

Letras Hispanas

Volume 17

SPECIAL SECTION: Poesía de la Transición

TITLE: Leopoldo María Panero: la palabra poética como disidencia ideológica en las poéticas de la Transición española

AUTHOR: Xelo Candel Vila

E-MAIL: M.Consuelo.Candel@uv.es

AFFILIATION: Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Departamento de Filología Española; Avda. Blasco Ibáñez, 32; 46010 València, Spain

ABSTRACT: In this article I attempt to summarize some key poetics in the writing of Leopoldo María Panero. The creation of a subversive poetic subject marks the critical charge of a metapoetic discourse that from social marginalization aims to question poetic tradition as well as the social and historic period in which one lives. I focus on the reading of the poem, “La canción del croupier del Mississippi” in order to exemplify how Panero utilizes literature as a means for ideological subversion.

KEYWORDS: Leopoldo María Panero, Croupier, Mississippi, Spanish Transition, Poetics, Ideology

RESUMEN: En este artículo intento resumir algunas claves poéticas en la escritura de Leopoldo María Panero. La creación de un sujeto poético subversivo marca la carga crítica de un discurso metapoético que, desde la marginalidad social, pretende cuestionar la tradición poética y el periodo social e histórico en el que vive. Me centraré en la lectura del poema “La canción del croupier del Mississippi” para ejemplificar cómo Panero utiliza la literatura como medio de subversión ideológica.

PALABRAS CLAVE: Leopoldo María Panero, croupier, Mississippi, Transición española, poética

BIOGRAPHY: Xelo Candel Vila es Profesora Titular de Literatura Española en la Universitat de València. Ha impartido seminarios y conferencias en diversas universidades internacionales como Estados Unidos, Italia, Rumanía, Alemania, Argentina o Brasil. Es autora de casi un centenar de artículos y, entre otros, ha editado los libros: *Los Sesenta. Revista literaria. México, 1964-1965* (2015); *Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre* (2014); *Luis Rosales, memoria encendida de un poeta* (2012); *Luis Rosales. El contenido del corazón* (2010); *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero* (2009); *De lo vivo a lo pintado. La poética realista de Max Aub en el ámbito de la Modernidad literaria* (2008); *Luis Rosales después de Luis Rosales* (2005); *La casa encendida, de Luis Rosales* (2002); *Versiones y subversiones, en Obra Completa de Max Aub* (2001) y *Diario de Djelfa, de Max Aub* (1998).

Leopoldo María Panero: la palabra poética como disidencia ideológica en las poéticas de la Transición española¹

Xelo Candel Vila, Universitat de València

La primera etapa de la obra poética de Leopoldo María Panero constituye un caso peculiar en el panorama español de los años setenta y ochenta al incluir en el texto a un sujeto que se reconoce a sí mismo como esquizofrénico, toxicómano y heterodoxo. Con esta configuración ficticia se abre la puerta, por una parte, a la reflexión metapoética—entendida esta como la construcción metafórica de su propio espacio textual—y, por otra, se le otorga la posibilidad de incorporar registros considerados fuera de toda razón lógica dado que su discurso irracional está lejos de todo sistema aceptado socialmente. Ahora bien, aquí es donde comienza la verdadera subversión puesto que, aunque esa palabra creada por un loco no tiene valor social, sí está poniendo en evidencia una mirada crítica hacia la realidad de su momento histórico y social que no debemos dejar de lado. Si uno de los signos del discurso novísimo fue su alejamiento de la realidad histórica y su reclusión en el lenguaje, que Carlos Bousoño había interpretado como desenmascaramiento y rechazo del carácter represivo del poder (1979), considero que dicha postura responde a un claro cuestionamiento del momento histórico transicional que les tocó vivir a estos poetas y cada uno lo hizo con las herramientas que tenía al alcance.² César Nicolás ya se encargó de evidenciar que “Leopoldo M^a Panero de *Narciso* (1979) a *El último hombre* (1984), acentúa su carga crítica y revulsiva, con una escritura fragmentada que a sus valores proféticos y simbólicos añade otros nuevos (morales, testimoniales y biográficos)” (14). Ello obligaría a entender su creación lírica desde una posición ideológica. El caso de

Manuel Vázquez Montalbán sería del mismo modo paradigmático en este sentido puesto que con una diferencia de tan solo cinco años aparece recogido como poeta social en la antología que Leopoldo de Luis publica en 1965 y al tiempo como poeta novísimo en la canónica antología que José María Castellet publicó en 1970. La conocida tesis de McLuhan, a quien por cierto Castellet cita en su prólogo, en torno a la consideración del medio como mensaje, nos daría la clave para interpretar que la forma siempre está representando una ideología por lo que la voluntad de ruptura con una lógica sociolingüística “reduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva” (34). En otras palabras, la supuesta autonomía artística de los novísimos no necesariamente estaría respondiendo a una falta de compromiso ideológico, sino que, más bien al contrario, la forma estaría relevando una ideología en sí misma (Lanz, *Nuevos y novísimos* 143).

En la citada antología, Panero presentó una sorprendente poética que marcó claramente la línea por la que transitará su obra posteriormente. Encabezada por una larga cita de Thomas de Quincey en la que se anuncia la participación de un sujeto ficticio consciente de su juego: “*El siguiente personaje que sale a escena soy yo*” (235) confiesa que una de sus obsesiones más recurrentes es la de un simbólico fin del mundo, concepción que encajaba plenamente en aquellos años con determinadas concepciones nihilistas de la postmodernidad³: “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que

los demás entren en ella” (235). La única palabra que puede incluir a las otras, según nos decía, es “la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos. Porque es un FIN que incluye a todos en una misma tragedia” (235). En esa poética se revela, mediante la particular concepción de ese *fin*, una intención de romper con todos los cánones literarios establecidos, de ahí que conciba su poesía, en términos metafóricos, como “un *crepúsculo activo*: un asesinato” (235), es decir, como un acabamiento y al tiempo una transformación. Esta proclama era uno de los intentos que se hizo en los años setenta para instaurar una nueva estética basada en la renovación de las formas y temas. En el caso de Leopoldo María Panero, el propósito de renovar el lenguaje va a tener como principal eje una vertiente claramente subversiva dado que, con la recreación en el texto de un sujeto poético esquizofrénico, se abrirán las puertas a los límites de lo irracional. La representación del límite entre el principio y el final se muestra especialmente en el título de tres libros que marcan claramente ese tono crepuscular: *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), en el que “el joven que a todas y a todos enamoraba aparece detenido en el ‘acorde último,’ el momento previo al silencio infinito” (Blesa 91); *Last river together* (1980), que con la lectura de fondo de Robert Browning “fluye el último río, la corriente que separa—o une haciendo una sucesión de territorios—dos mundos, los dos únicos posibles, el reino de la vida y el de la muerte” (91); y *El último hombre* (1982), donde es obvio el eco nietzscheano al referirse al fin del *yo* y de su discurso.

Me centraré ahora en el poema “La canción del croupier del Mississippi,” incluido en el mencionado *Last river together*, publicado doce años después de su primer libro, el proustiano *Por el camino de Swann* (1968), y diez de *Así se fundó Carnaby Street* (1970), que todavía inédito le permitió entrar en la nómina castelletiana de los novísimos. A ellos se sumaron en la década de los setenta *Teoría* (1973) y el mencionado *Narciso en*

el acorde último de las flautas (1979) y, ya en los ochenta, *El que no ve* (1980), *Dioscuros* (1982), *El último hombre* (1984) y *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987). Todos ellos configurarían su primera etapa poética que coincidiría cronológicamente con lo que Juan José Lanz señaló como el periodo transicional y el inicio de la gestación de la posterior promoción poética, a la que él llamó *generación de la democracia* (2007), Luis Antonio de Villena, *poetas postnovísimos* (1986) y Jaime Siles, *la tercera mutación* (1989). El poema me interesa por cuanto representa de estética fragmentaria, vinculada desde el inicio a las propuestas castelletianas de renovación lingüística, pero también porque su mensaje transgresor encajaría con esa voluntad de manifestar a través de la forma una propuesta claramente ideológica. La fórmula retórica que utiliza Panero es la recreación de una voz que asume una función marginal, ácrata, fuera de toda estructura social. No en vano el poema se inicia con una cita de la conocida canción pirata que incorpora Robert Louis Stevenson a *La isla del Tesoro* y su discurso queda de lleno integrado en el ambiguo mundo de lo irracional forjando el ideario político de quien reclama en aquellos momentos

la libertad radical del individuo frente al sistema, utopía por todo aquello que reivindica y también porque la sociedad no le concede ningún territorio. Combate contra el poder—cualquiera que sea su forma—que la historia tiene ya condenado al fracaso, al silencio. (Blesa 11)

No se trata solo de usar la literatura como método revolucionario sino de manifestar a través de este tipo de literatura una forma de protesta y, en definitiva, de reconocimiento. En cierto sentido, Jaime Siles ya había anticipado (1989) que los novísimos al perturbar el instrumento lingüístico estaban enfrentándose al franquismo de una manera más eficaz que la poesía social, cuyos resortes habían empezado a agotarse. La sublevación se plantea como una

ruptura de un sistema social represivo que castiga o ridiculiza a todas aquellas voces que escapan a su lógica. Y esa ruptura adquiere pleno significado si entendemos que lo irracional e ilógico de ciertos discursos, es decir, su forma, están desvelándonos su verdadero contenido.

La poesía de Panero, y este poema no es una excepción, se reconoce a sí misma como una forma de alterar el orden lógico de lo real, mediante la recreación en el texto de un sujeto que se concibe al tiempo como creación y como destrucción:

Fumo mucho. Demasiado.
Fumo para frotar el tiempo y a veces oigo
la radio,
y oigo pasar la vida como quien pone la radio.
Fumo mucho. En el cenicero hay
ideas y poemas y voces
de amigos que no tengo. (Last 28)

El sujeto poético y la reflexión metapoética están siempre autoimplicados, pero mientras uno es generador de la palabra, la otra es la desestructuradora del primero.⁴ La poesía funciona en Panero como vértigo, como destrucción, por ello mediante la literatura se encuentra la forma y el lugar para contravenir las normas poéticas y sociales atacando frontalmente cualquier tipo de dogmatismo. Podríamos afirmar que la progresiva desintegración del yo, su pérdida de razón y de identidad, coincide con la del nivel semántico del lenguaje y con la coherencia discursiva. En el poema “1971” de *Teoría* (1973) reflexionaba ya sobre el poder destructivo que la escritura tiene con respecto al sujeto y a la escritura. Se inicia de esta manera la desestructuración gradual del yo mediante la inmersión en la poesía y la resemantización subjetiva del mundo.

Ricardo Cristóbal, en el prólogo al libro de Leopoldo María Panero *Aviso a los civilizados* (1990), comenta que un poema, un cuadro o una pieza musical no existen antes de ser ejecutados, pero cuando se realizan por fin son igualmente irreales puesto que escapan a la realidad llevando al artista a evocaciones y

percepciones extrañas incluso a comportamientos ilusorios de características similares a los producidos por las toxicomanías o por los místicos:

Y si tales conductas en las toxicomanías, por ejemplo, acaban por ser una escapada hacia adelante, convirtiéndose en una voluntad de muerte, de suicidio; en los misticismos pueden suponer una voluntad de santidad. El arte comparte ambas tendencias, lo mismo que la enajenación mental, a la que se le da entre otros los curiosos nombres de: *privación de la razón, desorden, exaltación del ánimo o gran desierto.* (12)

Ese impulso vital, nos dice, es reforzado por la denegación social, la forclusión. Panero reconoce en este mismo ensayo que el estrato del personaje poético que aparece en sus libros es diferente al de cualquier hombre socialmente aceptado, por ello establece una relación dialéctica entre términos opuestos como civilización/barbarie, humano/no-humano, razón/irracionalidad, sicocracia/antisiquiatría, orden/desorden, realidad/juego poético, lógica/ locura (falacia discursiva), en la que los términos de la segunda columna son sorprendentemente los que él consideraría como positivos. Estamos, pues, en el ámbito dionisiaco de la vida, en el dominio de la pulsión y de lo irracional. Así nos lo explica el propio Panero: “La teoría laciana de la *forclusión* es lo que más claramente explica este interdicho: aquel hombre que se halla fuera del cogito devenido *ley* imperativo no es capaz ya para siempre de sentido o de razón, y no es un hombre” (55). Frente al hombre civilizado, cuyas acciones y dicciones están gobernadas por el orden, las leyes sociales, y la razón, este sujeto poético considera oportuna toda rebelión de su cuerpo sin reprimir sus impulsos. Se trata del reconocimiento de la pulsión como único modo de expresar su liberación consciente de la razón.

La muerte simbólica del sujeto le permitirá su integración en el mundo de la irracionalidad y, por otra parte, provocará la invalidez social de su palabra. Es frecuente observar en la obra de Leopoldo María Panero que, una vez producida la *decapitación* simbólica del sujeto, este contemple su propio cerebro mientras cae o mientras es destrozado. De este modo se produce un proceso de autocontemplación que está relacionado con el mito de Narciso, aunque en este caso el yo recibe una imagen distorsionada de sí mismo. El sujeto sabe que con su cerebro ha perdido también su alma, su parte espiritual, por lo que se reconoce a sí mismo como un *muerto*. Su estado es ahora diferente al de los hombres *civilizados* pero es también inferior a ellos, su lugar es ahora oscuro y su palabra nula.

Desde el momento en que el sujeto poético de este poema es consciente de que no es un hombre que vive bajo la ley, sabe que con la destrucción de su cerebro ha perdido también su estado racional y, por tanto, la única parte que le diferenciaba del resto de animales:

Y tengo
la boca llena de sangre,
y sangre que sale de las grietas de mi cráneo
y toda mi alma sabe a sangre,
sangre fresca no sé si de cerdo o de hombre
que soy.

(*Last 28*)

Con la ausencia de ojos, entendida metafóricamente como la visión del mundo y la razón, se produce la falta de identidad de ese sujeto, solo le queda encontrarse a sí mismo a través de su cuerpo en desorden, lo cual le acerca a la animalidad, a los impulsos irracionales:

Me palpo el pecho de pronto, nervioso,
y no siento el corazón. No hay,
no existe en nadie esa cosa que llaman corazón
sino quizá en el alcohol, en esa
sangre que yo bebo y que es la sangre de Cristo,
la única sangre en este mundo que no existe
que es como el mal programado. (*Last 28*)

En Panero la imagen de Dios suele tener un sentido revulsivo, se le asignan funciones maldéficas. En *Teoría* aparecía identificado como Bestia haciendo uso de la violencia y abusando de un poder dictatorial. Y con esa misma connotación de crueldad aparece en *Narciso* (1979) como culpable de la destrucción de la humanidad, sin conmiseración alguna por el hombre: "Ateísmo o anti-teísmo en la propuesta poética de Leopoldo María Panero no hay lugar para dioses clementes, objetos de amor y perdón, imágenes humanas y bellas, promesas de paraísos. Su escritura brota de la humillación y la podredumbre" (Miró 17). Encontramos una vertiente irracional, pulsional y voluntariamente escatológica en la recreación de elementos que podemos considerar marginales en la tradición lírica, en actos o imágenes que rompen con el tono convencional:

y el alma invadida de sangre como una
vomitona,
y vomito el alma por las mañanas,
después de pasar toda la noche jurando
frente a una muñeca de goma que existe Dios.
(*Last 31*)

El hombre no puede prescindir de su animalidad, de su condición de especie, por lo que lo encontraremos en la revolución, entendida esta como la fiesta del carnaval desarrollada por Mijaíl Bajtín. Y a causa de esa condición animal se produce su denegación social y, por tanto, su marginación. El espacio de la revolución carnavalesca es donde queda patente todo su potencial irracional: "la parte maldita, que no obstante, el hombre posee, y necesita, pero teme, porque como muy correcta y lúcidamente, Panero identifica con el deseo de revolución" (Cristóbal 13).

A partir de la autodestrucción del sujeto como creación, de la sucesiva pérdida de la razón y de la animalización del cuerpo, el poema se desborda presentando de manera caótica diversos temas sin aparente conexión entre sí. Por ejemplo, hallamos

la progresiva exclusión social: “Me palpo, nervioso, los ojos y los pies y el dedo gordo / de la mano lo meto en el ojo, y estoy sucio / y mi vida oliendo.” (*Last* 29) Panero teorizó sobre la marginación en el capítulo “La denegación social” de su ensayo *A los civilizados* aludiendo a que no hay cultura ni hombre, solo un principio de relatividad cultural cuya clave está en el espejo del otro que es quien “nos puede conceder o denegar el estatuto de hombre y el sentido, o el valor dialéctico, de nuestras palabras [. . .] aquí el *homo normalis* desplaza sobre otro individuo lo que en sí mismo le inquieta” (68). Tampoco queda excluida, como es habitual en su poesía, la constante crítica a España:

[. . .] y que este
país es cierto este lugar parecido al Infierno,
que llaman España, he oído
a los muertos que el Infierno
es mejor que esto y se parece más.⁵ (*Last* 29)

No quisiera dejar de lado la mención al *infierno*, pues en la poesía de Panero siempre aparece como representación del lugar en el que se mueve este sujeto decapitado, es el lugar alegórico en el que se mueven los muertos, que Panero compara con los seres desprovistos de entendimiento, con la voz del absurdo. El infierno es el espacio de la revolución, el lugar para llevar a cabo la batalla contra el dogmatismo discursivo y contra la tradición literaria. El delirio provocado por este sujeto sin ojos ni cráneo que carece de conciencia⁶ acaba por provocar en él la duda sobre su propia identidad lo cual provoca la reflexión sobre el desdoblamiento del yo: “Me digo que soy Pessoa, como Pessoa era Álvaro de Campos, / me digo que estar borracho es no estarlo / toda la vida.” (*Last* 29) Tras esa desintegración sorprendemos de nuevo al sujeto poético en busca de sí mismo en una serie de versos, una gran parte del poema en realidad, en los que el sujeto se va identificando con diferentes elementos simultáneamente:

y unos días soy Caín, y otros
un jugador de póker que bebe whisky
perfectamente y otros
un cazador de dotes [. . .]
.....
[. . .] y otros días,
un asesino tímido y psicótico, y otros
alguien que ha muerto quién sabe hace cuánto,
en qué ciudad, entre marineros ebrios [. . .]
.....
[. . .]. Y otras veces
soy Abel que tiene un plan perfecto
para rescatar la vida y restaurar a los hombres
y también a veces lloro por no ser un esclavo
negro en el sur,
llorando entre las plantaciones! (*Last* 30)

Panero consideraba que el hombre perdía su identidad en el seno de una masa anónima que persigue a un enemigo tan imaginario como ella “lo mismo que el asesino que se esconde de todos, y al que tan sólo su cuerpo delata. Y es por ello que decía Hegel, *hace falta ser dos*: hace falta ser dos para defenderse de la masa, porque un hombre sólo es menos que un hombre” (*A los civilizados* 33).

El poema no presenta unidades de sentido sino un campo minado abierto a la interpretación. La enumeración caótica de imágenes y temas diversos muestra una serie de secuencias captadas sin ningún tipo de ilación lógica. Esta acumulación de motivos dispersos supone una técnica basada en una serie de secuencias fijas e inmóviles yuxtapuestas que son, en realidad, secuencias semánticas en las que la imagen queda encerrada en sí misma. Sin llegar a la total desgramaticalización léxica, como ocurre en otros poemas como “Pasadizo secreto” de *Teoría* en el que la propia anarquía sintáctica desestabiliza totalmente la significación supratextual, la presentación de diversos referentes sin relación lógica entre sí también es consecuencia de la voluntad de provocar desorden en la construcción discursiva por parte de esa voz anárquica.⁷ La estructura apoyada en una sintaxis intencionadamente sorprendente provoca la aniquilación del principio de construcción lineal del significado produciendo el

estallido de su identidad como discurso. Tal como opinaba el propio Castellet, “se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una *ilógica razonada* y, en otros, un *campo alógico* significante” (41). Dentro del discurso puede presentarse la desestructuración de los códigos representativos lingüísticos, temáticos, conceptuales o formales. Panero intentará justificar el carácter sorpresivo de sus versos ya que siempre se mueve en el odio a la realidad y a la vida, de manera que el lenguaje es una manera de destruir esa realidad, de deformarla. La única forma de hallar un cierto grado de coherencia en estos poemas viene determinada por la reiteración—a nivel poemático—de palabras y—a nivel intratextual—de motivos o tópicos recurrentes que van enlazándose de manera circular, como ocurre, por ejemplo, con el alcohol, claro elemento vehicular de todo el poema:

Y es que no hay otra comunión
ni otro espasmo que este del vino
y ningún otro sexo ni mujer
que el vaso de alcohol besándome los labios
que este vaso de alcohol que llevo en el
cerebro, en los pies, en la sangre.
Que este vaso de vino oscuro o blanco,
de ginebra o de ron o lo que sea
—ginebra y cerveza, por ejemplo—
que es como la infancia, y no es
huida, ni evasión, ni sueño
sino la única vida real y todo lo posible.
(*Last* 29)

La acumulación parece encontrar su razón de ser en la dislocación del sentido, en el desorden y en la anarquía discursiva.⁸ En el poema, el sentido total no se produce por los significados parciales de los signos que lo integran, sino a través de todo el funcionamiento textual. En este mismo sentido apunta Eugenio García Fernández (1986) al indicar que la coherencia textual en los textos de Panero se produce paradójicamente desde el anarquismo y la dispersión, desde las bruscas alteraciones de significado y la provocación de acuerdo con un método, el de la diseminación, que había seducido a Derrida.

En el prefacio a *El último hombre* (1984), podemos ver una suerte de poética de Leopoldo María Panero en la que se condensan a modo de manifiesto los ejes verticales de su discurso poético. Uno de ellos es que el libro es considerado, en sentido psicoanalítico, “una destilación del espíritu,” con ello podremos llegar a considerar la obra de Panero como un despojamiento de su conciencia, tal como opina Eugenio García Fernández: “Otros quizás puedan escribir como quien se inventa una memoria o un ropaje. La opción de Panero es la de quien solo puede desnudarse” (23). El texto será según este sujeto poético “el testimonio de la decadencia de un alma,” pero esta aniquilación se irá produciendo progresivamente desde el momento en el que vaya perdiendo su identidad hasta que se encuentre perdido en un mundo que no puede reconocer y abandonado a unos impulsos que no puede racionalizar. En el poema “La canción del croupier del Mississippi” encontramos esa misma idea dado que el sujeto que acaba perdiendo su naturaleza como hombre social deviene categoría (esquizofrénico, neurótico, borracho, pirata). La aparición de este *outsider* es precisamente lo que proporciona coherencia al texto a pesar de la fragmentación del mismo. Con la crisis del sujeto ya se había visto la imposibilidad de considerar el discurso en su linealidad como un hecho totalizador, “de ahí el típico sentido de impotencia del sujeto que se reconoce finito frente a la voluntad de verdad sobre la inexorabilidad del objeto” (Jarauta 53). Otro de los puntos señalados en el citado libro es la consideración del arte como destrucción. La metapoética en Panero va conformándose a medida que el sujeto poético va sufriendo la destrucción de su identidad y la construcción simbólica de su nuevo espacio poético. El arte consiste en jugar con la literatura “como se juega y se hace arte del toro, la literatura considerada como tauromaquia: un oficio peligroso” (9). La locura como falacia discursiva o la enajenación mental como juego es la única posibilidad que le queda al individuo de poner en práctica sus intentos subversivos:

el sujeto que presenta Panero en este y otros poemas es un ser que se sabe asocial y por tanto su voz es la de una denegación simbólica:

Es tan bella la ruina, tan profunda
sé todos sus colores y es
como una sinfonía la música del acabamiento,
como música que tocan en el más allá,
y ya no tengo sangre en las venas, sino alcohol,
tengo sangre en los ojos de borracho.
(*Last* 31)

Su lugar es la negación, la ausencia y la desestabilización del sentido lógico; por lo tanto, la suya es la voz del acabamiento, del final, de quien sabe que la única salida posible es la muerte figurada en el poema:

Y decir al morir, cuando tenga
ya en la boca y cabeza la baba del suicidio
gritarle a las sombras, a las tantas que hay y
fantasmas
en este paraíso para espectros
y también a los ciervos que he visto en el bosque,
y a los pájaros y a los lobos en la calle y
acechando en las esquinas. (*Last* 31)

Leopoldo María Panero fue, qué duda cabe, hijo de sus circunstancias personales y políticas. A comienzos de la década de los setenta en España

los poetas tenían la obligación de pensar en el futuro desentendiéndose del fantasma histórico de una dictadura ya claudicante sin remedio. Su fórmula de rechazo la tradujo directamente en su indiferencia hastiada de los símbolos culturales comprometidos en la lucha vieja. (García Berrio 13)

La poesía de Panero nos permite observar la Transición política española desde una perspectiva contradictoria: la de quien, aun creciendo en la élite de la sociedad franquista, hijo de uno de los poetas más importantes de la primera posguerra, quiso ir contra todo aquello que representaba: su propio padre, la tradición poética española, la realidad de un complejo momento histórico y político.

No en vano, la familia Panero encarnaba a la perfección los valores tradicionales de la época junto con el sistema sociopolítico español. Pero él no cree en la integración social, por lo que prefiere vivir, en términos foucaultianos, en *otros territorios* y oponerse desde ellos a las limitaciones morales de la sociedad convencional franquista y a su propia mitología familiar. Su obra confirma la apertura de la sociedad a una modernización cultural de la poesía desde un discurso de disidencia política.

Así lo indicó en su alegato *A los civilizados*:

otra estructura del hombre es otra estructura de la existencia, esto es, de la convivencia, porque no hay conciencia fuera del ser social [. . .]. Es por esto, pero no solo por esto, por lo que el apodado psicótico propone con su sola presentación como superhombre la inauguración no ya de la revolución futura, esperanzadora, sino de un estado de revolución permanente, en el seno mismo de la vieja sociedad, y sin necesidad alguna de contar con la existencia de un más que hipotético Estado. (80)

Notas

¹ Este trabajo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982),” ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

² [. . .] toda crítica a la potencia deformadora de la realidad y la experiencia que posee el lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el Poder, se convierte de suyo en una manifestación, no solo de insolidaridad, sino de franca rebeldía contra ese Poder deshumanizador [. . .]. El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder. (Bousoño 28)

³ Me refiero con ellas a la primera postmodernidad, a la correspondiente a los años 70, aquella que va desde I. Hassan hasta J.F. Lyotard, aunque bien es cierto que Lyotard, Baudrillard o Vattimo incorporaron al primer postmodernismo (el de Hassan) la aportación postestructuralista, sobre todo la de Barthes, Derrida o Lacan. El desarrollo de esta

primera lectura de la postmodernidad fue estudiado por Andreas Huyssen en su artículo "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70," recogido en el volumen recopilatorio editado por J. Picó (141-64), y más tarde por Perry Anderson, en *Los fines de la historia* (1996), y por David Harvey en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (1998).

⁴ Leopoldo María Panero dice en *El último hombre*:

La poesía destruye al hombre mientras los monos saltan de rama en rama buscándose en vano a sí mismos en el sacrilego bosque de la vida las palabras destruyen al hombre. (36)

⁵ No es la única vez que muestra su animadversión por su país, como muestra su ensayo "España. Manifiesto antiespañol leído con ocasión de un recital en París, en octubre de 1977" (1978). También es significativo que uno de sus libros se llame precisamente *Contra España y otros poemas no de amor* (1990).

⁶ "Tanto el síntoma o la materialización histórica como el delirio son, en efecto, creaciones de índole metafórica o poética, desplazamientos de signos. La locura es una estetización de la realidad adversa, y no sólo no carece de sentido sino que su función, por ejemplo en la paranoia, es dar sentido a lo que no lo tiene" (*A los civilizados* 26-27).

⁷ "Frente a la asunción de una 'artisticidad' más o menos tangible y explicable en términos cuantificables y capaces de formar sistema, la escritura de Panero no cesa de reivindicar lo a-poético, lo imperfecto, lo 'descuidado' como horizonte de trabajo" (Talens 46).

⁸ Leo Spitzer, "La enumeración caótica en la lírica moderna," en *Lingüística e Historia Literaria* (1974).

Obras citadas

Anderson, Perry. *Los fines de la historia*. Anagrama, 1996.
 Blesa, Túa. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Valdemar, 1995.
 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero." *Ensayo de una teoría de la visión*, 1979. Hiperión, 1983.
 Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. 1970. Ediciones Península, 2001.

Cristóbal, Ricardo. Prólogo. *Aviso a los civilizados* por Leopoldo María Panero, Ediciones Libertarias, 1990, pp. 9-15.
 Derrida, Jacques. *Posiciones*. Pre-Textos, 1976.
 Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets, 1987.
 —. *La crisis de la razón*. Universidad de Murcia, 1986.
 García Berrio, Antonio. "El imaginario cultural en la estética de los novísimos." *Ínsula*, 506, 1989, pp.13-15.
 García Fernández, Eugenio. "Introducción." *Leopoldo María Panero, Poesía 1970-1985*, Visor, 1986.
 Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores, 1998.
 Jarauta, Francisco. "De la razón clásica al saber de la precariedad." *La crisis de la razón* (ed.), Publicaciones Universidad de Murcia, 1986, pp.47-70.
 Lanz, Juan José. *La poesía durante la Transición y la Democracia*. Devenir Ensayo, 2007.
 —. *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Renacimiento, 2011.
 Luis, Leopoldo de. *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964) Poesía social*. Ediciones Alfaguara, 1965.
 Miró, Emilio. "Leopoldo María Panero y sus *Poemas del Manicomio de Mondragón*." *Ínsula*, no. 494, 1988, p.17.
 Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética." *Ínsula*, no. 505, enero de 1989, pp. 11-14.
 Panero, Leopoldo María. *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*. Editado por Jenaro Talens, Cátedra, 1992.
 —. *Así se fundó Carnaby Street*. Llibres de Sinera, 1970.
 —. *Aviso a los civilizados*. Ediciones Libertarias, 1990.
 —. *Contra España y otros poemas no de amor*. Libertarias, 1990.
 —. *Dioscuros*. Ayuso, 1982.
 —. *El que no ve*. La banda de Moebius, 1980.
 —. *El último hombre*. Libertarias, 1984.
 —. "España. Manifiesto antiespañol leído con ocasión de un recital en París, en octubre de 1977." *Ajoblanco*, extra "Linterna literaria," abril 1978, pp. 56-57.
 —. *Last River Together*. Ayuso, colección Endymión, 1980.
 —. *Narciso en el acorde último de las flautas*. Visor, 1979.

- . *Por el camino de Swann*. Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1968.
- . *Teoría*. Lumen, 1973.
- Picó, J. *Modernidad y postmodernidad*. Alianza, 1988.
- . *Poemas del manicomio de Mondragón*. Hiperión, 1987.
- Siles, Jaime. "Los *novísimos* como ruptura, la ruptura como tradición." *Ínsula*, no. 595, 1989, pp. 9-11.
- Spitzer, Leo. "La enumeración caótica en la lírica moderna." *Lingüística e Historia Literaria*, Gredos, 1974.
- Talens, Jenaro. "De poesía y su(b)versión." *Agujero llamado Nevermore: (selección poética, 1968-1992)*, por Leopoldo María Panero, Cátedra, 1992.
- Villena, Luis Antonio de. *Postnovísimos*. Visor, 1986.