o como el barón alemán de Münchhausen, Karl Friedrich Hieronymus (1720-1797), personaje histórico cuyas aventuras increíbles forman parte de la literatura juvenil y se parecen a la hazaña de escapar del pozo «con la fuerza de sus brazos que no eran alas/ sujeto y objeto de su vuelo»; proeza contradicha, en el último verso, cuando el locutor acaba afirmando que el barón sigue aún en el pozo. Estos versos no hacen sino ilustrar el carácter altamente paradójico de la poesía paneriana:

[En el arte descanso del esfuerzo]
en la sombra un muerto encadenado
con invisible espada que fulgura
las cadenas corta del demonio
y acude a aquellas que gloria regalan
en limitado desierto de una celda
donde la vida es muda
y el barón de Münchhausen escapa de aquel pozo
donde ardían confusas las serpientes
con la fuerza de sus brazos que no eran alas
sujeto y objeto de su vuelo [...] en el pozo donde aún yace el barón²⁹.

Imágenes de muñecas y de marionetas

Otra imagen, recurrente y no menos paradójica, que relacionamos con la libertad es la de la marioneta y de las muñecas. En este caso, los poemas seleccionados pertenecen a *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), el poemario más celebrado del poeta cuyo título proviene del último verso de una composición del poeta austriaco Georg Trakl³⁰. En el poema «Ma mère», por ejemplo, junto al relato principal –de tono macabro y grotesco– donde el locutor desdoblado o fragmentado contempla su propia destrucción humillante, siendo objeto de la burla sádica tanto de su propia madre como la de un sapo borracho, aparecen integradas curiosas comparaciones del «yo» con muñecas y marionetas:

este poema, este canto exhausto
esta puerta que chirría en la casa
sin nadie, llevada sólo por lo deshabitado del viento,
como un pelele o marioneta infame que mimara
su carencia de ser con lo exagerado del gesto: una muñeca
llevada por los hilos invisibles de todas las manos
y negada por todos los ojos. Como una muñeca me mimo
a mí mismo y finjo
delante de nadie que aún existo. Peonza
en la mano del dios de los muertos. Como una muñeca extraviada
en la ruta implacable de tantas otras, de las incontables marionetas
que ejecutan su vida como un rito funerario,
una obsesión senil o un delirio

²⁹ «Fondo del pozo», en *Poesía completa (1970-2000)*, op. cit., p. 116-117.

³⁰ Cf. «En junio [1979] aparece en la colección Visor de Poesía (Alberto Corazón Editor) *Narciso en el acorde último de las flautas*. Título extraído del último verso —“Narciso de flautas en acordes finales”— del poema “Pequeño concierto”, de Georg Trakl», *El contorno del abismo*, op. cit., p. 249.

último de moribundo [...]»³¹.

Esta sucesión de comparaciones, articuladas gracias a la repetición anafórica del deíctico «este» y a los paralelismos obsesivos, se inicia con una referencia metapoética en la que se define el poema que nos ocupa como canto agotado, sin fuerzas («este poema, este canto exhausto») para seguir con la imagen de una puerta chirriante en una casa inhabitada. Si consideramos la yuxtaposición como posible enlace entre imágenes, advertimos que el poema y la puerta oxidada son representaciones de un sujeto poético que se siente abandonado e ignorado, como comprobamos más adelante en los versos donde se manifiesta directamente la primera persona del singular en un juego paronomástico entre pronombres y verbos: «Como una muñeca me mimo/ a mí mismo y finjo/ delante de nadie que existo». Se trata pues de un lúcido y contradictorio ejercicio de autointrospección donde el sujeto poético, ora se considera a sí mismo como «un pelele o marioneta» y reconoce «lo exagerado del gesto», que bien pudieran ser su actitud histriónica en la vida o en sus versos escatológicos y provocadores, ora se presenta como víctima de una manipulación que viene del exterior, cuando describe «una muñeca/ llevada por los hilos invisibles de todas las manos» o «una peonza/ en la mano del dios de los muertos». Sin embargo, esta conciencia de manipulación y de muerte en vida no se limita a sí mismo, como era de esperar, sino que incluye a todos los que le rodean, es decir, a la humanidad: «Como una muñeca/ extraviada/ en la ruta implacable de tantas otras, de las incontables/ marionetas/ que ejecutan su vida como un rito funerario». Cabe añadir que estos versos recuerdan el pesimista final del poema «El movimiento continuo» de Guillermo Carnero, publicado en *Dibujo de la muerte* (1967), libro muy valorado por Leopoldo María Panero:

Alguien descubrió que el tiovivo podía seguir girando,
mientras un organillo
oculto bajo las tablas martilleaba una mutilada *Chanson*
de Cour
reconocible, con un poco de buena voluntad.
Vosotros, mientras en la noche resuena
la rutilante música de circo,
decidme si merecía la pena haber vivido para esto,
para seguir girando en el suave chirrido de las tablas alquitranadas³²

Volviendo al poemario *Narciso en el acorde último de las flautas*, es de notar que la intratextualidad paneriana no siempre da pistas válidas ni permite confirmar posibles hipótesis sobre la posición del sujeto poético ante determinados temas como pueden ser el de la libertad y el de la manipulación, en el caso que nos ocupa. Valga como ejemplo, la confusión que crea el poema «Le bon pasteur (Haiku)» donde el locutor inmerso en una pesadilla se presenta, simultáneamente, como agente activo que arrastra un carro de marionetas, aparentemente inertes y, asimismo, como agente pasivo, o sea, como uno más de los títeres. En este falso haiku que desborda los límites usuales, en cuanto al número de sílabas y de versos, con la presencia de versos tradicionales tales como el endecasílabo y el alejandrino

³¹ «Ma mère», *Poesía completa (1970-2000)*, op. cit., p. 158.

³² «El movimiento continuo», *Dibujo de la muerte*, Ignacio Javier López (ed.), Cátedra, 1998, p. 111.

discontinuidad es creada con chispazos de ingenio y creatividad, sin nada que ver con la inarmonía chirriante y sin gracia ninguna que soportamos en la sociedad actual. Conviene añadir, antes de terminar este estudio, que este humor paneriano posee mayor mérito al tener su origen en el verdadero dolor y la desesperación. Esa pesadilla o cárcel psíquica de la que, en momentos inspirados, consigue atravesar los barrotes y mostrarnos la infinitud de la nada absurda, pero con una gran carcajada inteligente.