





**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE PUEBLA**

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**“La huella del poema. Lectura deconstructiva en la  
obra metapoética de Leopoldo María Panero”**

**TESIS**

PARA OPTAR AL GRADO DE  
**MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

PRESENTA

**LIC. MARIANA RUIZ FLORES**

DIRECTOR

**DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO**

DIRECTOR EXTERNO

**DR. JOSÉ ÁNGEL BLESÁ LALINDE**

LECTOR

**DR. GUSTAVO OSORIO DE ITA**

**Diciembre 2019**



## ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo 1. La generación novísima española y la metapoesía.....	5
1.1 Antecedentes. De la poética de la comunicación a la poética del conocimiento. ....	5
1.2 La generación de los novísimos .....	7
1.3 El concepto de metapoesía y la novísima poesía española.....	9
1.3.1 La poética del silencio .....	17
1.4 Novísimos y metapoesía. Los casos de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero e Ignacio Prat.....	19
1.5 La poética de Leopoldo María Panero .....	23
Capítulo 2. Análisis de la metapoesía de Leopoldo María Panero.....	26
2.1. Selección del corpus.....	26
2.2 Análisis del corpus. Introducción.....	31
2.3.1 “El poema sobre poemas” .....	33
2.3.2 “El poema como poética”.....	36
2.3.3 “La imposibilidad de decir” .....	50
2.3.4 “La insuficiencia del lenguaje” .....	53
2.3.5 “El protagonismo del material gráfico” .....	65
Capítulo 3. Lectura deconstructiva en la metapoesía de Leopoldo María Panero .....	70
3.1 La deconstrucción. Jacques Derrida .....	70

3.2 La lectura derrideana de Leopoldo María Panero .....	76
3.2.1 La deconstrucción del sujeto enunciativo .....	77
3.2.2 La deconstrucción del lenguaje poético .....	83
3.2.2.1 La palabra poética como subversión de los tópicos literarios .....	83
3.2.2.2 La palabra poética como destrucción. Negación de la <i>poiēsis</i> .....	85
3.2.2.3 La palabra silenciada.....	88
3.2.3 La huella del poema .....	89
Conclusión.....	91
Bibliografía.....	96

“La retórica toda se resume en la caída en picado del hombre sobre el verso”

*Rosa enferma*, Leopoldo María Panero

“En verdad el cantar es un soplo distinto.

Un soplo por nada, una onda en el dios. Un viento”

*Sonetos a Orfeo*, Rainer Maria Rilke.

“La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo”.

*El pensamiento del afuera*, Michel Foucault.

## INTRODUCCIÓN

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014) es considerado miembro de la generación novísima, cuyo nombre deriva de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet. Ya en sus apartados introductorios, Túa Blesa, máximo estudioso de la obra del madrileño, reparaba en la peculiar “violencia en la palabra” (*Poesía I*<sup>1</sup> 9) que Panero ejercía sobre su poesía, sea mediante un uso irreverente de los recursos que la tradición considera como “arte del verso”: rasgos formales como la rima en un sentido cacofónico y no rítmico, el encabalgamiento léxico que destruye las palabras; sea mediante el uso exagerado de la alusión a otros autores o, por el contrario, a la anulación de la cita, apostando por el plagio; así como la tendencia por temas poco recurrentes dentro del panorama español de su tiempo. De lo que daban cuenta todas esas características, era de un poeta que mantenía un constante diálogo no sólo con otros escritores, sino con la tradición y, especialmente, con la idea de poesía.

Como parte de una obra poética al margen, donde la subversión de los valores establecidos lleva a presentar temas que no son el amor, la vida, el recuerdo, sino la muerte desde una concepción necrófila, el amor desde el incesto o la vida entre la inmundicia, se asoma también una noción de poema que no pretende embellecer ni agradar al oído o a la imaginación. Es ahí donde Leopoldo María Panero desarrolla una metapoesía con una idea que parece también inversa a las poéticas tradicionales sobre lo que es el poema. Los adjetivos y descripciones atribuidas al poema nos llevan a cuestionarnos qué es y qué no es el “poema” y, todavía más allá,

---

<sup>1</sup> Para mayor claridad en la referencia a los tomos que conforman la *Poesía completa* editada por Túa Blesa, de aquí en adelante nos referiremos a la *Poesía completa 1970-2000* como *Poesía I* y a la *Poesía completa 2000-2010* como *Poesía II*.

el lenguaje en la obra poética de Leopoldo María Panero, e incluso sobre lo que la tradición ha venido llamando poema.

Un interesante antecedente de la metapoesía dentro del pensamiento de Leopoldo María Panero es el que cuenta la propia Felicidad Blanc, madre de nuestro autor, en la película *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri,

el primer poema tendrías tres años y medio, una cosa así, o tres años. De repente, empezaste a hacer creación poética. Fue una cosa inesperada. Decías, te quedabas como en trance y nos decías “estoy inspirado” y entonces mezclabas una serie de cosas que eran un poema. Pero como tus poemas no eran nada infantiles, sino de un tono bastante dramático, nos preocupaba. Entonces procurábamos no fomentártelos, sino dejarte más bien, a veces incluso mostrando indiferencia. (*El desencanto*)

Como señala Felicidad Blanc, esos poemas ya contenían temas que seguirían obsesionando a su hijo, temas que precisa Túa Blesa en *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995): la muerte, el apocalipsis y “la presencia de los libros, prólogo de las abundantísimas menciones, años más tarde, de la escritura, de la poesía y el poema, en sus obras” (11). En sus memorias, *Espejo de sombras* (1977), Felicidad cuenta que tanto ella como Eulalia, esposa de Dámaso Alonso, transcribían los poemas que llegaban a escucharle recitar a Leopoldo María. Uno de ellos es el siguiente: “Años y años pasaron 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. [...]” (citado en Blesa, *Leopoldo María Panero* 10).

Este es un ejemplo de que la metapoesía en Leopoldo María Panero es un tema que ya está presente incluso desde antes de entrar en su etapa de madurez no digamos ya poética, sino

personal. Se trata, pues, de un antecedente que revela una de las inquietudes más interesantes de su obra.

El presente proyecto de investigación se propuso analizar, a partir de los metasemas<sup>2</sup> que plantea el Grupo  $\mu$  en su *Retórica general* (primera edición, 1970), la obra metapoética del poeta español Leopoldo María Panero, con el fin de plantear una interpretación derivada de la propia lectura del autor respecto a la deconstrucción propuesta por Jacques Derrida en obras como *De la grammatologie* (1967) y *L'écriture et la différence* (1967). Como apoyo metodológico para establecer las distintas formas en que la metapoesía se hace presente en este corpus, utilizamos la tipología propuesta por José Antonio Pérez Bowie en su artículo “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”, donde propone 5 temáticas principales<sup>3</sup>, según veremos en el apartado 1.3.

Así, en un primer capítulo hemos expuesto, de manera general, el contexto de los novísimos, así como el concepto de la metapoesía y las diversas maneras de entenderla y clasificarla. También hemos incluido un apartado con los casos de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero e Ignacio Prat, con el fin de observar que la metapoesía, efectivamente, está presente con mayor amplitud a partir de esta generación poética en España. Cerramos dicho capítulo con un panorama general e introductorio de la poética de Leopoldo María Panero.

El segundo capítulo ha sido destinado a dos aspectos conjuntos: por una parte, a desarrollar el análisis de los metasemas en un corpus de treinta y dos poemas, lo cuales nos

---

<sup>2</sup> A propósito del comentario del Dr. Gustavo Osorio —a quien agradecemos sus valiosos comentarios sobre esta tesis— respecto al posible análisis del corpus a partir del nivel de los metalogismos, es cierto que la metapoesía podría leerse desde dicho nivel; sin embargo, el metalogismo presupone un conocimiento previo de lo semántico, es decir, desde lo metasemémico, sin lo cual estaríamos ante la mera especulación del nivel lógico. Si no hemos llegado a desarrollar ese otro nivel ha sido por ajustarnos al límite de extensión que nos solicitaban para esta tesis y reconocemos que esto queda como un trabajo pendiente.

<sup>3</sup> Dicha tipología nos ha parecido la más pertinente para esta investigación puesto que se aproxima mucho a las temáticas que desarrolla Panero en su metapoesía, particularmente los temas de “la imposibilidad de decir” y “la insuficiencia del lenguaje”, según veremos en los respectivos apartados del capítulo 2.

han parecido significativos de la metapoesía escrita por Panero a lo largo, al menos, de todos sus poemarios individuales.; y por otra, a clasificar, según la tipología de Pérez Bowie, cada uno de esos poemas.

Finalmente, el tercer capítulo plantea una exposición general de los conceptos principales que propone Jacques Derrida como parte de la deconstrucción; enseguida se presenta la parte interpretativa en la que, a partir del análisis desarrollado, se busca seguir la pista de la manera en que Leopoldo María Panero entiende y lleva a la práctica, al poema, su lectura de la deconstrucción derrideana, todo ello con el fin de explicarnos cómo se construye esta metapoesía y cuáles son las conclusiones a las que llega al respecto de la poesía y el lenguaje mismo, es decir, cuál es esa huella —en el sentido derrideano— del poema que podemos observar en su metapoesía.

## CAPÍTULO 1. LA GENERACIÓN NOVÍSIMA ESPAÑOLA Y LA METAPOESÍA

### 1.1 Antecedentes. De la poética de la comunicación a la poética del conocimiento.

El desarrollo de la poesía española durante la primera mitad del siglo XX implica considerar siempre la simultaneidad de poéticas que se desarrollan entre esas décadas, desde las diversas líneas que siguen los poetas de la llamada Generación del 27 —nombre debatido precisamente por esa falta de homogeneidad—, hasta el periodo previo a la generación de los novísimos que nos ocupará más adelante. Una vez que finaliza la Guerra Civil y aparecen esas dos grandes vertientes dentro de la poética de la comunicación que Dámaso Alonso nombrará “poesía arraigada” y “poesía desarraigada”, varios poetas —los de ésta última tendencia— comienzan a expresarse desde muy diversos frentes como búsqueda de una voz que se adecue a su sentir ante la posguerra. No obstante, será la tendencia arraigada la que no se enfoque en el tema de la posguerra, sino en la perfección formal y en temas clásicos como lo religioso, el amor o la belleza, una poesía mucho más evasiva. La *Revista Garcilaso* (1943) acogerá a autores como Luis Rosales, Rafael Morales, Leopoldo Panero (padre de Leopoldo María Panero) y José García Nieto.

Por otro lado, la poesía desarraigada tiende al compromiso con la situación sociopolítica de su tiempo. Dentro de sus autores, encontramos una tendencia al surrealismo, observable en libros fundamentales del periodo como *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso o *Sombra del paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre (obras que ven la luz en el mismo año en que se funda la publicación núcleo de la poesía desarraigada, la revista *Espadaña*, dirigida por Victoriano Crémer y Eugenio de Nora). Otra vertiente será el existencialismo de poetas como Carlos Bousoño en *Subida al amor* (1945), así como buena parte de su obra o Carmen Conde en *Mujer*

*sin edén* (1947). Más adelante vendrá una transición del existencialismo a la llamada poesía social, cuyos libros destacados serán *Cantos iberos* (1955) de Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra* (1955) de Blas de Otero. Vemos en esta etapa el reconocimiento del valor del lenguaje para denunciar y hacer frente a las cuestiones sociopolíticas del momento: la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Además de estas tendencias, continúa una marcada diferencia generacional respecto a lo que vendrá a denominarse “poesía como comunicación” y “poesía como conocimiento”: Vicente Aleixandre sostenía a finales de 1950, al igual que Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* (primera edición, 1956) y el mismo Gabriel Calaya, que la poesía es, ante todo, comunicación, por lo cual el lector podía recibir eso que el autor quisiera comunicarle, lo cual “venía a constatar y avalar la hegemonía en la poesía de entonces de *contenidos realistas* que expresaban al hombre situado en un ‘aquí y ahora’” (Ramos 10). Por su parte, tres poetas catalanes de la generación de medio siglo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Enrique Badosa y también José Ángel Valente, pensaban la poesía como conocimiento. Badosa opinaba que tanto la filosofía como la poesía eran “los dos medios privilegiados del conocimiento, en que la primera incorpora el método, la segunda el uso lírico del lenguaje como modo de capturar la dimensión simbólica de lo que fuera del poema es intransferible e intraducible” (*Historia de la literatura* 8: 660), por tanto, rechazaba que antes del poema se tuviera noción de lo que el poema dijera o comunicara y sostenía que “el verdadero conocimiento poético se obtiene *a partir* del poema mismo” (Ramos 16).

A pesar de estas diferencias, muchos serán los poetas que se inscriban en la poesía realista, incluso los de la generación del medio siglo o de los 50, como Ángel González, José Ángel Valente o Jaime Gil de Biedma. De este último recordamos el poema “Apología y

petición” de *Moralidades* (1966), donde pide “[...] que España expulse a esos demonios. / Que la pobreza suba hasta el gobierno. / Que sea el hombre el dueño de su historia.” (*Las personas* 90).

Sin embargo,

bajo la pantalla común del neorrealismo, del realismo o de lo social, estos poetas introdujeron paulatinamente sutiles mecanismos autorreflexivos —y metapoéticos— que llevaban a otra lectura de poema, e incluso a otra visión que, no obstante, partía a menudo de lo social, lo histórico o lo realista al uso. Pero pronto comprendieron y denunciaron el agotamiento de la línea social, especialmente criticando el lenguaje —a veces panfletario— en el que se sustentaba. (*Metapoesía y crítica* 242)

Lo que observamos con esto es que lo metapoético durante el siglo XX ya comienza a hacer aparición de forma más o menos reiterada, aunque todavía tímida, a partir de esta generación y netamente como una característica esencial en la siguiente promoción de poetas.

## 1.2 La generación de los novísimos

Con la aparición de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), el término “novísimos”, en el ámbito de la poesía española, ha venido a ser la forma más difundida para referirse a una generación<sup>4</sup> de poetas que plantearon lo que el crítico catalán llamó

---

<sup>4</sup> Carlos Bousoño propone el término “generación marginada” o “generación de la marginación” en tanto ese grupo de jóvenes coloca no sólo al Estado como enemigo (“máximo enemigo”), sino también a las instituciones “matrimonio, familia, universidad, lenguaje y, en general, todo lo que suene a convención” (“La poesía de Guillermo Carnero” 23), y justifica con esta idea la importancia de Luis Cernuda para muchos poetas de esta generación, quienes admiraban del sevillano “la denuncia de la hipocresía social, la marginación, la rebeldía frente al Sistema” (25). Por otro lado, sugiere el nombre de “«generación del mayo francés» o «de 1968»” (11), denominación con la que Juan José Lanz concuerda, pues éste último considera mejor hablar de “generación del 68, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas” (*La llama* 26), y sugiere, sobre todo, que hechos como los movimientos juveniles en Europa y Estados Unidos tuvieron gran repercusión en la forma de escribir de este conjunto de poetas. Otro término es el de “generación del lenguaje” que utiliza Jaime Siles, en tanto “el lenguaje, y no otra cosa, fue su materia y su protagonista principal” (“Los novísimos” 122). Por nuestra parte, consideramos que

una “ruptura sin discusión” (16) respecto a la generación de los años cincuenta, particularmente aquella de tipo realista. Y con esa “ruptura sin discusión”, Castellet se refería a que no existió, como tal, una ruptura violenta por parte de los novísimos, sino que coincidió con un momento de crisis para la poesía social de influencia realista que incluso buscó una “evolución” desde sí misma, lo que después se daría en llamar “poesía del conocimiento” entre miembros de la propia generación de los años 50.

En esto también concuerda Jaime Siles en su artículo “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición” (1988), pues considera que lo que los novísimos cuestionaron de la poesía social no fue lo que tenía de política como de poética, siendo entonces una crítica a su forma de “reducir la poesía no a su esencia, sino a su circunstancia” (123), lo cual explica esa característica tan presente en la generación novísima del culturalismo<sup>5</sup> utilizado “como un sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modelos de aculturación que el franquismo ofrecía” (124); esto en respuesta a la acusación que Ángel González había lanzado contra los novísimos de ser una generación no contra el franquismo sino contra “la cultura que intentó oponerse al franquismo” (6).

Según Castellet, esta nueva generación, se diferencia de las anteriores especialmente en tres aspectos: no tiene “ningún recuerdo personal de la guerra civil” (16), pues sus integrantes nacen a partir de 1939; es una generación “que se forma íntegramente dentro de unos supuestos que no son los del «humanismo literario», básico en la formación de las generaciones

---

hablar de “novísimos” nos aleja de imprecisiones temporales, pues resulta complejo afirmar que los hechos históricos que resalta Lanz fueran determinantes en la poética de todos estos autores. Sin embargo, queremos explicitar que no utilizamos aquí “novísimos” para hablar sólo de los nueve poetas de la antología de Castellet, sino en términos mucho más incluyentes, que permiten atender a la diversidad que caracteriza a esta generación, no sólo respecto a fechas específicas, sino a poéticas, influencias, etc.

<sup>5</sup> Lanz Rivera considera que el culturalismo en la estética novísima funciona en dos niveles: un nivel superficial de referencia a “elementos de la historia de la cultura que funcionarán en el texto como *correlatos objetivos*”; y un nivel profundo del que se interpreta la negación de la realidad “al no incorporarla en el poema” y sí añadiendo dichos elementos del nivel superficial (*Introducción* 919).

precedentes” (23), sino de una importante influencia de los *mass media* y de lo *camp*; y comparten rasgos como la mitificación de personas de la cultura popular (el “Che” Guevara, Marilyn Monroe), el uso de recursos surrealistas como el *collage* y la escritura automática, así como el empleo de elementos exóticos (orientalismos) y la libertad formal. Los nueve poetas que conformaron dicha antología fueron Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942), Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947-2014) y Leopoldo María Panero (1948-2014).

Sin embargo, hay que mencionar que son varias las antologías que intentan dar cuenta de una generación a la poesía escrita durante los años 60 y 70 en España, entre las que encontramos la *Antología de la joven poesía española* (1967) y *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo, *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto, así como la *Antología de la nueva poesía española* (1968) y *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974) de José Batlló o *Joven poesía española* (1979) de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda. De este modo, observamos que la lista de autores “novísimos” va más allá de los antologados por Castellet, pues encontramos también incluidos, entre muchos otros, a Antonio Carvajal, Jesús Muñárriz, Andrés Sánchez Robayna, José Miguel Ullán, Luis Antonio de Villena, José Luis Jover, Marco Ricardo Barnatán, Luis Alberto de Cuenca, Jenaro Talens, José Luis Giménez Frontín, Antonio Colinas, Ignacio Prat, Miguel D’Ors y Jaime Siles.

### 1.3 El concepto de metapoésía y la novísima poesía española

Uno de los rasgos fundamentales de esta poética novísima será su carácter metapoético, el cual es explicado por la mayoría de estudiosos a partir de cierta preocupación por el lenguaje, desde el

ámbito formal, pero también, y muchas veces, como un fenómeno de desconfianza, de reconocer la dificultad que tienen las palabras para representar a la realidad, mucho más ligado a lo semántico. Ya en el breve prólogo de *Nueva poesía española* (1970), Enrique Martín Pardo hacía notar que en la obra de los jóvenes poetas antologados había un “ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje” que suponía surgida como respuesta al “desgaste y empobrecimiento de las formas de expresión, que ha[bían] rayado en el más lamentable prosaísmo” y plantea su antología como un reconocimiento a esos poetas que estaban intentando “revitalizar el concepto poema” (11).

El mismo Martín Pardo, en su *Antología consolidada* (1990), ponía énfasis nuevamente en que, más allá de los rasgos de la cultura popular, lo *camp*, o los *mass media* (características que había sugerido Castellet), lo que habían mantenido estos poetas, luego de dos décadas, era la existencia de un “firme propósito de crear un lenguaje rico, culto, refinado, reflexivo, morosamente elaborado” (95); rasgo que no sólo pensaba que compartían sus antologados — Antonio Carvajal, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover (añadido a la pasada nómina de 1970), Guillermo Carnero y Jaime Siles—, sino la generación en su mayoría. Dicho propósito se verá reflejado tanto en la construcción de los poemas, como en el enunciar ese mismo propósito dentro del poema.

Por su parte, Jaime Siles considera que existen dos momentos clave dentro de la poética novísima, uno de los cuales nos permite situar y explicar el desarrollo de la metapoésía en la generación novísima. Primero, de 1965 a 1970, Siles ubica una etapa de tesis, del discurso de “la renovación, la novedad” y, de 1970 a 1975, una fase de antítesis que sería la del discurso de “la crítica, la reflexión” (“Los novísimos” 127). El primero, el discurso de la renovación y novedad, tiene que ver con aquellas características que ya señalaba Castellet, como “el collage, la

enumeración caótica, la escritura automática, la elipsis, las translaciones históricas y geográficas, la lingüística, el cine, la cultura de museo y la cultura *fin-de-siècle*” (127); por su parte, el discurso de la reflexión y autocrítica se da, según Siles, a partir de dos innovaciones: “a) el enriquecimiento del culturalismo con la experiencia del yo; y b) el análisis y crítica del texto desde la experiencia de los límites de su propio silencio” (127).

Rosa María Pereda, en su introducción a *Joven poesía española* (1979), considera que esa desconfianza en las palabras lleva a pensar en cierta inutilidad del lenguaje y del arte en general, en una poca o nula capacidad de transformación social a través de ambos:

La separación entre escritura y acción, paralela muchas veces a la de pensamiento y acción, dejaba a la segunda la parcela transformadora en el sentido más directo de la palabra, reaccionaba de manera escéptica ante soluciones de compromiso que dieran salidas más o menos místicas a la relación entre ambas, y únicamente concedían al arte la capacidad de revolucionar el arte. (27-28)

Con lo cual se deja también para el arte de la poesía una única posibilidad: la de volver “cada vez con más frecuencia sus materiales a la génesis misma del poema: a hacer de él la reflexión sobre el hecho mismo de la escritura” (29).

Juan José Lanz Rivera sugiere que dicha tendencia proviene de la tendencia culturalista, en tanto refiere al arte y no a la experiencia empírica, de “llevar a cabo la expresión indirecta del yo lírico en el poema” (*Introducción* 920), causando cierto efecto de distanciamiento. Esa incapacidad del lenguaje derivará en tres rasgos fundamentales: la incapacidad gnoseológica en tanto la razón del racionalismo no permite conocer la realidad, una incapacidad expresiva desde la obra que intenta representar la realidad, y en una función crítica mediante la ironía para evidenciar ese lenguaje del poder (934).

Recordemos que, después de la Guerra Civil, la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) recurre no sólo a su influjo político y militar para mantener el control de la vida pública española, sino que igualmente se apoya en el influjo de la televisión (que llegará a España en 1956) para irrumpir en las casas y propagar su discurso de control. Martín-Estudillo, en el capítulo “De la metapoesía a los metadiscursos: hacia la activación del lector”, de *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea* (2007) considera que este hecho sensibiliza a los poetas novísimos para, mediante el lenguaje, otorgar sentido a una realidad, el propio lenguaje, supuestamente cargada de significación, pero que mediante un violento proceso de vaciado —como fue el caso durante las décadas de la dictadura franquista— quedó enajenada desde las distintas esferas del poder” (175).

Por ello, este tipo de poesía resulta contrario a la poesía social de Gabriel Celaya, no porque se aísle de toda la violencia en los conflictos sociales, sino porque asume el lenguaje como esa realidad y “en lugar de exponer los efectos de tal violencia” (173) vuelve sobre sí misma, es decir, sobre el lenguaje, mediante la ironía. Así, la metapoesía “reflexiona sobre los procesos de constitución de significados y, por ello, de lo que entendemos por «realidad»” (180). De ahí que autores de la etapa de posguerra como José Hierro o Ángel González, de la generación de medio siglo, hasta los novísimos Guillermo Carnero, Jaime Siles, Aníbal Núñez y el mismo Leopoldo María Panero, apuesten por una poesía autorreferencial. El propio Ángel González sugiere que ya en la poesía de Juan Ramón Jiménez la idea de metapoesía funciona “[...] del mismo modo que se habla de ‘metalenguaje’: es decir, de una poesía que no denota ni connota —salvo secundariamente— ninguna realidad fuera del propio poema. Son textos que reflejan una reflexión: imágenes de imágenes” (citado en Payeras 58).

Respecto a este tipo de discurso empleado no sólo por Panero, sino por varios autores de su generación, Juan José Lanz, en *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, señala que “la metapoésía, del mismo modo que la poética del silencio, surge de la concepción de la poesía como un enfrentamiento entre realidad y lenguaje, y nace ante la constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia vivida, la realidad” (186). Esta desconfianza o fracaso del lenguaje frente a la realidad es la postura tomada también por Vives Pérez, quien señala que este cuestionamiento inicia ya en la generación de medio siglo, y advierte en la generación novísima “una distancia más radical sobre la estabilidad epistemológica del lenguaje, al cuestionarlo como vehículo por el cual se genera y transmite la realidad” (594). Además, Vives Pérez observa la metapoésía en su función crítica a partir del enfrentamiento del lenguaje poético con el teórico, donde “el tema, la técnica y el comentario estén premeditadamente mezclados” (602), es decir, donde se reflexione sobre la forma y el contenido, localizando tres temáticas relacionadas: la indeterminación del significado poético (ironía, intertextualidad), la “kenofilia” poética o vacío ontológico de los signos (palabra/poema como vacío) y la resemantización del tópico “muerte” como escritura (ese vacío como muerte, letra muerta).

Por su parte, Martín-Estudillo, en el citado capítulo sobre la metapoésía y los posibles factores que hacen aparecer este tipo de poesía en la España de la posguerra, señala que no es solamente la imposibilidad mimética del lenguaje la que lleva a cuestionarlo en el poema. En dicho apartado, sostiene que la metapoésía tiene influencia neobarroca de obras como la de Lope de Vega respecto al arte dramático —como se observa en su *Arte nuevo de hacer comedias*— y que “nace como una reafirmación del ser del poema, autojustificación que reivindica la poesía como forma válida de conocimiento y crítica de los discursos simbólicos y, al mismo tiempo, como una admisión de sus propias limitaciones como instrumento del intelecto” (159). Inclusive,

su origen está ligado al propio Góngora, para quien, explica Martín-Estudillo, “el lenguaje mismo es el gran protagonista, el objeto en el que el poema fija su atención” (180). Así, el autor considera que el metapoema no refiere sólo al poema mismo, sino que también puede referir a la realidad:

Las expectativas comunes del lector de literatura ya apuntan, por sí solas, a la misión que se le asigna al texto para que desvele porciones del mundo; así, aunque el poema sea en un principio fundamentalmente autorreferencial, es de esperar que por parte del receptor se lleve a cabo un intento de instrumentalización epistémica, es decir, que la pieza se convierta en un medio de conocimiento de la realidad extrapoemática.  
(161)

En su artículo *About metapoetry and performativity*, Arturo Casas critica la tendencia a observar el fenómeno metaficcional en relación a la autobiografía o el diálogo del autor con el texto y replantea el problema de la ubicación del discurso en el plano ficticio o empírico, pero en torno a lo metapoético. Por esta razón, hace una breve revisión de los estudios que se han realizado sobre la narrativa metaficcional para, desde una visión pragmática, aventurarse a proponer una tipología en el campo de la metapoésía situando al poema “on the edges of or on top of the empirical and fictional planes” —con la problemática que ambos términos suponen en otras discusiones—, situando en ese borde tres tipos de metapoema: el primero implica una “intrusion or comment” que aparece de forma parcial en el poema, es decir, no implica una reflexión a lo largo de todo el poema; el segundo tipo refiere, por el contrario, a aquellos poemas que en su totalidad puedan fungir como “poetic prologues or epilogues”, pudiendo aparecer resaltados con cursivas; el tercer tipo sugiere una intrusión mucho más explícita que conlleva la “appearance of the autor him/herself”, lo cual produce un metadiscurso en el que se desarrolla una “essayistic or

wholly critical —or theoretical— poetry in which the voice of the poetic speaker risks losing the autonomy associated simply with being a fictional entity” (Casas).

Esta tipología contrasta con lo mencionado por Vives Pérez respecto a que el tema, la técnica y el comentario aparezcan necesariamente “mezclados” en un poema, pues en Casas se trata de diferentes situaciones. Además, si bien ambos autores se ocupan del problema de la enunciación, se asumen posturas diferentes respecto a la identidad del sujeto enunciativo<sup>6</sup>: Casas relaciona lo metapoético con lo que podríamos llamar una “voz metapoética” que participa parcial o completamente en ese discurso, resultando una voz agregada o superpuesta a otra según su tipología, lo que coloca al poema, según Casas, en el umbral entre ficción y realidad; mientras, Vives Pérez considera que la metapoesía apuesta por un sujeto antisentimental, distanciado y que reconoce su naturaleza fingida. Dicho sujeto se aproxima al que Martín-Estudillo denomina “(a)lirico”<sup>7</sup>.

También dentro de una panorámica de lo ficcional, tenemos la tesis doctoral de Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)* (2002), donde se identifican, a partir de la segunda mitad del siglo XX, algunas formas en que puede manifestarse lo metaliterario a partir de la idea de ficción en un texto poético. Si bien la tipología que propone Pérez Parejo se enfoca en diversas formas de lo metaliterario, donde vemos englobado lo que aquí llamamos metapoesía, como el uso del monólogo dramático (381) o la

---

<sup>6</sup> A lo largo de esta tesis, se utilizará el término sujeto enunciativo en concordancia con lo propuesto por Käte Hamburger en *La lógica de la literatura*, donde contrasta lo que ella llama “sujeto enunciativo lírico” y una voz subjetiva del yo (la que se desprende del romanticismo) estableciendo una diferencia en cuanto a la vivencia, es decir “la intencionalidad de la conciencia en cuanto conciencia de algo” (186), sea ésta propia del autor o no. De este modo, lo que es una vivencia del objeto para el sujeto enunciativo no tiene que coincidir con la del autor, sino que se asume que no es posible definir si dichas vivencias son iguales para ambos.

<sup>7</sup> En su artículo, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, expone la tendencia enunciativa en la que “este yo lírico no se manifiesta en términos identitarios, sino que se expande hacia lo Otro: la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo” (356). Su propuesta surge a partir de la consideración del sujeto barroco en oposición al renacentista, lo cual conlleva en el sujeto una descentralización.

explicitación del carácter ficticio del texto poético cuando el autor “lo presenta como un *arte de la mentira*” (336), nos parece fundamental no perder de vista un par de procesos de construcción de la ficción que, apoyados en dos elementos recurrentes en nuestro corpus panerresco, resultan significativos para este estudio sobre lo metapoético: el primero es “la poética del jardín”, entendido éste como un espacio simbólico de reflexión, pues es en “parques y jardines donde el poeta se detiene a contemplar la artificiosidad perenne de una naturaleza que el hombre ha creado a su medida” (366); el segundo se refiere al “símbolo de la rosa” empleado a lo largo de la tradición literaria a partir de su relación con la belleza (408).

Otra tipología la propone Pérez Bowie quien, dentro del contexto español de la poesía autorreferencial, distingue cinco temas principales. El primero es “el poema sobre poemas” (239), que, según explica, es el más común de los motivos metapoéticos, en el cual el poema refiere sobre su propia construcción de manera explícita, en forma de cuestionamiento hacia el lector, o también mediante metáforas que, implícitamente, ponen la atención en el “hacerse” del poema. Cuando esa reflexión pasa a reflejar una problemática general sobre lo poético y esa “lucha contra el lenguaje que el acto creador supone” (241) lo llama “El poema como poética”. Este tipo de metapoema puede hacer notar el bagaje teórico que el poeta tiene sobre la poesía, desarrollando el poema en tono ensayístico. Un tercer tema es “la imposibilidad de hablar” (ver 1.3.1 La poética del silencio), la cual supone la paradoja de evidenciar el vacío mediante palabras; se trata de un poema cuyo “único mensaje es exclusiva –y paradójicamente– la ausencia de mensaje” (243). En oposición está “la insuficiencia del lenguaje” (244), pues aquí, en lugar de no decir nada, se expresa todo aquello que no puede decir la palabra, se muestra esa insuficiencia mediante la crítica a su incapacidad de representar la realidad, se dice, pues, ese vacío, esa nada (246). Pérez Bowie sostiene que este tema lo retoman “varios líricos contemporáneos

coincidentes en su insistencia en la frustración que provoca la falta de adecuación y de ductilidad del material manejado” (244). Así, “la imposibilidad de hablar” refiere, de forma general, a un “no decir nada”, mientras “la insuficiencia del lenguaje” es un “decir la nada”. Finalmente, Pérez Bowie observa “el protagonismo del material gráfico” en ciertos poemas, donde se enuncia la materialidad, la línea, las palabras sobre el papel, etc., y pone como ejemplo “Grafemas” de Jaime Siles que inicia de la siguiente manera: “El dibujo sonoro de la línea / es anterior al tiempo de lo blanco” (85)<sup>8</sup>.

Como se puede contrastar, Pérez Bowie se acerca mucho a lo que ocurre en el corpus de Panero respecto al tema posmoderno de la imposibilidad e insuficiencia del lenguaje como temas separados, aunque relacionados con la metapoésía, lo cual permite su análisis de forma mucho más específica, hecho por el cual recurrimos a esta tipología para observar las líneas en que se desarrollan los poemas de Panero.

### 1.3.1 La poética del silencio

Finalmente, nos parece importante hacer una anotación respecto al tema de la “imposibilidad de decir” de la tipología de Pérez Bowie, pues se acerca mucho a lo que durante los años 70 en España se denominó “poética del silencio”<sup>9</sup>. Pérez Parejo señala que esta poética se desarrolló en España al mismo tiempo que otras de los años 70 y 80 (novísimos, poesía de la experiencia, etc.),

---

<sup>8</sup> Sobre esta recurrencia en la obra de Jaime Siles, se sugiere la lectura de “El materialismo fónico de Jaime Siles” de Antonio Domínguez Rey.

<sup>9</sup> En 1966, George Steiner pondrá sobre la mesa uno de los temas fundamentales del siglo XX acerca del lenguaje: el silencio. La hipótesis de Steiner tiene su origen en la crisis que el lenguaje sufre a partir de la situación sociopolítica de autoritarismos durante el siglo XX, lo que llama “inhumanismo”. Steiner sugiere que el lenguaje, en sus limitaciones, lleva al escritor de todas las épocas a encontrarse frente a tres elementos: la luz, la música y el silencio. Y será precisamente ésta última la que parece más recurrente a partir de 1900, de ahí que señale que “[p]ara 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” (72).

y la describe como una poética “donde la palabra se estrecha y se recluye, se regresa al silencio primigenio y significativo, tan sólo manchado por algunos signos que adquieren mayor significación en su breve y luminoso fulgor” (*Metapoesía* 289). En ella señala tres líneas: mística (José Ángel Valente), purista o minimalista (Jaime Siles, José Luis Jover, Sánchez Robayna), y otra experimental (Ullán, Leopoldo María Panero, Eduardo Scala, Eduardo Hervás o Ignacio Prat) que va de la mano de las *logofagias* (término de Túa Blesa), “recursos estilísticos caracterizados por señalar la ausencia de discurso” (287-288).

Entre los procedimientos que Pérez Parejo localiza dentro de la “poética del silencio” están: la estética de la economía, que implica el uso de blancos, pausas, tendencia al conceptismo; la estética de la selección, que busca “evitar las redundancias, prescindir de alegorías [...]” (317); la propia *logofagia* (donde incluye varios procedimientos propuestos por Túa Blesa): “La *adnotatio* y el *ápside* son figuras en las que se produce la diseminación textual en dos o más textos a través de apéndices o notas a pie que poseen las más variadas funciones. El *ápside* se distingue de la *adnotatio* en que presenta una variabilidad discursiva que puede llegar a contradecir el mensaje del texto” (318). A estas figuras agrega el uso de varias lenguas (“figura babel”); el criptograma, “que consiste en utilizar signos de puntuación contraviniendo las normas ortográficas” (318); el *fenestratio*, donde “se sustituye o se señala la presencia de un texto o fragmento invisible por puntos suspensivos, procedimiento que ya utilizará Hölderlin en su última poesía y que muestra la inestabilidad textual” (318); el fragmentarismo; los tachones; entre otros recursos.

Cabe señalar que Pérez Parejo considera a la “poética del silencio” como parte de la crítica del lenguaje y no como un tipo de metapoesía. Sin embargo, nos parece conveniente situar dicha poética como una forma de metapoesía dado que ésta última tiende a operar, muchas veces,

de lo general a lo particular, es decir, desde el poema como expresión de una poética, hasta pensar el poema como forma de crítica del lenguaje desde sus elementos individuales (no sólo el verso, la palabra, sino también la categoría gramatical, el monema —lexema, morfema—, la grafía, el fonema, etc.). Por tanto, la “poética del silencio”, al implicar la crítica al lenguaje del que se constituye el lenguaje poético, es también una forma de metapoesía y es posible de asemejarse a lo que Pérez Bowie ha clasificado como “imposibilidad de decir”.

#### 1.4 Novísimos y metapoesía. Los casos de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero e Ignacio Prat.

Como hemos señalado en 1.2, esta preocupación por el lenguaje se presenta de manera significativa y general en la generación novísima, por lo cual nos interesa referir a continuación algunos casos concretos que permitan evidenciar dicha recurrencia.

La metapoesía en la obra de Pere Gimferrer es quizá la de mayor influencia dentro de la poesía de Leopoldo María Panero —además de que éste se apropia, por ejemplo, de la fórmula de títulos “Homenaje a X” o “Plagio a X”, rasgos que ya ha señalado Túa Blesa—. El crítico nacido en Zaragoza considera que la metapoesía de Gimferrer se plantea como una continua búsqueda:

palabra en tránsito, en tránsito hacia el sentido, claro que precisamente por ello una palabra no unida al sentido, sino dirigiéndose a él, y el poema y el pasaje metapoético en un doble tránsito iterante en un doble sentido, tanto hacia el sentido del poema, ese afuera irreductible, como hacia el sentido de lo poético, de la poesía, ese otro afuera que tampoco se alcanza. (*Gimferrerías* 61)

Para entender el desarrollo de la metapoesía en Pere Gimferrer, Lanz propone una división de su obra en castellano distinguiendo tres etapas: la primera va de 1962 a 1965 con los poemarios, *Malienus*, *Mensaje del Tetrarca*, *Arde el mar* y *Morir sobre un nenúfar*; después puntualizar una

etapa transitiva de poemas sueltos publicados en revistas entre 1966 y 1967; una segunda etapa de poesía en castellano va de abril de 1967 hasta *La muerte en Beverly Hills*; y una última etapa de 1968 a 1969 con *De “extraña fruta” y otros poemas (La llama 99)*. Dos concepciones de la poesía, según explica Juan José Lanz, serán las que encontraremos en la primera etapa de poesía castellana de Pere Gimferrer, el de la poesía como salvadora de lo bello y como “intento de reconquista del pasado” (79-80), las cuales se verán unidas por esa necesidad de aprehender, de mantener actualizado un pasado anhelado que, finalmente ya no será el mismo, pues “la vida pasada no existe si no es recuperada, recreada poéticamente, aunque, de esta manera, sólo consiga crear una nueva realidad distinta de aquélla” (85).

Para la construcción de esta metapoésía, Gimferrer se apoya, según Lanz, de cuatro elementos simbólicos: la lluvia, el jardín, las imágenes de luz y un espacio cerrado que crea el poema, un “círculo mágico”. El poder evocador de la lluvia permite esa vuelta al pasado, mientras que el jardín y el “círculo mágico” son espacios abstractos: el primero, lugar pasado, de la infancia, depósito de recuerdos; el segundo, espacio creado por el propio poema para la actualización, rescate, de esos recuerdos. Finalmente, las imágenes de luz son “símbolo del acercamiento y recuperación del pasado poéticamente y [...] de la consecución de la Belleza y la Poesía” (88). En esta etapa se observa, dice Lanz, “una crítica del lenguaje realista, en cuanto que trata de desmitificar y negar la relación lenguaje-realidad”<sup>10</sup> (100), además de una necesidad por plantearse cuestionamientos sobre la figura del autor y la poesía misma.

---

<sup>10</sup> Rotunda será, por ejemplo, la conclusión a la que llega Gimferrer en 1971, en unas “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, al respecto de la situación poética española de esos años, pues critica de toda poesía académica, social o esteticista, su banalidad y falta de cuestionamientos hacia el lenguaje y la forma en que se relaciona con la realidad, demandando un urgente “planteamiento poético de la realidad” (108), siguiendo precisamente esta misma línea que busca el pensar la realidad a partir del lenguaje poético.

En la segunda etapa en castellano, Lanz identifica una metacrítica de la obra escrita hasta el momento, es decir, se propone evaluar la forma en que él mismo ha venido entendiendo la poesía, con el fin de que ese yo encuentre una forma de expresión que le sea propia y más auténtica (100).

En el estudio preliminar a *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)* de Guillermo Carnero, Carlos Bousoño unifica el afán de rebeldía y rechazo a partir del que se desarrolla la metapoesía de Carnero partiendo de dos ideas yuxtapuestas: la concepción del lenguaje en tanto incapaz de reflejar la realidad y el reconocimiento de que existe un dominio del Poder sobre dicho lenguaje<sup>11</sup>. De este modo, la metapoesía se rebela ante la represión que sufre el lenguaje a causa del Poder que lo utiliza para la “acuñación de los valores, represiones y permisividades de una colectividad” (28). En un poema de *Dibujo de la muerte* (1967) llamado “El movimiento continuo”, Bousoño resalta el mecanismo del disfraz que utiliza Carnero para evidenciar la falsedad, el enmascaramiento del poder en su empeño de control:

Las personas comme il faut, honestos padres de familia y demás gente de principios  
(fotógrafos profesionales, profesores de baile y otros agentes de la autoridad)

tenían desde antiguo organizado su modesto baile de disfraces.

Y lo peor no fueron los ridículos gestos de las matronas, torpes animales domésticos,  
ni el parloteo de los intrascendentes animalillos partidarios del orden y la compostura,  
sino el distinguir, debajo de la pacotilla y de las flores de plástico,

---

<sup>11</sup> Este segundo aspecto es cuestionado por Jenaro Talens en su prólogo a la antología sobre la obra de Leopoldo María Panero titulada *Agujero llamado Nevermore* (primera edición, 1992), pues señala la ambigüedad con que Bousoño intenta caracterizar a la metapoesía desde su postura crítica frente al Poder y explica el concepto a partir de otro, el de metalenguaje. Así, el caso de un lenguaje como sistema que permite nombrar un universo referencial lleva a un nuevo lenguaje (el metapoético) que permite hablar no de ese sistema lingüístico, pues la metapoesía no tiene ya ese universo referencial, sino el poético, por lo que la metapoesía “hablará, al menos, de cómo otros poemas han hablado del mundo” (42). Esto explica el vínculo insoslayable entre la metapoesía y lo intertextual que se observará en los capítulos 2 y 3.

su buena fe de gansos soñolientos. (84)

En el caso del poema “Castilla”, se habla de máscaras que Bousoño interpreta como “símbolos de la represión y la ocultación de lo primigenio” (29) contra los que se manifiesta el yo enunciator en el poema; sin embargo, lo que destaca aquí Bousoño es que frente al Poder represor no puede sino emplearse otra fuerza similar pero contraria, de ahí que hacia el final del poema se lea: “Y otra vez al galope, matando, / descuartizando telas y andamiajes y máscaras / y levantando muros y andamiajes y telas / y máscaras“ (81), es decir, se sustituyen las máscaras del Poder con otras.

Otro caso es el de Ignacio Prat, poeta zaragozano, quien construye toda una poética de la intertextualidad y del silencio. Ejemplo de ello es *Así se hacen las efes* (1978), texto en el que “lo que los poemas muestran es cómo se deshacen las palabras, las frases, las palabras, el sentido, cómo se hacen el caos y el habla como balbuceo” (*Scriptor Ludens* 144). En este poemario, Prat no se limita a establecer relaciones con otros textos, sino que incluso “combina algunas palabras reconocibles como tales con otros significantes (“dícesi”, “Nur-dir”, “Bloclam”, etc.), a los que sólo muy oscuramente se puede ver como signos” (141). Esta inquietud pratiana de deshacer morfológicamente las palabras da cuenta de su interés autorreflexivo, de repensar el signo hasta deshacerlo.

Dentro de dicha poética, Prat llega al límite de ese balbuceo que menciona Blesa en dos relatos: “Escohotado” y “Primera faquíes al cubo”. Por citar un ejemplo de los ejercicios de Prat, podemos leer el inicio de “Primera faquíes”, cuyo sentido se pierde entre los juegos de palabras, las preguntas que parecen no llevar a nada, la ausencia de personajes o acciones que no se suceden coherentemente:

El ¡Den la disyuntiva inglesa! no es inverso Beria; así sea, embargado de aza,  
mientras queda un ¡sea! que va mucho más o menos hacia San-Gre... (¿de no?).

Nuevo era unto; era una mala dicción. La diferencia se recibía (*¿p?*), para una mente de Spezzia, cuando el más escotado hacia su aristo (se pregunta por *h* por última vez).

(*Scriptor Ludens* 109)

Con estos ejemplos, vemos que la tendencia hacia lo metapoético se convierte ya en una constante en la generación novísima y plantea problemas similares: el cuestionamiento al sentido del lenguaje y, con ello, de lo poético, el problema del poeta frente al lenguaje o éste llevado al silencio como forma de poner en duda su capacidad de aprehender cualquier contenido, así como el polemizar sobre la forma en que los sectores de poder emplean el lenguaje para sus fines.

### 1.5 La poética de Leopoldo María Panero

A pesar de que la primera publicación de poemas de Leopoldo María Panero (1948-2014) tiene por fecha 1968 con la plaqueta *Por el camino de Swann*, será en *Nueve novísimos poetas españoles* donde se dé a conocer en el ámbito nacional el nombre del menor de los Panero, quien muy pronto se deslindará de los demás poetas antologados; a saber, Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942), Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947) y Ana María Moix (1947-2014).

Si bien la obra de Castellet significará para Panero su lanzamiento al ámbito literario español de los años 70, lo cierto es que renegará en múltiples ocasiones de su inclusión en dicha generación y su obra se alejará cada vez más de los novísimos inicialmente descritos por Castellet. Así lo manifiesta la biografía realizada por J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, donde afirmará que “[l]o que yo trato [...] es

instalarme donde sea, menos en el lugar donde ya no estoy: en la novísima poesía española [...]” (155).

Ya en la “Poética” que acompaña los diez textos que incluye Castellet en su antología, Panero —desde el correlato de Garfio— ponía en claro su peculiar intención poética de hacer participar al lector en su obra a la manera del espectador de tragedia, es decir “contemplar participando en ella”, donde la obra sería “la fantasía paranoica del fin del mundo” (*Nueve novísimos* 239). Significativo resulta entonces la lectura de Pere Gimferrer sobre Panero en su prólogo a *Buena nueva del desastre* (2002), en la que, además de reconocer el poder que la imaginación tiene en la obra del madrileño, encuentra esa necesidad de completarse en el acto de lectura: “[a] encararse así, no sólo con la poesía verbal a la aparente poesía circundante, sino al lector y al mundo, interpela al lector y nos recuerda que, en lo profundo, todos somos Leopoldo María Panero, y que precisamente por eso él parece estar solo” (4).

En los apartados introductorios del primer tomo de la *Poesía completa*, Túa Blesa, editor de los dos tomos que van de 1970 a 2010, nos ofrece un esbozo de los rasgos más interesantes de la obra paneresca, entre los que menciona su recurrente “violencia en la palabra” (*Poesía I* 9) vista en el uso ocasional de la rima, los encabalgamientos léxicos que destruyen las palabras, en las diversas versiones de ciertos poemas que no hacen sino violentar el sentido de los mismos, así como las construcciones canónicas de ese llamado “arte del verso”. En el segundo tomo de la *Poesía completa*, continúa Blesa su enumeración de rasgos panerescos ejemplificando la recurrencia a palabras como la muerte, la nada, o el uso de lo que Blesa llama “X dixit”, es decir, esa fórmula que Panero emplea para citar a otros autores o a sí mismo, además del constante uso del plagio explícito observado en títulos como “Plagiando a Mallarmé”, “Plagio de Dámaso

Alonso” o “Plagiando a Pound” que, según explica Túa Blesa, resulta de la influencia que Pere Gimferrer tiene en la obra de Panero.

El recurso intertextual en la obra de Panero permite un constante diálogo con los poetas o filósofos predilectos del autor, llevando las palabras de otros a formar parte de collages, en muchas ocasiones, contruidos de la idea misma de lo que es la literatura y la poesía. Una explicación a este respecto la esboza el mismo Panero en la tercera parte de su prefacio a *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977), titulado “Los riesgos de la traducción”, donde propone el término de “literatura orgánica” para explicar una literatura sin referentes externos a ella (la realidad, la vida) y que implica, por ello, un ejercicio autorreferencial, el cual apelaría siempre a su pasado, a lo ya escrito (28-29). Este pasado significaría pensar en una literatura donde, más allá de la figura del autor, importa el momento de la lectura como conjunto previo al “Último Libro” aún por escribir, entendido éste como el punto final de toda literatura, momento en que, al dejarse de escribir, por fin puede saberse quiénes son realmente los “clásicos” (28).

Se trata de una literatura que “no tiene, pues, ese horror puritano por las «citas» ni ese afán religioso de una «virginidad» a la que se confundía con la «originalidad»; sabe que, como dijo Borges, la literatura lo mismo que el lenguaje es «un sistema de citas», en el que sólo puede pasar por «original» quien oculta o ignora su proveniencia” (29). La literatura orgánica, al posibilitar el diálogo con formas y contenidos anteriores respecto al género poético, también implicaría una autorreferencialidad respecto a lo que significa el poema mismo, hecho por el cual se puede afirmar que lo metapoético también puede leerse como parte de esa construcción de una “literatura orgánica”.

## CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LA METAPOESÍA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

### 2.1. Selección del corpus

Este trabajo se ha propuesto llevar a cabo un recorrido por todos los poemarios individuales<sup>12</sup> de Leopoldo María Panero en los que incluya poemas que atiendan a lo metapoético como eje temático, es decir, poemas que lleven a problematizar sobre la idea de lo poético, para lo cual analizaremos ciertos metasemas (ver apartado siguiente) que puedan ayudarnos a identificar lo considerado tal según este corpus.

Debido a la considerable extensión de la obra poética de Leopoldo María Panero en la que observamos un carácter metapoético, hemos elegido los poemas y fragmentos de poemas que consideramos más significativos para este estudio. Así, el corpus de análisis comprende la obra poética completa de Leopoldo María Panero, basándonos en los dos tomos de la *Poesía Completa* editada por Túa Blesa que abarca el periodo de 1970 a 2010, además del poemario *No, no somos ni Romeo ni Julieta ni estamos en la Italia medieval*<sup>13</sup> (incluido en el libro *Los papeles de Ibiza 35* publicado en 2018) que, según indica Túa Blesa en el estudio preliminar de *Los papeles*, posiblemente es contemporáneo de *Así se fundó Carnaby Street*; del mismo libro de *Los papeles de Ibiza 35*, tomamos los poemas que Blesa conjunta como *Otros poemas*, textos cuya fecha tampoco resulta precisa; de los poemarios posteriores a los dos tomos de *Poesía completa*, tenemos *Cantos del frío* (2011), *Poemas del pájaro y la oruga* (2014), *Rosa enferma* (2014) y *El*

---

<sup>12</sup> Hablo aquí de poemarios individuales con el fin de diferenciarlos de aquellos escritos junto a otros poetas como Claudio Rizzo, José Águedo Olivares, Félix J. Caballero o Ianus Pravo, textos que plantean un problema específico de análisis: el de la autoría.

<sup>13</sup> Este poemario es publicado en mayo de 2018, luego de que Túa Blesa tuviera acceso a este conjunto que en sí mismo conforma un poemario contemporáneo a *Por el camino* (aunque no fechado), mismo que es recuperado del archivo heredado a Javier Mendoza directamente de la mano de José Moisés “Michi” Panero, hermano menor de Leopoldo María. Sin embargo, se debe recordar que el primer conjunto de poemas que el autor publica, a manera de plaqueta, es *Por el camino de Swann* (Málaga 1968), compuesto por poemas que más tarde reaparecerán en *Así se fundó Carnaby Street*.

*ciervo aplaudido* (publicación bilingüe para Italia en 2012, traducido por Ianus Pravo. La edición sólo en español es realizada por la editorial El Ángel Caído hasta 2016). De esta extensa obra, hemos elegido un poema representativo por poemario, aunque en número no se corresponden con la totalidad de poemarios debido a que, en algunos de ellos, no se han considerado poemas relevantes para esta investigación. De ahí que hablemos de un total de treinta y dos poemas dentro de este corpus de análisis.

En los primeros poemarios de Leopoldo María Panero, *No, no somos ni Romeo ni Julieta, ni estamos en la Italia medieval*<sup>14</sup> y *Así se fundó Carnaby Street* (1970), no se observa una intención metapoética, puesto que, como señaló José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Panero inicia su obra siguiendo una poética *camp* y de clara influencia de los *mass media*. Por esta razón, lo que sí se observa en *Así se fundó* es una marcada tendencia hacia la forma surrealista del *collage* y, principalmente, a la intertextualidad que remite a diferentes ámbitos: la literatura de misterio (por ejemplo, la mención a William Wilson, cuento de Edgar Allan Poe en el poema “Ann Donne: Undone”, título que, además, hace referencia a un poema de John Donne, donde alude a su esposa), la novela negra (“Homenaje a Dashiell Hammett”), así como la literatura infantil (“Dumbo” de Helen Aberson); elementos de la cultura popular norteamericana, sean respecto a la música (The Rolling Stones, a quien dedica el poemario), figuras del viejo oeste (Sitting Bull, en el poema “Deseo de ser piel roja”, traducción de un texto de Kafka), personajes de cómics como Mandrake El Mago (“La muerte de Mandrake”), e incluso delincuentes como Caryl Chessman, violador y ladrón de California (“Homenaje a Caryl Chessman”), o la pareja de criminales Bonnie y Clyde (“Homenaje a Bonnie and Clyde”).

---

<sup>14</sup> Si bien su publicación es del 2018, lo cierto es que se trata de un libro muy próximo a *Así se fundó*, como señala Túa Blesa en su estudio preliminar a *Los cuadernos de Ibiza* 35, aunque no es posible afirmar una fecha precisa.

Lo mismo sucede en *No, no somos ni Romeo ni Julieta* pues, como comenta Túa Blesa en su “Presentación de *Los papeles de Ibiza 35*”, Panero emplea muchas referencias a la cultura popular y los *mass media*, entre los que destaca el uso del título de una canción de Karina, cantante española muy popular en la época, la referencia al Mago Mandrake, Tintín, Milú, los Rolling Stones, etc. Blesa también señala que en esta ocasión existen elementos del habla coloquial que “supone[n] un rasgo de escritura que el poeta no continuaría utilizando ni en *Teoría* ni en libros posteriores” (25), como lo serán las repeticiones, los anacolutos o palabras de función fática.

De ambos libros, el primer poema de preocupación metapoética es, según el propio Panero, “Ann Donne: Undonne”, pues él mismo lo señala así en la entrevista que le hace Federico Campbell (1971), cuando habla sobre su transición de una escritura a partir del surrealismo y su paso a un “vivir únicamente en la poesía, en el lenguaje” (18). Panero señala que este es el punto en que comienza una poesía más reflexiva que pretende seguir la línea de Mallarmé, la de escribir una poesía que diga la nada, pues «[h]ay que construir el poema sin decir nada, pero aparentando que se dice algo» (21). Este dato nos hace saber que textos como “III” de *No, no somos* y el poema que inicia “Alexander Pope, y Swinburne y Tennyson son sólo muertos” (201) de *Otros poemas* que se encuentra en *Los papeles* —y que incluimos en nuestro corpus— son textos posteriores, pero que siguen esa misma línea reflexiva iniciada en *Así se fundó*.

En *Teoría* (1973), el interés metapoético aparece en varias partes de “El canto del llanero solitario”, de donde tomaremos la primera y tercera parte como parte de nuestro corpus de análisis. En el poemario *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) (nombre sacado de la

traducción del verso final del poema “Pequeño concierto” de Georg Trakl) no se aprecia una intención metapoética salvo en dos poemas, de los cuales hemos elegido únicamente “Ma mère”.

De *Last River Together* (1980), “El día en que se acaba la canción” es un texto que cuestiona el sentido del poema. También de 1980, *El que no ve* contiene el poema “Vaso” que presenta a las palabras como algo “viejo” y demerita su uso. En *Tres historias de la vida real* (1981) y *Dioscuros* (1982) no se encuentran metapoemas; el primero contiene muchos más elementos autobiográficos y el juego de máscaras al representar a otro Leopoldo María Panero en esas tres historias a manera de autoficciones; el segundo refiere constantemente a personajes de la mitología de la Grecia y Roma antiguas como Dionisos, Cibeles, Atthis, Hera, Terímaco, Júpiter, Plutón y Marte.

Para 1985, aparecen algunos fragmentos de metapoesía con la publicación de *El último hombre*. De este libro elegimos el poema sin título cuyo verso inicial es “La poesía destruye al hombre”. En *Siete poemas* tampoco se observa este tipo de poemas, pues vuelve a las referencias a la mitología y literatura griega (Priamo, Patroclo, Dionisos). En *Últimos poemas* (1986), *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) y *Globo Rojo* (1989) no encontramos poemas significativos para un análisis de metapoesía, pues tienden a las referencias sobre la psiquiatría y la locura. Del poemario *Contra España y otros poemas no de amor* (1990) elegimos el poema “Lo que Stephan Mallarmé quiso decir en sus poemas”.

En *Heroína y otros poemas* (1992) tampoco observamos metapoemas significativos. Del mismo año, *Piedra negra o del temblar* contiene el poema “Lectura” que añadimos al corpus de análisis, mientras que de *Once poemas* no tomamos ningún ejemplo. De 1994, en *Epílogo*, es significativo “Parábola del diccionario” y de *Orfebre*, “La cuádruple forma de la nada”. De los poemarios *Locos* (1995) y *El Tarot del Inconsciente Anónimo* (1997) tampoco encontramos

metapoemas significativos. De *Guarida de un animal que no existe* (1998) elegimos “Me celebro y me odio” y de *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999) tomamos “El poema es el ladrido de un perro”.

En los anteriores libros encontramos muy pocos poemas con un eje claro hacia la reflexión metapoética y será a partir del libro *Abismo* (1999) cuando la obra de Leopoldo María Panero apunte hacia este tipo de textos de manera más o menos reiterada. De este poemario elegimos tres metapoemas: el primero inicia con el verso “Escribiré y escribiré”, el segundo con “La rosa es el símbolo del poema” y el tercero con “Miento en el paraíso”. De *Teoría del miedo* (2000) no tomamos ningún ejemplo. Del mismo año, *Suplicio en la cruz de la boca* no contiene ningún poema significativo para este análisis. En *Águila contra el hombre* (2001) encontramos, entre otros, el poema que inicia “Oh el brazo cercenado” y “París”, mientras que de *Poemas para un suicidamiento* del mismo año no elegimos ningún ejemplo. En 2002, *Buena nueva del desastre* contiene el poema iniciado “Oh, señorío atroz de la nada” y en *Los señores del alma* tenemos aquel que inicia “Ah tú, poema que no es poema”, “Sólo la muerte es más blanca que el diente” y “Alguien tose en la sombra”. De *Conversación* (2003) no consideramos ningún poema significativo para este estudio.

En 2004, tenemos cuatro poemarios: *Erección del labio sobre la página*, del cual elegimos el poema que inicia “Es el poema como un requiebro”; *Danza de la muerte*, de donde no tomamos ningún poema; y de *Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul* elegimos el poema que inicia “El poema es el único supuesto de que yo existo”. Del año 2005 tenemos también tres poemarios: *Poemas de la locura*, *El hombre elefante* y *La esquizia, y no el significante*, los cuales no contienen poemas significativos para este estudio, pues siguen la

tendencia a las referencias a la locura y la esquizofrenia. Lo mismo ocurre en *Versos esquizofrénicos (Poemas sugeridos por los dibujos de esquizofrénicos)* de 2007.

Del año 2008, son siete poemarios: *Sombra y Gólem*, que no contienen poemas significativos para nuestro estudio. De *Mi lengua mata*, elegimos el poema “XI”. De *Escribir como escupir y Páginas de excremento o dolor sin dolor* no elegimos ningún poema que interese al estudio presente. En el poemario *Conjuros contra la vida* tenemos “El poema es” y en *Esphera* “Willem de Kooning”. De 2009 es el poemario *Tragos*, del cual no elegimos ningún poema para este estudio y tampoco de *Reflexión* (2010). De *Cantos del frío* (2011) hemos elegido el poema “XXIV”, mientras que de *El ciervo aplaudido* (2012) nos interesa el poema que inicia “They all go into the dark, Eliot lo dijo”. De *Poemas del pájaro y la oruga* (2014) tomamos el poema que inicia “La hierba del ser”, mientras que de *Rosa enferma* (2014) analizaremos el poema “VII”.

Quedan aparte otra serie de pasajes panerescos en los que se vincula el poema o la poesía a los excrementos y lo escatológico, siguiendo la línea de Artaud en *Pour en finir avec le judgement de Dieu*, Lautréamont en sus *Cantos*, e incluso de Georg Trakl (sobre todo en lo que respecta a la figura de la rata, imagen empleada en varios poemas por el poeta austríaco). Dichos poemas pueden leerse como formas de escarnecer las ideas tradicionales de belleza y de poesía y, por la cantidad de ellos, conformarían en sí mismos un *corpus* para analizar.

## 2.2 Análisis del corpus. Introducción

Los textos se han analizado, en la mayoría de los casos, a partir de sus elementos semánticos (incluyendo, en algunos casos, elementos etimológicos) e intertextuales, ya que forman parte fundamental en la construcción de lo metapoético. Para apoyar el análisis semántico, hemos recurrido al cuarto capítulo de *Retórica general* del Grupo  $\mu$ , titulado “Los metasemas” donde

dicho neologismo hace referencia a los llamados “tropos” en la retórica clásica que afectan lo paradigmático, surgiendo “cuando se da la sustitución o cambio de una palabra (o significado de una palabra) por otra” (Pozuelo 171); por su parte, el Grupo  $\mu$  lo define como “figura que sustituye un semema por otro” (157), donde semema es entendido como palabra. En este tipo de metáboles o figuras clasifican a la sinécdoque<sup>15</sup>, metáfora<sup>16</sup>, comparación<sup>17</sup>, metonimia<sup>18</sup> y oxímoron<sup>19</sup>, principalmente, las cuales apoyarán este análisis.

Dado el tipo de corpus que analizaremos, la definición de Gérard Genette sobre la intertextualidad nos parece bastante apropiada:

relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin

---

<sup>15</sup> El Grupo  $\mu$  clasifica dentro de los metasememas tanto a la sinécdoque generalizantes como a las particularizantes. El primer caso “va de lo particular a lo general, de la parte al todo, de lo menos a lo más, de la especie al género” (171), mientras que el segundo caso se refiere a lo contrario, de lo general a lo particular, etc.

<sup>16</sup> Sobre la metáfora, el Grupo  $\mu$  la define como “modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación resulta de la conjunción de dos operaciones de base: adición y supresión de semas” (176). La clasifican en dos tipos: la metáfora *in praesentia*, donde “dos sintagmas son indebidamente asimilados”; y la metáfora *in absentia*, que “no manifiesta la asimilación” (187). El Grupo  $\mu$  propone los siguientes ejemplos respectivamente: “las rosas de sus mejillas” y “en su cara, dos rosas”.

<sup>17</sup> Si bien la comparación, de forma general, es frecuentemente introducida por un “como” (comparación metafórica) “afectando por consiguiente a la afirmación de una total conmutabilidad” (187), el Grupo  $\mu$  señala la existencia de diferentes tipos de comparaciones que funcionan para “atenuar el carácter racional del *como*”, las cuales llama cópulas, clasificadas según la estructura gramatical que las conforma (consultar el apartado 3.2 del capítulo “Los metasememas” de *Retórica general*). Sin embargo, en nuestro análisis abordaremos sobre todo a las llamadas comparaciones metafóricas debido a su constante aparición en el corpus.

<sup>18</sup> En cuanto a la metonimia, el Grupo  $\mu$  señala que, si bien “[l]a metáfora hace intervenir semas denotativos, semas nucleares, incluidos en la definición de los términos”, en el caso de la metonimia se trata de “semas connotativos, es decir, contiguos, en el seno de un conjunto más vasto y que concurren conjuntamente en la definición de este conjunto” (192). Dos son los tipos de connotación que consideran para el surgimiento de la metonimia: las relaciones de una palabra con otras “con las que puede ser combinada” y “de las que es una parte constituyente” (193). En estas especificaciones, también corresponde su lugar al hecho de que en la metáfora hay una “intersección sémica de dos clases”, donde un “término intermediario está englobado, mientras que en la metonimia es englobante” (192).

<sup>19</sup> A diferencia de la antítesis, considerada por el Grupo  $\mu$  como “metalogismo por repetición (A no es no-A)” (196), el oxímoron se considera un metasemema porque es una “figura en la que uno de los términos posee un sema nuclear (puede ser un sustantivo), que es la negación de un clasema del otro término (puede ser un adjetivo)” (195). Al considerarse una figura, el Grupo  $\mu$  advierte sobre la importancia de observar si, efectivamente, el oxímoron en cuestión tiene grado cero, es decir, comprobar si se trata de una violación al código, regla que aplica para todas las figuras mencionadas anteriormente.

referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréaumont [sic], por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (10)

Como se observará en cada análisis, el corpus presenta temáticas particulares desprendidas del mismo eje metapoético. Por ello, la tipología que Pérez Bowie sugiere en su artículo “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)” nos parece esclarecedora en el sentido de que nos ha permitido observar los tipos de metapoemas que pueden manifestarse en el contexto a que pertenece Panero.

A continuación, presentamos parte del análisis del corpus con el fin de exponer los casos más representativos sobre este tipo de poemas. Para ello, seguimos el orden de la tipología propuesta por Pérez Bowie (2.2).

### 2.3.1 “El poema sobre poemas”

Dentro de todo el corpus seleccionado, es de resaltar que este tipo de poemas surgen siempre en consonancia con otro tema, el del “poema como poética”, puesto que los textos parecen dejar hablar siempre a una voz que se reconoce como autor. Así, por ejemplo, en “Ma mère” (Panero, *Poesía I* 157-159), tenemos una visión nauseabunda de un sujeto enunciativo que, en un estado *post mortem*, describe su muerte y el divertimento que produce en su madre. El poema va construyendo, más que una visión mortuoria, una alegoría del despojamiento que sufre el hombre al perder el intelecto, de ahí que el cerebro sea “aplastado” mientras el alma se convierte en un “teatro vacío”. Otras metáforas están en el cráneo y la conciencia, enunciadas así en el texto:

“[...] mi conciencia, / cosa oscura o / aliento de monstruo presentido en la caverna” (157). Una vez que el hombre es despojado también de un nombre, el sujeto enunciativo parece alejarse hacia otro espacio, una “ciudad invernal” donde encuentra la “puerta del infierno” y es precisamente ahí donde recurre a la metapoesía, donde se enuncia su carácter de “canto exhausto”, problematizando sobre el lenguaje y al mismo tiempo se evidencia la ficcionalidad de quien enuncia:

[...] puerta del infierno—  
 del infierno de la posibilidad de sufrir ya—  
 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. [...] (158)

El poema, desde su origen oral, guarda estrecha relación con la música y el canto, por lo cual no es gratuito que se describa aquí como un “canto exhausto”, dando a entender que el sujeto que lo enuncia ya no posee vitalidad ni fuerza o que el lenguaje con que enuncia está desgastado. Esa puerta del infierno, cuyo movimiento de apertura o cierre está condicionado por una fuerza externa, el viento, también funciona como metáfora de lo que es el poema. Dicha fuerza externa puede referir al sujeto enunciativo mismo, que mueve al poema, lo crea mediante un arte

específico, como a una marioneta o pelele los mueve la mano de un hombre. El tema del hecho creador se expresa al decir que esa marioneta mima “su carencia de ser con lo exagerado del gesto”, es decir, se acepta que la palabra por sí misma no posee fuerza artística alguna salvo cuando es manipulada para generar dicho efecto.

En “Ma mère”, la palabra muñeca podría referir no sólo a un juguete infantil como metáfora del sujeto enunciativo del poema, sino a la parte del cuerpo que puede manipular una marioneta, la cual dejaría ver esa mano que mueve las palabras en el poema: el autor. Los versos “Como una muñeca me mimo / a mí mismo y finjo / delante de nadie que aún existo” (158) hablan también de una metaficción, pues tenemos la presencia de un sujeto enunciativo manifestado en ese deíctico “mí” que no sólo está enunciando algo, sino que dice su condición de sujeto enunciativo, pues el verbo “mimar” no sólo significa “Hacer caricias y halagos”, sino también “Representar algo mediante gestos”, pues el verbo deriva de “mimo” y éste del latín *mimus*, “Intérprete teatral que actúa sirviéndose exclusiva o preferentemente de gestos y movimientos corporales”. Esta última definición nos acerca a una lectura del verso a partir de una idea de silencio, al presentar movimiento (estar vivo), pero al mismo tiempo un abandono de la palabra que sugiere la problemática del tipo de existencia que se tiene, lo cual nos lleva a otra definición de “mimo”: “En el teatro grecolatino, bufón que imitaba a otros personajes” (DRAE). Dicho sujeto, el cual reconocemos como una ficción, se reconoce como un mimo, “finge existir”, de ahí que versos antes ya manifestara esos dos significados: “como un pelele o marioneta infame que mimara / su carencia de ser con lo exagerado del gesto”. Este tema del sujeto muerto que enuncia es muy peculiar en esta poética y será una cuestión en la que haremos algunos apuntes en el Capítulo 3 (ver 3.2.1 La deconstrucción del sujeto enunciativo).

Otro ejemplo es “Lectura”, poema que habla sobre cómo funciona frente al lector, pues inicia haciendo explícita la existencia de una voz que “habla”: “Yo no hablo del sol, sino de la luna / que ilumina eternamente este poema” (Panero, *Poesía I* 433). Además de presentarnos a un sujeto enunciativo, el poema comienza a revelarse como un lugar, una escena sacada del género de terror, “donde una manada de niños corre perseguida por los lobos”. Enseguida, el poema va revelando una postura frente al lenguaje del que se conforma: “Oh amor impuro! Amor de las sílabas y de las letras / que destruyen el mundo, que lo alivian / de ser cierto, de estar ahí para nada”. El lenguaje poético, según este ejemplo, es un lenguaje que se aleja del crear, es, por el contrario, un desierto —lo construye el poema a modo de tmesis, aunque en el mismo verso y no de forma encabalgada en dos versos diferentes, donde vemos un “de ser cierto” que esconde un “desierto”— y que incluso niega la existencia (ver 2.3.2), de ahí que introduzca una comparación metafórica, del poema-lugar con otro elemento de la literatura de terror: “un arroyo / que no refleja mi imagen, / espejo de vampiro” (433), de donde se entiende que tanto el sujeto enunciativo, como lo dicho por las palabras del poema están y no están en ese espacio que es el poema. Finalmente, el poema parece sugerir la intención del sujeto enunciativo al decir todo lo anterior, incomodar al lector, provocar miedo al leer, de ahí que el título sea “Lectura” y no “Escritura”, pues el texto cierra con una llamada al lector que podría interpretarse incluso como amenaza de muerte: “desde la página va a chupar tu sangre, lector / y convertirla en lágrima y en nada: / y a hacerla comulgar con el acero” (434).

### 2.3.2 “El poema como poética”

El primer poema que se inserta en esta clasificación es también el primer texto en su obra en el que, según palabras del propio Leopoldo María Panero, se plantea lo autorreferencial, “Ann

Donne: undone”, en el que incorpora tres lecturas que aportan algo a dicha idea. Primero tenemos dos paratextos: el título que remite al famoso epigrama de John Donne sobre su esposa y un epígrafe extraído del primero de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont: “J’ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me sui fendu les chairs aux endroits ou se réunissent les lèvres [...]. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté”, revelador en tanto implica un fragmento en que se expresa la incapacidad de relacionarse con los demás mediante un acto violento en torno a la boca<sup>20</sup>, de donde se externa la lengua hablada; además, la intertextualidad con el relato de Edgar Allan Poe titulado “William Wilson” que introduce el tema del doble, apunta, según veremos, a lo metapoético.

Los metasemas encontrados vuelven al propio tema del doble: pasos que son fantasmas y ecos (como los que persiguen a William Wilson), corredores (posiblemente en referencia a las escuelas en que William Wilson coincide con su doble inevitablemente), en seguida aparece una comparación metafórica del Castillo como algo que produce espejismos, lugar que llama Salón de los Espejos. A esto agrega también una metonimia respecto a la palabra Amapola, “Flor que nace de la caridad del Diablo”, es decir, hace referencia a la droga derivada de ella, la heroína<sup>21</sup>. Con esta imagen también da paso a Laberinto, una metáfora de un corredor que se atraviesa bajo los efectos de la heroína. Sombra y huella también vuelven a la idea del doble, mientras que “la única esperanza en la Tierra aquello que está / Fuera del Mundo y en el Mundo / Fuera del Mundo y de la Tierra” hace referencia a la Muerte, que también incluye en

---

<sup>20</sup> Tanto Lautréamont como Mallarmé, son dos grandes influencias para Leopoldo María Panero. El epígrafe del primero entra en diálogo con ideas del segundo, tal como explica Panero a Federico Campbell en 1970: “Yo siempre he percibido una separación maniquea entre lo que Mallarmé llama el mundo de la sonrisa y de la palabra. Yo realmente no puedo penetrar en el mundo de la sonrisa. Ese era uno de mis problemas cuando estaba estudiando en Cambridge: mi incapacidad para hablar con los monos” (18)

<sup>21</sup> Es importante destacar aquí la temática de las drogas, pues Leopoldo María Panero puede ser considerado uno de los primeros poetas que escriben al respecto en España, lo mismo que su contemporáneo Eduardo Haro Ibars, quien tiene también muchos textos, e incluso artículos sobre las drogas.

mayúsculas. Finalmente, la Ceniza como muerte es llevada, como todo lo anterior, a un nivel que podríamos llamar autorreferencial.

Si bien tenemos una lectura posible acerca de los efectos de una droga que pueden conducir a la paranoia de sentirse perseguido por otro, un doble, tampoco pueden dejarse de lado las referencias intertextuales. Al tratarse de un poema que el mismo autor considera su primer ejercicio de autorreferencialidad, también puede verse como un texto dialogando con otros y enunciándose como un texto doble de otro:

Tantas veces tus pasos, William Wilson,

Tantas veces tus pasos he creído escuchar

Estos pasos que son el Eco de mis pasos,

Esta Sombra que es la sombra de mi sombra. (Panero, *Poesía I* 72)

En el poema podemos destacar al menos dos modos de entender este William Wilson enunciado: el de la propia intertextualidad, desde la que se evoca o recuerda al William Wilson de Poe, así como a su doble; y el William Wilson que va detrás del sujeto enunciativo, sea el mismo personaje con su doble o entendiendo a William Wilson como un texto que persigue al actual enunciadador. Esto último nos hace leer todo ello como una metáfora de un texto en otro texto, y no como continuación o extensión del relato de Poe. El título, “Ann Donne: Undone”, manifiesta también una intención de hablar de un doble textual debido a los conjuntos homófonos con que se construye, lo que también ocurre con la sílaba “Wil” de William Wilson. Finalmente, este texto lo incluimos en la clasificación del “Poema como poética” entendiendo el mismo desde la ficcionalidad a que apela, pues primero cree escuchar unos pasos y después acepta haber mentido y afirma: “Porque la única verdad es aquello que no es verdad”. El juego que plantea al lector es tan evidente como el que hace Poe al inicio de su cuento de tipo autobiográfico: “Let me call

myself, for the present, William Wilson. That is not my real name”, por ello, más allá de un efecto de la heroína, lo que se cuestiona es que el autor y, en general, el texto, lo creado dentro de él, no “nos salvará de la Ceniza”, no será permanente o eterno, lo mismo que el canon, sino que tiende al cambio a pesar de sentir sus “pasos” tras de sí.

Panero trabaja sobre esta misma línea temática alrededor de 1970, pues en “Aleixandre Pope, y Swinburne y Tennyson son sólo muertos” también observamos ese ataque al conjunto de la literatura al proponerla como aquel lugar “donde caen las palabras para no ser vistas / nunca más en la tierra, como si no existieran / ni hubieran sido nunca pronunciadas, ratas / del subterráneo o cucarachas / que salen sólo en invierno”. El poema enuncia dos posibilidades de tiempo: un presente en el que las palabras habitan el “sepulcro” de los labios de esos poetas ingleses, es decir las palabras muertas en un tiempo actual; y un futuro que es expresado como un tiempo curiosamente esperanzador: “qué sería / del mundo si un día, al fin, lloviera / sobre él la ceniza de los libros” (*Los cuadernos* 201). Esa “ceniza” parece proponer dos ideas: por un lado, una literatura acabada, sin más qué decir, pero por otro, una literatura revivida en una acción natural como la lluvia, que inicia su ciclo lo mismo que el agua, y que es vertida nuevamente en el mundo en busca, quizá, de una nueva vitalidad.

El “poema como poética” también aparece en este corpus como una forma de evidenciar la presencia de un sujeto enunciativo que problematiza sobre su ficcionalidad en el lenguaje poético:

El poema es el único supuesto de que yo existo

la única garantía de mi ser:

el único rezo por que el no ser no sea como el ser. (*Poesía II* 265)

En estos tres versos tenemos expresadas tres posturas distintas sobre ese yo implícito en todo enunciado: el primer verso es un “supuesto”, el segundo una “garantía” o afirmación y el tercero es un “rezo”, un anhelo. Como se observa, se enuncia una dimensión que es la del sujeto enunciativo en un poema en el que expone su condición de sujeto enunciativo, es decir, dentro del texto, donde es posible escapar del “ser”. Así, se entiende que existan también dos posibilidades de “ser”: un ser empírico, fuera del texto y el cual no se quiere ser, pero también otro que es el ser textual propiamente, una metaficción y que denomina “no ser”. Con ello, el sujeto enunciativo afirma su ser como un “no ser”, es decir, reconoce su ficcionalidad y la prefiere al “ser” empírico, real, pues ese “rezo” expresa el anhelo de permanecer como ser ficcional.

Pero también encontramos poemas en los que se cuestiona el concepto de “autor” mediante un sujeto enunciativo que se proclama tal:

«E vedevo la citta rovesciata»

PALABRAS DE UN ESQUIZOFRÉNICO

Escribiré y escribiré  
 hasta que la página caiga sobre mí  
 como la ciudad que se volcase  
 sobre mis ojos  
 y el poema será una casa  
 ante nadie. (*Poesía II* 44)

El primer verso implica ya el acto de escritura en un tiempo constante, donde el verbo “escribir” parece aproximarse a lo metarreferencial, a un enunciado sobre la enunciación. Una vez que ese decir y hacer se realizan en la escritura misma del poema, se introduce una comparación

metafórica en el segundo y tercer verso donde se muestra una página tan pesada como una ciudad que cae sobre ese enunciador. Sin embargo, cabe destacar que no hay nadie ni nada que haga volcar la ciudad-página, sino que ella misma “se” vuelca, de modo que parece que tuviera una existencia independiente de quien la crea-escibe. Finalmente, parece que el sujeto que nos hablaba al inicio desaparece en los versos seis y siete, e incluso tenemos una metáfora del poema-casa, como parte constitutiva de esa ciudad, un lugar para habitar, pero sin nadie que lo habite, pues está “ante nadie”, lo que viene a sugerir ya no sólo la desaparición del sujeto enunciativo, sino también la del “lector”. Incluso, la metáfora del poema-casa plantea la idea de estructura funcional como resguardo o lugar habitable, siendo el poema, entonces, una construcción lingüística que puede resguardar determinado sentido (veremos en 2.3.3 que incluso puede ser habitado por la Nada).

Vayamos a otro ejemplo. En el siguiente poema encontramos una relación antitética respecto al poema “Canto a mí mismo” de Walt Whitman:

ME CELEBRO Y ME ODIO

Me celebro y me odio a mí mismo

palpo el muro en que habrá de grabarse mi ausencia

mientras el poema se escribe contra mí, contra mi nombre

como una maldición del tiempo.

Escupo estos versos en la guarida de Dios

donde nada existe

sino el poema contra mí. (*Poesía I* 526)

En el poema de Whitman, el sujeto enunciativo se alaba y se celebra como poeta y como ser vivo, por tal motivo disfruta de su condición humana e invita a convivir con la naturaleza con quien, mediante la metáfora, sugiere una relación amorosa: “Tierra de profundos barrancos y llena de flores de manzano... / Sonríe, sonrío porque tu amado llega.” (66). Por otro lado, el sujeto enunciativo en el texto de Panero se presenta de forma individual y sin sugerir relación alguna con otros seres u objetos de la realidad.

El espacio poético es, en Whitman, similar a un campo abierto donde se observa el paisaje, las nubes, la flora, etc., mientras en Panero la palabra “muro” podría designar tanto el encierro o la marginación, por la cual no se disfruta de esa condición humana, como también la aparición de un nicho o lápida incrustada en que se graba “mi ausencia”, quizá en el sentido de “muerte”, designando el nombre del enunciadador. La palabra “Dios” en el poema de Whitman se refiere a una entidad presente en todo, “Yo oigo y veo a Dios en todas las cosas [...]” (131), mientras que en el poema de Panero no sólo se recluye al hombre sino también a Dios a una “guarida”, lo que podría significar que coloca a Dios al nivel de un animal que habita una guarida o como un ser que se esconde del peligro. Además, afirma que “nada existe” en dicha guarida, salvo el “poema” en su contra, lo cual puede sugerir o la inexistencia de Dios, es decir, que en esa guarida que se dice ser “de Dios” nada hay, ni el propio Dios, por lo cual escupe sus versos, palabras que no serán recibidos por nadie o que, como ha escrito en otro poema (“Lo que Stéphane Mallarmé quiso decir en sus poemas”) el mismo Panero, “ni siquiera Dios es superior al poema”, de donde se entendería que el acto de escupir tiene el sentido de burla y/o rechazo. Por su parte, Whitman exalta al ser humano hasta el punto de afirmar que “nada, ni Dios, es más grande para uno que uno mismo” (130).

Atendiendo al carácter metatextual, existen entonces dos niveles en que el poema se presenta: el primero corresponde al poema como entidad que va contra el sujeto enunciativo y, el segundo, los versos que éste escupe presentes en su materialidad, es decir, los mismos siete versos que leemos. Si bien en Whitman el poema está a favor del sujeto, pues mediante esos versos se festeja su humanidad y la vida misma con un carácter optimista que aboga por la libertad, en Panero el poema parece estar en su contra debido quizás a lo mencionado arriba respecto al segundo verso, pues se sugiere un encierro o incluso la muerte que imposibilita el goce de su condición humana.

Así, observamos que el poema se puede insertar dentro de la tipología que Pérez Bowie hace respecto a la poesía autorreferencial o metapoesía española contemporánea, específicamente dentro de la temática que denomina “el poema como poética” (241). Este tema es particular o novedoso, según Pérez Bowie, debido a que estos poetas “someten al instrumento lingüístico en tales textos para hacerlo capaz de sugerir por vía intuitiva, renunciando a los recursos de la expresión lógica, la esencia de lo poético” (241). El poema analizado nos muestra dicha tensión mediante una lucha entre el poema y el sujeto enunciativo, sujeto que parece estar encerrado, además de tener una postura de rechazo respecto a Dios.

Por su parte, la relación intertextual que el enunciador establece con el texto de Whitman funciona como una respuesta a la visión de mundo que el autor “canta”, pues en el texto de Panero el poema se muestra no como una creación que refleja la belleza de la vida y el ser humano sino, por el contrario, como una entidad en contra suya, incluso en contra de ese creador de versos escupidos que sugiere una figura de “poeta”. Esto último hace pensar que el sujeto enunciativo separa los conceptos de “verso” y “poema”, fungiendo como creador del primero y dejando en su autonomía al segundo cuando menciona que “el poema se escribe”. Lo poético

aparece en este texto en su independencia de un creador, como una entidad que existe por encima de Dios y del hombre.

Otro caso en que el sujeto manifiesta su ficcionalidad es cuando se observa a sí mismo siendo manipulado por algo desconocido que lo induce a escribir, lo cual vemos en un poema de *El ciervo aplaudido* que inicia con una referencia directa de los *Four quartets* de T. S. Eliot, “They all go into the dark, Eliot lo dijo, / Qué sombra que no conozco tortura / mi muñeca / que como un gusano reptaba sobre la página” (25). La “muñeca”, que funciona aquí como una sinécdoque generalizante, es decir, la mano que escribe, es torturada por una sombra que la lleva al acto de la escritura; sin embargo, lo que observamos al leer el poema es que dicha escritura opera como una forma de denuncia, de liberación mediante el lenguaje, puesto que nos señala esa “tortura” y también nos hace explícito el lugar en el que habita: la página. El soporte físico es otro tema metapoético, que llamaremos aquí “El protagonismo del material gráfico”, según sugiere Pérez Bowie, y en el que profundizaremos en 2.3.5.

También encontramos un ejemplo donde se evidencia la reflexión del proceso de creación en los siguientes términos: “Como la vida el verso es una partida / de ajedrez con el horror / y el poema es peor que la muerte” (*Poesía II* 59). La comparación metafórica con el ajedrez se desprende de ser un juego de estrategia donde el movimiento de las piezas funciona igual que el quehacer del poeta, pero afirmando que se trata de un quehacer fallido, pues el poeta ordena o dispone de las palabras en el verso, aunque llevándolo al horror, al problema de lograr significar. Lo enunciado sugiere que dicha estrategia fallida, el verso, tiene un sentido más negativo que el morir, lo cual habla también de un problema entre la existencia o ausencia de lo dicho por el sujeto y del sujeto mismo, lo cual será abordado en el tercer capítulo.

Veamos ahora cómo el sujeto enunciativo muestra cierta postura frente a la tradición literaria y artística en el siguiente ejemplo:

La rosa es el símbolo del poema  
 rosa cúbica que es como la muerte  
 el mecanismo de un grito  
 y el temblor sordo de la belleza  
 de la belleza eterna  
 de escupir sobre el verso. (*Poesía II* 45)

De forma general y atendiendo a una postura tradicional, en el verso inicial se describe al poema mediante el símbolo “rosa” que refiere, más que al amor, a lo bello. Sin embargo, en el siguiente verso, la rosa, mediante una comparación metafórica, se relaciona con la muerte en tanto ambas poseen, según se enuncia, tres dimensiones (son cúbicas), lo cual convierte en concreto al sustantivo “muerte”, poseedora de un cuerpo físico (el del ser vivo o la cosa existente), además de ser ambas generadoras de un “grito” y contenedoras, en su expresión, de cierta belleza que no escucha (antítesis de grito), sino que tiembla, se mueve repetidamente. Sin embargo, la mención de la belleza no implica sólo una característica de la rosa o del poema como condición estética, pues el verso final, “escupir sobre el verso”, parece imposibilitar al poema de ser bello. Volvamos a ese “temblor sordo de la belleza”. Lo bello, según José Antonio Portuondo, crítico e historiador literario (Cuba, 1911-1996), es un

valor que descubrimos en la armonía y equilibrio del ritmo vital y la capacidad expresiva de las cosas. Movimiento y resistencia se equilibran en esta forma de inmovilidad rítmica, de quietud dinámica que hace bullir la vida esplendorosamente en la serenidad de las estatuas griegas del siglo v. (34)

Esta idea de lo bello como movimiento y resistencia, quietud dinámica, “temblor sordo”, avanza en dos direcciones en el poema que nos ocupa. Por una parte, el valor que damos a “rosa” como símbolo del poema es plenamente en este sentido de las estatuas griegas mencionadas por Portuondo, es decir, en el sentido de la armonía; por el otro, la imagen de alguien escupiendo sobre un verso hace del acto creador un acto trivial como el escupir, que se opone a la idea del poeta como artista (hacedor de un arte) y también deja ver un acto por parte del lector, quien, al escupir, rechaza al poema. El adjetivo “eterna” hace de ambos actos, creador y lector, un movimiento permanente y necesario en relación con el otro.

Como parte de esta poética de oposición creada por Panero, observamos también una recurrencia a manifestar lo estético en conjunción a la idea no de creación (*poiēsis*, raíz etimológica griega de ‘poema’<sup>22</sup>), sino de destrucción, hecho que se enuncia en el poema iniciado “La poesía destruye al hombre”. La sugerencia de destrucción cambia en los dos versos finales, pues la manifestación de lo bello es, según el texto, el momento de destrucción que es la poesía: “Sólo es hermoso el pájaro cuando muere / destruido por la poesía” (*Poesía I* 305). La idea puede leerse como antítesis respecto a las conocidas líneas de Huidobro, “No cantes a la rosa, hazla florecer el en poema”, puesto que se confronta el concepto de lo estético con el de la realidad aprehendida por las palabras, reconociendo que, en su hacerse poema, el objeto de la realidad pierde algo de sí en un sentido negativo que lleva a la muerte y no a ese “florecimiento” del que habla Huidobro.

---

<sup>22</sup> Esta idea de *poiēsis* es mencionada por Platón en su *Banquete*, en el pasaje en que Diotima y Sócrates debaten sobre qué es el amor y cuál es la función de Eros en la vida humana. En dicho fragmento, Diotima se apoya del término *poiēsis* para su argumentación sobre la necesidad humana de poseer siempre lo bueno, de amar, comparando dicho término con el “impulso creador”, el de la procreación (743); por ello, explica la *poiēsis* como “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser” (741).

Estas oposiciones respecto al canon artístico de lo bello y de la poesía como creación, son manifestadas de forma explícita en el prólogo de *El último hombre*, libro donde se incluye este último poema. En él, Leopoldo María Panero explica que su libro se construye gracias a dos métodos (los cuales aplican también para su obra en general):

La imaginería exótica, retorcida, 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 emblemas que son al máximo de la *inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso [...]. Otro de mis métodos [...] es lo que el formalista ruso Sklowsky [sic] llamaba el *extrañamiento*: esto es, deslizar componentes anómalos en medio de un panorama familiar. Ceniza entre unas guindas, dos sapos en un jardín, tres niños adorados por los sapos: la fealdad rodeada de belleza, o viceversa, lo que no se come de lo que se devora y es que el referente poético por excelencia es la imaginación del lector: jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdirla, chocarla, perseguirla, cautivarla. (*Poesía I* 287)

Esta suerte de poética nos ayuda a resumir uno de los aspectos característicos de su obra y que en esta temática coloca al sujeto en constante cuestionamiento respecto al canon literario como unidad, dirigiendo también interrogantes hacia sí mismo como sujeto cuya existencia está condicionada por la página en que se plasma el poema.

Para cerrar con esta clasificación, tenemos dos poemas que incluyen la palabra “sentido”. Por un lado, tenemos uno de los poemas más interesantes de la obra de Leopoldo María Panero, donde encontramos otra de las lecturas fundamentales para comprender el rasgo metapoético en su obra, la del filósofo francés Gilles Deleuze. En “Parábola del diccionario”, encontramos el

ejemplo más claro de metapoesía como ensayo, pues Panero lleva a la metáfora lo que Deleuze explica en *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991):

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. (*Poesía I* 459)

La comparación metafórica entre la cabellera extendida y el sentido de las palabras resulta interesante puesto que recurre al tópico universal de la imagen de la belleza femenina. Entre los autores del barroco español, debemos recordar el uso —entre otros— del motivo de la mujer rubia que se peina los cabellos, como en el poema que Luis de Góngora dedica “A Doña Brianda de la Cerda” o poemas de Lope de Vega como “Celso al peine de Clavelia”, que inicia: “Por las ondas del mar de unos cabellos / un barco de marfil pasaba un día / que, humillando sus olas, deshacía / los crespos lazos que formaban de ellos” (Profeti 68); o, también de Lope, el poema “A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil” de sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634): “Sulca del mar de Amor las rubias onda; / barco de Barcelona y por los bellos / lazos navega altivo, aunque por ellos, / tal vez te muestres y tal vez te escondas” (175).

Pero el contexto español, evidentemente, no es el único que empleará este motivo, pues avanzando unos siglos, el romántico alemán, Heinrich Heine, en el *Libro de las canciones* (en alemán, *Buch der Lieder*) hará uso de él en su famoso poema “Die Lorelei”: “[...] La más bella de las doncellas / arriba en la peña se divisa. / Sus doradas joyas refulgen / cuando su pelo de oro alisa. / Se peina con peine dorado / [...]” (86); lo cierto es que en el poema que nos ocupa se enfatiza la imagen de la cabellera femenina ondeando al igual que el mar.

Como se observa, el t3pico es modificado por Panero al alejarse de una poes3a amorosa, para introducir el tema metapo3tico: la cabellera se mueve de forma semejante al de las olas chocando contra la orilla, el sentido de las palabras, entonces, realiza ese mismo movimiento al ir de una palabra a otra, creando esa par3bola que enuncia el t3tulo. Asimismo, en su art3culo de 1994 titulado “Sobrevolando a Deleuze”, Panero dice que “el sentido es un ciervo, met3fora de la huida” (*Prosas* 188) apuntando a ese sentido escapando de un lugar a otro. Adem3s, Panero reconoce que toma la idea a partir de su lectura de *Logique du sens* (1969) y luego de *Qu’est-ce que la philosophie?*, siendo 3ste 3ltimo texto en el que Gilles Deleuze y F3lix Guattari abordan el tema de la creaci3n de conceptos como tarea principal de la filosof3a. En esta creaci3n, “cada concepto remite a otros conceptos, no s3lo en su historia, sino en su devenir o en sus conexiones actuales. Cada concepto tiene unos componentes que pueden a su vez ser tomados como conceptos. [...] As3 pues, los conceptos se extienden hasta el infinito y, como est3n creados, nunca se crean a partir de la nada” (25). Dichas conexiones ser3n retomadas en el tercer cap3tulo para explicar el concepto derrideano de la *ind3cidabilit3* en la deconstrucci3n del sujeto enunciativo (ver 3.2.1).

Otro caso en que se muestra una voz que plantea ideas a la manera del ensayo y que refiere tambi3n a la cuesti3n del sentido es el poema “XI” de *Mi lengua mata* (2008). El texto comienza con una afirmaci3n: “Todo poema es un desaf3o al sentido” (*Poes3a II* 414) y se caracteriza al poema como “silencio en que el alma solloza buscando el verso”, es decir, se niega la posibilidad de decir del poema, reiterando m3s adelante esa condici3n negativa: “El *logos* en que el alma vive / Y el alma en que muere el verso / Buscando, Buscando...”. Esto, seg3n observamos, se enuncia a la manera del ensayo filos3fico, lo cual tambi3n habla de esa lectura de autores posestructuralistas que mencion3bamos antes, pues ese primer verso del poema parece

una paráfrasis de una frase de Jacques Derrida que el mismo Panero refiere en más de una ocasión, “Un poème court toujours le risque de n'avoir pas de sens et il ne serait rien sans ce risque” (*L'écriture* 111). Al respecto de estas afirmaciones, haremos un comentario más amplio en el capítulo 3.

### 2.3.3 “La imposibilidad de decir”

En esta clasificación observaremos un par de ejemplos donde el poema acepta su condición de no decir nada y lleva incluso a cierta confusión en la lectura, lo cual habla de una línea que Panero seguirá poco por influencia de Mallarmé, como señala en la entrevista que le hace Federico Campbell. Esto se observa al comparar sus poemarios cercanos a 1970, para luego apostar por una poética mucho más enfocada en denunciar “la incapacidad del lenguaje” (ver 2.3.4).

En el prólogo a su traducción de *Matemática demente* (primera edición, 1975) de Lewis Carroll, encontramos una definición próxima a esta clasificación, pues Leopoldo María Panero señala que el lenguaje pervierte a la boca, al dotarla de una función diferente a las naturales, entre las que menciona la sexualidad y la risa (21), por lo que propone cuatro formas de negarse a dicha perversión: el cigarro, el alcohol, la droga y lo que denomina “La Palabra Aparentemente Vacía (vacía en tanto que *vacía* a la boca del lenguaje)” (21). Panero explica que la “palabra vacía es pues esa estéril tentativa —estéril por cuanto se contradice a sí misma— de comunicar por el lenguaje (se logra sólo esa baba, derramándose, como Mallarmé dijo, en silencio), la palabra plena será entonces aquélla que rechaza toda comunicación *verbal*, la palabra que no habla, la palabra de un —esta vez— elocuente Silencio, la palabra aparentemente vacía” (24). La primera responde todavía a la confianza en la capacidad del lenguaje para comunicar, mientras que la segunda, la que según Panero sigue Carroll en su obra, es una postura que pretende alejarse

del lenguaje, que parece no decir nada, pero que, en consecuencia, “encuentra su máxima crítica en sí misma, se da a sí misma su propia réplica” (25).

En este primer ejemplo de *No, no somos*, encontramos un sujeto múltiple que deja ver la interacción de varias voces en un mismo espacio al que entra el lector:

*III*

Qué orgía chica! Las paredes eran verdes.

N.B.: Luego hablaré de Cayo Mirón.

Y si fuera con G. sería yo. Claro.

Y no ese callo del mirón

Y no ese callo del mirón

CUANDO LAS BARBAS DE TU VECINO VEAS CORTAR

¿Qué hacer entonces?

¡Dónde están los coraceros!

Aunque sea Mick Jagger vestido de coracero.

¿Qué hacer? Volvía una y otra vez a preguntarse Lenin.

¿convulsivo o dejándolo caer?

Vendrá Jim West a tiempo. (*Los papeles* 85)

El poema se propone tomar elementos fuera de lo que entendemos por lo literario, puesto que contiene, como se ha dicho anteriormente, algunos elementos de la poética que caracteriza Castellet como novísima, como las referencias a la cultura popular que aparecen aquí a modo de *collage*: Mick Jagger (vocalista de la banda estadounidense *The Rolling Stones*), Vladimir Lenin

(filósofo marxista y revolucionario ruso) y Jim West (protagonista de la serie televisiva western *Wild Wild West*). Su lectura parece dejar poco claro el mensaje y abierta la posibilidad de interpretación, buscando con estas diversas fuentes la

subversión del sistema literario, recalificación de los espacios discursivos, que pone en evidencia la impostación del academicismo, la imitación minada por una nueva forma de imitación, que se hace su fantasma, cuya máscara, su apariencia, señala el vacío de la palabra, de las leyes de los géneros, el vacío. (Blesa, *Leopoldo María Panero* 26)

Otro ejemplo es “El canto del llanero solitario” de *Así se fundó Carnaby Street*, que inicia “Verf barrabum qué espuma”, y que incluso enuncia su misma idea de “poética del silencio” (ver 1.3.1): “[...] (Tacere é bello Silentium / Verf / qué hago muerto a caballo / Verf / alto ahí ese jinete que silencioso vuela / contrahecho como un ángel” (*Poesía I* 85-86). En este fragmento encontramos un intertexto de la *Comedia* de Dante, cuya cita, “Tacere é bello” (callar es bello) y la palabra latina “silentium” (silencio) ponen de manifiesto lo que el poema busca con esas construcciones que parecen no decir nada, y que parecen funcionar como onomatopeyas o asemejarse a las “palabras mágicas” que encontramos en la literatura infantil.

De igual manera, Panero incluye signos en lugar de grafías, lo cual lleva al lector no sólo a requerir de conocimientos de otros idiomas, sino también a la búsqueda de significado en otros elementos plasmados en la hoja, como en esta parte del poema “Segunda esposa” (*Poesía I* 111):

☞?+ ]|.£. °+ .¿? ]|.
   
fuera del Cocyto, Anne,

solución al rebus:

☞ ?+ ][.£. °+ .¿?][.

r í o q u e n o e x i s t e

(clave propuesta por Poe)

A este respecto, Túa Blesa realiza un puntual análisis de esta “Caligrafía del silencio”, título del tercer capítulo de su libro de 1995 sobre la obra de Panero, donde explica los recursos que éste emplea para construir poemas que parecen buscar no las palabras para decir el silencio, sino el silencio mismo (ver 3.2.2.3): sea mediante el uso de puntos suspensivos a la manera de Papyrus de Ezra Pound; con el uso de iniciales que no se revelan y que parecen “huellas de palabras que sonaron —o pudieron sonar— y fueron disueltas, sospecha de discurso” (35); con el frecuente uso paneresco de colocar más de una versión de un mismo poema en la misma hoja (40); o mediante “notas que interrumpen el discurso en cualquier momento para insertar, a modo de paréntesis, desde el pie de la página, otro discurso, bifurcación, pues, de la linealidad que, por fin, reenvía al texto” (43), todas ellas estrategias que clasifica Pérez Parejo como rasgos de la “poética del silencio”.

#### 2.3.4 “La insuficiencia del lenguaje”

Este es un tema que, específicamente en Panero, viene de la lectura que hace de Mallarmé. En la entrevista que le concede a Federico Campbell para *Infame turba* (1971), Panero explica que el error de Mallarmé sobre su propia obra es que “creía que su lenguaje no quería decir nada y en realidad quiere decir nada” (17). Por esta razón, Leopoldo María Panero hace un elogio constante de la poesía como nada, como silencio, incluso como un ladrido (ruido), además de expresarla en

comparaciones con lo viejo o muerto, y también contra el hombre o la vida, es decir, el poema como negación de todo.

Respecto al poema como nada, tenemos “Lo que Stéphane Mallarmé quiso decir en sus poemas”, donde se explica cómo la nada domina todo, al amor y a la vida misma, además de que logra una “ascesis”, un nivel de perfección completo gracias a la figura del poeta, quien cantará la nada y más aún, estará “en brazos de la nada”. El poema finaliza, entonces, con una afirmación que coloca al poema (a la nada misma) en un nivel superior a todo: “ni siquiera Dios es superior al poema” (*Poesía I* 391).

La nada puede mostrarse también como doble del poema, pues habla de sí misma en un gesto autorreferencial, por ejemplo, en la comparación metafórica: “Es el poema como un requiebro / a sí mismo / a la nada sin sombra / a la perfección de la sombra”, esa ascesis que en el ejemplo anterior se enunciaba. Otro ejemplo de autorreferencia es:

\*\*\*

Oh el brazo cercenado  
 cuyo doble es el poema, ah la nada  
 que al poema por doble tiene  
 ah la palabra impura que todo sabe de rimas  
 y no de vida. (*Poesía II* 95)

El brazo cercenado tiene como doble al poema, es decir, funciona como su metáfora. Si el brazo cercenado se entiende como elemento separado del cuerpo y, aún más, como la parte de la que se desprende una mano, ejecutora del acto de escribir, se está sugiriendo que el poema es su doble en tanto éste no puede decir nada, porque no hay ejecutor (el brazo con la mano), por esta razón, la “nada” será, a su vez, doble del poema.

Si comparamos esta idea del doble con la capacidad mimética del lenguaje literario, es posible entender esta postura como una crítica al significar de las palabras en el poema. Su carácter metapoético reside en el poema como doble inscrito en la nada. Además, expresa la idea de palabra impura para criticarla a partir de su uso, pues utiliza una rima asonante en los versos 4 y 5, “rimas”/“vida”, lo cual tiene siempre una intención irónica, de burla, en la poética de Panero, según ha señalado Blesa (Panero, *Poesía I* 9-10). Además, el señalamiento negativo a “la palabra impura” podría ser un guiño al concepto de “poesía pura” que, desde Poe, tiene influencia en los poetas simbolismo y éstos en el propio Panero.

Otro caso significativo es “La cuádruple forma de la nada”, poema que se desarrolla desde el supuesto de que existen cuatro tipos de nada y tejiendo toda una alegoría de una forma metapoética de entender “el misterio del verso / que es el misterio de lo que a sí mismo nombra”. El poema propone primero tres tipos de nada que existen en relación al lenguaje:

[...] muestra el origen del poema  
 en la nada que flota antes de la palabra  
 y que es distinta a esa nada que el poema canta  
 y también a esa nada en que expira el poema.

[...]  
 triple es la nada y triple es el poema  
 imaginación, escritura y lectura

[...] (*Poesía I* 469)

Como se observa, cada tipo de nada se relaciona con los tres elementos principales de la comunicación (semejantes a los que sugeriría Aristóteles), por tanto, podría entenderse como un “esquema de la nada”: el poeta (“antes de la palabra”, la imaginación), el mensaje (“la nada que

el poema canta”, la escritura) y el lector (donde “expira el poema”, la lectura). Finalmente, sentencia: “nada se ha escrito ni se escribió nunca / y ésta es la cuádruple forma de la nada”, es decir, llega tanto a la idea de que el poema canta la nada, como al poema que no dice nada (cuyos recursos para ese “no decir” hemos abordado en 2.3.3).

Pero también se muestra la insuficiencia del poema cuando se expresa su función de “adorar al silencio / húmedo de la página / que tiembla como una flor / ante el silencio del otro” (*Poesía II* 487), es decir, muestra el rasgo de silencio no sólo de la página en blanco, sin palabras, sino también de ese otro silencio, el de la palabra misma. Otro caso de poema como silencio nos muestra a un “poema que no es poema”, como a un sujeto enunciativo que se construye no como un hombre, sino como algo parecido a un hombre, “cadáver de mis labios”, abriendo la posibilidad a una voz muerta, a un sujeto postmortem que enuncia lo que sería el poema de un muerto, un no-poema, “sombra cruel en donde no está el hombre”, es decir, no hace aparecer al hombre, sino únicamente su materialidad lingüística (sílabas). Precisamente por ello las palabras de un muerto, introducidas por la sinécdoque generalizante en “cadáver de mis labios”, son muestra del “viento que susurra / al odio la tempestad del silencio / y el pálido honor de las sílabas” (*Poesía II* 156), donde el color blanco de la palidez da cuenta de ese silencio.

Sin embargo, en el poema “VII” de *Rosa enferma*, aparece también el color azul relacionado con el silencio: “Ya que preguntas por el futuro, comprende / Que la vida es una rosa quemada / Por el azul del silencio / Por el filo multiusos en el que el verso yace” (43). Con dicho color, y la mención de una rosa, es imposible no pensar en Novalis y su rosa azul, símbolo del romanticismo, y tampoco es de extrañar que la rosa de Panero esté quemada. Lo que observamos aquí es la conversión de esa rosa azul en un azul-silencio y en una rosa quemada por él, por tanto,

se vuelve a denunciar la insuficiencia del lenguaje, pues si en Novalis el azul era la fe, los sueños, en Panero es el silencio, la nada.

La alusión al futuro en el inicio del poema no resulta casual si se continúa la lectura, puesto que el último verso dice “Y hablando a los ángeles del revólver sin balas que se llama poesía” (44); la voz de Leopoldo María Panero se hace presente al escribir lo que podría entenderse como un debate frente a frente con Gabriel Celaya y su famoso poema “La poesía es un arma cargada de futuro”. Es en este punto donde se muestra la postura del sujeto enunciador, puesto que plantea una metáfora del poema, “revólver sin balas”, para evidenciar su insuficiencia, no sólo de significar, sino de lograr llevar a la acción.

Además del silencio, el poema también se compara con un ladrido, y se critica su efecto en el sujeto:

El poema es el ladrido de un perro  
 y una serpiente se enrosca en torno al poema  
 buscando una mujer para saciar su ano  
 que no existe, que no existe  
 sino sólo los dientes  
 que para siempre ladrarán contra el poema  
 porque sólo la nada es dulce  
 y sólo el agua suave (Pound)  
 y sólo las palabras destruyen y queman el alma. (*Poesía I* 561)

El texto construye dos metáforas poema-ladrido y, por ello, poeta-perro para sugerir la condición negativa de las palabras como destructoras de lo que nombran, a la vez que se propone un diálogo metapoético del mismo poeta contra el poema, siendo otro poema la única forma de enfrentarse a

él mismo. A ese recurso se unen la sinécdoque generalizante y prosopopeya en esos dientes que “para siempre ladrarán contra el poema”.

Además, llama la atención el uso de las figuras de repetición sintáctica que llevan a la enunciación a proponer, por un lado, la negación de las palabras (la serpiente, la mujer dentro del poema, en las palabras) y, por el otro, la paradójica aceptación de existencia del propio poeta (dientes) y su poema (ladrido) como medio de oposición, así como de la nada y el agua, ajenas a las palabras. Otras figuras sintácticas son la elipsis en “Agua suave” (verbo “es”) aparece en relación intertextual con Ezra Pound en su *Canto IV*: “Beneath it, beneath it / Not a ray, not a slivver, not a spare disc of sunlight / Flaking the black, soft water” (156). La introducción de Pound en esta parte del poema sugiere un cambio de estado: se observa, por un lado, al enunciador en relación al poema y, por otro, frente a la nada. En relación al poema causa destrucción (las palabras destruyen), mientras que respecto a la nada y el agua se sugiere que una es ajena a las palabras y la otra es un elemento que, en su flujo y naturaleza, tampoco tiene que ver con ellas.

También del nivel sintáctico, hay un caso de reduplicación: “que no existe, que no existe”. Se repiten estas palabras para enfatizar la negación y rechazo hacia lo que hay en el poema (la mujer, la propia serpiente) y, finalmente, rechazo hacia el poema mismo. Y otro caso es el paralelismo: “...sólo... / y sólo ... / y sólo...” que, de modo contrario a la reduplicación, busca validar con este énfasis la existencia únicamente de la nada y el agua, afirmando que las palabras, por el contrario, funcionan como fuerza destructora. Se sugiere también que sólo existen los dientes ladrando contra el poema. Ladran porque están contra las palabras, mientras la nada es dulce y el agua suave, es decir, son elementos positivos que no implican lenguaje sino sensaciones de forma metafórica (gusto y tacto).

Finalmente, encontramos el oxímoron “la nada es dulce”. La nada podría sugerir una oposición respecto a las palabras. Si las palabras destruyen, conllevan una carga negativa; la nada, por el contrario, se sugiere con el calificativo “dulce”, desde una idea positiva que se emparenta con la suavidad del agua.

Por tanto, es posible identificar en este poema la predominancia del tema de “la insuficiencia del lenguaje” (Pérez Bowie) que refiere al uso de palabras no como instrumentos para conocer y aprehender la realidad, sino como formas que obstaculizan y alejan de dicho conocimiento, produciendo confusión como lo es un ladrido, el cual ayudará a enunciar la nada.

Otros poemas desarrollan este tema metapoético desde la idea de la senectud. Por ejemplo, en “El día en que se acaba la canción” se construye una interesante prosopopeya del sentido como un anciano que tiene un hijo, el poema. Ese anciano muere, es decir, muere el sentido, y el hijo queda huérfano, e incluso se compara metafóricamente con “un aborto entre las piernas, balanceándose allí / como hilo que cuelga o telaraña” y con “la voz de un niño perdido aullando” (*Poesía I* 214). La muerte de ese anciano, la muerte del sentido, produce que se acabe la canción, “un atardecer sin música”, metáfora de un mundo sin palabras para nombrar. El texto vuelve al tema de la vejez de las palabras: “y las palabras / son todas de antaño, y de otro país, y caen / de la boca sin dientes como un líquido / parecido a la bilis” (214), es decir, las palabras se convierten en algo viejo y extraño, pierden su capacidad de nombrar, dejan al poema huérfano de toda posibilidad de significar, y por ello dejan también al “mundo abortado”, sin sentido.

Otro ejemplo es “Vaso”, donde también la vejez es metáfora del desgaste del lenguaje, lo mismo que las flores podridas o un borracho que se tambalea:

Hablamos para nada, con palabras que caen

y son viejas ya hoy, en la boca que sabe

que no hay nada en los ojos sino algo que cae  
flores que se deshacen y pudren en la tumba  
y canciones que avanzan por la sombra, tam  
baleantes mejor que un borracho  
y caen en las aceras con el cráneo partido  
[...] (*Poesía I* 253)

Ese encabalgamiento léxico o tmesis de la palabra “tam-baleantes” busca generar ese mismo efecto de algo que cae. En este caso, aquello que cae son la palabra, la flor, el borracho, sugiriendo su incapacidad de sostenerse por sí mismos.

Veamos ahora otro caso de este cantar a la nada que conjunta varias de las comparaciones que hemos mencionado, así como el del poema en contra de la vida o el hombre:

Oh, señorío atroz de la nada  
de la nada que es más pura que sí misma  
porque sólo el verso es puro, sólo el poema reza  
contra lo inmundo, contra la vida  
contra la tiniebla de la vida,  
contra el viento  
azul de la nada  
y unir palabras en pie contra la nada  
a la orilla  
del silencio  
a la orilla del mundo  
que espera en vano el viento y el terror

del Muspilli\*  
 que convertirá al hombre en un sollozo  
 —this is the way the world ends  
 not with a bang, but a whimper—  
 y los gatos comen de mi baba  
 imitando al fin, imitando al silencio.

\*Apocalipsis en germánico. (*Poesía II* 116)

En este poema de *Buena nueva del desastre* (2002), observamos algunos elementos de intertextualidad que ayudan a construir cierta idea apocalíptica del poema y la palabra, en el sentido de fin del significado. El primero es el *Muspilli*, texto en alto alemán antiguo del siglo IX, que contiene pasajes apocalípticos con imágenes como el anticristo y el juicio final. En la introducción a *Antiguas literaturas germánicas*, Jorge Luis Borges describe brevemente que trata, como se ha dicho, sobre el Juicio Final, primero describiendo lo que pasa al morir los hombres y luego cómo demonios y ángeles se pelean por las almas de los muertos, siendo justificación a las referencias germánicas a lo cristiano que “[l]as fuentes usadas parecen ser el Apocalipsis y las abundantes tradiciones apócrifas sobre el tema existentes desde la Antigüedad tardía” (Raposo 140).

También podríamos relacionar dos textos de la mitología nórdica, el *Edda poético* y el *prosaico* (también llamados *Edda Mayor* y *Edda Menor*, respectivamente), en los que se narra lo que sucede antes, durante y después del *Ragnarök*, cuyo esquema es igual al que se sigue en el poema respecto a la idea de transformación del hombre y la palabra, pues localizamos tres etapas: en el transcurso de la espera por el *Muspilli*, el hombre unirá palabras (el poema), es decir, se

metaforiza la vida esperando en esas “orilla del silencio” y “orilla del mundo”; al llegar el *Muspilli*, su furia convertirá todo en un sollozo; y, finalmente, el texto enuncia que no será el hombre sino gatos los que permanezcan mientras el hombre muere, lamiendo la baba del hombre (sus palabras destruidas), dando paso al silencio.

Respecto a esos felinos, según la mitología nórdica, dos gatos tiran del carro de la diosa Freyja (diosa guerrera, de la fertilidad, el amor, la belleza, pero también de la muerte) quien se queda con la mitad de los muertos en batalla, mientras los demás pasan a propiedad de Odín (principal deidad de esta tradición), hecho que podría aludir el poema al incorporarlos en esa imagen justo al final, quizá como únicos sobrevivientes, o como guiño de que no hay final definitivo.

Otro elemento de intertextualidad está presente en los famosos versos citados de T. S. Eliot del poema “The hollow men” (1925). Como ha señalado Túa Blesa, este tipo de citas, introducidas por guiones largos, marcan esa tendencia de Panero por construir un diálogo con otros textos tal como lo hace la memoria casi de forma automática (Blesa señala, por ejemplo, que, si habla del mar, Panero citará los versos de *Le cimetière marin* de Valéry), de manera que al hablar del Juicio Final es imposible no pensar en dichos versos de Eliot.

Este poema se conjuga con la referencia al *Muspilli* no tanto desde la perspectiva de la destrucción del mundo sino desde el hombre manifestando una plegaria antes de morir: “Tuyo es el Reino” (Eliot 91-92). Como se observa en el poema, los versos anteriores a dicha cita muestran un sujeto enunciativo en tercera persona; sin embargo, cuando aparece la cita, el enclítico “mi” muestra al enunciador que pasa de ser observador de la espera de la humanidad por el Juicio Final a un “yo” después de su propia muerte. La plegaria, insertada con los versos de Eliot, da cuenta del pánico por la muerte más que de una posible creencia del yo enunciador en una deidad

salvadora. Lo mismo que Panero, Eliot refiere a una transformación de la voz del hombre: primero sus plegarias, luego ese evitar hablar (91) cuando se acerca la muerte y terminando todo con un gemido o quejido (*whimper*), siendo el silencio lo que Panero añade después de la muerte.

El texto se apoya de estas dos referencias para construir una atmósfera apocalíptica en la que el poema es fundamental en esa espera por la muerte que es la vida misma. Así, el poema da cuenta del fin del hombre y, al mismo tiempo, del fin de la palabra. El poema es considerado lo anterior a la nada o el silencio y es reconocido como el único capaz de hacer frente a la vida y a esa nada que llegará con el fin del hombre (*Muspilli*).

Si bien la obra de Panero no se caracteriza por seguir una métrica o forma definida, en este particular caso nos parece conveniente extender el análisis hacia algunos elementos retóricos que fortalecen el discurso apocalíptico, reflejos de la influencia que otros textos tienen en el poema. Respecto a figuras de repetición tenemos, por ejemplo, la anadiplosis respecto al grupo de palabras “de la nada” (v. 1 y 2), mediante las cuales abre el poema a una idea previa a la creación, pero también sugiere lo que vendrá al final, es decir, la muerte del hombre y, con ello, de la palabra y lo existente, de ahí que refiera al “señorío atroz de la nada” como un hecho inevitable, su gobierno una vez llegado el fin. Además, la anáfora en los versos 4-6 (“contra”) tiene la función de enumerar aquello de lo que el verso o el poema puede “rezar” —verbo que, además, implica una comunicación dirigida a una divinidad—, sea para oponerse a la vida, pero también a la nada. Otra anáfora es “a la orilla” (v. 9 y 11) que coloca en un espacio específico al poema, pero también en un tiempo: el de la espera por el *Apocalipsis* o *Muspilli*.

Estas figuras de repetición aparecen en textos de similar tono, como los *Eddas* nórdicos o en la misma *Biblia* en el apartado del *Apocalipsis*. Por ejemplo, al inicio del *Edda Mayor*, en el tercer párrafo, se lee: “No había en la edad en que Ymir vivió / ni arena ni mar ni frescas olas; no

estaba la tierra ni arriba el cielo; / se abría un vacío, hierba no había” (24). En estas genealogías de las culturas, se presenta la enumeración de cosas que no están presentes y que son creadas. La repetición en estos textos funciona debido a la descripción de un momento inicial de caos, de creación del orden y otro de final. Por ello, la cuestión de los tiempos verbales es fundamental en el poema: los primeros 13 versos describen los hechos en un tiempo presente, después se introduce el tiempo futuro que asemeja el tono de profecía como en el *Apocalipsis* del apóstol San Juan, por ejemplo, donde se lee: “Cuando se hayan cumplido los mil años Satanás será soltado de su prisión, y se irá a seducir a los pueblos que están en los cuatro ángulos de la tierra...” (384), mientras que, a partir de la cita textual de T. S. Eliot, se alude a un tiempo presente que es distinto al de los primeros versos, pues ya representa el tiempo en que el *Muspilli* ha llegado, para finalizar con el gerundio “imitando al silencio” que implica la no finalización de dicho acto, para plasmarlo como un estado permanente de silencio y fin.

Así, tanto las referencias a los textos nórdicos antiguos como la estructura del poema y el orden sintáctico que enfatiza la repetición permiten construir este discurso apocalíptico que, además, dota a la palabra de cierto poder performativo, pues en el momento en que se utiliza el verbo en futuro “convertirá”, efectivamente, llega esa conversión del hombre en silencio, conjugándolo con la idea del Juicio Final.

Por su parte, en el poema XXIV que inicia diciendo “Es el poema un símbolo del Tiempo”, se da cuenta del poema no sólo en su temporalidad sino en su fin, como símbolo de la muerte, es decir, vemos al poema en un permanente no-decir, evidenciando la fragilidad de su soporte, “[y] mañana estas páginas / Las borraré el viento de nuevo” (*Cantos del frío* 30). Este espacio físico de la página se enuncia con dos metáforas: “nada” y “herida cruel”, la primera afirmando la insuficiencia de las palabras para decir y la segunda en el entendido de una herida grave, mortal

que serían también las palabras, el poema mismo. El poema es también un “siniestro agujero del Tiempo / Que profetiza contra la vida”, es decir, que la niega.

### 2.3.5 “El protagonismo del material gráfico”

El corpus seleccionado refiere a esta temática en versos muy específicos, los cuales apoyan los temas señalados anteriormente. Mencionaremos algunos casos con el fin de describir la forma en que se inserta la referencia a lo gráfico que conforma la escritura. Las letras, palabras o las páginas forman parte de esa entidad llamada poema que atormenta al sujeto que las utiliza, en el siguiente ejemplo el verbo “caer” muestra a las páginas como un objeto que, posiblemente pesado, hará daño al sujeto: “[e]scribiré y escribiré / hasta que la página caiga sobre mí” (*Poesía II* 44). La conciencia de ser del poema lo hace también percatarse de que aquellos recursos gráficos con que es sostenido limitan los objetos que lo rodean, de ahí que en *Piedra negra o del temblar* (1992) encontremos estas líneas en el mencionado poema “Lectura” (ver 2.3.1): “Oh amor impuro! Amor de las sílabas y de las letras / que destruyen al mundo, que lo alivian / de ser cierto, de estar ahí para nada” (*Poesía I* 433). Estos elementos gráficos del texto poético, regularmente, se inclinan hacia alguna de las temáticas metapoéticas mencionadas con anterioridad, sobre todo desde una concepción negativa, como elementos dañinos o peligrosos para el sujeto que los utiliza o para el objeto que sustituyen mediante trazos en un espacio específico (las letras en una página).

En otros momentos, el viento también juega un papel importante como efecto negativo para la página, mostrando la fragilidad de las palabras escritas en una hoja: “Alguien tose en la sombra / alguien escupe, alguien / mancha la página con su saliva / y escribo húmedo el poema / sólo para que lo barra el viento” (*Poesía II* 161). Dicha fragilidad no sólo conlleva que lo dicho

deje de tener significado en un futuro (se borra lo dicho), sino que la letra misma pierde fuerza en su trazo, deja esa humedad de la tinta (en este caso, la saliva de otro) para secarse al igual que una hoja de árbol muerta.

La crítica a la posibilidad de significar de las palabras también se presenta en ese “protagonismo del material gráfico”, la cual aborda tanto al sujeto enunciativo —que en Panero es muchas veces la voz de un muerto—, como a las palabras como constructoras de significado, capaces de representar la realidad: “[...] sólo un fantasma / puede habitar la página / deshabitada y muerta / mientras las sílabas / avanzan como un ejército / o la estantigua del sueño” (*Poesía II* 40-41). Aquí observamos una metáfora del sujeto enunciador que se desplaza también hacia las sílabas de las palabras que cubren la página en blanco, de modo que, si el sujeto enunciador es un fantasma, las palabras con las que enuncia serán palabras de un fantasma, y por tanto, una estantigua, un “fantasma que se ofrece a la vista por la noche, causando pavor y espanto”, cuyo origen, cabe decir, proviene “del lat. tardío *hostis antiquus* 'el viejo enemigo', denominación que los padres de la Iglesia dieron al demonio” (DRAE).

Otro tipo de referencias a lo que sucede en el espacio de la página es construido mediante el verbo “reptar”. Panero emplea dicho verbo en más de una ocasión para describir el movimiento de las palabras o el sujeto enunciador en la página a la manera de un animal, un reptil que se arrastra (latín *reptare*, DRAE):

[...]

como si yo fuera un perro

o aún menos que un perro

o menos que la sombra de un gusano

que reptar por la pared

recordándome  
 en el silencio de la noche, en la blancura  
 perfecta del papel, oh tú  
 gusano del tiempo, que te deslizas  
 atrás y adelante, hiel  
 semejando a un hombre,  
 a alguien que ya no es  
 [...]. (*Poesía II* 158-159)

Nuevamente, el tema del sujeto muerto o desprovisto de su humanidad, lleva a compararlo metafóricamente con un animal, o algo inferior a uno. Por su parte, esa pared no es sino la hoja de papel, lugar blanco, en silencio, quizá vacío, “el gusano atroz de la nada / que reptar sobre el poema / como un *clochard* / escupiendo a los hombres. (*Poesía II* 91). Respecto al verbo ‘reptar’, es interesante que como verbo transitivo en desuso tenía el significado de “Desafiar, retar a alguien” (DRAE), lo cual permite interpretar una postura desafiante de parte de la nada, el sujeto enunciador, las palabras o el espacio mismo de la página. Otro caso del verbo reptar en relación con el sujeto enunciador es, nuevamente, “They all go into the dark...”, donde se habla de algo o alguien que parece dominar el quehacer del sujeto que escribe: “Qué sombra que no conozca tortura / mi muñeca / que como un gusano reptar sobre la página” (*El ciervo aplaudido* 25), y además se hace una comparación metafórica del movimiento de la mano sobre el papel con el de un reptil que se arrastra. Importante es señalar que los gusanos no son reptiles (pues los primeros son invertebrados), y que, desde el rasgo de movimiento, Panero relaciona a los gusanos con esa acción de reptar en el sentido de arrastrarse. De hecho, en el *Diccionario de autoridades*, Tomo IV (1734), encontramos la siguiente definición: “Qualquier insecto largo y delgado, de varios

colores y figuras, que se cría en la tierra, en el agua, en los cuerpos vivos y en los muertos. Anda arrastrando, y no tiene hueso alguno”.

A veces quien reptar es un gusano, a veces es una oruga como vemos en el poema “Willem de Kooning”, nombre de un pintor del expresionismo abstracto de mediados de siglo XX: “Entrevistas en la mano / Azul que pintó el cuadro / Y dibujó la oruga del espanto / Que reptar lentamente sobre el papel / Parecida, no sé si a una mano / O al cabello de una mujer” (*Poesía II* 520). En este ejemplo, la mano del pintor y el lienzo operan de la misma manera que la mano del escritor y la hoja en blanco, siendo esa “oruga del espanto” la nada misma que genera el efecto que se enuncia al final: la pintura que no es fidedigna sino “parecida” al objeto, se duda de lo que se ve en el lienzo. Panero recurre a ese paratexto que representa el título mismo, pues la obra de Willem de Kooning como parte del expresionismo abstracto es un argumento a favor de los límites de representación que el artista, sea pintor o escritor, logra con el material que tiene a su disposición. La “oruga del espanto”, es decir, la nada se parece a una mano —quizá la mano que pinta o una parte del cuerpo de la mujer— o al cabello de una mujer, dejando abierta la posibilidad de entender este poema como un ejemplo de autorreferencialidad mediante la metáfora de la mano que dibuja una mano, que no es sino esa “oruga del espanto” que, en el diccionario paneresco, es lo blanco, la nada.

Un último ejemplo lo encontramos en los *Poemas del pájaro y la oruga*: “La hierba del ser / la flor muerta que yerra por la página / por el error de vivir, de vivir de algún modo / Homenaje a la página en donde nada / se inscribe / soy un insecto arrastrándose por el papel” (24). Este texto, que cambia el verbo ‘reptar’ por ‘arrastrarse’, entra también en la clasificación de la “insuficiencia del lenguaje”, pues denuncia que no se dice nada y expresa el sentido mediante la metáfora de una “flor muerta”. Las metáforas de la “hierba del ser”, “la flor muerta”

y el “insecto” colocan a un elemento de la naturaleza frente a una condición negativa: la flor sin vida, el insecto en un estado similar al de la agonía y, en la poética de Panero, el ser revela siempre a un sujeto muerto, o según el último verso, el sujeto enunciativo parece minimizar su condición como sujeto. Pérez Parejo mencionaba al jardín o espacios naturales como propicios para la reflexión, de manera que en la poética de Panero observamos que dicha meditación convierte la naturaleza en algo muerto al pasar a la palabra escrita.

### CAPÍTULO 3. LECTURA DECONSTRUCTIVA EN LA METAPOESÍA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

En este capítulo nos interesa exponer cuál es la forma en que Leopoldo María Panero asimila su lectura de Jacques Derrida y la deconstrucción, de manera que, según hemos visto a lo largo del Capítulo 2, logra llevar las ideas derrideanas a una problemática metapoética en su obra. En un primer momento, haremos un desglose de las principales ideas de Derrida, de manera que tengamos un panorama general de lo que, después, Panero intentará hacer en sus poemas según tres caminos fundamentales: la deconstrucción del sujeto enunciativo, la deconstrucción del lenguaje y la deconstrucción del poema.

#### 3.1 La deconstrucción. Jacques Derrida

Dos obras fundamentales del pensamiento derrideano y del posestructuralismo son *De la grammatologie* (1967) y *L'écriture et la différence* (1967). En la primera obra, a lo largo del capítulo primero y segundo, Derrida se enfoca, de manera general, en replantear la cuestión respecto al habla y la escritura; toma una cita de Jacques Rousseau en la cual privilegia al habla y coloca a la escritura por debajo de ésta como su extensión, como un “significante del significante”. Lo que Derrida hará es otorgar su propio lugar a la escritura, planteando así una Gramatología o ciencia de la escritura; además de señalar que el habla está limitada por un tiempo y un espacio, mientras que la escritura permite trascender ante ambos factores, Derrida critica el logocentrismo y el fonocentrismo que, a pesar de los postulados de Saussure sobre las dos caras que componen al signo lingüístico (significado y significante), privilegian al

significado y al habla, considerando secundaria a la escritura<sup>23</sup>. En esta discusión, Derrida pretende demostrar, mediante la crítica de ideas propias de Saussure, que es posible desplazar del centro al habla y colocar también en su lugar—aunque no fijar— a la escritura. Esta crítica tiene implicaciones no sólo en cuestiones lingüísticas, pues recordemos que Derrida, dentro de esta discusión filosófica, lo que realmente quiere poner en duda es la noción de “verdad” en el pensamiento de Occidente, así como la llamada “metafísica de la presencia”: si se toman como punto de partida los conceptos de habla y escritura en relación a su presencia y ausencia, respectivamente, Derrida propone la idea de “diferencia” en lugar de “presencia”, como explicaremos a continuación.

Derrida se ve influenciado por el concepto de “diferencia” derivado de la idea saussuriana de que todos los signos que conforman una lengua adquieren su sentido gracias a sus diferencias respecto a otros signos dentro de dicho sistema. El ejemplo que propone Derrida es el del significante (materialidad del signo), pues está constituido por las diferencias que su imagen acústica tiene respecto a otras. Esta idea es desarrollada por Derrida en su conferencia “La Différance” [difeṛã̃s] (pronunciada en Francia en 1968), incluida en el libro *Marges de la Philosophie* (1972), donde explica este concepto recurriendo al cambio de la vocal “a” en la palabra francesa *différence* [difeṛã̃s], lo cual pone en evidencia que este tipo de diferencias no son perceptibles en el habla, pero sí en la escritura, hecho que le permite afirmar que la escritura no es una extensión del habla.

---

<sup>23</sup> El término logocentrismo es entendido por Derrida —como él mismo lo expone en el “exergue” de *De la grammatologie*— desde la propia historia de la metafísica (de Platón hasta Hegel y Heidegger), la cual considera primordial al logos para alcanzar el conocimiento de la verdad (11). Derrida emplea en la misma obra la oposición presencia/ausencia en comparación con habla/escritura, para cuestionar también el fonocentrismo en pensadores como Rousseau, quien en su *Essai sur l'origine des langues* afirma que el habla antecede a la escritura, siendo ésta un suplemento del primero, ante lo cual Derrida opina que “Ou bien l'écriture n'a jamais été un simple «supplément», ou bien il est urgent de construire une nouvelle logique du «supplément»” (17), idea que guiará sus argumentos a lo largo de esta obra.

Derrida explica que dicha *différance*, contiene dos significados que la palabra *différence*, por sí misma, no permite dilucidar, siendo *différance* la palabra que rescata ambas acepciones. Así, señala que el sustantivo deriva del verbo “diferir” que contiene dos significados: por un lado, un sentido en el orden temporal en tanto se aplaza o suspende una actividad, lo que implica el contexto en que se presenta (“*différance comme temporisation*”); por otro, expresa la idea de ser distinto a otro (“*différance comme espacement*”) (9)<sup>24</sup>. Además, el cambio de la vocal “e” por la “a” no es gratuito: “le *a* provenant immédiatement du participe présent (*différant*) et nous rapprochant de l'action en cours du *différer*, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en *différent* ou en *différence* (avec un *e*)” (8-9), permite mostrar ese cambio de sentido por sí misma, justificando así que sea ésta y no otra la palabra empleada para sus propósitos.

La *différance* será empleada por Derrida partiendo del supuesto saussuriano de que las diferencias conforman al sistema lingüístico, donde cada presencia adquiere su significado únicamente en relación con otra cosa, siendo este movimiento sin origen el que permite la constitución de cada presencia lo que denomina *différance*, *arch-écriture* o *archi-trace* (14). Dichas diferencias, dice Saussure, no tienen términos positivos, es decir, el sentido de las palabras no está ligado positivamente a ellas, dándoles un sentido único. Por esta razón, las palabras pueden adquirir significados infinitos de acuerdo a su *espacement* y su *temporisation*, dando lugar a un desplazamiento del significado en ese juego de diferencias.

Esta idea de la *différance* permea incluso la filosofía en forma de pares opuestos u oposiciones binarias debido a la necesidad de nombrar la realidad: así, para dar una idea de la vida oponemos una idea de la muerte, etc. Derrida, sin embargo, considera que dichas

---

<sup>24</sup> Nos ha parecido conveniente citar el texto original para evitar posibles ambigüedades o confusiones debido a versiones traducidas. De aquí en adelante las citas directas de obras de Derrida se harán directamente del texto original, salvo en el caso de *Dissemination*, que tomaremos de su versión en inglés.

oposiciones reducen el conocimiento de la verdad o la realidad al evidenciar una jerarquización que coloca a un término por debajo de otro, “comme l'autre différé dans l'économie du même (l'intelligible comme différant du sensible, comme sensible différé; le concept comme intuition différée — différante; la culture comme nature différée — différante [...])” (18). En nuestro ejemplo se podría decir que, jerárquicamente, la vida asume un nivel más alto que la muerte, aunque no haya nada en ambas palabras que indique dicha jerarquía. De hecho, nada sino la diferencia entre uno y otro término nos ofrece su significado, y si ambos presentan la diferencia respecto al otro, difícilmente podríamos jerarquizarlos; de este modo, la *différance* produce un movimiento tal que logra desorganizar la jerarquización en los opuestos.

Derrida recurre también al concepto de *trace* (huella) para hablar de “[...] l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification” (*De la grammatologie* 95). La huella establece una relación respecto a otros discursos en ausencia, mediante los cuales las palabras adquieren su significado, el cual no es absoluto ni único, hecho por el cual es imposible separarla de la noción de *différance*, pues la huella actúa como un compendio de diferencias en ausencia que contienen los elementos en presencia, las cosas, para corroborar la diferencia de sí respecto a lo otro, actuando como un “simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure.” (*Marges de la Philosophie* 25).

Sobre este mismo planteamiento de los significados, Derrida critica al estructuralismo desde el mismo principio de “estructura” y plantea, en *L'écriture et la différence*, que, en cualquier estructura pensada desde una idea clásica, el centro no permite ser cambiado por otros elementos, pues debe otorgar cierta inmovilidad para dar equilibrio a la estructura, idea que

establece que el centro es único. Sin embargo, el centro no está dentro de esa totalidad que es la estructura, con lo cual surge la paradoja de que el centro está en el interior de la estructura y al mismo tiempo fuera de ella. Así, el centro es una especie de “no-lugar” que no se presenta sino mediante sustitutos constantemente desplazados, resultando que el centro de dicha estructura puede estar en cualquier parte y recibir diferentes nombres. Por esta razón, Derrida propone repensar la idea del centro de una estructura y la significación que aporta, observando que

en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours — à condition de s'entendre sur ce mot — c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification. (411)

Por lo tanto, lo que propone Derrida es que en un discurso no existe una única interpretación, pues las posibilidades en un sistema de diferencias son infinitas. Así la deconstrucción que se pretenda realizar no conducirá a una única verdad sino al encuentro de una huella que contiene el significado del discurso, huella que pondrá en contacto tanto lo presente en el discurso como lo ausente, de manera que haga “[...] référence à un certain nombre de discours contemporains avec la force desquels nous entendons compter. Non que nous en acceptions la totalité” (*De la grammatologie* 102) sino que ponga en juego los datos impuestos en el discurso frente a sus opuestos, frente a diferencias.

Derrida también habla de la *différance*, la *trace* (huella) y la misma deconstrucción, entendidas más allá de una definición, considerándolas dentro de una *indécidabilité* (indecidibilidad) puesto que, al no poder definirlos debido a que el significado absoluto no existe para Derrida, entonces las palabras no pueden decidir su significado en el juego de diferencias,

por los cual dicha indecidibilidad quiebra toda oposición. Vemos que las oposiciones binarias que estabilizan o permiten ordenar el mundo, consideradas como tales desde un pensamiento clásico, tienen en sí significados permanentes, inquebrantables; sin embargo, como se observa con la deconstrucción, dichas oposiciones no tienen cimientos suficientemente estables, dando paso a su indecidibilidad.

La *dissémination* (diseminación) forma parte de los efectos de la deconstrucción. Al igual que los puntos anteriores, la *dissémination* escapa a la definición por la *différance*; sin embargo, es posible entenderla desde la propia consideración de que, al no haber un centro de la estructura, ni nada salvo huellas para significar, las palabras pueden encontrar su significado en múltiples direcciones, al igual que un texto cualquiera. En su texto *Dissemination*, Derrida se plantea este ejemplo:

why should ‘literature’ still designate that which already breaks away from literature –away from what has always been conceived and signified under that name– or that which, not merely escaping literature, implacably destroys it? (Posed in these terms, the question would already be caught in the assurance of a certain fore-knowledge: can ‘what has always been conceived and signified under that name’ be considered fundamentally homogeneous, univocal, or nonconflictual?) (3-4)

En esta obra, Derrida se cuestiona sobre el uso unívoco de las palabras, siendo la diseminación lo que explica el significado descentrado. Como la huella que se mueve en la *différance* hace aparecer y desaparecer los elementos en torno al signo y su significado, eliminando la posible dominación de alguna de las partes, la diseminación elimina la posibilidad de llamar dicha distinción en presencia y en ausencia mediante un solo nombre, lo cual cuestiona el acto de definir y la definición misma. En tal caso, afirmar que las palabras pueden tener un significado

homogéneo conlleva aceptar que existe un centro, por tanto, una de las tesis de dicha diseminación será “the impossibility of reducing a text as such to its effects of meaning, content, thesis, or theme” (13).

Para resumir la tarea deconstructiva, Derrida señala que:

une opposition de concepts métaphysiques (par exemple, parole/écriture, présence/absence, etc.) n'est jamais le vis-à-vis de deux termes, mais une hiérarchie et l'ordre d'une subordination. La déconstruction ne peut se limiter ou passer immédiatement à une neutralisation: elle doit, par un double geste, une double science, une doublé écriture, pratiquer un *renversement* de l'opposition classique *et* un *déplacement* général du système. C'est à cette seule condition que la déconstruction se donnera les moyens *d'intervenir* dans le champ des oppositions qu'elle critique et qui est aussi un champ de forces non-discursives. (*Marges de la Philosophie* 392)

### 3.2 La lectura derrideana de Leopoldo María Panero

El posestructuralismo tuvo gran eco dentro de la generación novísima y en el contexto de la “movida madrileña”. Al respecto, J. Benito Fernández recupera algunos momentos que hablan de la forma en que Panero vivió ese periodo de influencia posestructuralista: la visita de Félix Guattari en la Facultad de Derecho de Madrid, como parte de la campaña contra la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social impuesta por el régimen franquista que, entre otras cosas, señalaba a la homosexualidad como delito (235); una conferencia ficticia que, según panfletos que el mismo Leopoldo había escrito a mano, tendría como asistentes al mencionado Guattari, Michel Foucault, Jacques Lacan y Gilles Deleuze (234); así como el contacto, por ejemplo, con el poeta y músico Santiago Auserón (en ese entonces, miembro de la banda española Corazones

Automáticos y, más tarde, de Radio Futura), con quien tendrá conversaciones respecto a Artaud y su Teatro de la Crueldad, y sobre las ideas de Deleuze, pues Auserón acudió a sus clases en la Sorbona (246). Respecto a Derrida, son muchas las ocasiones en las que Leopoldo María Panero (re)cita una frase de su ensayo sobre “Edmond Jabès et la question du livre”, incluido en *L’écriture et la différence*, respecto al rasgo latente en la poesía de carecer de sentido (ver 2.3.2). En los primeros párrafos de dicho ensayo, Derrida afirma que “le discours poétique est *entamé* dans une blessure” (99): la herida de Panero será, como veremos a continuación, aquella del sujeto y su existencia, cuya huella sólo concibe en el lenguaje, en el poema.

Cabe ahora preguntarnos si resulta particular lo metapoético en la obra de Panero y qué elementos conformarían esa particularidad: ¿la construcción de un sujeto enunciativo muerto? ¿el cuestionamiento a la tradición?, ¿su uso del lenguaje (los símbolos que construye, el ciervo, la nieve, la nada), el tipo de verso (verso libre, bastante común ya en esos años), la intertextualidad (por ejemplo, en la forma en que hace perversiones en lugar de traducciones, en su idea de la llamada literatura orgánica, en las características que comparten los autores que cita con regularidad)?

Intentamos responder estas cuestiones en los siguientes apartados, estableciendo un diálogo con los conceptos que hemos expuesto antes sobre la deconstrucción (ver 3.1), de manera que podamos observar cómo entendía Leopoldo María Panero las lecturas de Derrida a partir de su propio ejercicio de escritura poética.

### 3.2.1 La deconstrucción del sujeto enunciativo

A pesar de que Pérez Bowie señala que el “poema sobre poemas” es el tema metapoético por autonomasia, lo que vemos en la obra de Leopoldo María Panero es una mayor recurrencia sobre

el tema de “la insuficiencia del lenguaje” específicamente enfocada en el problema del sujeto, el cual resultará particular en la línea de la metapoésía debido a su carácter de sujeto muerto. Se trata de un sujeto que se bifurca en uno que, en muchas ocasiones, se declara muerto y en otro que tiende a reconocerse como poeta. Sin embargo, la separación de ambos sujetos no es total, puesto que muchos poemas llegan a mostrar un sujeto muerto que escribe o que depende de las palabras, lo que sugiere que este sujeto sobre el que se problematiza es regularmente la figura del escritor, del poeta. Como apunta Túa Blesa en su propia “Parábola del diccionario” al describir el yo en Leopoldo María Panero (220), encontramos en su obra muchas formas de referirse a éste: formas animalescas, sujetos similares a un actor (bufón, marioneta), otros autores (Fernando Pessoa, François Villon, Scardanelli) y también algunos proyectos de heterónimos (Leopold von Maskee, Leopoldo del Vuoto).

Respecto a los temas metapoéticos, uno de los conceptos derrideanos que se conecta con la forma en que se hace explícita la relación del sujeto poeta y las palabras es el de la *indécidabilité*. Este concepto lo explican claramente Deleuze y Guattari a partir de lo que hemos dicho en el poema “Parábola del diccionario” (ver 2.3.2 “El poema como poética”), pues, por un lado, señala que todos los conceptos pueden extenderse infinitamente en el lenguaje debido a que no han sido creados a partir de nada, sino desde las relaciones de sus componentes con otros que, igualmente, pueden ser conceptos; por otro, Deleuze y Guattari consideran que dichos componentes mantienen una proximidad parcial con otros, es decir que “[l]os componentes siguen siendo distintos, pero algo pasa de uno a otro, algo indecible entre ambos: hay un ámbito *ab* que pertenece tanto a *a* como a *b*, en el que *a* y *b* se vuelven indiscernibles” (25). Por esta razón, palabras como reptar, muñeca o mimar, dejan ver posibilidades de lectura indefinida, indecible, aunque igualmente válida, quedando el texto “abierto a una serie ilimitada de

soluciones, debate por el cual un texto se afirma y se niega, al mismo tiempo que afirma y niega a todos los restantes” (Blesa, “Prescripciones” 220).

El caso de “reptar” es significativo en esta poética, dado que es utilizado, por una parte, para describir el acto de escritura, focalizado desde el sujeto enunciativo, que da cuenta de un sujeto que se arrastra sobre el papel, que abandona o es orillado a abandonar sus rasgos humanos (como lo sería el caminar a dos pies) para que su cuerpo —“porque no me queda más que cuerpo ¿sabes? Está borrada toda la cultura y sólo queda el cuerpo de un muerto, de un ser asesinado en Palma de Mallorca” (214) dice Panero en entrevista con Túa Blesa para la revista *Archipiélago* en el verano de 1994— haga contacto con la página, con ese suelo, ese espacio único que tiene para andar, para existir. Por otro lado, el verbo reptar también “arrastra” su pasado, pues funcionaba para designar lo que hoy entendemos como “retar”, “desafiar”, significado que ofrece una posibilidad de lectura a partir de esta ruptura de diferencias, en tanto el sujeto reta a la tradición, a la sociedad, al lenguaje, al lector mismo, etc., a partir de un acto paradójico en el que un ser que ya no es humano, que se mueve como un gusano o un reptil, desafía todo ello mediante la palabra y desde su animalidad.

Por otro lado, el verbo reptar también es dirigido hacia el enunciatario, quien resulta invitado o violentado en y por ese acto de escritura, subvirtiendo esa dicotomía de significados: arrastrarse, como un animal lo mismo que el sujeto enunciativo, o desafiar, mediante esa primera acción, quedan abiertas por el texto mismo y no sólo a partir de la decisión del lector.

En el caso del poema “Ma mère”, tanto muñeca como mimar son palabras que sugieren ese efecto de *mise en abyme*<sup>25</sup> del sujeto que enuncia desde su posición de sujeto dentro del texto

---

<sup>25</sup> La definición que propone J. Hawthorne en *A concise Glossary of Contemporary Literary Theory* es la siguiente: “From the French meaning, literally, to throw into the abyss. The term is adapted from heraldry, and in its adapted form generally involves the recurring internal duplication of images of an artistic whole, such that an infinite series

y que, a su vez, enuncia desde una figura que no es la del sujeto empírico de la realidad, sino la de algo similar a un bufón, actor, mimo. “Como una muñeca me mimo / a mí mismo y finjo / delante de nadie que aún existo” (*Poesía I* 158) nos dice el texto. Lo que éste presenta es, entonces, un sujeto enunciativo que reconoce su condición de dependencia respecto a las palabras y que, en el entendido de que éstas son “inservibles”, carentes de capacidad de aprehender la realidad, son susceptibles de ser imitadas, burladas en ese acto del mimo que, incluso, no utiliza sino gestos para imitar. De este modo, se sugiere que esa relación del silencio de las palabras con la imitación de una acción teatral, ficticia, es, en realidad, la condición inicial del primer sujeto que va a parodiarse, lo que es confirmado por la última oración, “y finjo / delante de nadie que aún existo”.

Otro aspecto interesante en cuanto al sujeto enunciativo es el espacio que habita. La hoja, la página, el color blanco, son elementos que colocan al sujeto dentro del espacio textual, un espacio similar a la muerte, un lugar de silencio, de nada, de una fuerte connotación negativa que incluso puede “caer” sobre el propio sujeto enunciativo, según afirma en un poema de *El ciervo aplaudido*. La página tampoco es un lugar seguro para este sujeto debido a su propio ejercicio de escritura: el tomar la pluma y manchar con tinta la hoja en blanco es un desafío a su vacuidad, a esa “pureza de la nada” que, en otros momentos, defiende y alaba.

La palabra que utiliza el sujeto enunciativo es siempre una palabra fallida —“como la vida el verso es una partida / de ajedrez con el horror...” (*Poesía II* 59)—, un juego de estrategia donde el quehacer del poeta, esa manipulación de las palabras, termina poniéndolo frente a un miedo profundo —“... y el poema es peor que la muerte”—, que no tiene que ver tanto con lo que no ha atinado a decir, como con el terror de buscarse en el espejo de las palabras y no

---

of images disappearing into invisibility is produced—similar to what one witnesses if one looks at one’s reflection between two facing mirrors” (citado en Snow 3).

encontrarse. Pero ese decir —cabe recordar— no es el del habla, sino el de la escritura, el primero en presencia (el emisor frente al receptor), el segundo en ausencia (la hoja leída por el lector), por lo que este sujeto busca hacer evidente su condición de sujeto escrito a partir de enunciarse como ausente, muerto.

Vemos, entonces, a un yo después de la vida, que no soporta a los demás seres humanos y que festeja su separación del mundo. Su voz desde la muerte sigue, principalmente, dos estrategias: un intento de imitar a la palabra recordada en vida, una palabra que tiende a señalar sus limitados logros de representación frente a la realidad; pero también una palabra como huella, como despojo, como palabra muerta lo mismo que quien la enuncia —lo cual explica también el sobresalto que genera en el lector la obra del poeta madrileño—. Ambos caminos conducen al poema tanto a no decir nada como a cantar dicha nada, y es en esos desplazamientos del lenguaje donde se dejan ver sus (im)posibilidades.

Este sujeto muerto imita la palabra que empleó en vida y la encuentra extraña. “Verf barrabum qué espuma” es el verso que inicia “El canto del llanero solitario”, explorando la poética del silencio con algo similar a las palabras mágicas de la literatura infantil o de terror, o a partir de signos que esconden su significado a la manera de los jeroglíficos, como vemos más adelante en el mismo poema. Cabe preguntarnos ¿cómo enfrentarnos a estos “conjuros” en el momento de la lectura? El poema, entonces, nos invita a una magia distinta, lejos ya del revelarnos lo que es difícil expresar, y mucho más cerca del descubrimiento de un error: lo unidireccional de la palabra. Conjurar: invocar, pero también impedir. En esta palabra también encontramos la *indécidabilité*, esa compleja indecisión que implican las palabras frente al significado. ¿De qué hablamos, entonces?, ¿de invocar, de impedir?, o, pensado desde otro punto, ¿qué pretende Panero que invoquemos con la lectura de sus poemas? Panero pretende mostrar un

vacío, el suyo como no-sujeto y el vacío del lenguaje que lo crea, “hacer de mi cadáver el último poema” dice uno de sus versos más conocidos, lograr la vida después de la muerte, de ahí que su lenguaje sea un tanto parecido al monstruo de Frankenstein, pues toma de aquí y de allá citas de otros poetas, lenguas extranjeras, recurre al collage de imágenes, al pastiche, voces múltiples sacadas de un espacio en que conviven varias personas. Es decir, se crea, contra su voluntad, mediante el otro.

Cerramos este apartado preguntándonos nuevamente ¿qué hace particular a este sujeto enunciativo dentro de lo metapoético? Para explicarlo, volvamos a *Qu'est ce que la philosophie?* de Deleuze y Guattari. En su reflexión sobre la creación de conceptos, proponen pensar en tomar no un “yo”, sino un “hay”, donde lo importante sería no quien enuncia sino el mundo posible —concepto tomado de Leibniz— que se crea a partir de dicha enunciación. Por ello, no afirmamos que la enunciación pueda omitir a un sujeto de la enunciación, sino que nos enfocamos en pensar en la posibilidad de enunciar un “si no existiera un sujeto de la enunciación”. Panero emplea un sujeto lingüístico para rechazar, deconstruir, al sujeto empírico, creando la posibilidad de que no exista, de que se pierda en la nada, donde considera que está el lenguaje al entrar en el juego de la diferencia. Lo mismo sugiere Foucault al preguntarse si algún día el lenguaje quedará tan fuera del sujeto que sea posible que exista solamente en sí mismo para llegar al “ser de lenguaje”.

Hemos descrito lo anterior a partir de lo metalingüístico, pero podemos igualmente llevar esta problemática a lo metapoético, que es la cuestión que nos interesa en Panero. En sus poemas, cuestiona la idea de sujeto enunciativo a partir de la voz de un muerto, lo cual es su particular modo de buscar dejar sin sujeto al enunciado, aunque logrando apenas crear un sujeto vivo, un yo que puede enunciar, pues un lenguaje le confiere realidad, mientras que el Otro que es enunciado,

el sujeto muerto, es una posibilidad. La enunciación es la realidad (el acto), y lo enunciado es la posibilidad de ser real (pensemos que a veces se enuncian mentiras, las cuales forman enunciados no de verdad, pero sí de posibilidad). Así, tendríamos dos sujetos: un sujeto enunciativo vivo y un sujeto enunciativo muerto. Si seguimos el ejemplo de Panero para definir ambos, un sujeto enunciativo vivo lo que hace es enunciar a la manera convencional un enunciado dado, pero en el caso del sujeto enunciativo muerto lo que observamos es un desdoblamiento en el que un sujeto vivo enuncia la posibilidad de un sujeto muerto que puede incluso llegar a conferirle su propia voz o rasgos.

### 3.2.2 La deconstrucción del lenguaje poético

Además de la “indécidabilidad”, la recurrencia a establecer conjuntos binarios, dejando alguno de los dos elementos en ausencia, es clave para entender la forma en que Panero se opone a ciertos cánones. Además de la creación de una poética a partir de una voz muerta, Panero se enfoca en enfatizar sus ideas de lo literario partiendo del entendido de que el lenguaje poético debe generar en el lector un efecto de contrariedad o “extrañamiento”, como lo llamaron los formalistas rusos, de modo que se haga explícito ese problema que conlleva pensar, no sólo en generar un efecto estético mediante la literatura, sino en el lenguaje que lo crea, en las palabras y sus significados. Hablaremos a continuación de tres formas en que, reiterativamente, Leopoldo María Panero deconstruye el lenguaje poético.

#### 3.2.2.1 La palabra poética como subversión de los tópicos literarios

Uno de los rasgos que más llaman la atención en el lector, sobre todo al momento de acercarse por primera vez a la obra paneresca, es el del tratamiento que el autor madrileño hace de temas y

tópicos poéticos clásicos como el amor anhelado o perdido, que requiere de la descripción de la mujer joven y hermosa, es decir la *descriptio puellae*, o de un lugar ideal donde se desarrolla, es decir, el *locus amoenus* (lugar ameno), donde encontramos descrita la belleza de la naturaleza; la vida y la invitación a vivirla de manera plena en el presente, como el *carpe diem* o el *collige, virgo, rosas*; todo ello y otros casos, no están presentes en sus poemas, sino todo lo contrario.

La subversión de los tópicos y temas considerados canónicos para la literatura es una característica fundamental para comprender los recursos de que se vale Panero para construir su obra. La belleza clásica pasa a un último término y se privilegian las imágenes, metáforas o símbolos mediante aquello considerado feo o que produce cierta repulsión u horror: animales como el perro, el gusano o la serpiente, serán parte de una forma de mostrar la maldad y, por tanto, lo feo. Contra aquel idealismo platónico en que lo bello tenía que ser “causa del bien” (“Hippias Mayor” 196), Panero cede el paso a nuevos elementos con el fin de transgredir dichas ideas y mostrar las posibilidades poéticas de aquello considerado malo, como lo es el símbolo demoníaco de la serpiente o, en otro tipo de corpus, todas esas referencias a las cloacas o los sapos (casos de este tipo se encuentran, por ejemplo, en *Los poemas del manicomio de Mondragón*), que refieren más a la inmundicia que a la belleza de la naturaleza.

En cuanto a la belleza femenina, se muestra no el cuerpo, sino la relación de la mujer en otros contextos como el sexual: “y una serpiente se enrosca en torno al poema / buscando una mujer para saciar su ano” (*Poesía I* 561). Cabe resaltar que, por ejemplo, en el poema “Parábola del diccionario” se habla únicamente de los cabellos de una mujer, pues “los largos cabellos son un símbolo tradicional de la seducción femenina y señal del peligro que las mujeres representan. Las sirenas-ondinas siempre tienen cabellos largos (la sirena-pezuña es un invento medieval), y larguísima es la cabellera de la Magdalena al pie de la cruz, otro invento medieval, [...]” (Duby,

Perrot 47). En otros poemas fuera del corpus, la mujer se muestra en la etapa de la vejez, por lo que sugiere una connotación de brujería, nada ajena a varios poemas de Panero que muestran la temática herética<sup>26</sup>, como las varias versiones del poema “Himno a Satán” contenidas en *Orfebre* (1994) y poemas similares en diversos libros. Como se observa, el posible tema amoroso que se desprendería de la descripción o alabanza de la belleza femenina, pasa a configurar una forma distinta de la mujer, lo cual resulta un tema poco, si no es que prácticamente inexplorado en la obra de Panero.

El tópico de la vida disfrutada de manera intensa, la celebración de la misma, tiene su contraparte en la obra de Leopoldo María Panero, pues la vida atenta contra el sujeto, lo mismo que el lenguaje, según veremos a continuación.

### 3.2.2.2 La palabra poética como destrucción. Negación de la *poiēsis*.

“[L]a fuente de mi inspiración ha sido siempre el odio, el odio a la realidad y a la vida, cuya destrucción acrisola el lenguaje” (Panero, *Prosas encontradas* 233). La lectura de la poesía de Leopoldo María Panero nos lleva a un espacio en que el poema, al igual que el sujeto, intenta ser violentado. El poema, como reflejo de vida o como expresión de un sujeto, abandona los posibles rastros de felicidad, de amor o de dulzura, lo cual ya habla de un primer objetivo, alejarse de tópicos y temas clásicos, pero también observamos otro: separarse de la noción misma de *poiēsis*. Esta poesía, hemos visto, pretende no esa *poiēsis* de la que habla Platón, sino su opuesto, a pesar de la paradoja a que conduce ese crear intentando destruir. Además, esa estética de la fealdad que muestran sus poemas revela, irremediabilmente, una ausencia de lo bello desde la postura

---

<sup>26</sup> Al respecto, se sugiere la lectura del artículo de Joaquín Ruano, “‘La Sinagoga de Satanás’. Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero”. *Castilla: Estudios de Literatura*, Núm. 2, 2011, pp, 123-149.

clásica, razón por la cual el lector, al momento del “extrañamiento”, repara en la huella de esa ausencia.

En el poema, las palabras atentan contra el propio sujeto y contra la vida. En el verso “el poema es peor que la muerte” (*Poesía II* 59), la idea de que la muerte no es tan negativa como el poema establece que el crear tiene una connotación negativa, mientras que la muerte, lo destruido, si no es positiva del todo, lo es más que la *poiēsis*, que el poema. Lo que se denuncia, entonces, del poema es su condición de apariencia, engaño, incluso parodia, mientras que lo muerto, lo destruido, no esconde esa condición, incluso la enuncia como vimos en 2.3.4.

Todas las metáforas posibles que se plantean a lo largo de esta obra poética respecto al encierro (el manicomio, la tumba, la casa sin nadie, las distintas formas del silencio o la nada) pasan también a mostrar el enclaustramiento en el lenguaje que, pese a todo, concluye su ejercicio sin éxito: nombrar sin lograr contener del todo aquello que nombra, como en un proceso de diseminación donde los significados escapan a las palabras por el juego de diferencias que explica Derrida.

Lo que observa el sujeto frente a dicha diseminación es su propio aislamiento, pero al mismo tiempo aquello que Michel Foucault sugería en *El pensamiento del afuera*: “el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto” (7), por tanto, la subjetividad que éste implica queda fuera para dar paso a ese ser del lenguaje, ese punto en que la ausencia del sujeto lleva a una “inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje” (5). De ahí esa idea de ser atacado por la palabra: “La poesía destruye al hombre”, dice un poema del libro *El último hombre*. La palabra en el poema, al perder su capacidad de comunicar, es decir, de poner en relación a un sujeto que emite un mensaje y a otro que lo recibe, no hace sino buscar su propio ser, para lo cual requiere eliminar

esa subjetividad que impide su “derramamiento indefinido”, ese punto en que la deconstrucción logra llevarse a cabo. Por ello se habla desde la voz de un sujeto muerto, pues dicha subjetividad deja ser al lenguaje, le abre el camino hacia su propio ser. Este dejar ser al lenguaje, es lo que debe ser escribir, según Derrida, pues en su ensayo “Edmond Jabes et la question du livre”, afirma lo siguiente: “Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemperer, le laisser cheminer seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit” (*L'écriture* 106).

Foucault plantea un movimiento de búsqueda de ese ser del lenguaje a partir de un “pensamiento fuera de toda subjetividad” (7), y repasa tanto las propuestas de Sade o Hölderlin respecto a la ausencia del sujeto frente al deseo en el primero y la de los dioses en el segundo, como también esa “experiencia del afuera” que van a explorar Mallarmé, y su lenguaje donde “desaparece aquel que habla”, o Artaud, cuyo lenguaje “deviene energía material, sufrimiento de la carne, persecución y desgarramiento del sujeto” (10). En éstos encontramos similitudes que nos ayudan a entender la estrategia de Leopoldo María Panero: dejar al sujeto en ese espacio vacío, de indeterminación, donde las palabras quedan liberadas de la subjetividad precisamente por esa búsqueda del vacío. Esta idea puede compararse con aquella declaración en su “Poética” para *Nueve novísimos*, donde ni siquiera emplea su propia firma, sino un diálogo de Garfio que extrae de su peculiar traducción<sup>27</sup> de *Peter Pan* de James M. Barrie: “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás

---

<sup>27</sup> Debe recordarse que el ejercicio de traducción que realiza Leopoldo María Panero sigue pautas más cercanas al de la versión que al de la traducción, pues toma ciertas licencias al agregar o eliminar información, haciendo que el texto traducido sea, en la mayoría de casos, muy diferente al original. En el prólogo a su traducción de Edward Lear, *El omnibús, sin sentido*, Panero afirma que, en la traducción, “no hay que «trasladar» [...] de una lengua a otra, el poema como si fuera un bolso, sino «fundir» las dos lenguas, hacer que se establezca en ellas un «contacto» fructífero, y no superfluo como un apretón de manos” (8).

entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos”. (*Nueve novísimos* 239)

Ya en 1970, Panero se planteaba un objetivo muy específico respecto al lenguaje, pues ese espacio final, apocalíptico, es donde queda el sujeto, quien intenta anularse al buscar diversas formas del silencio y es, a su vez, anulado por el lenguaje en ese juego metapoético del poema.

### 3.2.2.3 La palabra silenciada

Si el Verbo estaba al inicio, según el Evangelio de Juan, al final, en el Apocalipsis, reinará el silencio. Como leemos en la declaración de Garfio, el silencio va a presentar más de una vertiente en la poesía de Panero. Una de ellas es lo que Túa Blesa llama *logofagia*, la cual

establece con el silencio una relación que no es la de expresión del silencio como tema [...], el texto logofágico para serlo no ha de cumplir la condición de nombrar o versar sobre el silencio —aunque en ocasiones suceda que también es así—, sino que afronta un riesgo mucho mayor, pues supone la salida del texto a su afuera, se extralimita de sí mismo hasta exceder la linde misma que lo circunscribe como texto y se expande por el espacio de lo que no es texto, aquello que no puede ser sino el silencio. (“El silencio” 26-27)

Ejemplos de este tipo hemos mencionado en 2.3.3 sobre “La imposibilidad de decir” y han sido ampliamente comentados por Túa Blesa en sus trabajos sobre la *logofagia*. Además de esta forma, tenemos otros silencios donde, según vimos en el apartado de “La insuficiencia del lenguaje”, el poema se ocupa de decir esa nada, ese silencio, de hacer evidente su condición de inutilidad, de vacío. Mientras la *logofagia* resulta un mecanismo contra todo sistema y representa esa “negación de la signicidad, la negación de la lengua” (*El silencio* 27), y es un proceso hacia el

afuera del sistema, en el caso de “La insuficiencia del lenguaje” tenemos un silencio hacia el interior de éste, por ello, dicha forma juega con la posibilidad de significar esa idea de silencio y resulta un camino para mostrar, dentro del lenguaje, que todo en él no es sino un juego paradójico que lleva a los múltiples e inacabados significados.

### 3.2.3 La huella del poema

Si el sujeto enunciativo está muerto y el lenguaje ha sido silenciado, ¿qué queda de la poesía si es ésta creación mediante el lenguaje? ¿cuál es esa *trace* o huella que queda del poema una vez se deconstruye al sujeto que enuncia y al lenguaje con el que enuncia? Para responder a ello, debemos plantearnos cuál sería una definición abarcadora del poema que englobe lo que es en presencia, en la página misma, y lo que también es, pero que no está en los poemas.

Tenemos a la palabra, pero también al silencio, es decir, se anula esa oposición: “deshecha la relación de jerarquía que otorgaba la primacía al discurso —por su condición de presencia— sobre el silencio —por su ausencia—, la estructura sale de esa travesía deconstruida, pues los términos que la constituyen ya no se niegan mutuamente, no se excluyen, sino que se implican” (Blesa, “El silencio” 31). Hay una voz que se dice muerta, pero que logra enunciar, hay un poema que pretende destruir pero que mantiene esa huella de *poiēsis*.

A pesar del intento que lleva a cabo Leopoldo María Panero por negar la tradición, por acusarla, reprimirla, deformarla, lo que queda en su obra no puede entenderse como un discurso de la violencia, parafraseando a Túa Blesa, sino en el entendido de una tradición que, aunque aparentemente ausente en sus poemas, está presente a pesar de todo. El poema paneresco muestra las carencias de un lenguaje que, por siglos, fue utilizado para intentar decir lo que parecía imposible (de ahí, por ejemplo, la necesidad originaria de la metáfora), de manera que ahora, en

su poesía, el lenguaje reconoce su derrota y declara un no poder decir pese a todos los recursos que utiliza. Huellas de ello serán la rima, que en Panero tiene un fin distinto al del verso clásico, pues lo que provoca es un efecto cacofónico más que rítmico o musical, y los tópicos y temas considerados clásicos que también son modificados, según hemos visto anteriormente. La intertextualidad dentro de este corpus es otra de las huellas que nos permite contemplar lo que Panero nombra “literatura orgánica”, la cual, desde una postura bartheana, propone que la literatura no requiere realmente de un sujeto autor, puesto que pertenece al conjunto previo al que llama el “Último libro” que sigue sin ser escrito. Este conjunto previo que abarca toda la historia de la literatura, según Panero, no requiere de referentes extralingüísticos, sino autorreferenciales, de ahí que no importe si se hace una cita o una referencia explícita hacia el autor de tal verso, sino la recuperación de esa huella que forma parte del todo llamado Literatura.

El poema es, para Leopoldo María Panero, un espacio de indeterminación donde el sujeto es únicamente gobernado por la nada, cuyas palabras o silencios son caras de una misma moneda: deconstrucción del lenguaje. En el poema encuentra la posibilidad de anular al sujeto y, pese a ello, hacerlo hablar, vivir en la actualización que implica la lectura; le permite cuestionar uno de los discursos más problemáticos respecto al significado, el poético, explorando no sólo el afuera del lenguaje, mediante formas *logofágicas* que se alejan de dicho sistema, sino también mediante el continuo repensar el significado de lo que puede ser lo poético.

Para Panero, la *poiēsis* también puede ser destrucción desde el sentido de ruptura de las diferencias que la han alejado de otros tipos de texto, lo mismo que transgresión de sus recursos clásicos, exploración de nuevos temas, recurrencia a la noción de nada como fin —desde la *indécidabilité*, también “objetivo”— del lenguaje. Es decir, el poema es ahora una forma de destruir esas nociones que se han aprendido sobre lo que debe ser un poema, de buscar que las

diferencias dejen esa jerarquización que se ha convertido en convención, en canon, por ello sostendrá que “Todo poema es un desafío al sentido” (*Poesía II* 414), un desafío al poema como ha sido pensado.

## CONCLUSIÓN

Este trabajo de investigación se ha propuesto hacer un análisis de la obra metapoética de Leopoldo María Panero a partir de su propia lectura de la deconstrucción derrideana, con el fin de observar cuál es esa *trace* o huella que queda de lo que entendemos por poesía. Después de un análisis de los metasememas encontrados, con el fin de enfocarnos en el plano semántico, se clasificaron los poemas del corpus siguiendo las temáticas metapoéticas propuestas por Pérez Bowie, las cuales, además de sugerirse como las más representativas de la poesía española contemporánea, nos parecieron las más pertinentes de utilizar debido a que coinciden con los temas metapoéticos más significativos dentro de la obra paneresca, sobre todo los de “la imposibilidad de decir” y “la insuficiencia del lenguaje”.

Los resultados de análisis confirman, por un lado, la tendencia de Panero a entablar un diálogo de lo metapoético a lo largo de, prácticamente, toda su obra gracias a dos metasememas principales: la metáfora y la comparación metafórica. Este tema no es desarrollado sólo en un poemario o es parte únicamente de su poesía de juventud o madurez, sino de una tendencia que forma parte de su poética general. Por otro lado, se observa que el tema metapoético más recurrente dentro del corpus es el de “la insuficiencia del lenguaje”, el cual explora diferentes formas de enunciar que el poema, el lenguaje, no es capaz de apropiarse totalmente de la realidad. Además, lo metapoético, en este corpus, va de la mano siempre de una visión deconstructiva del

lenguaje, lo cual termina revelándonos cuál es el tema fundamental sobre el que problematiza su metapoesía: el sujeto enunciativo.

Los principales metasemas toman como punto central de lo metapoético al lenguaje mismo mediante referencias al poema, a la página, así como a su deficiencia respecto a la realidad, de ahí que se utilicen palabras como susurro, baba, mimo, silencio o nada para hablar de ello. Pero también se emplean metasemas con respecto al sujeto que utiliza dicho lenguaje. El sujeto enunciativo en esta poética se encuentra recluido, encerrado, separado del otro, muerto; y en esa reclusión vive anulado, no sólo de derechos dentro de una sociedad, sino también incomunicado. Esa nulidad del lenguaje se refleja en diversos sentidos: por una parte, en la que el mismo sujeto vive al depender de un lenguaje, es decir, encerrado en el lenguaje. A su vez, lo contenido en ese lenguaje expone un silencio hacia el exterior (la *logofagia*), pero también hacia el interior del lenguaje (el decir la nada) como instrumento de comunicación de un sujeto; pero, hemos dicho, hay un punto en que el sujeto es anulado por el propio lenguaje, donde estaremos ya frente a su propio ser, indicando ese triunfo de la nada como ausencia del sujeto y, por fin, alcance de ese “derramamiento del lenguaje”.

Una estrategia que utiliza Panero para hacer explícito dicho “derramamiento” está en el uso de la intertextualidad, la cual también ha sido importante dentro del análisis del corpus, en la medida en que el poema, según Panero y su concepto de la “literatura orgánica”, no requiere de una realidad extralingüística, pues el sujeto ya ha sido superado por el sujeto, de ahí que ese “Último libro” que se escribirá en el futuro sólo tenga a otros libros, a toda la literatura anterior, como único referente. Así, el uso del plagio y no de la cita será, precisamente, esa negación de la pertenencia que un sujeto pueda presumir respecto a una parte de la literatura.

Cabe resaltar la importancia que el espacio del poema tiene dentro de esta poética, pues son muchas las ocasiones en que Panero refiere a la página como un lugar habitado por el poeta y por las palabras mismas. El motivo de la página, del poema como espacio, es sumamente interesante en este corpus no sólo porque entabla una relación directa con lo metapoético, al hacer evidentes los materiales de que hace uso el poema para crearse, sino también por la relación que establece con la idea de la *indécidabilité* y la palabra “reptar”. Si bien se puede hacer una primera lectura a partir de la pérdida de la condición humana por parte del sujeto enunciativo, es decir, al buscar una primera acepción y encontrar ese movimiento a rastras que llevan a cabo ciertos animales, es interesante observar los juegos de significados, de la *différance* derrideana, que propone el poema. Ya no se trata únicamente de pensar en la multiplicidad de significados posibles, sino de la subversión de las jerarquías que, de forma casi automática, llevamos a cabo como receptores, e igualmente como emisores.

Esta investigación se ha propuesto, además de un nuevo acercamiento a la obra de Leopoldo María Panero, una revisión respecto a un tema que continúa siendo poco estudiado, el de la metapoesía. Las distintas tipologías que hemos expuesto en el apartado 1.3, hablan de un panorama ya indagado por varios estudiosos; sin embargo, la metapoesía, al involucrar formas deconstructivas de plantearse el ejercicio de escritura, todavía parece un terreno riesgoso de explorar a la luz de un lenguaje que, al intentar ser deconstruido, no hace sino parecer evadir otro metatexto, el de la crítica. A pesar de ello, lo interesante de este tipo de trabajos es que el mismo germen que ha dado origen a la metapoesía, también parece llevarnos a problematizar el trabajo mismo de la crítica y, particularmente, el de la crítica del lenguaje. De ahí que, por momentos, el trabajo parezca decantarse por el análisis del lenguaje poético y, por otros, por el lenguaje en general, como sistema de signos lingüísticos, etc. Pero lo lingüístico también nos puede llevar a

plantear problemas extralingüísticos, como la situación del autor mismo que, si bien no ha sido parte de este trabajo, ha sido ampliamente analizado en otros artículos, libros y tesis respecto a la situación psiquiátrica de Leopoldo María Panero, es decir, el mismo lenguaje poético lleva a problematizar la condición de encierro de un loco (Panero fue diagnosticado, entre otras cosas, como esquizofrénico).

Sin duda, esta investigación ha profundizado en un tema que permeó todo el ejercicio literario de Leopoldo María Panero pues, desde su temprano despertar poético, conjuntó la problemática metapoética a partir del sujeto y su vínculo con la palabra última, la palabra al borde del fin del mundo. La metapoesía le permitió crear —y destruir— un espacio libre de ataduras, de encierros, donde pudiera construir una voz que, de alguna manera, le diera voz como sujeto empírico —no se deben dejar de lado las referencias personales en muchos de sus poemas—, pero que también le permitiera tomar distancia para inquirir sobre sí mismo a partir de contemplar la página y ese lenguaje con el que no hacía otra cosa sino repensarse.

El análisis de la metapoesía de Leopoldo María Panero nos ha permitido valorar esta poética ya no sólo como una poética de la violencia, de la locura, etc., sino también desde su visión de lo que ha sido la poesía en España a partir de los años posteriores a la Guerra Civil. Los años 70, hemos visto, se convierten en un parteaguas dentro de las poéticas españolas, pues abren el camino a nuevos discursos que son empleados por los poetas para lograr efectos novedosos, sobre todo dentro de una sociedad todavía cerrada a temas como la homosexualidad o las drogas (un ejemplo claro de ello será esa Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que impone la dictadura franquista y que no es derogada sino hasta 1995).

Finalmente, cabe señalar que este trabajo pone nuevamente sobre la mesa la discusión que iniciaba el posestructuralismo respecto a la desconfianza en el lenguaje como instrumento de

representación de la realidad, puesto que las ideas que se desprenden de él serán esenciales, entre otras cosas, para la construcción de una metapoesía en el panorama literario español de la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, se deja abierta la posibilidad de futuras discusiones no únicamente sobre la continuidad de la metapoesía durante el siglo XXI, sino también sobre la problemática del sujeto que enuncia en la poesía, lo cual podría permitirnos comprender, en parte, las formas poéticas que se desarrollan actualmente en un marco no sólo lingüístico, sino social, político, etc.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bercovitch, Sacvan. "Deconstruction and Poststructuralism". *The Cambridge History of American Literature. Volumen 8, Poetry and Criticism. 1940-1995*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2007, pp. 354-388.
- Blesa, Túa. *Scriptor Ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*. Zaragoza: Lola Editorial, 1990.
- \_\_\_\_\_. "De los principios poéticos: entrevista con Leopoldo María Panero". Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. núm. 18-19, 1994, pp. 211-214.
- \_\_\_\_\_. "Parábola del diccionario". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. núm. 18-19, 1994, pp. 214-221.
- \_\_\_\_\_. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: El Club de Diógenes, Valdemar, 1995.
- \_\_\_\_\_. "El silencio. Una poética del contrapoder". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 11, 2000, pp. 25-32.
- \_\_\_\_\_. "Prescripciones". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, 2001, pp. 219-232.
- \_\_\_\_\_. "Barthes, Derrida, etc., y la interminabilidad". *Conjunciones. Derrida y compañía*. Cristina de Peretti y Emilio Velasco (eds.). Madrid: Editorial Dykinson, 2007, pp. 220-231.
- \_\_\_\_\_. *Gimferrerías*. Pamplona: Los libros del Señor James, Editorial Eclipsados, 2010.
- \_\_\_\_\_. "La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 18, 2012, pp. 204-215.
- Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero". *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Poesía Hiperión, 1979, pp. 11-68.

- Campbell, Federico. “Leopoldo María Panero o el mundo del silencio”. *Infame turba*. Barcelona: Editorial Lumen, 1971, pp. 17-25.
- Casas, Martín. “About metapoetry and performativity”. *Special issue New Trends in Iberian Galician Comparative Literature*. M.T. Vilariño Picos y A. Abuín González (eds.). CLCWeb: Comparative Literature and Culture, vol. 13, núm. 5, 2011, s. p. Web. 5 noviembre 2017.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. París: Les Éditions de Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil, 1967.
- \_\_\_\_\_. *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Marges de la Philosophie*. París: Les Éditions de Minuit, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Dissemination*. Traducción, con una Introducción y Notas Adicionales de Barbara Johnson. Londres: The Athlone Press Ltd / The University of Chicago Press, 1981.
- Domínguez Rey, Antonio. “El materialismo fónico de Jaime Siles”. *Philologica canariensis*, núm. 4-5, 1998-1999, pp. 319-33.
- Duby, Georges y Michelle Perrot (dir.). *Historia de las mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*. Tomo IV. Madrid: Taurus, 1992.
- Edda Mayor*. Traducción, introducción y notas de Luis Lerate. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Eliot, T. S. *Cuatro cuartetos*. Versión y notas de Vicente Gaos. Introducción de F. O. Matthiessen. Barcelona: Barral Editores, 1971.

\_\_\_\_. “Los hombres huecos”. *Poesías reunidas*. Traducción de José María Valverde. Barcelona: Ediciones Altaya, 1995, pp. 87-92.

“Estantigua”. Aceptión 1. DRAE, [dle.rae.es/srv/search?m=30&w=estantigua](http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=estantigua), consultado el 3 de octubre de 2019.

Fernández, J. Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Traducido por Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-Textos, 1997.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. España: Taurus, 1989.

Gil de Biedma, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen, 1999.

Gimferrer, Pere. “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”. *30 años de literatura en España*. Barcelona: Kairós, 1971, pp. 87-108.

González, Ángel. “Poesía española contemporánea”. *Los cuadernos del norte*, núm. 3, agosto-septiembre, 1980, pp. 6.

González Rodríguez, Mauricio Alberto. *Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén*. Tesis de licenciatura inédita. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

“Gusano”. Aceptión 1 y 2. Diccionario de Autoridades, [web.frl.es/DA.html](http://web.frl.es/DA.html), consultado el 22 de mayo de 2019.

Grupo  $\mu$ . “Los metasememas”. *Retórica General*. Traducción de Juan Victorio. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 155-199.

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. España: Visor, 1995.

- Heine, Heinrich. "Buch der Lieder. El libro de las canciones" *Gedichte-Auswahl. Antología poética*. Edición bilingüe. Introducción y traducción de Berit Balzer. Madrid: Ediciones de la Torre, 1995.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Primera edición, 1963. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Joven poesía española*. Selección de Concepción G. Moral, Introducción de Rosa María Pereda. Madrid: Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1979.
- Lanz Rivera, Juan José. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Tomo II. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Badajoz: Editora regional de Extremadura, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Lear, Edward. *El omnibús, sin sentido*. Selección, traducción y prólogo de Leopoldo María Panero. Madrid: Visor de Poesía, 1972.
- Martín-Estudillo, Luis. "De la metapoesía a los metadiscursos: hacia la activación del lector". *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2004, pp. 157-185.
- \_\_\_\_\_. "El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco". *Hispanic Review*, vol. 73, núm. 3, julio 2005, pp. 351-370.
- Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Madrid: Hiperión, 1990.
- "Mimar". Entrada 1 y 2. DRAE, [dle.rae.es/mimar](http://dle.rae.es/mimar), consultado el 27 de febrero de 2019.
- "Mimo". Entrada 2. DRAE, [dle.rae.es/?w=mimo&m=form](http://dle.rae.es/?w=mimo&m=form), consultado el 27 de febrero de 2019.

*Nuevo Testamento*. Traducción de Juan Straubinger. Buenos Aires: Club de Lectores/Asociación bíblica católica, 1979.

Panero, Leopoldo María. *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Madrid: Ediciones Felmar, 1977.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”. *Matemática demente*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979, pp. 7-73.

\_\_\_\_\_. *Poesía completa. 1970-2000*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cantos del frío*. Madrid: Ediciones Casus Belli, 2011.

\_\_\_\_\_. *Poesía completa 2000-2010*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 2012.

\_\_\_\_\_. *Poemas del pájaro y la oruga*. Madrid: Ediciones Vitruvio, 2014.

\_\_\_\_\_. *Prosas encontradas*. Edición de Fernando Antón. Madrid: Visor Libros, 2014.

\_\_\_\_\_. *El ciervo aplaudido*. Las Palmas de Gran Canaria: El Ángel Caído, 2016.

\_\_\_\_\_. “Últimos poemas”. *Los papeles de Ibiza 35*. Madrid: Bartleby Editores, 2018.

\_\_\_\_\_. “No, no somos ni Romeo ni Julieta, ni estamos en la España medieval”. *Los papeles de Ibiza 35*. Madrid: Bartleby Editores, 2018.

Payeras Grau, María. “La poética de Ángel González”. *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, núm. 19, 1979-1980, pp. 57-78.

Pérez Bowie, José Antonio. “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco (eds.). La Coruña: Universidad Servicio de publicaciones, vol. 2, 1994, pp. 237-248.

Pérez Parejo, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicios de Publicaciones, 2002.

- Platón. “Banquete”. *Platón I*. Prólogo de Carlos García Gual, Estudio introductorio de Antonio Alegre Gorri. Traducción de Marcos Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 2010, pp. 693-765.
- \_\_\_\_\_. “Hippias Mayor”. *Platón I*. Traducción y notas de Julio Calonge. Madrid: Gredos, 2010, pp. 175-205.
- Poe, Edgar Allan. “The Works of Edgar Allan Poe. Volume 2 (of 5) of the Raven Edition”. 2016. [www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H\\_4\\_0018](http://www.gutenberg.org/files/2148/2148-h/2148-h.htm#link2H_4_0018), consultado el 4 de mayo de 2019.
- Portuondo, José Antonio. “La teoría de la literatura y las ciencias de la literatura”. *Concepto de la poesía y otros ensayos*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar. México: Editorial Grijalbo, 1974, pp. 23-37.
- Pound, Ezra. *Cantares completos. Tomo I*. Edición bilingüe de Javier Coy. Madrid: Cátedra Letras Universales, segunda edición, 2002.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Capítulo XVIII. La neorretórica y los recursos del lenguaje literario”. *La teoría del lenguaje literario*. España: Ediciones Cátedra, 1994, pp. 159-194.
- \_\_\_\_\_. (dir.). *Historia de la literatura española*. Vol. 8. “Las ideas literarias (1214-2010)”. Madrid: Crítica, 2011.
- Profeti, M. Grazia. *Lope de Vega... Questo è amore, lo sa chi l'ha provato*. Florencia: Alinea, 2010.
- Ramos, José. “Madrid y Barcelona, ida y vuelta: revisión de una polémica poética de los años 50”. *Actas XLII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español. Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 30 de julio al 2 de*

- agosto de 2007. Madrid: Asociación Europea de Profesores de Español, AEPE, 2008, pp. 9-18.
- Raposo Fernández, Berta. “Muspilli”. *Textos alemanes primitivos. La Edad Media Temprana Alemana en sus testimonios literarios*. Valencia: Universitat de Valencia, 1999, pp. 140-150.
- “Reptar”. Entrada 1 y 2. DRAE, [dle.rae.es/?id=W5Y5UbN|W5b34Ki](http://dle.rae.es/?id=W5Y5UbN|W5b34Ki), consultado el 27 de julio de 2018.
- Siles, Jaime. “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”. *Hispanorama*, núm. 48, marzo 1988, pp. 122-130.
- \_\_\_\_\_. “Grafemas”. *Cántico de disolución. Poesía 1969-2011. Poemas escogidos*. Edición, selección y epílogo de Martín Rodríguez-Gaona. Madrid: Editorial Verbum, 2015, pp. 85.
- Snow, Marcus. “Into de Abyss: A study of the *mise en abyme*”. Tesis doctoral inédita. Londres: London Metropolitan University, 2016.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Vega, Lope de. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, [cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckn3x8](http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckn3x8). Consultado el 12 de agosto de 2019.
- Vives Pérez, Vicente. “Claves temáticas de la poesía posmoderna española”. *Revista de Literatura*, vol. 75, núm. 150, julio-diciembre, 2013, pp. 593-622.
- Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. Prólogo y paráfrasis de León Felipe. España: Ediciones Akal, 2001.