

(En)claves de la Transición

Una visión de los Novísimos

Prosa, poesía, ensayo



ENRIC BOU Y ELIDE PITTARELLO
(EDS.)

LA CASA DE LA
RIQUEZA



ESTUDIOS DE CULTURA DE ESPAÑA

**(EN)CLAVES DE LA TRANSICIÓN.
UNA VISIÓN DE LOS NOVÍSIMOS
PROSA, POESÍA, ENSAYO**

Enric Bou y Elide Pittarello (eds.)

Iberoamericana • Vervuert • 2009

«NO HAY NADA, NADA MÁS
QUE LA BOCA QUE DICE»:
HORIZONTE POÉTICO
DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

Alessandro Mistrorigo
London Queen Mary University

El primer gran problema que supone el acercamiento a Leopoldo María Panero proviene de su exuberante biografía. De ella, afortunadamente se ha ocupado el riguroso estudio de Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (1999), un libro encuesta que recorre minuciosamente la aventura existencial de este escritor hasta principios de 1999, reconstruyendo sus andanzas gracias a todo tipo de noticias, informaciones y testimonios de aquellos que le conocieron y compartieron con él las varias etapas de su vida. Además, este libro enmarca con acierto la experiencia vital del autor en el ambiente cultural e histórico que le ha tocado vivir, sin dejar de lado las relaciones humanas que más le influyeron.¹

¹ El libro de Fernández es muy útil también para entender la vida/leyenda no sólo de Leopoldo María, sino de toda la controvertida familia Panero. A este propósito, otros testimonios importantes son las películas de Jaime Chavarrí, *El desencanto* (1976), y de Ricardo Franco, *Después de tantos años* (1994), donde el mismo poeta actúa junto a otros miembros de su familia. Para entender el panorama familiar, además, resulta interesante —aunque Fernández avise en él de algunas imprecisiones— el libro (auto)

Esta obra es, como afirma Antonio Martínez Sarrión en su prólogo, «biográfica muchísimo más que crítica» (Fernández 1999: 9). De los pocos intérpretes que se han acercado a la poesía de Panero separándola de su leyenda biográfica, Túa Blesa es el que mejor ha afrontado las complejas cuestiones metodológicas y hermenéuticas que plantea este tipo de poesía. Su libro *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995) sigue siendo el estudio crítico de referencia con respecto a la obra del poeta madrileño. Más allá de este trabajo y un gran número de artículos y entrevistas, Túa Blesa se ha ocupado también de la última edición —hasta la fecha— de *La Poesía completa 1970-2000* (2001) de Panero. A raíz de esta empresa, el poeta lo definió «su crítico de cámara» (Fernández 1999: 346).

Publicado por Visor, este libro recoge prácticamente todas las primeras ediciones de sus poemarios hasta el año 2000 —salvo *Abismo* (1999), aparecido en Endymion—, así como los prólogos correspondientes escritos por el autor —menos el de la antología *Globo rojo. Antología de la locura* (1989), una recopilación de textos de enfermos del Sanatorio de Mondragón, editada por el propio poeta—. A partir del 2000, los libros de Panero han aparecido dispersos en varias editoriales y, por lo tanto, de momento falta una recopilación unitaria de su producción poética más reciente que la inserte críticamente en la perspectiva de la obra completa. Éste es el caso de *Teoría del miedo* (2000) y *Danza de la Muerte* (2004) que aparecieron en Ediciones Igitur; de *Buena nueva del desastre* (2002) publicado por Scio de Lugo; y de los cuatro libros aparecidos en Valdemar, todos dentro de la serie económica «El Club Diógenes»: *Águila contra el hombre. Poemas para un suicidamiento* (2001), *Los señores del alma. Poemas del manicomio del Dr. Rafael Inglot* (2002), *Erección del labio sobre la página* (2004) y *Poemas de la locura seguido por El hombre elefante* (2005). Es el caso también de *Conversación* (2003) que, publicado por Nivola, reproduce el mecanografiado enviado *sua sponte* por el autor a la pequeña editorial y de *Esquizofrénicas o la balada de la lámpara azul* (2004), aparecido en la prestigiosa editorial Hiperión. Además, hay noticias de una próxima publicación de Panero a punto de

biográfico de la madre del poeta, Felicidad Blanc, *Espejo de sombras* (1977). Finalmente, hay que señalar *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002), escrito autobiográfico bastante «libre» donde los recuerdos se mezclan con una reflexión de tono lúcidamente delirante.

salir dentro de la colección «Poesía» de Ediciones Igitur. Probablemente se titule *El Golem*.

Con respecto a las antologías y a las recopilaciones anteriores a la *Poesía completa* de Túa Blesa, habría que recordar la *Antología* (1985) aparecida en Libertarias y editada por el mismo Leopoldo María Panero; aquella titulada simplemente *Poesía 1970-1985* (1986), publicada por Visor y al cuidado de Eugenio García Fernández; y finalmente la selección de Jenaro Talens titulada *Agujero llamado nevermore. Selección poética 1968-1992* (1992), con una interesante introducción del mismo editor que coloca la escritura de Leopoldo María Panero dentro del más amplio horizonte intelectual y literario de su generación.

La producción literaria de este autor, sin embargo, no se limita a la poesía. Su prosa también es abundante y abarca los géneros del cuento, del ensayo crítico, de la traducción y del artículo en revista o en periódico. Entre los cuentos se señalan *El lugar del hijo* (1976) y *Dos relatos y una perversión* (1984),² títulos recientemente recogidos en el libro *Cuentos completos* (Páginas de Espuma, 2007), donde aparecen junto a unos pocos cuentos más, que se publicaron sueltos en revistas. Entre las muy peculiares traducciones de Panero, hay que mencionar *El omnibus sin sentido* (1972), una selección de *limericks* de Edward Lear, *Matemática demente* (1975), recopilación de algunos textos humorísticos de Lewis Carroll, *La caza del Snark* (1982), también de Carroll, y el *Peter Pan* (1987) de James Barrie. Libros de ensayos y recopilaciones de artículos son *Aviso a los civilizados* (1990), *Y la luz no es nuestra* (1991) y *Mi cerebro es una rosa* (1998). A una prosa más personal y reflexiva a la Panero pertenece el último *Papá dame la mano que tengo miedo* (2007).

Práctica consolidada dentro de la escritura heterodoxa de este poeta es también la escritura «a dúo», en pareja con otros escritores. Éste es el caso de *Cadáveres exquisitos y un poemas de amor* (1992), libro de «poemas conjuntos» escritos con José Luis Pasarín Aristi que se empezó en la barra de un bar después de una «noche inacabable» (Fernández 1999: 330). Compartiendo autoría se escribieron también los poemarios *Tensó* (1996), con Claudio Rizzo, *Me amarás cuando esté muerto* (2001) y *¿Quién soy yo? Apuntes para una poesía sin autor* (2002), con José Águedo Olivares. *Los héroes inútiles* (2005), por otra parte, no es

² Publicado también en 1992 con el título de *Palabras de un asesino* y un nuevo prefacio del autor.

un libro de poemas: se trata de la correspondencia con el artista Diego Medrano. *Presentación del superhombre* (2005), *Visión* (2006) y *Jardín en vano* (2007), finalmente, están escritos todos en pareja con el poeta canario Félix J. Caballero.³

Como se puede fácilmente intuir a partir de estas informaciones de carácter bibliográfico sobre la abundante producción de Leopoldo María Panero, otro problema con el que el crítico se encuentra a la hora de acercarse a este autor es la enorme dispersión. No sin razón, ya hace unos años, su viejo compañero de antología, Félix de Azúa, advertía la necesidad de un estudio filológico riguroso y completo sobre una producción tan heterogénea, al mismo tiempo que aconsejaba a todo crítico —a menudo víctima de la fascinación por la *leyenda*, más que por la *biografía*— que la juzgara a partir del personaje que el poeta madrileño había llegado a ser. Dice Azúa a este propósito: «Aunque resulte doloroso, es preciso añadir que Panero se ha convertido [...] en una figura simbólica más próxima a Jim Morrison que a Rimbaud, y que ello perjudica el recto juicio sobre su poesía»; y donde, sin embargo, como sugiere el mismo Azúa, tal vez «[...] se encuentre lo más brillante, lo más original y lo más duradero de la poesía de los Novísimos» (1999: 202).

LENGUAJE Y REFLEXIÓN

La «Poética» escrita de Panero que abre su sección —la última— en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) no es propiamente una reflexión metapoética, como él mismo afirma en una entrevista que le hizo Federico Campbell al poco tiempo de publicarse la antología: «cuando José María Castellet me pidió una poética, le envié una nota hablando de paranoia» (1971: 21). Una simple nota que, sin embargo, presentaba la *máscara* del joven poeta ya desde la cita de Thomas de Quincey y la colocaba directamente en el espectáculo creado por Castellet.⁴ En esta nota se adelanta el núcleo de toda la producción poética posterior de Panero:

³ A toda esta heterogénea lista de publicaciones habría que añadir un título más, tal vez intermedio entre las películas y los libros de poemas: *Leopoldo María Panero. CD-Libro con canciones y letras de autor* (2004), grabado en colaboración con Carlos Ann. Bunbury, José María Ponce y Bruno Galindo.

⁴ «La importancia que se les ha dado a los *Novísimos* no obedece a la sustancia de la obra y personalidad de sus componentes, sino a su impacto espectacular» (Azúa 1998: 203).

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. Porque es un FIN que incluye a todos en la única tragedia a la que sólo se puede contemplar participando en ella. Es la tragedia convertida en absoluto y por consiguiente desaparecida. Es la muerte que desaparece. Vivo bajo la sola protección de una idea: el muro de lo absoluto es para mí una enfermedad o excepción que a todos incluye. Se trata siempre del fin de la tragedia, pero cuando este fin es el sueño del fin universal, la tragedia trata en él de ser plenamente. Es un *crepúsculo activo*: un asesinato (Castellet 2001: 235).

Aquí el autor dibuja el horizonte de su poesía, de su «fantasía paranoica», aquel «muro de lo absoluto» que para él ya es «una enfermedad»; es decir, aquella «palabra que es silencio» y que es «la única tragedia a la que sólo se puede contemplar participando en ella». Aquí el referente de la aún *inconsciente* reflexión es, sin duda, la tragedia, la muerte, aquella *nada* inscrita en la palabra FIN que es la perfecta representación del horizonte de crisis, es decir, la disolución de sentido que se abre a principios del siglo xx y que se acentúa en la época posmoderna. Muy coherentemente, de hecho, contestando a la pregunta sobre el futuro de la poesía novísima, el joven poeta distingue dos caminos posibles, ambos relacionados con aquella misma palabra:

Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los *Novísimos* oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada y algo que quiere decir *nada*. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo *necesita* ser reflexivo (Campbell 1971: 21).

Ahora Leopoldo María Panero escoge deliberadamente una poesía de tipo *reflexivo*, ya que «si se escribe irreflexivamente, llega un momento en que no se tiene nada que decir de ese modo automático, el corazón se ha vaciado por completo. Todo el mensaje emocional que se podía descargar ha desaparecido. Entonces hay que acudir a la razón en lugar del corazón» (Campbell 1971: 23). Este temprano abandono de la estética irreflexiva de raíz surrealista, de la que todavía es deudor su primer libro,

Así se fundó Carnaby Street (1971),⁵ lo acerca a una poesía *teóricamente* diferente⁶ en el sentido de un «*experimentum linguae* in the true meaning of the word, in which what is experienced is the language in itself» (Agamben 1993: 4). Esto es, la experiencia del lenguaje tal y como lo entiende Heidegger: una herramienta con la que el hombre «obtiene la posibilidad de estar en medio de lo abierto del ser» (1983: 57), en medio de la realidad, siendo el lenguaje el primordial espejo donde se refleja su capacidad de *experire* aquella misma realidad, ya que «los mortales son aquellos que pueden hacer la experiencia de la muerte como muerte» (Heidegger 1987: 159) así como la experiencia del lenguaje en cuanto lenguaje.⁷

Hacer una experiencia tan radical del lenguaje, como enseña Derrida, conlleva la conciencia de la insanable *diferencia* entre realidad y representación. Un *hiatus* abismal y sin fondo —un *Abgrund* heideggeriano— que ningún lenguaje, en cuanto siempre representación, puede suturar. De esta manera, si, dentro del horizonte posmoderno, la realidad coincide con «el resultado de cruzarse y “contaminarse” (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, re-construcciones» (Vattimo 1994: 15) que de ella reproduce todo tipo de lenguaje, literario y no literario, un lenguaje poético que sea radicalmente reflexivo, es decir, «una puesta en juego de un sentido», tendrá que «referirse a la literatura misma [...]; en cualquier caso nunca a la vida» (Panero 1979: 110).

De ahí, surge una escritura que asume a conciencia como objeto principal precisamente la literatura y que lleva al experimentalismo de matriz poundiana (Blesa 1995: 63) de su segundo libro, *Teoría* (1973).⁸ Ex-

⁵ «La poesía “surrealista” es muy fácil de hacer, sin necesidad de alcohol pero irreflexivamente, como hace Gimferrer o gente así, o con drogas, como lo estaba haciendo yo. Al fin y al cabo mi libro *Así se fundó Carnaby Street* corresponde a ese tipo de línea» (Campbell 1971: 20).

⁶ «Si. *Carnaby Street* es novísimo, es surrealismo. Por eso estoy bastante arrepentido del libro en ese sentido. No en el sentido estético, sino teórico» (Campbell 1971: 21).

⁷ «In fact, in the tradition of Western philosophy, humans appear as both *mortal* and *speaking*. They possess the “faculty” for language (*zoon logon echon*) and the “faculty” for death (*Fähigkeit des Todes*, in the words of Hegel)» (Agamben 1991: xii).

⁸ En este sentido, es ejemplar el poema titulado «La canción del llanero solitario», que empieza con el verso «Verf barrabum qué espuma» donde, como explica Blesa (1995: 39), las palabras fantásticas son en realidad una cita de *La caza del Snark* de Carroll —traducido años más tarde por el mismo Panero—. En el texto, además del español y de este lenguaje fantástico, se encuentran palabras y frases en lenguas extranjeras

perimentalismo que, no por casualidad, está estrictamente relacionado con la simultánea práctica de la traducción, una verdadera *perversión* de los originales, tanto que Blesa puede afirmar que «las traducciones de Leopoldo María Panero no son páginas de segundo orden dentro de su obra, sino textos propios, tan *originales* como original pueda llegar a ser un texto» (*ibid.*, 88).⁹

CONCIENCIA Y DESENCANTO

Del *experimentum* nace la conciencia de que todo discurso es siempre una copia, un reflejo dentro del gran espejo de la literatura y que el ejercicio del lenguaje poético, que pone en juego ese sentido, sólo *es* un juego de reflejos —más o menos deformados, más o menos pervertidos—. La realidad a la que alude Panero, en efecto, es y ha sido siempre *literaria*. Su poesía se ha establecido siempre en el diálogo con todo discurso literario —o cultural— anterior. Lo cual explica, por una parte, «la sobrea-bundancia de citas (no siempre correctas) y de referencias a otros textos que atraviesa tanto la escritura-Panero como la persona-Panero», y, por otra, el desvalimiento de la inspiración y del valor de la originalidad de raíz romántica;¹⁰ así que «lo único que hay que hacer es conectar datos que ya existen, que siempre han existido» (Talens 1992: 46). A partir de esta perspectiva, la originalidad sólo puede residir en el «punto de vista que articula el decir, nunca en lo dicho» (*ibid.*, 46); o sea, en el *cómo* más que en el *qué* se dice.

Responde ya a estas características típicamente posmodernas *Así se fundó Carnaby Street* (1970), libro en línea con la consigna novísima de la antología de Castellet, donde resulta claro cómo en el proceso de creación, junto con las abundantes referencias literarias clásicas y de nivel alto, se insertan y articulan —*ingenuamente*, como se ha dicho y

(inglés, francés, alemán, italiano, latín, griego antiguo) y hasta códigos constituidos por una sucesión de signos matemáticos y dibujos.

⁹ Véase «La parada de los monstruos», capítulo 6 del ya citado estudio de Blesa (1995).

¹⁰ «no creo en la inspiración [...]. La poesía no tiene más fuente que la lectura, y la imaginación del lector. La literatura, como decía Pound, es un trabajo, un *job* y todo lo que en ella nos cabe es hacer un buen trabajo, y ser comprendidos [...]. Algo que no sabe decididamente el poeta inspirado es que trovar es difícil, que la buena poesía no cae del cielo, ni espera nada de la juventud o el deseo» (Panero 2001a: 288).

como él mismo admite—¹¹ todos aquellos nuevos elementos de la cultura de masa que Enric Bou llama mitología alternativa,¹² al igual que los géneros literarios «bajos» como la literatura fantástica y de aventura, la novela negra o el cuento infantil.¹³

Sin embargo, a pesar de estar en sintonía con la estética novísima, el culturalismo de Panero presenta unas diferencias sustanciales con respecto a lo que ese término significa para su compañero de antología y autor de *Una educación sentimental*, Manuel Vázquez Montalbán. Éste, el primero de los *seniors*, alberga todavía la esperanza de que la literatura pueda constituir alguna respuesta de sentido a la realidad —y, en su caso específico, a un régimen franquista en agonía—, precisamente a través de la exploración lingüística de un imaginario cultural desde el cual se puede volver a ponerla en tela de juicio.¹⁴ En Panero, que es el último de los de la *coqueluche*, aquella conciencia es ya totalmente posmoderna en el sentido de una radical vacuidad del acto de escribir —que, por eso, se resuelve en un «juego»—, desembocando, como observa Blesa, en una «palabra hecha escombros que previene sobre la incapacidad de construir un sentido, salvo que éste no sea también otra cosa que un resto, un deshecho» (2001: 10).¹⁵

¹¹ Siempre hablando de *Así se fundó Carnaby Street*, Panero afirma que «Hace dos años todavía me preguntaba por qué escribía: no sabía contestar. [...] Era sólo un oficio, algo que hacía sin saber por qué. Ahora sigue siendo una locura, pero consciente» (Campbell 1971: 21).

¹² «El efecto más evidente en la literatura del momento fue la utilización de una constelación de figuras mítico-populares en las primeras obras que publicaron los *Novísimos*. En parte era un reflejo de su formación, pero, también, una presión de las modas ambientales extranjeras. El Leopoldo María Panero de *Así se fundó Carnaby Street*, es un ejemplo clarísimo, con poemas como “El rapto de Lindberg”, o bien en su incorporación del personaje de “Peter Pan”». (Bou 1992: 200).

¹³ Aunque sólo se miren los títulos de los poemas de *Así se fundó Carnaby Street*, cerca de «La metamorfosis», «Elegía», «Evocación», «Himno a Dionisos», «La muerte de Orlando», «Homenaje a Eliot» se encuentran «El estreno en Londres de “Mary Poppins”», «El asalto a la diligencia», «La liebre implora en vano al cazador», «Los piratas», «Homenaje a Bonnie and Clyde», «La muerte de Mandrake», «Homenaje a Conan Doyle», etc.

¹⁴ Éste es el caso del lenguaje poético elaborado por Manuel Vázquez Montalbán en su temprana experiencia en el ámbito de la poesía; contemporánea, por otro lado, a la escritura del *Manifiesto subnormal*. Véase, a este propósito, el artículo «Manuel Vázquez Montalbán: “la cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad”» (Mistrorigo 2005).

¹⁵ El paralelismo entre la experiencia poética de Vázquez Montalbán y de Panero, con todas las diferencias del caso, no parece tan equivocado si se considera el valor sub-

Dentro de esta perspectiva, la presencia de los recursos intertextuales e interdiscursivos de que se compone la poesía de Panero se acompaña siempre de una rabiosa y «repetida negación de lo poético (es decir, de lo artístico) en cuanto tal»; tal vez, por «la necesidad de resguardarse tras el parapeto de la autoridad ajena al emitir un discurso que se sabe trasgresor» (Talens 1992: 46) y no creíble¹⁶ o, tal vez, porque la dispersión, la fragmentación y la destrucción de todo discurso que resulta de aquella conciencia fragmentaria es el único horizonte de experiencia que se le presenta al sujeto que escribe y que no consigue dar un sentido unitario a su escritura. De acuerdo con el sujeto posmoderno,¹⁷ el yo poético de Panero se vuelve esquizofrénico, entre los discursos propios y ajenos.

LOCURA Y LUCIDEZ

A partir de lo que se acaba de decir, por lo tanto, se puede comprender también el problema de la *locura* de Leopoldo María Panero. Más allá de las circunstancias biográficas y de la consiguiente exclusión social ciertamente sufrida por la persona, es interesante notar cómo esta radicalización de la experiencia del lenguaje, que fragmenta el sujeto lingüístico y lo entrega al equívoco de una escritura *biográfica* —a un tiempo, escritura *de* y *con* la vida—, ha contribuido a alimentar la leyenda del maldito, del loco y del bufón, pero en el sentido en que fue el mismo

versivo de la poesía de Panero al igual que la de Vázquez Montalbán, así como sugiere Pilar Yagüe López (1997: 85), o si se mira con atención la actitud —diferentemente— radical de los dos «extremos» de los *Novísimos*. Agudamente Jenaro Talens observa, que en la antología de Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), que de alguna forma respondía a la de Castellet incluyendo un número mayor de poetas, significativamente desaparecen Manuel Vázquez Montalbán y Leopoldo María Panero, «los planteamientos más radicales en la antología de Castellet, ideológica y políticamente hablando» (Talens 1989: 119).

¹⁶ «Todo el rollo de las citas si quieres que te lo cuente del modo psicoanalítico, empezó porque nadie me creía [...] para dar más creencia a mis frases y mis aforismos, pues utilizaba muchas citas» (Panero 1988-1989: 33).

¹⁷ «En la posmodernidad [...] el yo aparece fragmentario e incoherente» de modo que «el artista deja de ser importante, es un simple intermediario hacia la voz colectiva. Su interpretación de las cosas deja de ser la única válida, dando paso a un abanico múltiple de lecturas» (África Vidal 1989: 39). A partir de estas palabras, se puede entender también la elección de Panero de escribir «a dúo», forma de escritura que, hasta ahora, no ha llamado la atención de ningún crítico.

escritor quien eligió aquel lenguaje como personal respuesta al vacío de sentido.¹⁸ En efecto, si es verdad que, como ha reconocido en más de una ocasión él mismo, «lo que empezó como un juego de máscaras, acabó por serle impuesto socialmente» (Talens 1992: 45), es también verdad que con la máscara de la locura el mismo poeta no termina nunca de jugar, tal como afirma en aquella «suerte de POÉTICA» —así es como él mismo la llama— que constituye el «Prefacio» a *El último hombre* (1983):

Blake, Nerval, Poe serán mis fuentes, como emblemas que son al máximo de la *inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso: porque el arte en definitiva, como diría Deleuze, no consiste sino en dar a la locura *un tercer sentido*: en rizar a la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se hace arte al toro, *la literatura considerada como una tauromaquia*: un oficio peligroso, deliciosamente peligroso (Panero 2001a: 287).

Panero elige la locura como un lenguaje posible,¹⁹ una máscara de la que servirse en el momento en que el sujeto poético y su capacidad de dar sentido a la realidad eclosiona «dejando sólo ese *ou tis* que es el que escribe» (Panero 2001a: 77). Sin embargo, al tiempo que esa máscara le permite jugar con el discurso de la locura, también lo excluye, no tratándose de un discurso «fiable»: «esa constante censura, esa constante descreencia de lo que dice el loco es lo que produce el deterioro de su palabra» (Panero 1988-1989: 30). El deterioro de la palabra lleva consigo aquella exclusión social que, por otro lado, refuerza el paradigma asimilando la figura del poeta a la de «un paria, un intocable»

¹⁸ En la introducción al libro de Fernández, el compañero de antología y amigo Antonio Martínez Sarrion confiesa que «una vez recorridas y desechadas casi todas las militancias políticas *à gauche*, [el joven Leopoldo] se había propuesto con lucidez que otros llamarían insania o irresponsabilidad, transitar, munido de un muy abigarrado bagaje teórico de la época, los caminos entrevistados en biografías u obras de un Baudelaire, un Nietzsche, un Rimbaud, un Trakl, un Bataille, un Artaud o un Lowry. Y llegar aún más lejos, si eso era posible» (1999: 12). A esto, añádase el fragmento que reporta Blesa (1995: 17) desde el «Prefacio» de Panero al libro *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977), donde, en la página 13, se lee que «la literatura es [...] el sacrificio ritual del sentido y es, por tanto, una apuesta con la locura».

¹⁹ «Que la locura sea, no el fin, sino el principio de la metáfora» (Panero 2002: 69); y, más aún, «toda poesía debe tener por semilla la locura, porque todo poeta es Hölderlin o quiere llegar a serlo» (Panero 2007: 71).

(Fernández 1999: 246).²⁰ O, incluso mejor, a la paradoja del *homo sacer*, donde, como explica Agamben, «the adjective *sacer* means both “august, consecrated to gods”, and (as Freud noted) “cursed, excluded from the community”» (2007: 77). Además, «in the expression *homo sacer*, the adjective seems to indicate an individual who, having been excluded from the community, can be killed with impunity but cannot be sacrificed to the gods» (*ibid.*, 78). Esto es, el *foul*, aquel personaje shakesperiano a medias entre loco y bufón,²¹ cuyos juegos de palabras, aparentemente sin sentido y condenados a no ser escuchados ni tomados en serio, son los que revelan de antemano la verdad de la tragedia: «El loco tiene la pernicioso manía de decir siempre la verdad, como los niños o los borrachos» (Panero 2007: 67).

La «máscara de la locura [...] da paso entonces a la locura como lucidez» (Talens 1992: 48), frente a la «naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de la realidad». Ésta, «si bien supera la facultad humana de la comprensión, tiene como principal atributo el de “exceder” —y ello en todos los sentidos del término— la capacidad de la tolerancia» (Rosset 1994: 21).²² De tal manera, el discurso de la locura, al tiempo que le permite a Panero hacer experiencia de un lenguaje *otro*, más cercano a la verdad trágica y a una sabiduría incluso anterior al nacimiento de la

²⁰ «Como decía Laing, el viaje esquizofrénico empieza en una situación de jaque mate» (Panero 1989b: 24), es decir, con una situación de exclusión social. «La teoría lacaniana de la “forclusión” es lo que más claramente explica este interdicto: 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» (Panero 1990: 55). Además, una vez caído fuera de la ley de la razón y de su sentido, ese hombre ya no podrá volver a entrar, a «normalizarse» —piénsese en la «normalización» de la sociedad española, tras la Transición y los años de la Movida, en la que Panero *no* participará—, sino que seguirá siendo para siempre un marginado. En este sentido, entonces, tiene razón Ana María Moix cuando, en la introducción a *Papá dame la mano que tengo miedo* (2007), escribe que «Hoy, Panero ni siquiera escribe más allá de la marginalidad, es más que un maldito; es un proscrito que reside en un hospital psiquiátrico, no por enfermedad mental sino porque es el único lugar donde está protegido del sistema de vida de sus congéneres» (Moix 2007: 11).

²¹ «Aliento de subnormal, no soy sino el tonto del pueblo: ¡oh, rey de los tontos!» (Panero 2002: 62).

²² Recurrente en muchos escritos de Panero, en su poesía como en la prosa, es la famosa cita del poeta inglés T. S. Eliot, que dice «humankind cannot bear very much reality» (*Four Quartet*, «Burnt Norton», I, vv. 44-45).

razón,²³ le ayuda también a defenderse de la realidad vaciada de sentido, ya que, como observa Rosset, la locura también puede funcionar de «máquina de ignorar lo real» (*ibid.*, 73).

Vista «desde esa perspectiva, la poesía de Panero no es “culturalista” [...] sino rabiosamente “realista”» (Talens 1992: 48), en el sentido de que, dentro del «sistema de contradicciones que la atraviesan, la definen y la constituyen» (*ibid.*, 50), se genera desde la lúcida conciencia de que el lenguaje, el *logos*, revela precisamente la *nada de todas las cosas* (Agamben 1990: 245). Por eso, elige una escritura *otra* en la que

el habla realiza el fin de la lengua, rompiendo la máscara sintáctica para abrir el paso a las interjecciones, a los puntos de admiración, a las designaciones a la violencia del lenguaje, que es la que rompiendo la seriedad, lo pone como vehículo y no como límite del deseo. Convirtiendo así el lenguaje en algo cercano a la locura, en donde la indiscutibilidad de aquél viene de estar por entero al servicio del pathos, de la emoción, casi tanto como un mantra o un conjuro de aquéllos sin traducción que gustaban a Artaud en Rhodéz y que son el único significante que nos cabe esperar encontrar (Panero 1989: 10).

Si en el caso de Panero no se puede hablar nunca de «palabra mística» (Blesa 2001: 15), se puede afirmar, sin embargo, que la lengua de la enajenación de Panero busca el habla, la voz, el grito,²⁴ el gesto fonemático (*phoné*) con la intención de destruir aquella palabra racional (*logos*) que funda la «mitología de lo serio» (Panero 1989: 9) y que, *de-nominando* y *de-finiendo* el sentido de las cosas, las asesina, mata sus potencialidades poéticas, creadoras de sentido, siendo, por lo tanto, sólo el reflejo de sus cadáveres:²⁵

²³ «De alguna manera [...] hay una unión entre la mentalidad prelógica y la locura» (Panero 1989b: 25). En este sentido, Panero está en línea con Giorgio Colli cuando este último pone la locura, la *mania*, en el origen mismo de la sabiduría griega anterior al nacimiento del pensamiento lógico filosófico (1975: 21).

²⁴ «El grito nos sitúa en los límites del ser» (Panero 2002: 21), ya que, como avisa el filósofo Emanuele Severino, el grito es aquella voz inarticulada que está en el comienzo mismo de la existencia del hombre sobre la tierra (1985: 41).

²⁵ «No sé por qué estremece la locura, deberíamos estremecernos más ante la razón, ese oscuro principio de la realidad ¡qué es más terrible que la muerte!» (Panero 2002: 82).

Ése es el lenguaje en lo que tiene de rompible, la razón que se dice se pierde, en una lucha entre conciencias, en el combate cotidiano de ellas en el mundo. [...] Es esta guerrilla del lenguaje, cuyo concepto falta a la idea del discurso lineal o saussuriana «linealidad del signo», la que nos lleva a la locura. Lo otro es la conciencia filosófica intacta por cuanto intangible, más allá como Dios de lo real y por ello inexistente. [...] La conciencia filosófica es una conciencia narcisista, que busca ser idolatrada, pero que nunca accede a ser una realidad en frente de otra. Es decir, que nunca se *realiza*, que nunca *desciende a la realidad que mella a la idea y en donde la palabra se desgasta* y se anula (Panero 1989: 9-10).

El lenguaje de la locura es un lenguaje emocional —*patológico*— que se aleja del discurso lineal de la razón filosófica en el sentido de que está *fuera* del esquema saussuriano de la correspondencia significante/significado, aunque esté *dentro* de las reales posibilidades de la lengua, es decir, dentro de su «juego» y, como tal, creador de sentido. Al contrario, denuncia Panero, la razón, justamente porque es *idea* y no *realización*, ya no consigue hacerse cargo de ningún sentido y menos aún de la tragedia de lo real, de la muerte y de la destrucción a la que todo tiende indiscriminadamente y sin posibilidad, no ya de regreso, sino incluso de parar aunque sea por un momento este continuo acercamiento a la nada. Es así que la escritura de este autor «pone en juego» el sentido trágico de la existencia allí donde empieza su abismo, al borde mismo de la nada, y «es, toda ella, un acta de la experiencia de la muerte» (Blesa 2001: 14-15).²⁶

EXCESO Y PROFANACIÓN

Tragedia, muerte, abismo, nada, son todas la misma palabra: aquella palabra FIN que es el eje central de la nota «Poética» enviada a Castellet para la antología de los *Novísimos*. La palabra que corresponde también al tope de la reflexión de Leopoldo María Panero. Y a ella, también, hay que referir todo lo que Talens ha llamado el «territorio del exceso» (1992: 48); es decir, el recurso a aquellos discursos *fuera* del canon literario tradicional porque, aun antes, demoran *fuera* de aquella «mitología

²⁶ «Y la muerte nos llama desde el poema como su única posible realidad» (Panero 2000: 9).

de lo serio» que corresponde al pensamiento racional. Éste es el lugar *otro* del *fin* del lenguaje, de la disolución del *logos*, desde donde, como sugiere Blesa, el poeta lleva al cabo su «programa de destrucción [...] un discurso de la violencia; más, una celebración de la violencia, que impregna todos los estratos textuales» (2001: 9). Un programa que se lleva a cabo en el texto a través de una precisa estrategia de subversión de todo criterio poético: la obra de Panero, de hecho, «se hace precisamente quebrando página a página, libro a libro, lo creado, el sistema estético, las convenciones, la idea de lo literario», de manera que «*crea*, dice no ya lo que se viene entendiendo por literatura, sino qué es lo que pueda llegar a ser tenido por literario, siendo así toda una auténtica exploración» (*ibid.*, 8).

Ahora bien, esta estrategia se puede asimilar a una práctica profanatoria, pero no sólo como la interpreta Blesa, en términos de profanación de la belleza,²⁷ sino más bien en el sentido que le atribuye Agamben cuando habla de «a special form of negligence» (2007: 75) que restituye al uso colectivo lo que profana. En el caso específico de la poesía de Panero, esta *estrategia de la profanación* apunta —precisamente a través del juego— a devolver al uso poético discursos literarios marginalizados y no canónicos. Piénsese en la atracción de Panero por autores como Artaud, Alistair, Bataille, Carroll, Hölderlin, Lautréamont, Mallarmé, Nietzsche, Pessoa, Poe, Pound, Sade, Trakl, Zukofski, sólo por citar algunos;²⁸ o, lo que es lo mismo, recuérdese su interés, junto con el discurso de la locura, por lo fantástico, la magia, el exorcismo, el horror, la alquimia (*Orfebre*, 1994), el tarot (*El tarot del inconsciente anónimo*, 1997), etc.

²⁷ «El poema supone un canto a lo efímero de la belleza, a su descomposición. Contratar la belleza y el horror como principio poético explícito basado en lo que Sklovsky denomina extrañamiento. *Polluere*: profanar, manchar. Y, si de lo que se trata es de profanar la belleza, cuanto mayor se pretenda que sea ésta, más espacio habrá que dejar para que sea invadido por la mancha» (Blesa 1995: 112). La belleza en sí «es un absurdo y no responde a ninguna lógica. Y ello, no sólo la belleza del poema sino la belleza física del hombre, que es tan absurda e inexplicable como el poema» (Panero 2000: 9), ya que «la belleza sólo consiste en jugar a los dados contra el mundo, en jugar a los dados contra la sombra, sombra ya traspasada y asumida para llorar tan sólo, para llorar a solas contra el mundo mientras caen fragmentos de la Idea sobre lo escrito» (Panero 2007: 29), y por lo tanto «es siempre la muerte, lo moribundo o a punto de caducar, porque la muerte es bella y azul» (*ibid.*, 73).

²⁸ Para una lista completa de la biblioteca de Panero, véase el estudio de Blesa (1995: 13 y 14).

Restituyendo al uso literario estos discursos de la marginalidad y volviendo a poner en circulación su violencia intrínseca respecto al canon establecido por la tradición, la *estrategia de la profanación* del lenguaje elaborada por Panero subvierte tanto los códigos literarios como los códigos del mundo.²⁹ Al profanar el lenguaje tan radicalmente, al jugar con él al igual que el loco —al fin y al cabo, un juglar—, mezclando los discursos y los niveles más heterogéneos, el poeta se hace con el lenguaje y se sirve de él como de un medio *puro*, un medio *sin fin* que abre la posibilidad de un nuevo uso de la palabra y, por eso, de una nueva experiencia de sentido.

Toda la escritura poética de Leopoldo María Panero, entonces, se articula como un discurso desencantado, cuyos efectos, sin embargo, no renuncian a aquel compromiso ético y aquella ruptura que —con diferentes intensidades y según diferentes identidades— fue la génesis histórica común de la estética novísima.³⁰ Así llega a tocar el nervio central del «secreto / cruel de la existencia» (Panero 2004: 44), aquel vacío *naos*, estancia secreta del *fanum*, del templo, donde se consuma su infinita y secreta tragedia, aquella crueldad de lo real a la que se refiere Clément Rosset, y donde, tal vez, se puedan entrever aún restos de sentido.

RESIDUO Y LÍMITE

La relación entre lenguaje poético y muerte, entre el poema y la nada, es el eje central de la poesía de Leopoldo María Panero, además de una constante en toda su obra.³¹ No constituye ninguna excepción su reciente producción, donde esta relación se intensifica y se mezcla con el vértigo del miedo a que termine ese juego de lenguaje,³² esa profanación que to-

²⁹ En uno de sus primeros artículos, el joven Panero escribía: «al contrario de la filosofía, que trata de “descubrir” sus leyes [de la realidad], la literatura, lo mismo que la revolución, trata de inventarla. La literatura es una crítica de la realidad —o debe ser—, incluso cuando precisamente por serlo se aleja de ella, criticando a la lectura, haciéndola difícil o imposible, como en Góngora y Mallarmé; pero no puede dejar de referirse a ella» (Panero 1979: 110).

³⁰ «La acción novísima consiste en el intento de desautomatizar el sistema literario vigente [a través de] un discurso radicalmente opuesto a los textos que conforman el marco dominante mediante la asunción de la *tradición de la ruptura*» (Fernández 1993: 79).

³¹ «Joven o viejo siempre huí a través de la palabra» (Panero 207: 50).

³² «Sin la palabra la vida da miedo» (Panero 2002: 31).

davía guarda un posible sentido residual.³³ Afirma el autor, a este respecto, que «todo lenguaje es un sistema de citas, como decía Borges, todo poema es un poema sobre un muerto» (Panero 2000: 9) y, al mismo tiempo, es un poema sobre la muerte del mismo juego del lenguaje, sobre su cadáver. La lectura, que es —así como dice Quevedo— el acto cruel de escuchar con los ojos a los muertos (Panero 2000: 9), se vuelve el acto con que se asimilan los restos de sus cadáveres. El poema, por lo tanto, *se hace con* —en toda la ambigüedad de la expresión— los pedazos que todavía quedan de aquellos cuerpos sin vida. Es un monstruo parecido a Frankenstein, un Golem, que «desafía a Dios» (Panero 2000: 58):

Hay Dios como llovía aquella noche en el llano

GUILLERMO CARNERO

No hay piel ni vida en el poema
Oh catedral de la nada
y llueve sobre mi sexo
mientras el poema desafía a Dios
y llueve sobre lo humano.³⁴

Dialogando con los versos de su compañero de antología, Guillermo Carnero, estos pocos versos de nuestro autor muestran la impotencia del poema. Desafiando el principio de toda creación con la *hybris* gótica de una catedral que, sin embargo, es «de la nada», el cuerpo del poeta sólo recibe una lluvia que apaga todo fuego sexual y creador. Esta impotencia del poema, su sinsentido, es el lugar mismo donde el *yo* poético todavía se arrodilla para buscar «sobre la página el secreto de la nada» (Panero 2000: 59). Es así que, si el poema es «flor de la nada» (Panero 2000: 67), floración de aquellos restos y de aquellos cadáveres de que se nutre la escritura, «acto canibólico, un intervalo en la desesperación, como un porro que suspende la vida» (Panero 2000: 10), aquella escritura poética, creadora del poema, es decir, evidencia de la *nada* y del sinsentido, se vuelve una droga y una adicción. Es lo único que paradójicamente puede dar un alivio pasajero —un sentido provisional— a la tragedia de lo real.

El sentido residual y provisional de la nada de sentido del poema demora precisamente en el mismo acto creador, en una escritura que se profana a sí misma justo cuando la palabra se lleva a la página y que por

³³ «El terrible momento de no tener nada en qué pensar. Nada en qué pensar, nada que hablar ni nada que sentir: sólo un terrible y bello pesanervios» (Panero 2000: 9).

³⁴ «No hay piel ni vida en el poema» (Panero 2000: 58).

eso está en la frontera entre el *ser* y el *no ser*: «y en mi mano, como si fuera el poema / cojo el cráneo de Yorick» (Panero 2000: 84). Desde ese umbral quizá pueda vislumbrarse algo de aquel sentido siempre herméticamente *excluido* —encerrado fuera— de toda comprensión humana. Desde ese umbral quizá proceda la poesía de Leopoldo María Panero: centinela al borde del abismo, el autor sigue intentando volver a re-presentarlo y a re-stituirlo a su lector, una y otra vez, obsesivamente:

*Ils convoitent la haine,
au lieu de la rancune*

MALLARMÉ

A ti, lector, te ofrezco
las serpientes de mi boca
la amarilla
floración de mi boca
los huesos de la boca
amarilla y oscura
floración del odio.³⁵

La reflexión metapoética aquí encuentra soluciones simbólicas. La «boca»³⁶ —que es «amarilla», color de la putrefacción— representa el lugar donde se articula la lengua y es el referente de todo lo que afecta a la producción del lenguaje y, entonces, también de aquella «palabra impura que todo sabe de rimas / y no de vida» (Panero 2001b: 35). Al igual que la boca, también las «serpientes», elementos tanáticos por excelencia, parecen apuntar al miedo y a la muerte del hombre tanto en su condición particular, como en una perspectiva universal, si se considera el mito bíblico de la creación. Sin embargo, aquí estos elementos mortíferos parecen tener también otro valor, en relación con la acción del animal que se arrastra. En este sentido, aquella floración de la nada que es el poema, no adquiere sólo el estatuto de cadáver, sino también de «rastros»:

*Bonsoir: le .
crapaud c'était moi*

TRISTAN COBIÈRE

³⁵ «A ti, lector, te ofrezco» (Panero 2001: 33).

³⁶ La boca no es el único orificio corpóreo al que Panero se refiere para aludir a la producción del lenguaje, del mismo modo que todos los diferentes fluidos y deyecciones del cuerpo son metáforas para la palabra poética. Así, por ejemplo, el poema es «como un pus, como una ortiga / cercenando mi mano» (Panero 2001b: 37).

El sapo sobre el poema
deja un rastro de baba
un animal azul
y un testamento de saliva.

El «rastro de baba»³⁷ es el producto del orificio de la boca que se refiere, como las serpientes, a la producción del lenguaje. Lo deja el «sapo»³⁸ sobre la página donde está *escrito* el poema: es ésta la metáfora del proceso de la escritura, es decir, de aquellas palabras que caen³⁹ encima del folio blanco⁴⁰ y que, al mancharlo con su *nada*, con su sinsentido, se vuelven, a pesar de sí mismas, precisamente rastro. Un verdadero «testamento de saliva», un «mensaje memorable» (Atxaga 2004: 10) que apunta continua y paradójicamente a aquella nada, al vacío de sentido, a la misma muerte, en una acción de *inscripción* y *descripción* —de representación— que la muestra siempre en su verdad, incluso después de «todo el tiempo del mundo» (Atxaga 2004: 10).

³⁷ «Baba en la mano es lo que queda acabada la página, un poco de saliva del idiota, idiota que es el hombre sintiendo la pérdida idiotéz de la vida» (Panero 2007: 48).

³⁸ En la escritura paneriana, este animal —anfíbio que habita, al mismo tiempo, en el dominio de lo terrestre y de lo acuático, del día y de la noche, y que a pesar de no pertenecer completamente a ninguno de los dos, es símbolo del umbral entre mundos diferentes, opuestos— se refiere a menudo al «yo» poemático. Es muy interesante, además, notar que la palabra latina para el sapo era «bufo» (Virgilio, *Georgicas*), de donde bufón, étimo que parece conocer muy bien también E. A. Poe, autor admirado por Panero, cuando nombra a su buf-fón «Hop-frog». Por otra parte, en la poesía de Panero, el color azul es otra vez color de la muerte —recuérdese *Esquizofrénicas* o *La balada de la lámpara azul*.

³⁹ Todo lo que «cae» encima de la página desde la boca u otro orificio corporal tiene el mismo valor metapoético que corresponde a la formación del poema: «mientras el esperma cae de mis labios / formando el poema» (Panero 2000: 70). El proceso de creación reside precisamente en esta caída, de modo que, una vez que la baba o el esperma o los excrementos se depositan sobre la página, mueren dando forma al *Golem* sin vida ni piel del poema. El acto de la creación siempre queda frustrado, imposible.

⁴⁰ En Panero, el color blanco evoca a menudo la página donde se inscribe el poema así como el elemento de la nieve es metáfora del luto y/o la muerte. Véase, por ejemplo, el haiku de *Teoría del miedo* en el que se lee: «Ah la nieve, la nieve que me llama / y los árboles que me llaman, / y los bosques del papel» (Panero 2000: 41). En «Dormund» de *Presentación del superhombre* (2005), además, se lee: «Oh blancura inamovible de la página — y el blanco es el color más inhumano» (Panero y Caballero 2005: 15).

VACÍO Y FINAL ABIERTO

Lo que está en juego aquí y en toda la trayectoria literaria de Leopoldo María Panero es el acto de escribir y su (sin)sentido, que a menudo se forja a partir de las imágenes de la mano sobre la página. Remite también a la experiencia del pensar, puesto que, como dice Heidegger y como recuerda Derrida, pensar es siempre un trabajo de la mano (Derrida 1991: 45). Sin duda, la escritura de Panero es metapoética, se dobla sobre sus mismas palabras o huellas, reflejándolas repetidas veces con la furiosa intención de comprender y profanar su secreto último.

MASTURBACIÓN

Con mis dedos aplaco la furia de mi mente
y el verso dibuja en la sombra un lugar
donde ni estoy yo ni está el hombre.

Este deseo compulsivo y frustrado de la mente creadora sólo puede aplacarse momentáneamente con el trabajo de aquella mano —«mis dedos»— que se realiza como acto en el verso, siempre forjando —«en la sombra»— un lugar que *es* el poema: lugar vacío en el que no está —no *habita* y, entonces, no se *inscribe* de manera fecunda— ni el *yo* poemático, ni el hombre real.

A pesar y a partir de esta lúcida conciencia, la producción poética de Leopoldo María Panero sigue de manera compulsiva en el mismo trayecto paradójico y abisal, sin cambiar de horizonte. No hace muchos años, este juglar del tiempo dijo que «haber puesto en juego toda la literatura y la vida, sobre la página, eso no es vanidad» (Panero 2002: 32). En su caso es cierto. Cantar la pérdida con tanta pasión aun salva.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁFRICA VIDAL, María Carmen (1989): *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante: Universidad de Alicante.
- AGAMBEN, Giorgio (1990): «Glosse in margine ai *Commentari sulla società dello spettacolo*», en Guy Debord: *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, Milano: Sugarco.
- (1991): *Language and Death: the Place of Negativity*, Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press.
- (1993): *Infancy and History*, London/New York: Verso.
- (2007): *Profanations*, New York: Zone Books.

- ATXAGA, Bernardo (2004): «Poeta maravilloso», en Leopoldo María Panero: *Danza de la muerte*, Tarragona: Igitur.
- AZÚA, Félix de (1998): *Lecturas compulsivas*, Barcelona: Anagrama.
- BLESA, Túa (1995): *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid: Valde-mar.
- (2001): «La destruction fut ma Béatrice», en Leopoldo María Panero: *Poesía completa*, Madrid: Visor, pp. 7-16.
- BOU, Enric (1992): «Sobre Mitologías (a propósito de los “novísimos”)», en Joan Ramón Resina (ed.): *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, Barcelona: Anthropos, pp. 191-200.
- CAMPBELL, Federico (1971): *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España del 1970*, Barcelona: Lumen.
- CASTELLET, Josep Maria (2001): *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, Barcelona: Península.
- COLLI, Giorgio (1975): *La nascita della tragedia*, Milano: Adelphi.
- DERRIDA, Jaques (1991): *La mano di Heidegger*, Roma/Bari: Laterza.
- FERNÁNDEZ, Benito J. (1999): *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, prólogo de Antonio Martínez Sarrión, Barcelona: Tusquets.
- FERNÁNDEZ, Julio José (1993): «Teoría del texto novísimo: (Pragmática, Semántica y Sintaxis en el grupo poético del 68)», *Castilla. Estudios de literatura* 18, pp. 78-87.
- HEIDEGGER, Martin (1983): *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona: Ariel.
- (1987): *De camino al habla*, Barcelona: Serbal.
- MISTRORIGO, Alessandro (2005): «Manuel Vázquez Montalbán: “la cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad”», en Susanna Regazzoni (ed.): *Quaderni del dottorato. Atti della Giornata di Studio «Memoria, censura, scrittura» del 25 marzo 2004*, Venezia: Cleup, pp. 239-248.
- MOIX, Ana María (2007): «Introducción», en *Papá dame la mano que tengo miedo*, Barcelona: Cahoba.
- PANERO, Leopoldo María (1979): «Última poesía no española», *Poesía* 4, junio, pp. 110-115.
- (1988-1989): «Leopoldo María Panero, seguro de haber muerto», *Los Cuadernos del Norte* 52, diciembre-enero, pp. 30-33 (entrevista por Benito J. Fernández).
- (1989a): «Me dirás que estoy loco, o el significante a la búsqueda de la pronunciación perdida», en Leopoldo María Panero (ed.): *Globo rojo. Antología de la locura*, Madrid: Hiperión, pp. 9-12.
- (1989b): «El poeta solo», *Quimera* 93, octubre, pp. 22-29 (entrevista por Eneko Fraile).
- (1990): *Aviso a los civilizados*, Madrid: Libertarias.

- (2000): *Teoría del miedo*, Tarragona: Igitur
 - (2001a): *Poesía completa 1970-2000*, Madrid: Visor.
 - (2001b): *Águila contra el hombre. Poemas para un suicidamiento*, Madrid: Valdemar.
 - (2002): *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*, Murcia: Huerga & Fierro.
 - (2004): *Danza de la muerte*, Tarragona: Igitur.
 - (2007): *Papá dame la mano que tengo miedo*, Barcelona: Cahoba.
 - y Félix J. CABALLERO (2005): *Presentación del superhombre*, Madrid: Valdemar.
- ROSSET, Clément (1994): *El principio de crueldad*, Valencia: Pre-textos.
- SEVERINO, Emanuele (1985): *Il parricidio mancato*, Milano: Adelphi.
- TALENS, Jenaro (1989): «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española del 1970» (1970), *Revista de Occidente* 101, octubre, pp. 107-127.
- (1992): «De poesía y su(b)versión (reflexiones desde la escritura denotada "Leopoldo María Panero")», en Leopoldo María Panero: *Agujero llamado nevermore. Selección poética 1968-1992*, Madrid: Cátedra, pp. 7-62.
- VATTIMO, Ganni (1994): *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós.
- YAGÜE LÓPEZ, Pilar (1997): *La poesía en los setenta: los «novísimos», referencia de una época*, A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña.