

Los acordes de Leopoldo María Panero: Exploración de una poética pos-metafísica

Ethel Barja
Brown University (United States)
ethel_barjacuyutupa@brown.edu

Resumen

Este ensayo plantea una aproximación al poemario *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) dentro de una poética pos-metafísica; es decir, aquella situada ante la muerte de Dios. Proponemos leer el poemario como un acto poético que evoca la pérdida de un garante último de sentido y configura su enunciación como un decir blasfemo. En primer lugar, abordamos la economía verbal de la contradicción respecto a la prodigalidad de una poesía construida sobre ausencias; por un lado, temáticas, como la muerte de Dios y la del padre; por otro lado, formales, respecto a la forma glosa-epistolar; y se localizan relaciones intertextuales para plantear el lugar de la fe en el poemario. En segundo lugar, abordamos la noción de infancia como sustrato de un poetizar propio del tiempo de la muerte de Dios.

Palabras clave: *economía de la contradicción, muerte de Dios, infancia, blasfemia*

Abstract

This essay asserts an approach to the poetry collection *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) as part of a post- metaphysical poetics. That is to say a kind of poetry that undergoes the death of God. This poetry is interpreted as a poetic act in which the loss of a guarantor of sense is evocated and a blasphemy saying is configured. First, the verbal economy of contradiction is explored with an emphasis in the prodigality of absences as ground of this poetry. On one hand, the topics of the death of God and the death of the father are explored; and a structural study is made in consideration of the epistolary-gloss form, and relationships of intertextuality are identified to state the place of faith in this poetry. Secondly, the concept of Infancy is placed as the poetic cornerstone of a poetics of the death of God.

Key words: *contradiction economy, death of God, infancy, blasphemy*

La responsabilidad de recibir un legado implica asegurar su continuidad. Leopoldo María Panero (1948- 2014), hijo de Leopoldo Panero (1909-1962), recibe como herencia paterna el quehacer literario. Sin embargo, con el tiempo la escritura se torna un lugar de contienda con lo heredado. La mala relación con su padre y el lazo indesligable con el lugar que tuvo este en la tradición poética española enmarcan los esfuerzos de Panero hijo por distanciarse de un legado que considera dañino¹. Panero no expresará su rechazo a través de la omisión, sino a través de la evocación de su padre como un motivo literario recurrente. En esta ficcionalización se desfigura el conflicto familiar para constituir una enunciación poética que incorpora el desarraigo como un signo de época. Así, Panero se sitúa en un horizonte de crisis de paradigmas, que resuena en sus versos, como si asumiera la responsabilidad que Martín Heidegger les adjudicó a los poetas en “tiempos de penuria”; es decir, en la época determinada por la muerte de Dios². En ella “ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí, estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella” (“¿Y para qué poetas?” 199). Se ha perdido el fundamento suprasensible de la verdad y con él la posibilidad de establecer un sentido de comunidad. Por su parte, Panero escribe: “se han roto todas las personas del verbo” (“Cópula con un cuerpo muerto”167); o más explícitamente:

-Crece la yedra sobre el cuerpo
 mudo de Dios –crece
 sobre nuestros dos brazos mientras estamos
 abrazados como en una
 alegoría hindú de la unión
 del agua y el fuego, de lo que no se puede
 unir, “la unión de lo que no se puede unir” (“Matrimonio de las cenizas”165)

Heidegger consideró importante responder a la pregunta de para qué existen los poetas en tiempos de penuria y se respondió que son ellos los que dan testimonio de la carencia de fundamento. La presente lectura busca, por su parte, describir la manera cómo se manifiesta dicha carencia en *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979). Planteamos que Panero formula su enunciación poética como un acto de blasfemia, que en el mismo momento en que se ejecuta llama la atención sobre su condición de posibilidad; es decir, que actualiza el vaciamiento de la fe en el decir poético. En estos términos, la metáfora familiar evoca un esquema en el que el abandono de los mayores deja a la intemperie el mundo de la infancia, desde el cual aquella fuga se nombra.

La presencia espectral del padre y la escritura

El poemario *Narciso en el acorde último de las flautas* está prologado por el autor ficcional Johannes de Silentio. Con este gesto Panero desplaza su autoría y nos convoca a una lectura intertextual en diálogo con *Temor y temblor* (1843) que Søren Kierkegaard firmó con ese seudónimo. El filósofo danés reflexiona sobre la fe de Abraham y su disposición de sacrificar a su hijo Isaac. Chris Danta señala que con la renuncia de su nombre Kierkegaard cierra la brecha abismal de tiempo entre su ser moderno y el brutal tema de la historia antigua; ello le permitiría entrar en un tipo de comunión con la narrativa del Génesis (112). Por su parte, Panero al adoptar el nombre de Johannes de Silentio suspendería su presente para vincular el poemario con la reflexión de Kierkegaard sobre Abraham.

El filósofo narra el pedido de Dios a Abraham de sacrificar a Isaac y nos acerca al conflicto de la encrucijada constituida por la fidelidad al fundamento (Dios) o la fidelidad a lo fundado (hijo). Según la narración de Kierkegaard, Abraham cree que si Isaac conociera del pedido de Dios renegaría de su fe; en consecuencia, decide mentirle y le señala que sacrificarlo es voluntad suya. De este modo el filósofo pone en juego el peligro de la suspensión de la fe. No solo para el joven Isaac, sino respecto al significado que tendría la decisión de Abraham de matar a su hijo como una acción deliberada: "if faith is eliminated by being reduced to nothing, there remains only the brutal fact that Abraham wanted to murder Isaac" (35). 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 ícono de una presencia insuficiente que amenaza en lugar de proteger, según lo que tradicionalmente constituiría la función paterna. De ahí que en el poema "Glosa a un Epitafio (Carta al padre) leamos:

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,
 caídos frente a él y viendo
 detrás del cristal la vida como lluvia, tras del cristal asombrados
 por los demás, por aquellos Vous êtes combien? que nos sobreviven
 y dicen conocernos, y nos llaman
 por nuestro nombre grotesco, ¡ah el sórdido, el

viscoso templo de lo humano! (149)

En este poema observamos el uso del apóstrofe y en esa interpelación al "tú" paterno se estructura la evocación imposible del ausente. En relación al motivo de la muerte de Dios, se establece un circuito de comunicación que se sostiene en la desaparición del receptor del lenguaje. De tal modo que la cadena significativa se activa a partir del reconocimiento de la muerte como punto de partida. Nótese que al situarse este poema en el género epistolar se reitera tal vacío como necesario, pues en palabras de Josefina Ludmer: "La carta -la forma epistolar- exhibe ciertos elementos que fundan la escritura. Es, ante todo, un diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz, resonando) cuando se ausenta; en verdad exige del otro la desaparición elocutoria -el silencio: esa forma de la muerte- para incluirlo como destinatario y lector" (3). Una carta se suspende en el trayecto hacia un destinatario que debería responder. He ahí la contradicción fundante del poema, aquella que refiere la exhortación a quien ya no puede dar respuesta. Sin embargo, el llamado persiste y se afirma la fecundidad de la muerte. Esto se refuerza con el hecho de que este poema es también una glosa; es decir, estamos ante una amplificación textual. Se trata de una "glosa a un epitafio", cuya resonancia semántica nos lleva a imaginar la enunciación del poema como una aparición espectral. Si para la poesía de Panero "se han roto todas las personas del verbo" ("Cópula con un muerto" 167) y, por ende Dios ha muerto, lo que queda paradójicamente es el verbo; es decir, el lenguaje permanece como posibilidad de articular un canto en tiempos, que Heidegger denominó la noche sagrada de la huida de los dioses (94).

Así como la glosa evoca el epitafio; el sujeto poético hijo, por su parte, convoca la presencia fantasmática de su padre con su propio nombre: "Vous êtes combien? que nos sobreviven/ y dicen conocernos, y nos llaman/ por nuestro nombre grotesco" (12-14). Es inevitable recordar la coincidencia de nombres de Leopoldo María Panero y su padre. Sin embargo, también se nombra el desencuentro en la coincidencia:

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!
 ¡Pero tan solos! Fantasmas que hace visible la hiedra
 - como hiedramerlín comoniñadecabezacortada como
 mujermurciélagola niña que ya es árbol
 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! (151,152)

Como hemos señalado la muerte es pródiga para la palabra poética. Ello nos permite interpretar la metáfora: "fantasmas que hace visible la hiedra" (68) como la expresión de la aparición de los fantasmas a través de una suerte de materialización tras la muerte; es decir, la existencia de una tumba cubierta de hiedra es el signo que hace presente lo desaparecido. Así también actúa el propio lenguaje. La palabra se proyecta hacia el vacío y descubre una propiedad aglutinante: "como hiedramerlín comoniñadecabezacortada como/ mujermurciélagola niña que ya es árbol" (151). Esta sería la vocalización poética del florecer de los muertos.

Túa Blesa señala que el título del poemario apuntaría a la noción de un "acorde último", que remitiría "al momento previo al silencio infinito que sucede al silencio de las flautas" (91). Podría interpretarse, entonces, este "acorde último" como una huella en la memoria de una pieza musical, que viene a nosotros desde su carácter incompleto. Así como esta melodía ha desaparecido, así también Dios ha huido y en el poemario se le recuerda despojado de un aura sagrada; dado que la blasfemia es el modo de habla que lo convoca. Por ello en el poema "Descort". Dios ya no puede unir a la pareja en proyección de su amor divino en el amor conyugal: "Así fue- es- nuestro amor/ erección sobre ruinas, botella verde en el solar vacío/ que contiene a Dios, semen/ sobre un cadáver. Nada sin la Verdad, con sus tres/ nombres y riendo de tres maneras" (164). En este poema el yo poético nos muestra una imagen blasfema que presenta a Dios como semen, como un fluido infértil, pues su destino es un cadáver y es también "Nada sin Verdad". Como hemos señalado, Heidegger afirma en "¿Y para qué poetas?" que el tiempo de penuria indica la ruptura de lazos vinculantes estructurados en función de un Dios que unifique la historia y el destino de los seres humanos (199). Las evocaciones semánticas del poema vuelven sobre la muerte

de Dios en estos términos; es decir, como la imposibilidad de relaciones intersubjetivas plenas: "Cuando los muertos nos impidan/ la cópula: ellos también tienen/ su lugar allí, en nuestro lecho y nosotros/ somos oscuros como ellos y estamos muertos como los niños. / Semen sobre la piedra. / Que nada fecunde, sino que quede/ allí escrito y se borre al leerlo" (165). En este sentido, la expansión de la muerte pone en riesgo no solo la procreación biológica, sino también significativa. De esta manera la palabra poética de Panero se presenta desde la vulnerabilidad del carácter efímero de la escritura.

Infancia, muerte y poesía

La imagen poética de los niños muertos" del poema "Descort" reaparece en el poema "Pavane pour un enfant défunt". La muerte como atributo de la niñez desplaza la representación de la muerte como un suceso correspondiente al estado final del desarrollo humano. La idea de un "niño muerto" nos da una sensación antinatural. Sobre esta premisa proveniente del sentido común, el yo poético de "Pavane pour un enfant défunt" establece una cuasi-definición ontológica del ser humano: "Todos nosotros somos / niños muertos clavados a la balastrada como por encanto, / a la balastrada frágil del balcón de la infancia, esperando / como sólo saben esperar los muertos." (144). Con estos versos el poema utiliza el recurso de la contradicción para generar un extrañamiento en el lector. Se trata de la imagen poética de los muertos que esperan y con ello se anuncia una naturaleza expectante en el ser humano, a pesar de convivir con la muerte. Esta imagen paradójica también incluye que la espera se da desde el "balcón de la infancia". ¿Por qué nos dirían los versos que el ser humano está en una especie de *orilla* de la infancia y no *en* la infancia? Giorgio Agamben en *Infancia e Historia* (1993) señala el carácter limítrofe de esta etapa vital respecto al desarrollo del ser humano: "It is not a paradise which, at a certain moment, we leave for ever in order to speak; rather, it coexists in its origins with language- indeed, is itself constituted through the appropriation of it by language in each instance to produce the individual as subject" (48). La infancia es vista desde la perspectiva de Agamben en términos de lo que podemos llamar un proceso de apropiación del lenguaje, paralelo a la individuación. La infancia es la ligazón entre una fase pre-discursiva, y una plena participación del discurso y la historia. Todos cargaríamos con la infancia como la marca de nuestra participación en la comunidad lingüística, como quien ha llegado a una región extranjera y reconoce la trayectoria que lo llevó hasta ella. De ahí que Agamben aclare que la infancia no debe verse en términos cronológicos: "It [infancy] sets up in language that split between *language* and *discourse* which exclusively and fundamentally characterizes human language. For the fact that there is a difference between language (*langue*) and speech (*parole*) and that it is possible to pass from one to the other, and that each speaking

individual is the site of this difference and this passage, is neither natural or self-evident, but the central phenomenon of human language" (51). Entonces, según Agamben, el ingreso del ser humano en el discurso tiene en la infancia la huella de la discontinuidad entre *langue* y *parole*. Bajo esa naturaleza fronteriza, la infancia sería la experiencia de la diferencia entre lenguaje (*langue*) y el discurso (*parole*) (52). Mutlu Konuk Blasing, por su parte, en *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words* (2007) reelabora las ideas de Agamben y explica que en el paso de lo semiótico a lo semántico hay un tipo de uso del lenguaje que fundamenta estos dos sistemas. Este es el lenguaje del "yo" histórico, identificado con el ámbito de *la parole* y el del yo lírico, identificado con el ámbito de *la langue*: "Lyric language rehabs the transitions we make from the sign system in order to become human subjects" (46). Para Konuk, entonces, el lenguaje poético recrea continuamente la historia del proceso de adquisición del lenguaje: "The poetic production of meaning out of material, acoustic phenomena reverberates an earlier transition from the production of sounds to the production of words" (47). Así se daría una transformación de los elementos musculares y sónicos en elementos reconocibles dentro de un sistema de signos. Este proceso de socialización expone a los sujetos a vivir un tránsito del cuerpo al sistema lingüístico; es decir, según Konuk, desde la instancia de la lengua materna hacia el sistema socializado de signos: "This lived history accounts for the emotional charge of the elements of the signifier, and poetry returns to that history of seductions and discipline into language. Its pleasure is in the return to the site of pain. And that site, the historicizing origin of the human, is the mother tongue, the site of 'one's own truth'" (47). El olvido de este lenguaje arcaico corporal no es total, dado que el yo tiene una relación personal con el sonido que marca su paso hacia el lenguaje simbólico: "The reminder in the wake of that transition, the experiences and associations not communicable in words, is the inheritance of the "individual". And the reminder that cannot be represented in verbal language is more, rather than less, in the mother tongue where one becomes an "I". In poetry there is an uncanny return of the "forgotten", personally charged *material body of language* as something at once more strange and more familiar than sense" (48, énfasis nuestro).

En "Pavane pour un enfant défunt" se conmemora la infancia en los términos expuestos. No se trata de un remoto pasado, sino de una actualización que define el ser lingüístico del ser humano. Este se recrea en el poema como una articulación del retorno fantasmagórico de la palabra despojada de un destino representacional, que se metaforiza como el "riesgo de un vuelo en el aire sin tránsito":

Pero aventura no hay, lo sabes,
 más que por alguien, para alguien, como un poema,
 como el riesgo de un vuelo en el aire sin tránsito. Y es por ello
 por lo que no hay infancia en este país desierto. Por ello también

por lo que nadie podría jamás sospechar que conservas esa
 belleza demente de la infancia, ese furor contra lo útil de tu cuerpo,
 y esa mudez en los ojos, esa belleza
 sólo vendible al cielo del suicidio, sólo a esos ojos: esa existencia. (145)

Dentro de la economía verbal de esta poesía la contradicción es central. Por ello el yo poético, luego de expresar que “todos somos niños muertos” y señalar la omnipresencia de la infancia, nos dice que en este desierto no hay infancia. Si consideramos la estructura lógica del poema encontramos un motivo para la ausencia de infancia: “Pero aventura no hay, lo sabes, / más que por alguien, para alguien, como un poema, / como el riesgo de un vuelo en el aire sin tránsito” (145). En este esquema se sugeriría que la escritura es causa de que no haya infancia; y, sin embargo: “Por ello también/ por lo que nadie podría jamás sospechar que conservas esa belleza demente de la infancia” (145). En ese sentido, la escritura es lo que al mismo tiempo amenaza y conserva la infancia. Como hemos apuntado, según Konuk, la instancia corporal y personal del lenguaje, asociada con el ámbito de la *langue* se materializa en la expresión poética. Sin embargo, esta pertenece al lenguaje y al ser este un sistema socializado de signos la amenaza (Konuk 48). El yo poético estaría haciendo referencia, en sus propios, términos a esta oposición. Sobre todo exaltaría que el mundo de los signos tiene espacio para el retorno fantasmagórico de aquella instancia primaria del lenguaje que se instala fuera de un régimen representacional. Véase el fraseo acumulativo de las calificaciones que se utilizan para describir a los difuntos y para referirse a su “raza” en estos versos:

Una basta tragedia que hacen
 por navidades, los viejecitos, los difuntos,
 con personas de olvido, con máscaras y ritos de otros tiempos,
 rótulos de neón y fuegos fatuos: así obra desde entonces,
 desde entonces, esa raza
 misteriosa que pasa a tu lado sin mirarte o mirarse,
 desde entonces, desde el día primero
 en que te asomaste con pánico a su delirio. Desde que viven, quizá,
 desde que no hay tiempo sino destino y trazo
 de vida invulnerable a la decisión de una mirada fuerte. (146)

El tiempo y el espacio, según Kant, son condiciones de posibilidad del conocimiento. El conocimiento en el pensamiento moderno puede resumirse en una relación entre sujeto cognoscente y mundo como objeto conocido; es decir, un fenómeno dado a las facultades del entendimiento humano. En estos términos, el motivo poético de la

mirada nombraría el esquema cognoscitivo representacional, donde el que mira hace de lo mirado un objeto. Si tomamos la afirmación “todos somos niños muertos” en relación a los propios poemas, estos serían como los difuntos enmascarados que ya no pueden someterse a la mirada: “Desde que viven, quizá, / desde que no hay tiempo sino destino y trazo/ de vida invulnerable a la decisión de una mirada fuerte” (146). Es decir, en el tiempo de la muerte de Dios, no existen sentidos últimos que determinen el significado de estos poemas. Apenas podemos intentar aproximarnos a ellos planteando un horizonte interpretativo de sus coordenadas de enunciación.

Por otro lado, Según Konuk, el placer de la poesía se encuentra en el regreso al lugar del dolor. Este es identificado con el regreso al momento de la transición del cuerpo material del lenguaje (*langue*) hacia el sistema intersubjetivo de signos *parole* (47). La poesía de Panero nos conduce repetitivamente a ese lugar para recordarnos la fantasmagórica naturaleza de la infancia y su inevitable convivencia con nosotros. Este retrotraerse a tal momento vital coincide con la retirada del mundo de los mayores presidida por la muerte de Dios. Podemos formular que el decir de la infancia se articula porque “las personas del verbo se han roto” (167) y el desvanecimiento de Dios cancela la rigidez de sentido en el lenguaje: “nunca/ más, canta Dios en los abismos de lo alto, / nunca más soñaré que existo, ni daré/ a los signos un sentido por su movimiento” (179).

En suma, hemos planteado una aproximación al poemario *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) como un decir poético situado ante la muerte de Dios. Con ello se exploró el lugar de enunciación del poemario como una articulación blasfema, en la que la ausencia de fe no omite una referencia a lo suprasensible, sino que lo convoca en su desaparición. Desde la precariedad de un sentido último, esta poesía apela a las potencialidades de la palabra desde la infancia, dada como el retorno del cuerpo material del lenguaje, que presenta a través de la glosa, la aglutinación, la acumulación descriptiva y la contradicción.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancy and History. The Destruction of experience*. New York: Verso, 1993.
- Blesa, Tua. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar, 1995.
- Danta, Chris. *Literature Suspends Death*. NY: Continuum, 2011
- Fernández, J. Benito. *El Contorno del Abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Faber, Eva-María. “La teología negativa hoy”. *Selecciones de teología*. Màrius Sala, trad. 40.157 (2001): 33-47.

- Heidegger, Martín. "La frase de Nietzsche 'Dios ha muerto' ". *Caminos de bosque*. Helena Cortéz y Arturo Leyte, trad. Madrid: Alianza Ed., 2000. 157-198
- "Y para qué poetas". *Caminos de bosque*. Helena Cortéz y Arturo Leyte, trad. Madrid: Alianza Ed., 2000. 199-238
- Kierkegaard, Søren. *Fear and trembling*. Tr Robert Payne. London: Oxford, 1939.
- Konuk Blasing, Mutlu. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton UP 2007
- Ludmer, Josefina. "La novia (Carta) robada (A Faulkner)". *Hispanamérica*, Año: 3. No.9 (Ferb. 1975): 3-19.
- Panero, Leopoldo María. *Poesía completa 1970-2000*. Madrid: Visor, 2000

¹ Es conocido el problema de alcoholismo que llevó a Leopoldo Panero padre a someter a su familia a un infierno conformado por "repetidas borracheras con los amigos. Jaranas estiradas hasta las cuatro de la madrugada y reiniciadas al día siguiente a las nueve de la mañana siguiente con brandy 103. Así de lunes a sábado" (Fernández, 62).

² Este concepto ha sido trabajado por otros autores dentro de la teología negativa, se trata del concepto de la oscuridad de Dios. Tal como sostiene Eva María Faber, el tópico de la muerte de Dios, describe cómo desde la perspectiva de un mundo emancipado y del ser humano autónomo, Dios se ha perdido de vista (38).

Se debe precisar que la noción de muerte de Dios en Heidegger, al retomar la afirmación nietzscheana de la frase «Dios ha muerto», no se restringe a un plano religioso, ya que nombraría el destino de dos milenios de historia occidental (Heidegger, "La frase de Nietzsche" 160). Así, alude al hecho de que el mundo suprasensible de las ideas, es decir la metafísica, o en otras palabras, la filosofía occidental ha perdido su fuerza y la nada se extiende. De forma que la historia se desplegaría según un proceso fundamental: el nihilismo.

