

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2015/2016.

Convocatoria (Junio/Septiembre): Junio.

Título del Trabajo Fin de Grado: *Narciso en el acorde último de las flautas*, de Leopoldo María Panero: una lectura intertextual.

- Autora - María José Navarro Gómez.

- Tutor - Antonio Orejudo Utrilla.

RESUMEN

Al acercarnos a la obra del poeta Leopoldo María Panero (1948-2014), advertimos la constante presencia de referencias a otros textos. El objetivo de este trabajo es demostrar que esta intertextualidad modifica la recepción de su poesía. Para ello, se han escogido tres poemas de su libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), que ejemplifican de qué manera la intertextualidad es una de las claves de su escritura.

ÍNDICE

Introducción	4
1. El autor	6
1.1. Leopoldo María Panero en <i>Nueve novísimos poetas españoles</i> .	7
2. <i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> .	9
3. ¿Es reescritura la poesía de Leopoldo María Panero?	13
4. Tres poemas de <i>Narciso en el acorde último de las flautas</i> . Tres ejemplos de reescritura.	16
4.1. Glosa a un poema.	16
4.2. La traducción versionada.	20
4.3. El poema y sus versiones.	23
Conclusiones	26
Anexos	30

NARCISO EN EL ACORDE ÚLTIMO DE LAS FLAUTAS, DE LEOPOLDO MARÍA PANERO: UNA LECTURA INTERTEXTUAL

María José Navarro Gómez

Introducción

En una entrevista a Leopoldo María Panero del diario *El País* el periodista Javier Rodríguez Marcos le pregunta: "¿Por qué cita constantemente?" El poeta responde: "para ser escuchado y creído. Y no desoído sistemáticamente, como siempre"(Rodríguez Marcos:25). Sus palabras pueden tomarse como una máxima en su poesía. Si abrimos un poemario de Panero, es difícil no tropezarnos con el nombre de un escritor, con tópicos y motivos comunes en la tradición literaria o con nombres de obras de otros autores.

En este trabajo me propongo señalar la importancia de esa intertextualidad tan recurrente en Leopoldo María Panero. Se trata de una perspectiva más desde la que leer a este poeta, pero ¿por qué es importante tenerla en cuenta? Es esta la pregunta que trataré de responder y para ello analizaré en detalle tres ejemplos distintos en los que Panero hace uso de esa intertextualidad: una glosa o poema construido a partir de un poema de su padre, el también poeta Leopoldo Panero; una traducción *versionada* de un poema de John Clare; y por último, la coexistencia de distintas versiones de un mismo poema, en este caso de "Haikú". Los tres poemas elegidos pertenecen al mismo poemario, *Narciso en el acorde último de las flautas*, publicado en 1979. No es el único libro de Panero en el que se puede observar la importancia de la intertextualidad en este autor, sin embargo, quizá sea la obra en la que este rasgo sea más notorio: leyendo el índice de la obra ya encontramos una sección llamada 'Palimpsestos', lo que puede darnos una idea de cómo se plantea Leopoldo María Panero la escritura de su obra.

Antes de esto, he dedicado un apartado a la figura del poeta y a cómo ha sido la recepción de su obra a partir de 1970, momento en el que José María Castellet lo incluye en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*. A continuación, me ocupo de introducir el poemario en el que se incluyen los poemas que he nombrado en el

párrafo anterior y que ocupan el cuarto y último punto de este trabajo. Finalizo el trabajo retomando algunas ideas desarrolladas a lo largo del ensayo, en las conclusiones finales. Tras la bibliografía, he adjuntado uno de los poemas que comento a lo largo del ensayo, "Glosa a un epitafio", que no cito en el cuerpo del ensayo debido a su extensión.

1. El autor

Que no usen mi torpe biografía para juzgarme.

L.M.P.

A lo largo de la historia de la literatura han aparecido sistemáticamente autores de los que se han presentado datos biográficos sorprendentes, episodios de vidas que ciegan la visión del lector, que enseguida se siente atrapado por la fascinación de lo marginal, de lo oscuro. La biografía de Leopoldo María Panero ha condicionado, indiscutiblemente, la recepción de su escritura. Es algo que se puede comprobar de manera rápida si echamos un vistazo a los titulares que aparecieron en los periódicos tras su muerte: "El loco y genial escritor falleció anoche" (*ABC*), "Muere Leopoldo María Panero, poeta maldito" (*Diario Vasco*). Y no sólo a los titulares, la mayoría del contenido de lo escrito sobre Panero en esos días, y en otros también, no tiene casi ninguna referencia a su poesía. Se prefiere, por el contrario, ofrecer lo escabroso de algunas anécdotas de su vida: el poeta en Gran Canaria tomando quince Coca-Colas en un rato; robando cigarros a los estudiantes (*El Mundo*) parecen datos más atractivos a la hora de hablar de Panero.

En cierto modo, la película de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976) y la posterior *Después de tantos años* (1994) de Ricardo Franco, contribuyeron a forjar esa imagen de poeta maldito. El propio Leopoldo María Panero tuvo irremediablemente que sentir qué era lo que a algunos de sus lectores, no todos, por supuesto, llamaba la atención de su poesía. Los títulos de algunos de sus libros más tardíos son sintomáticos de esto: *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), *Esquizofrénicas o la balada de la lámpara azul* (2004), o *Poemas de la locura seguidos por El hombre elefante* (2005) son sólo algunos ejemplos.

Raúl Quinto en "La herencia maldita", artículo publicado en la revista *Quimera*, advierte que autores como Panero son herederos de un momento determinado situado en el Romanticismo, cuando empieza a verse al loco como un héroe trágico (2014:19). El pintor francés Théodore Géricault tuvo mucho que ver en esa nueva visión del loco, al realizar una serie de retratos a internos de manicomios con la misma dignidad con la que hasta entonces sólo se pintaba a los personajes admirables o cuyo poder movía a la

admiración. Luego vendrían Friedrich Hölderlin, Gérard de Nerval o músicos como Robert Schumann para forjar ese mito del artista romántico. En palabras de Raúl Quinto, "es en esa tradición donde Leopoldo María Panero se inserta conscientemente" (2014:18).

Ante la obra de Panero tenemos, por tanto, que tratar de sacudirnos ese *virus romántico* y acercarnos a una escritura que ofrece pasajes muy valiosos y con el que podemos reflexionar sobre la propia poesía. Esto último será, precisamente, lo que intente aquí: reflexionar sobre la particular visión de la intertextualidad en su poemario *Narciso en el acorde último de las flautas*. Pero antes, debo referirme al episodio que lanzó a la fama a Leopoldo María Panero: su inclusión en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*.

1.1. Leopoldo María Panero en *Nueve novísimos poetas españoles*.

Corre el año 1970 cuando José María Castellet introduce a un autor desconocido y con una obra poética inédita hasta el momento en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*: Leopoldo María Panero. La antología, que obtuvo a partes iguales tanto elogios como desprecios, reúne a una serie de poetas que marcan una ruptura con la poesía que se había estado haciendo hasta ese momento, fundamentalmente poesía social. El antólogo es consciente de esta nueva sensibilidad:

(...) lo menos que puede decirse es que, en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postulados teóricos del "realismo" empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia las predicó (Castellet,:21).

Efectivamente, esta "pesadilla" sólo puede suponer un cambio, y ese cambio no se produce como una evolución, sino como una ruptura. A la típica circunstancia de ruptura de las generaciones jóvenes respecto a la de sus padres, Castellet añade dos hechos históricos que pueden tener mucho que ver en esta actitud rupturista. El primero de ellos es que todos los poetas que aparecen en *Nueve novísimos poetas españoles* han nacido a partir de 1939 y, por tanto, el recuerdo personal de la Guerra Civil no ha podido influir en ellos en ningún modo. El segundo hecho es que los poetas que selecciona Castellet pertenecen cronológicamente a la generación que en todo el mundo

es protagonista del fenómeno llamado “la revolución de los jóvenes”. Recordemos, por ejemplo, la serie de protestas que tuvo lugar en Francia, en mayo de 1968, encabezada por grupos estudiantiles de izquierda, que provocó la mayor huelga general de la historia de Francia.

Volviendo a los poetas de la antología, el hecho más característico de este conjunto de autores es su formación cultural. Los poetas que integran esta antología, Leopoldo María Panero entre ellos, pertenecieron a la primera generación que fue educada íntegramente en la cultura de los *mass media*, lejos ya del “humanismo literario”, que había sido esencial en la educación de los poetas precedentes. La literatura representa, en la formación de estos autores, un porcentaje más, bastante alejado del monumental peso que había tenido la literatura en la formación de generaciones anteriores. Además, su formación literaria es principalmente extranjera: Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses...etc.

José María Castellet incluye a Leopoldo María Panero dentro del grupo que él denomina la coqueluche, quienes "aparecen en escena como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial, aunque lleguen a admitir alguna que otra excepción, quién sabe por qué extraño arrebato de generosidad"(2001:28). Fruto de esa educación tan influida por los *mass media*, los poetas integrantes de este grupo escriben una poesía en la que a menudo son protagonistas las imágenes visuales, la música, las canciones populares...etc. Con frecuencia, los *mass media* se encargan de mitificar a individuos y colectividades, tales como el Che Guevara, Elizabeth Taylor o Allen Ginsberg, como explica Castellet:

Se trata pues de la despersonalización de unos personajes reales y existentes, en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es, en definitiva, en nuestro siglo-promovido por las derechas o por las izquierdas reinantes, da lo mismo- un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido (2001:31).

En un intento de enumerar una serie de características de estos poetas, Castellet se refiere a la despreocupación hacia las formas tradicionales; escritura automática, técnicas elípticas, de síncope y de *collage*; introducción de elementos exóticos, artificiosidad.

Nueve años después de esta antología, Leopoldo María Panero publica *Narciso en el acorde último de las flautas*, uno de los libros del poeta madrileño que mejor acogida tuvo entre la crítica. No es, sin embargo, ese el motivo por el que he tomado ese libro como objeto de este trabajo. *Narciso* no es el único que podría servirnos para ilustrar la concepción que tiene el poeta de la literatura como palimpsesto, sin embargo, sí es quizá uno de los que la ejemplifican de forma más clara. Sólo con echar una ojeada a las partes de las que se compone, incluso desde el mismo título del poemario, como a continuación veremos, podemos ser capaces de advertir la particular forma que Leopoldo María Panero tiene de afrontar el proceso de escritura.

2. Narciso en el acorde último de las flautas.

En 1979 Leopoldo María Panero publica su cuarto libro de poemas. El título, *Narciso en el acorde último de las flautas*, ya puede darnos una idea de cómo se enfrenta Panero al acto de la escritura, pues proviene de una traducción del propio autor de un poema del poeta austriaco Georg Trakl:

En la taberna de feos papeles murales
Más frescos colores de violetas florecen.
Voces oscuras en las reyertas fenecen
Narciso de flautas en acordes finales.

Además, la alusión a Narciso se refiere, evidentemente, al mito de Narciso, cuya versión más conocida es la que presenta Ovidio en las *Metamorfosis*. En esta versión, tal y como cuenta el poeta latino, Narciso es hijo del dios del Cefiso y de la ninfa Liríope. Al nacer, sus padres consultaron al adivino Tiresias, quien respondió que el niño viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo. Cuando llegó a la edad viril, Narciso fue objeto de la pasión de numerosas doncellas y ninfas, pero siempre permanecía insensible. La ninfa Eco se enamoró de él, pero no consiguió más que las otras. Desesperada, se retiró a un lugar solitario, donde adelgazó tanto, que de toda su persona sólo quedó una voz lastimera. Las doncellas despreciadas por Narciso piden venganza al cielo. Némesis las escucha y hace que, en un día muy caluroso, después de una cacería, Narciso se incline sobre una fuente para beber agua. Allí ve la imagen de su

rostro, tan bello, que se enamora de él en ese mismo momento, e insensible ya al resto del mundo, se deja morir, inclinado sobre su imagen. Aun en el *Éstige* trata de contemplar sus rasgos. En el lugar de su muerte brotó una flor a la que se llamó con su nombre: Narciso.

Años antes, Panero ya había hecho alusión al mito de Narciso. El poema que abre su primer libro publicado, *Así se fundó Carnaby Street* (1970), titulado "Imperfecto" dice: "Inclinó la cabeza sobre el cadáver. Sobre el lago: mundos sumergidos. /Vio reflejada su propia imagen. En los ojos de Anne, aquella tarde, en/la escalinata del Sacre Coeur, no encontró una respuesta".

Por tanto, ya en el propio título, como hemos visto, Panero recurre a otras voces, en este caso directamente la del poeta Georg Trakl. Pero si abrimos el poemario, las primeras palabras de *Narciso*, a modo de introducción, las firma Johannes de Silentio, el pseudónimo del que se sirvió el filósofo danés Søren Kierkegaard en su obra *Temor y temblor* (1843). En ella, Kierkegaard reflexiona sobre la fe de Abraham y su disposición de sacrificar a su hijo Isaac. Enmascarado tras este nombre, Panero escribe que la suya es:

la historia de un escritor que tras trabajar como un negro por ubicarse en los límites de la historia, que no de la "gloria", descubre al cabo de los años, poco antes de morir, que no ha escrito jamás, porque no ha sido leído (1979: 11).

Barja (2015:3) explica cómo Panero, firmando como Johannes de Silentio, "desplaza su autoría y nos convoca a una lectura intertextual en diálogo con *Temor y Temblor*, por lo que Panero, al firmar como Johannes de Silentio, nos induce a leer la imagen poética del padre en su poesía en relación con el Abraham criminal".

Panero estructura *Narciso* en ocho secciones. La primera es 'Luz de tumba', en la que encontramos dos poemas donde se alude a Maurice Ravel ("Pavane pour un enfant défunt") y Patti Smith ("Schekina"). La segunda parte es 'Cómo escribía antes de matarme', y está compuesta por poemas inéditos contemporáneos de *Teoría* (1973), publicado por Panero seis años antes, y un limerick, forma tradicional anglosajona, que algunos críticos han señalado que puede ser una recreación de un poema de Edward Lear de su libro *El omnibus*. Debo nombrar también el poema "Glosa a un epitafio", en relación intertextual con el poema de su padre, "Epitafio". Si seguimos avanzando en el libro, nos encontramos con una corrección de Yeats en el poema "A prayer for Old

Age". 'El matrimonio de las cenizas' es la cuarta sección y el último poema que recoge esta sección es "After Gottfried Benn". Es esa imitación póstuma del ensayista y poeta Gottfried Benn con quien Leopoldo María, heredero como él de la filosofía nietzscheana, se confiesa. La quinta, compuesta por dos "Spiritual" y un "Haiku" con tres variantes, se llama 'Trobar leu'. Por su parte, la sexta, 'Como una bruja apaga su vela' recoge un largo poema en dos variantes titulado "Da Sein" en alusión a Martín Heidegger. En la séptima sección, 'Proseguir el infierno', encontramos a un Panero que escribe muy influido por Hegel, Pound y Goethe. 'Palimpsestos', octava y última sección de *Narciso en el acorde último de las flautas*, se abre con el poema "Mutación de Bataille" que es una versión de un soneto del escritor y pensador francés. En la misma línea de "traducciones traidoras", —concepto con el que se refiere a estas traducciones Antonio Marín Albalade en el prólogo de *Narciso...* de la editorial *Huerga y Fierro*— le sigue "París", de la serie de homónimo título de Tristan Corbière, e igualmente, como cierre, el titulado "Un poema de John Clare", que no es otro que "I am (je suis)".

Basta con una descripción superficial de las secciones que integran *Narciso*, para comprobar que la escritura de Panero se apoya en lo *ya escrito*, en otras voces que él continúa. Túa Blesa lo explica así:

(...) esta poesía es una poesía sin territorio, (...) su dibujo es el de una errancia por los contornos de la literatura, y del lenguaje, para encontrar los puntos de apoyo desde los que intentar reiniciar la aventura de la escritura. A este respecto, la obra de Panero es una escritura de la lectura y a cada paso se insertan citas, literarias o no, cuando no es todo un poema el que se plantea como reelaboración de alguna página de otro. Es, como el propio poeta ha escrito, la puesta en práctica de la poética del Último Libro. Acabada la literatura, no resta sino volver sobre lo anterior y reescribirlo, y es que "toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y de nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo correctores de pruebas" (Panero, 2001:14).

Recordemos que Panero escribe *Ici le poeme se termine, ici/on expire, on dit toujours/le dernier mot*. Y también, en la obra que nos ocupará este trabajo, el adjetivo *último* sitúa a Narciso en el límite, en el final. Blesa ha destacado que tres de los libros de poesía de Panero "coinciden al nombrar en sus títulos el límite, al situarse —y situar al lector— en un paraje agonizante, en un instante crepuscular: *Narciso en el acorde último de las flautas*, *Last River Together* y *El último hombre*" (Blesa, 1995:91).

Quizá la clave de esta poética, inspirada por el *Apocalipsis*¹ pueda encontrarse en la *Poética* que acompañó los poemas de Leopoldo María Panero en la ya citada antología de José María Castellet:

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. 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 (Castellet, 2001:235).

En una entrevista realizada por Federico Campbell en 1971, Leopoldo María Panero cuenta que cuando José María Castellet le pidió una poética para la antología ya mencionada, él le envió una nota en la que decía: "Lo que trato de lograr es el fin del mundo dentro de la poesía. (...) Así se realiza el fin del mundo, por lo menos en mí [...]. El poema destruye el mundo" (Panero, 1971 citado por Blesa, 1995:96).

También en *Narciso* se puede descubrir que el propio Panero está situado en ese final, en poemas como "Glosa a un epitafio", donde el poeta se reencuentra, unido, con su padre en la muerte, o claramente en el título de otro de sus poemas "Cómo escribía antes de matarme".

Túa Blesa hace una interesante reflexión a partir de esos versos "del límite", en este caso del *final* de la palabra, los que cité más arriba: *Ici le poème se termine, ici/on expire, on dit toujours/le dernier mot*. Son unos versos en los que Panero vuelve a situar el objeto de su poesía en final, pero en este caso ese objeto es la palabra. Al situar Panero la palabra en ese abismo, Blesa se pregunta si no es el final de la literatura y el desarrollo de la reescritura:

La literatura que explore las posibilidades inexistentes que quedan para una literatura nueva. La literatura que, como ocurre en Borges, tome su referente no en la realidad, sino en la literatura misma – es decir, en su Ser, su pasado-, considerándola como un todo (...) (Blesa, 1995:19).

Esa será la perspectiva desde la cual leamos algunos de los poemas de *Narciso en el acorde último de las flautas*. ¿De qué manera está presente esa reescritura? Antes de

¹En la entrevista realizado por Rodríguez Marcos a Panero, éste dice: *De todos modos, después de Pound en poesía y de Joyce en novela- y eso que los poemas que intercala en el Ulises son muy cursis- se ha terminado la literatura y sólo queda un libro por interpretar: el Apocalipsis. Todo lenguaje es un sistema de citas. Toda escritura es palimpsesto. Pero la única esperanza* (Rodríguez Marcos, J. "Seré un monstruo, pero no estoy loco". *El País. Suplemento Babelia*. 27-10-2001).

averiguarlo con la lectura de los poemas, debo exponer de manera sucinta un marco teórico que nos ayude a situarnos en el contexto de la reescritura y la intertextualidad.

3. ¿Es reescritura la poesía de Leopoldo María Panero?

Joaquín Ruano Céspedes ha señalado (2014:10) el parecido de la escritura de Leopoldo María Panero con el de una biblioteca. Efectivamente, en la escritura de Panero se suceden las citas a otros escritores y a otros discursos que inauguran nuevas lecturas, de posibilidades casi infinitas.

Es natural, entonces, que enseguida pensemos en la poética de Panero como algo parecido a un palimpsesto. Recordemos que el origen de esta palabra remite al sistema empleado para almacenar la palabra escrita en la Edad Media, cuando el pergamino en el que se escribía era muy costoso y debía reutilizarse. Para eso se raspaba el pergamino borrando la escritura para agregar una nueva sobre él. Sin embargo, quedaban restos de la escritura anterior, y eso es lo que ha servido para reelaborar en nuestra época la idea del palimpsesto como escritura en la que se pueden rastrear escritos anteriores. Por supuesto, podemos remontarnos al origen de la literatura occidental, periodo en el que ya encontramos términos como *imitatio*, origen esencial de toda literatura y primer modelo literario. Las comedias de Plauto y Terencio, por seguir el ejemplo del profesor Segura Ramos, son "al mismo tiempo traducciones, imitaciones y adaptaciones de originales griegos. (...) La *imitatio* no es el plagio ni la parodia (...) sino la capacidad de crear siguiendo y aprovechando los logros que otros han alcanzado ya"(2003: 30).

Debo en este punto referirme ya al término intertextualidad, concepto que debemos al filólogo M. Bajtín. Para Bajtín, la producción de un texto no se produce instantáneamente, *ex nihilo*, sino que el productor de ese texto ha sido anteriormente lector, de manera que al convertirse en emisor lo natural es que su producción contenga referencias a textos leídos por él anteriormente. Se establece, por tanto, un diálogo con esos textos anteriores, y la voz del emisor no es la única que puede oírse en el texto. Esto es lo que se ha llamado *polifonía* de voces.

A principios de los años 70, una serie de pensadores franceses tuvieron como objeto de reflexión este concepto planteado por Bajtín. La mayoría de obras que

podemos leer sobre intertextualidad, sin embargo, se refieren al género narrativo: Bajtín, Julia Kristeva, quien acuñó el término intertextualidad, y Roland Barthes, que defiende el texto narrativo como un mosaico de citas de otros textos. La escasez de postulados teóricos sobre intertextualidad en el género lírico puede explicarse por la sentencia tanto de Bajtín como de Yuri Lotman, quienes niegan el carácter polifónico de la lírica. En palabras de Rodríguez Arce "Lotman, como es sabido, sostiene que todo poema sometería a una unidad, cerraría en sí mismo, la multiplicidad de las voces de la tradición"(2009:31). Sin embargo, esa negación del carácter polifónico de la poesía que defienden tanto Bajtín como Lotman no parece considerar la poesía autorreferencial. Veremos más adelante que tampoco la poesía de Panero responde a la afirmación de estos autores.

H. Bloom también reflexionó en la década de los setenta sobre este aspecto en su obra *La ansiedad de la influencia* (1973), donde desarrolla su teoría de la influencia poética. Dicha teoría parte de la idea de que la angustia de la influencia, de llegar el último a la actividad poética, se convierte en un elemento central en la conciencia poética a partir de la Ilustración. Un concepto clave para entender la teoría de Bloom es lo que él llama *misreading* o *misprision*, lo que se ha traducido con el término *deslectura*², que concibe la existencia de un poema precursor que origina *malas interpretaciones*:

Así, Bloom concibe la historia poética como algo indiferenciado de la influencia poética, pues los poetas que denomina "fuertes", las figuras mayores que tienen la persistencia suficiente para luchar con sus precursores incluso hasta la muerte, hacen dicha historia malinterpretándose creativamente los unos a los otros, con el objeto de liberar suficiente espacio imaginativo para sí mismos (Pérez Vázquez, 1998:144).

Volviendo al autor que me interesa en este trabajo, Leopoldo María Panero concibe su escritura como una serie infinita de reescrituras, como se puede inferir de las palabras que cité anteriormente: *todo lenguaje es un sistema de citas*. Rodríguez Arce señala, siguiendo a Túa Blesa:

nada de esto debe ser considerado una limitación de la praxis escritural de Panero: (...) el hecho de partir de un tanto necesario como obstinado ejercicio de pura lectura impone en todo momento la conciencia plena y presente de lo ya dicho, y,

² La traducción es del profesor Antonio García Berrio en su libro *Teoría de la Literatura: La Construcción del significado poético*, Madrid: Cátedra. 1994.

por tanto, de lo que resta por decir, lo todavía incógnito, y ese es el no-lugar hacia el que la escritura del poeta madrileño emprende su andadura (2009:30).

Por tanto, tenemos la figura de un escritor que, a la manera de Borges, concibe la escritura como un acto más allá de la lectura, acto indispensable y central de su poética. Recordemos además que para muchos teóricos, entre los que se encuentra Susanne Holthius, la intertextualidad se activa al recibir el texto, es decir, es el propio lector el que infiere las conexiones entre textos. Podríamos establecer entonces la doble importancia que para un autor como Panero tiene el proceso de lectura: primero su propia escritura y segundo para que su escritura sea interpretada y relacionada íntimamente por sus lectores. Digo íntimamente porque a lo largo de la obra poética de Leopoldo María Panero, el lector no va a encontrar referencias directas, explícitas, a otro texto:

(...) dicha disposición, lejos de aparecer marcada explícitamente, aunque también lo hace en los innumerables casos en los que el lector entra en el texto ajeno de la mano del poeta a través de los epígrafes que encabezan los poemas, o del uso de comillas o cursivas, es una implícita trabazón que recorre transversalmente todo el corpus poético del madrileño (Rodríguez de Arce, 2009:32).

Se ha señalado también la identificación de la escritura de Panero como *un acto de la experiencia misma de la muerte* (Rodríguez de Arce: 32), en el que el mismo acto de la lectura significaría estar leyendo algo dictado por un muerto:

Escucho con mis ojos a los muertos, decía Quevedo, refiriéndose al actor cruel de la lectura. Ahora bien, puesto que todo lenguaje es un sistema de citas, como decía Borges, todo poema es un poema sobre un muerto (...) solo la muerte transforma el poema en poema (Panero,2001:9).

El sistema de citas del que se sirve Panero hace referencia a autores mediante los cuales, en cierto modo, articula su propia existencia: Mallarmé, Cavalcanti, Edgar Allan Poe, Rimbaud, Ezra Pund, T.S. Eliot, Yeats, Georg Trakl, Pessoa, entre muchos otros.³

En la poesía de Panero no sólo dialogan voces de otros escritores con la suya, también su propia voz aparece referida en muchas de sus composiciones y en *Narciso* podremos comprobarlo. Es lo que Rodríguez de Arce llama *polifonía monodiscursiva*, refiriéndose a la multiplicidad de voces, en este caso multiplicidad de la voz del propio

³ Cito los autores que también cita Rodríguez de Arce.

Panero. A continuación, propongo la lectura de tres poemas de *Narciso*...en los que es posible distinguir esa polifonía.

4. Tres poemas de *Narciso*. Tres ejemplos de reescritura.

Cuando leemos un poemario como *Narciso en el acorde último de las flautas* nos encontramos poemas en constante diálogo intertextual con otros discursos, como ya expliqué más arriba. Esto nos da un retrato de un autor que concibe su obra literaria o que al menos quiere presentarla como algo que es transversal y espacialmente. Se diluye así también el reflejo personal de su obra: no sólo le pertenece a él, sino que sus poemas se alimentan de la literatura universal. Se trata de *otras* presencias, y también *otra* presencia personal, como ya he comentado en el acercamiento teórico del apartado anterior, a la manera en la que ya reflexionó Borges en su texto *Borges y yo*. En este emblemático texto, el argentino expone el conflicto interno sobre su identidad, que aparece desdoblada como ya en el título se adivina. Y en este punto, no se puede obviar que el mito de Narciso es la primera reflexión del hombre ante su reflejo, es entonces cuando el hombre descubre por primera vez que puede haber más de un “yo”. Y esos otros “yoes” no son sino aquellos que escribieron antes que él: toda "la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo correctores de pruebas" (Panero, 1984:12).

4.1. Glosa a un poema.

Como ya he comentado más arriba, el poemario *Narciso en el acorde último de las flautas* puede leerse en clave intertextual con la obra de Søren Kierkegaard, *Temor y temblor* (1843), pues las primeras palabras del poemario las firma Panero con el mismo pseudónimo que usó el danés: Johannes de Silentio. Sin duda, el aspecto más revelador de esto tiene que ver con la presencia del padre en la poesía de Leopoldo María Panero, lo que me propongo a revisar ahora con uno de los poemas incluidos en *Narciso*...

"Glosa a un epitafio". Este poema, debido a su extensión, está citado en los Anexos de este trabajo.

Leopoldo María Panero recibe la herencia literaria de manos de su padre: el poeta Leopoldo Panero. La tormentosa relación de los hermanos Panero con la figura paterna fue, de hecho, uno de los temas más comentados de *El desencanto*. El director de la película, Jaime Chávarri se refiere a esta relación en unas palabras que recoge Federico Utrera:

¿Que rompíamos algo? De acuerdo, pero el interés está en romper cosas. Ya hemos visto en cincuenta películas norteamericanas a unos hijos llorando por su papi borracho, que era cojonudo.(...) Yo era consciente de que el padre no se podía defender, y había una imagen cinematográfica que lo expresaba con claridad: la estatua del padre, atada y amordazada (Utrera, 2008:78).

Sin embargo, para Leopoldo María, el apellido paterno "ha sido una incomodidad. Creen que mi fama deriva de mi padre pero deriva de Gimferrer; y cualquier parecido entre la poesía de Gimferrer con la de mi padre es mera coincidencia" (Utrera,2008:67). La figura paterna es, por tanto, para el poeta algo de lo que debe alejarse, en primer lugar por la mala relación que mantuvieron, pero también por el legado y el lugar que tuvo Leopoldo Panero en la tradición poética española. El joven radical de izquierdas que fue Leopoldo María Panero debía sentirse muy lejos de su padre en este sentido. Leopoldo Panero cultivó la llamada "poesía arraigada" en la posguerra española, a pesar de que en tiempos de la II República fue un hombre de izquierdas. Sin embargo, durante la Guerra Civil se alista en el Ejército de Franco y a partir de ahí será considerado un *franquista de nuevo cuño* y clasificado en el grupo de los poetas afines al régimen. Leopoldo María se refiere a la difícil vida política de su padre:

Mi padre empezó por ser rojo y Franco lo condenó a muerte en la cárcel de San Marcos de León; y lo salvó el que fuéramos parientes lejanos de Carmen Polo de Franco, porque si no, yo no existiría. En cualquier caso, a raíz de esa experiencia, se volvió católico y fascista; y sospecho que el fascismo era el secreto de su alcoholismo (Utrera, 2008 :46).

Volviendo al poemario *Narciso...* y a esas primeras palabras firmadas por Johannes de Silentio, ahora podemos entender mejor por qué recurre Leopoldo María precisamente a ese texto. Ya comenté que Kierkegaard en *Temor y temblor*, reflexiona

sobre la fe de Abraham y su obediencia a Dios, que lo lleva a su disposición de sacrificar a Isaac, su hijo. Kierkegaard sostiene que "la conducta de Abraham desde el punto de vista moral se expresa diciendo que quiso matar a su hijo, y, desde el punto de vista religioso, que quiso sacrificarlo" (2003:35). Lo que pone en juego el filósofo es el peligro de la suspensión de la fe, no solo para Isaac si se enterara de lo que Dios está pidiendo a su padre, sino que, lo que se deriva de la cita anterior, el significado de la decisión de Abraham cambiaría por completo: de la obediencia a Dios, a la acción deliberada de matarlo. En el momento en que Panero recurre a Kierkegaard, está vinculando su poemario con la lectura intertextual de la obra del danés, tal y como señala Ethel Barja:

Panero nos situaría en esta atmósfera de carencia de fe. Al firmar como Johannes de Silentio, nos induce a leer la imagen poética del padre en su poesía en relación con el Abraham criminal. Este vendría a ser icono de una presencia insuficiente que amenaza en lugar de proteger (2015:3).

Se hace evidente, aún sin conocer cómo afronta Panero la escritura de su poema "Glosa a un epitafio", que la intertextualidad es un elemento clave en la interpretación de este poema, clave que el lector, si es conocedor de ello, deberá decodificar a lo largo de la lectura. Veamos ahora algunos aspectos destacables del poema que estamos comentando.

"Glosa a un epitafio" se presenta desde su título como una reescritura, una glosa al epitafio que escribió Leopoldo Panero, el cual cito a continuación:

Ha muerto
acribillado por los besos de sus hijos,
absuelto por los ojos más dulcemente azules
y con el corazón más tranquilo que otros días,
el poeta Leopoldo Panero,
que nació en la ciudad de Astorga
y maduró su vida bajo el silencio de una encina.
Que amó mucho,
bebió mucho y ahora,
vendados sus ojos,
espera la resurrección de la carne
aquí, bajo esta piedra.

Es evidente que la misma naturaleza del texto, la glosa, nos alerta de nuevo de la presencia de la intertextualidad: el texto que Leopoldo María presenta, activa continuamente otros textos, por lo que es necesario leerlo a partir de la multiplicidad textual. El lector en realidad tiene ante sí una realidad textual exterior que se abre a medida que se lee el poema, hay en los versos otras propuestas de lectura, otras páginas que modifican la recepción del texto.

Aún antes de empezar a leer el texto, nos encontramos con dos referencias a otros discursos. El primero de ellos, el subtítulo del poema, "Carta al padre" que invoca el texto de Franz Kafka, del mismo nombre, carta que el autor de *La metamorfosis* dirige a su padre Hermann y en la que le reprocha su conducta hipócrita y abusiva. Es, de esta manera, otra clave interpretativa del poema. Si Panero decide citar este texto y no otro es porque quiere que el lector tenga en su recuerdo el tono de reproche que tiene aquel, y que sea aplicado a su texto.

También acompaña Leopoldo María "Glosa a un epitafio" con una cita de Samuel Butler, de su célebre poema épico *Hudibras* (1612-1680) y cuya traducción es *y pescar para regenerarse*. La cita, como siempre en Panero, no es casual como veremos a continuación.

La reescritura del poema de Leopoldo María sitúa a ambos, el padre y el hijo, en el ámbito de la muerte: *solos tú y yo, e irremediabilmente/ unidos por la muerte*. Por tanto, estamos ante el epitafio de los dos poetas, con Leopoldo María dirigiéndose no ya al lector del epitafio, como sería natural dado el género, sino que se dirige al cadáver de Leopoldo Panero. Ya no es una nota biográfica que alguien ha escrito sobre el poeta, sino un diálogo con aquel epitafio. Así, Leopoldo María Panero crea su discurso a partir de aquel, a modo de comentario o ampliación. Por ejemplo, ironiza sobre la fe en la resurrección de la carne que nombra Leopoldo Panero en su epitafio, *espera en la resurrección de la carne*, con un satírico *¿espera?* Suceden entonces una serie de resurrecciones en el poema de Leopoldo María— *mano/ que sobresale de la tumba/manos que surgen de la tierra como tallos/ surcos arados por la muerte,/ cabezas de ahorcados que echan flor: decapitados que dialogan* —que activan la cita del principio de Butler, en la que recordemos se alude también a la resurrección.

A lo largo del poema, tal y como señala Blesa, (2002:9), el padre va perdiendo su posición de autoridad, y pasa primero por convertirse en "hermano" para después sufrir una metamorfosis que lo traslada a la feminización, y así finaliza el poema, siempre glosando el epitafio del padre, *solos tú y yo, mi amada,/ aquí, bajo esta piedra*. Es interesante la hipertextualidad que señala el mismo autor en este final del poema:

Hay que adjuntar, entre otros textos, *Semen sobre el cadáver: que no sólo lo mojen/las lágrimas, las húmedas, las no demasiado/dolorosas* ("Descort", Narciso, pp.56-7) y este pasaje, este lapsus, del poeta en *El desencanto*: Yo...,quizás es que el esquizofrénico carece de complejo de Edipo y, no sé, a mí, en todo caso, lo que me gustaría es acostarme con mi pa...con mi madre, que es la negación del Edipo, porque el Edipo es una represión de lo que yo justamente tengo plenamente consciente y deseante. (sec.47,p 89) (Blesa, 2002:9).

Tenemos por tanto un poema que puede leerse en clave intertextual: la lectura teniendo en cuenta las referencias a Kierkegaard, Kafka, Butler y por supuesto el "Epitafio" de Leopoldo Panero será mucho más completa que si no las tenemos en cuenta y leemos el poema de forma autónoma. Veamos ahora cómo afronta Leopoldo María la traducción de un poema.

4.2. Traducción *versionada*.

En este apartado propongo la lectura intertextual de una traducción que Panero realiza en *Narciso...* del poema "I am" de John Clare, que reproduzco a continuación:

I AM

I am—yet what I am none cares or knows;
My friends forsake me like a memory lost:
I am the self-consumer of my woes—
They rise and vanish in oblivious host,
Like shadows in love's frenzied stifled throes
And yet I am, and live—like vapours tossed

Into the nothingness of scorn and noise,
Into the living sea of waking dreams,
Where there is neither sense of life or joys,
But the vast shipwreck of my life's esteems;

Even the dearest that I loved the best
Are strange—nay, rather, stranger than the rest.

I long for scenes where man hath never trod
A place where woman never smiled or wept
There to abide with my Creator, God,
And sleep as I in childhood sweetly slept,
Untroubling and untroubled where I lie
The grass below—above the vaulted sky.

No se limita Panero a una traducción más o menos libre de aquel poema, sino que a lo largo de los versos parece introducir claves intertextuales que modifican y actualizan la traducción, dando lugar más bien a una *versión* del poema. Veamos en qué consisten esas claves.

En "Un poema de John Clare", Panero modifica con los dos primeros versos la recepción del poema. John Clare lo escribe entre 1844 y 1845, pero Panero, más de un siglo después, altera la recepción del poema al encabezar su traducción con los versos: *I am/ (je suis)*. En primer lugar, el multilingüismo, algo muy habitual en Panero, es un rasgo propio de la literatura moderna. Pero, lo más importante, es que Panero inserta aquí otra tradición, la francesa, tradición que el lector enseguida reconocerá al leer el *je suis*. ¿A qué textos se está refiriendo Panero fundamentalmente? Por supuesto al *Je est un autre* de Arthur Rimbaud, pero también al *Je suis l'autre* de Gérard de Nerval, textos posteriores que modificaron la idea del "yo". Cito a continuación el poema de Panero:

UN POEMA DE JOHN CLARE

I am
(je suis)

Soy—más qué soy nadie sabe ni a nadie
le interesa—mis amigos
me dejaron como un recuerdo inútil
que sólo se alimenta de su propia desdicha
de mis penas que surgen y se van, sin más, y para nada
ejército en marcha hacia el olvido
sombras confusamente mezcladas a los pálidos
mudos, convulsivos, escalofríos de algo
parecido al amor—y pese a todo soy, y vivo
como vapor en el cristal, que borrarán seguro
cuando llegue el día.

En la nada del desprecio, en el ruido de
muerte de la vida

en el mar frenético de los sueños despiertos, del delirio
que tranquiliza a los hombres, pero más allá aún
donde hay rastro de sensación de vida
nada más que un gran naufragio en mi vida de todo lo que quería
hasta de los más íntimos amores, por los que hubiera dado la vida
son ahora extraños—mas todavía que el resto.

Languidezco en una morada que ningún hombre holló
un lugar en que jamás aún mujer lloró o sonrió
para estar a solas con Dios; el Creador
y dormir ese sueño que dormía en la infancia
procurando no molestar a nadie—helado, mudo, yazco
sobre la hierba como un perro, irreal como el cielo.

Panero incluye esta traducción del poema de John Clare "I am" en la sección que titula 'Palimpsestos' de *Narciso...* A partir de este poema, Panero elabora su propio concepto de esa subjetividad. Su forma de trabajar aquí, como en tantos otros poemas, es la de tomar como punto de partida un texto ya escrito para, modificándolo, acabar elaborando otro texto que ya contenga su propia escritura. Por tanto, podemos hablar incluso de versión del poema de Clare. Es algo que puede verse si revisamos el poema.

En primer lugar, Panero modifica la disposición estrófica del poema y el verso, que era endecasílabo regular en el poema original, deja de serlo y pasa a ser un verso mucho más cercano a la prosa. En la traducción encontramos además una sintaxis compleja si la comparamos con el poema original, basta con leer la primera estrofa del poema para darnos cuenta de ello.

La destrucción de la métrica regular por parte del traductor no es sólo una opción de fidelidad o infidelidad a una u otra poética más o menos situable históricamente sino que, además, forma parte de una reconfiguración de la identidad que satura o incluso grava el poema traducido (Barón, 2009:242).

Es decir, Panero, con su decisión de modificar el verso y acercarlo a estructuras más prosaicas, estaría obviando toda una tradición: "en este alejarse de la dicción tradicional del verso, la poesía conforma un discurso paralelo al del sentimiento romántico, si bien se nutre de él" (Barón, 2009 :242). Efectivamente, la lejanía del verso de Panero es sintomática del alejamiento también de toda una tradición petrarquista occidental, y de su ecuación básica amor-muerte. A partir del poema de Clare, Panero es capaz de dar una propia versión sobre el sentimiento amoroso, al que acompaña de adjetivos que destacan la negatividad de ese sentir: *pálidos/mudos, convulsivos,*

escalofríos de algo/parecido al amor. El constante diálogo intertextual se hace evidente, como ha señalado Barón (2009:243) en versos como los que cito a continuación, en los que se inserta la tradición española iniciada por Quevedo en los versos *Es hielo abrasador, es fuego helado* y que continuaría el poeta Luis Cernuda, ya en el siglo XX con los versos *estar preso en alguien/ cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío*. La reelaboración del poema de Clare también consiste en ampliar ciertos conceptos, y en ese sentido Panero añade versos que no tienen equivalente en el original. Así, por ejemplo, introduce un verso inexistente en el original *ejército en marcha hacia el olvido*, refiriéndose a las penas. Podemos ver, por ejemplo, como Panero, en la primera estrofa de su poema, "revisa el sufrimiento de la subjetividad clareana para entrar en un campo de la conciencia en que el otro cobra más importancia que el locutor y sugiere, de ese modo, que el sujeto está en vías de desaparición"(Barón, 2009:244).

Otras veces, como en el caso del verso *En la nada del desprecio, en el ruido de la muerte de la vida*, Panero toma el verso original, en este caso *Into the nothingness of scorn and noise* y lo amplía, relacionando el "ruido" con la muerte y la vida, lo que crea un verso con dos estructuras, inexistente en el original. Otro verso en el que Barón (2009:245) hace hincapié es el que encabeza la tercera estrofa del original *I long for scenes*, que Panero reescribe *languidezco en una morada*. Es evidente aquí las dos traslaciones que hace el poeta español a partir del verso de Clare: por un lado el verbo que en el original podía referirse a un simple sentimiento de nostalgia que bien podría expresar un verbo como anhelar, se convierte en sufrimiento en cuanto Panero decide usar el verbo *languidecer*; por otra parte, el lugar físico al que parece aludir el poema de Clare es traducido por Panero como *morada*, que es nuestra tradición adquiere "connotaciones nobles e incluso espirituales".

Volviendo al principio, la clave de la reelaboración del poema de Clare está en los dos primeros versos multilingües que condicionan la lectura del poema: "(...) lleva a cabo una traslación del drama del yo a partir de una modernidad consciente de trabajar como transformación, de operar en un campo intertextual y formal de expansión y revisión de la historia literaria"(Barón, 2009:248).

Por tanto, la traducción de Panero consiste en realidad en una reescritura que actualiza ciertos conceptos presentes ya en el poema de Clare. La traducción puede

leerse en clave intertextual con los textos de Rimbaud y de Nerval, que modernizan la recepción del poema de Clare.

4.3. El poema y sus versiones

La última forma de reescritura que voy a señalar en este trabajo es la que Leopoldo María Panero lleva a cabo en aquellos poemas en los que ofrece distintas versiones. De nuevo, *Narciso...* nos ofrece ejemplos para ilustrar esta forma poética: elijo "Haikú" pues su reducida extensión hará más clara la exposición.

Las distintas versiones a través de las cuales Panero vuelve a ejercitar el acto de la reescritura no son simples correcciones modificadas por un autor que quiera dejar atrás los errores que encuentra posteriormente en su escritura. Lejos de eso, Panero los coloca en el mismo libro, a continuación uno de otro, de manera que "cada una de las versiones queda constituida como autónoma, como poema, bien que coexistiendo con sus poemas hermanos en las páginas de una misma publicación" (Blesa, 1990:104).

Por su brevedad, me permito citar aquí "Haikú" y sus variantes, lo que puede resultar esclarecedor para conocer la forma en la que Panero afronta la escritura o reescritura de sus propios versos.

HAIKÚ (Variable)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae, de mi rostro
nada se ve.

(Variante)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae de mi rostro
nada se ve.

3.^a variante

Cuando la Nieve caiga
no estaré ya.

Tal y como señala Blesa, (1990:104) se alcanzan variantes del primer haikú con leves variaciones. En este caso, no encontramos grandes ampliaciones como hemos podido ver en reescrituras anteriores, recordamos "Un poema de John Clare", en el que Panero no se contentaba con la simple traducción, sino que además se permitía ampliar ciertos conceptos. En este caso, se limita a introducir, como si se tratara de un continuo ejercicio de depuración, unas mínimas variaciones que hacen que por ejemplo el distinto uso de la coma en el primer haikú y la segunda variante de éste origine dos sentidos diferentes:

El v.1. proclama un adelgazamiento de la figura hasta la línea incorpórea en [I] y [II], pero [II], mediante una violación de la regla lingüística personaliza, hace encarnar la nieve, el invierno, la vejez, la decadencia, el silencio, al tiempo que absolutiza el valor de *nada se ve* (Blesa, 1990:104).

El primer verso de los anteriores haikús se suprime en la 3.^a variante, y el sustantivo 'nieve' se personaliza ya en la propia escritura al aparecer en mayúscula, lo que reitera lo que acabo de citar en las palabras de Blesa: la personificación de la, ahora, Nieve. Sin embargo, aunque no aparezca ese primer verso en esta tercera versión, "es difícil que el lector no lo tenga presente"(Blesa,1990:104). Esta tercera reescritura del primer haikú está además, a diferencia de las anteriores variaciones, expresada con un verbo en subjuntivo y otro en futuro, lo que enfatiza la anunciación de la muerte del yo, proclamada en el verso final. Es difícil, entonces, que el lector no afronte la lectura de estos haikú de manera conjunta, actuando los textos como hipertextos e hipotextos del siguiente. Sólo así podrá verse la progresión del haikú que, con mínimas variaciones, va aportando lecturas totalmente distintas.

Lo que me interesa es, de nuevo, señalar la importancia de la intertextualidad en la escritura de Panero, y es que en esta ocasión, el poeta va más allá: directamente hace convivir varias versiones de un mismo poema en la misma página. Además, a pesar de que cada versión pueda leerse de forma autónoma, se activa una lectura conjunta, como hemos visto, sólo legible si se tienen en cuenta las tres versiones del "Haikú".

Este tipo de composición es algo parecido a lo que Rodríguez de Arce llama *polifonía monodiscursiva*, lo que ya expliqué más arriba. En este caso, las palabras a las

que recurre Panero "son las de la propia voz autorial anterior"(Rodríguez de Arce, 2009:32).

Conclusiones

Empezaba este ensayo reivindicando el valor de la poesía de Leopoldo Panero, e insistía en la necesidad de sacudirnos ese *virus romántico* que en ocasiones no nos dejaba mirar más allá de la locura de un escritor como Panero. Fue ese el punto de partida de este trabajo.

En el marco teórico del mismo vimos que tanto Yuri Lotman como Mijaíl Bajtín niegan el carácter polifónico de la poesía, sin embargo, a lo largo de este trabajo hemos podido comprobar que en la poesía de Leopoldo María Panero se integran otras voces, por lo que opino del mismo modo que Rodríguez de Arce, quien ha sido capaz de discernir el carácter polifónico de la poesía de Panero.

A lo largo de este ensayo, hemos podido ver de qué manera se integra la intertextualidad en tres poemas de *Narciso en el acorde último de las flautas*. En "Glosa a un epitafio" vimos que la lectura que propone Leopoldo María Panero es en realidad una lectura intertextual con las obras de Kierkegaard, Kafka, Butler y por supuesto el "Epitafio" de su padre Leopoldo Panero. En "Un poema de John Clare" hemos podido comprobar cómo Panero actualiza el poema de Clare valiéndose de conceptos desarrollados por Rimbaud y Nerval. Por último, he señalado también la reescritura que Panero lleva a cabo en poemas como "Haikú". En este caso, destaco la lectura intertextual de las tres versiones del poema, a pesar de que queden constituidos como poemas autónomos, en realidad, la lectura que propone Panero vuelve a ser intertextual. Considero que de los ejemplos aludidos se desprende la importancia de la intertextualidad en la obra de Leopoldo María Panero, objetivo que marcábamos en la introducción a este trabajo.

Como ya he señalado, *Narciso en el acorde último de las flautas* no es la única obra en la que la intertextualidad adquiere un importante rol a la hora de interpretar los poemas de Leopoldo María Panero. En este sentido, propongo la lectura de otros textos como *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999) o, en un ámbito más traductológico, *Traducciones/perversiones* (2011) en los que también sería interesante rastrear de qué modo afronta Panero la escritura y de qué manera debe tener en cuenta el lector el tema aquí trabajado.

Bibliografía

- Barja, E. (2015) "Los acordes de Leopoldo María Panero: Exploración de una poética pos-metafísica". *LL Journal*, Vol.10,2.
- Barón Thaidingsmann, J. (2009) "Leer el yo: un poema de John Clare traducido por L.M.Panero". *Quaderns. Rev.trad.* 239-249.
- Blesa, T. (1990) El silencio y el tumulto. *Cuadernos de investigación filológica*, (16), 89-107.
- , T. (1995) *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- (2002) "Epitafio del nombre del padre". *Caminos de Pakistán*.
- Castellet, J.M. (2001) *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- Kierkegaard, S. (2003) *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.
- Grimal, P. (2009) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Quinto, R. (2014) "La herencia maldita: Leopoldo María Panero y el virus del Romanticismo". *Quimera*, 372, 16-19.
- Panero, L.M. (1984) *Dos relatos y una preversión*, Madrid: Libertarias.
- , L.M. (2001) *Teoría del miedo*, Tarragona: Igitur.
- , L.M. (2000) *Agujero llamado Nevermore*. Ed. De Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.
- (2001) *Poesía completa. 1970-2000*. Barcelona: Visor.
- L.M. (2013) *Narciso en el acorde último de las flautas*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Pérez Vázquez, Ángel (1998) "Harold Bloom: canon e influencia". *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, 15-16: 139-155.
- Rodríguez de Arce, I. (2009) "Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero". *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 6.
- Rodríguez Marcos, J. (2001) "Seré un monstruo, pero no estoy loco". *El País, Babelia*. 30 Oct.2001.
- Ruano Céspedes, J. (2014) "La oscura biblioteca de Leopoldo María Panero". *Quimera*, 372, 10-15.
- Segura Ramos, B. (2003) "La literatura latina como traducción e imitación". *Epos*, XIX, 23-31.

ANEXOS

"GLOSA A UN EPITAFIO"

(CARTA AL PADRE)

And fish to catch regeneration

Samuel Butler, Pescador de muertos.

Solos tú y yo, e irremediabilmente
unidos por la muerte: torturados aún por
fantasmas que dejamos con torpeza
arañarnos el cuerpo y luchar por los despojos
del sudario, pero ambos muertos, y seguros
de nuestra muerte; dejando al espectro proseguir en vano
con el turbio negocio de los datos: mudo,
el cuerpo, ese impostor en el retrato, y los dos siguiendo
ese otro juego del alma que ya a nada responde,
que lucha con su sombra en el espejo-solos,
caídos frente a él y viendo
detrás del cristal la vida como lluvia, tras del cristal asombrados
por los demás, por aquellos Vous etes combien? que nos
sobreviven
y dicen conocernos, y nos llaman
por nuestro nombre grotesco, ¡ah el sórdido, el
viscoso templo de lo humano!
Y sin embargo
solos los dos, y unidos por el frío
que apenas roza brillante envoltura
solos los dos en esta pausa
eterna del tiempo que nada sabe ni quiere, pero dura
como la piedra, solos los dos, y amándonos
sobre el lecho de la pausa, como se aman
los muertos
“amó”, dijiste, autorizado por la muerte porque sabías de ti como de una tercera persona
“bebió”, dijiste, porque Dios estaba (Pound dixit)
en tu vaso de whisky
“amo bebió”, dijiste, pero ahora espera
¿espera? y en efecto la resurrección
desde un cristal inválido te avisa
que con armas nuestra muerte florece
para ti que sólo
sabías de la muerte. Aquí
¿debajo o por encima?
de esta piedra
tú que doraste la sobrenatural dureza y el
dolor sobrenatural de los edificios desnudos
¿en qué perspectiva
—dime— acoger la muerte?
en la mesa de disección
tú que danzaste

enloquecido en la plaza desierta
tropezando
hiriéndote las manos en el trapecio del silencio

en pie contra las hojas muertas que
se adherían a tu cuerpo, y contra la hiedra que tapaba
obsesivamente tu boca hinchada de borracho,
danzas, danzaste
sin espacio, caído, pero
no quiero errar en la mitología
de ese nombre del padre que a todos nos falta,
porque somos tan sólo hermanos de una invasión de lo imposible
y tus pasos repiten el eco de los míos en un largo
corredor donde
retrocedo infatigable, sin
jamás moverme
¡ah los hermanos, los hermanos invisibles que florecen,
en el Terror! ¡Ah los hermanos, los hermanos que se defienden inútilmente de la luz del mundo
con las manos,
que se guardan del mundo por el Miedo, y cultivan en la sombra
de su huerto nefasto la amenaza de lo eterno, en
el ruin mundo de los vivos! ¡Ah los hermanos,
Y el ave,
el ave que vuela sobre el mundo en llamas, diciendo solo
a los mortales que se agitan debajo, diciendo
solo: ABISMO, ABISMO!
Abismo, sí, tibia guarida
de nuestro amor de hermanos, padre.
¡Pero tan solos!
¡Tan solos! Fantasmas que hace visible la hiedra
—como hiedramerlín como niña decabezacortada como
mujermurciélagos la niña que ya es árbol—
crecen hojas
en la foto, y un florecer te arranca
de los labios caníbales de nuestra madre Muerte, madre
de nuestro rezo
florecen los muertos florecen
unidos acaso por el sudor helado
muerto de muchas cabezas hambrientas de los vivos
te esperamos ave, ave nacida
de la cabeza que explotó al crepúsculo
ave dibujada en la piedra y llena
de lo posible de la dulzura, de su sabor
ajeno que es más que la vida, de su crueldad
que es más que la vida
¡ira
de la piedra, ira que a la realidad insulta,
que apalea
a la cabaña torpe de la mentira con verbos
que no son, resplandecen, ira
suprema de lo mudo!
(te esperamos en la delgada orilla de lo que cae, en el prado
nocturno que atraviesan lentos
los elefantes
percibís el frío

la
conspiración de las algas,
gelatina, escamas, mano
que sobresale de la tumba
manos que surgen de la tierra como tallos
surcos arados por la muerte,
cabezas de ahorcados que echan flor:
decapitados que dialogan
a la luz decreciente de las velas,
¡oh quién nos traerá la rima
la música, el sonido que rompa la campana
de la asfixia, y el cristal borroso
de lo posible, la música del beso!
De ese beso, final, padre, en que desaparezcan
de un soplo nuestras sombras, para
asidos de ese metro imposible y feroz, quedarnos
a salvo de los hombres para siempre,
solos yo y tú, mi amada,
aquí, bajo esta piedra.