

## UNA LECTURA DE LA METAPOESÍA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO A PARTIR DE LA DECONSTRUCCIÓN DERRIDEANA<sup>1</sup>

### A READING OF THE METAPOETRY OF LEOPOLDO MARÍA PANERO FROM THE DERRIDEAN DECONSTRUCTION

**Mariana RUIZ FLORES**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México)

marianaruizflores92@gmail.com

**Resumen:** En este artículo nos interesa analizar la forma en que Leopoldo María Panero lleva sus lecturas sobre Jacques Derrida a su propia obra, en particular a sus metapoemas. Para ello, hacemos un desglose de las principales ideas del filósofo francés, de manera que tengamos un panorama general de lo que, posteriormente, Panero intentará hacer en su obra según tres caminos fundamentales: la deconstrucción del sujeto enunciativo, la deconstrucción del lenguaje y la deconstrucción del poema.

**Palabras clave:** Leopoldo María Panero, Metapoema, Jacques Derrida, Deconstrucción, Lenguaje.

**Abstract:** In this article we are interested in analyzing the way in which Leopoldo María Panero brings his readings on Jacques Derrida to his own work, in particular to his metapoems. For this, we make a breakdown of the main ideas of the French philosopher, so that we have a general panorama of what Panero will try to do later in his work according to three fundamental ways: the deconstruction of the enunciative subject, the deconstruction of language and the deconstruction of the poem.

**Keywords:** Leopoldo María Panero, Metapoem, Jacques Derrida, Deconstruction, Language.

---

<sup>1</sup> Este artículo se deriva del proyecto de tesis de maestría que realicé titulado “La huella del poema. Lectura deconstruccionista en la obra metapoética de Leopoldo María Panero”, bajo la dirección del Dr. Alejandro Palma Castro en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, y codirigida por el Dr. José Ángel Blesa Lalinde de la Universidad de Zaragoza, España. Dicho proyecto se llevó a cabo gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT).

## **1** Introducción

El posestructuralismo tuvo un importante eco dentro de la generación novísima y es innegable la influencia que tuvo para el poeta Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-Las Palmas de Gran Canaria, 2014). Al respecto, J. Benito Fernández recupera en la biografía *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (primera edición, 1999) algunos momentos que dan cuenta de la forma en que este vivió ese periodo de influjo posestructuralista: la invitación a Félix Guattari para asistir a la Facultad de Derecho de Madrid, como parte de la campaña contra la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social impuesta por el régimen franquista que, entre otras cosas, señalaba a la homosexualidad como delito (235); una conferencia ficticia que, según panfletos que el mismo Leopoldo había escrito a mano, tendría como asistentes al mencionado Guattari, Michel Foucault, Jacques Lacan y Gilles Deleuze (234); así como el contacto con el poeta y músico Santiago Auserón (en ese entonces, miembro de la banda española Corazones Automáticos y, más tarde, de Radio Futura), con quien tendrá conversaciones respecto a Artaud y su Teatro de la Crueldad, y sobre las ideas de Deleuze, pues Auserón acudió a sus clases en la Sorbona (246). Respecto al filósofo Jacques Derrida (Argelia francesa, 1930-París, 2004), son muchas las ocasiones en las que Leopoldo María Panero (re)cita una frase de su ensayo sobre “Edmond Jabès et la question du livre”, incluido en *L’écriture et la différence*, respecto al rasgo latente en la poesía de su carencia de sentido. En los primeros párrafos de dicho ensayo, el filósofo francés afirma que “le discours poétique est *entamé* dans une blessure” (99): la “herida” del poeta madrileño será, como veremos, la del sujeto y su existencia.

Nos interesa ahora exponer algunos de los conceptos más importantes de la deconstrucción de Derrida, con el fin de aproximarnos a la obra de Panero desde su vertiente metapoética, puesto que, al plantear reflexiones sobre el lenguaje del poema, conjunta las lecturas que hace del filósofo francés con su propia escritura.

### **1. 1. La deconstrucción derrideana**

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

dos caras que componen al signo lingüístico (significado y significante), privilegian al significado y al habla, considerando secundaria a la escritura<sup>2</sup>. En esta discusión, Derrida pretende demostrar, mediante la crítica de ideas propias del lingüista suizo, que es posible desplazar del centro al habla y colocar también en su lugar —aunque no fijar— a la escritura. Esta crítica tiene implicaciones no sólo en cuestiones lingüísticas, pues recordemos que el filósofo del valiato de Argel, dentro de esta discusión filosófica, lo que realmente quiere poner en duda es la noción de “verdad” en el pensamiento de Occidente, así como la llamada “metafísica de la presencia”: si se toman como punto de partida los conceptos de habla y escritura en relación a su presencia y ausencia, respectivamente, Derrida propone la idea de “diferencia” en lugar de “presencia”.

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

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

La *différance* será empleada por el filósofo francés partiendo del supuesto saussuriano de que las diferencias conforman al sistema lingüístico, donde cada presencia adquiere su significado únicamente en relación con otra cosa, siendo este movimiento sin origen el que permite la constitución de cada presencia lo que denomina *différance*, *arch-écriture* o *archi-trace* (14). Dichas diferencias, dice Saussure, no tienen términos positivos, es decir, el sentido de las palabras no está ligado positivamente

---

<sup>2</sup> El término logocentrismo es entendido por Derrida —como él mismo lo expone en el “exergue” de *De la grammatologie*— desde la propia historia de la metafísica (de Platón hasta Hegel y Heidegger), la cual considera primordial al *logos* para alcanzar el conocimiento de la verdad (11). El filósofo de origen argelino emplea en la misma obra la oposición presencia/ausencia en comparación con habla/escritura, para cuestionar también el fonocentrismo en pensadores como Rousseau, quien en su *Essai sur l'origine des langues* afirma que el habla antecede a la escritura, siendo esta un suplemento del primero, ante lo cual Derrida opina que “[o]u bien l'écriture n'a jamais été un simple «supplément», ou bien il est urgent de construire une nouvelle logique du «supplément»” (17), idea que guiará sus argumentos a lo largo de esta obra.

a ellas, dándoles un sentido único. Por esta razón, las palabras pueden adquirir significados infinitos de acuerdo a su *espacement* y su *temporisation*, dando lugar a un desplazamiento del significado en ese juego de diferencias.

Esta idea de la *différance* permea incluso la filosofía en forma de pares opuestos u oposiciones binarias debido a la necesidad de nombrar la realidad: así, para dar una idea de la vida oponemos una idea de la muerte, etc. El filósofo de origen argelino, sin embargo, considera que dichas oposiciones reducen el conocimiento de la verdad o la realidad al evidenciar una jerarquización que coloca a un término por debajo de otro, “comme l'autre différé dans l'économie du même (l'intelligible comme différant du sensible, comme sensible différé; le concept comme intuition différée —différante; la culture comme nature différée— différante [...])” (18). En nuestro ejemplo se podría decir que, jerárquicamente, la vida asume un nivel más alto que la muerte, aunque no haya nada en ambas palabras que indique dicha jerarquía. De hecho, sólo la diferencia entre uno y otro término nos ofrece su significado, y si ambos presentan la disparidad respecto al otro, difícilmente podríamos jerarquizarlos; de este modo, la *différance* produce un movimiento tal que logra desorganizar la jerarquización en los opuestos.

Derrida recurre también al concepto de *trace* (huella) para hablar de “[...] l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification” (1967a, 95). La huella establece una relación con otros discursos en ausencia mediante los cuales las palabras adquieren su significado —que no es absoluto ni único—, hecho por el cual es imposible separarla de la noción de *différance*, pues la huella actúa como un compendio de diferencias en ausencia que contienen los elementos en presencia —las cosas— para corroborar la diferencia de sí respecto a lo otro, actuando como un “simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure” (1972, 25).

Sobre este mismo planteamiento de los significados, Derrida critica al estructuralismo desde el principio de “estructura” y plantea, en *L'écriture et la différence*, que, en cualquier estructura pensada desde una idea clásica, el centro no permite ser cambiado por otros elementos, pues debe otorgar cierta inmovilidad para dar equilibrio a la estructura, idea que establece que el centro es único. Sin embargo, el centro no está dentro de esa totalidad que es la estructura, con lo cual surge una paradoja: el centro está en el interior de la estructura y al mismo tiempo fuera de ella. Así, el centro es una especie de “no-lugar” que no se presenta sino mediante sustitutos constantemente desplazados, resultando que el centro de dicha estructura puede estar en cualquier parte y recibir diferentes nombres. Por esta razón, Jacques Derrida propone repensar la idea del centro de una estructura y la significación que aporta, observando que

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

Por lo tanto, lo que propone el filósofo de origen argelino es que en un discurso no existe una única interpretación, pues las posibilidades en un sistema de diferencias son infinitas. Así, la deconstrucción no conducirá a una única verdad, sino al encuentro de una huella que contiene el significado del discurso, huella que pondrá en contacto lo presente y ausente en el discurso, de manera que haga “[...] référence à un certain nombre de discours contemporains avec la force desquels nous entendons compter. Non que nous en acceptions la totalité” (1967a, 102), sino que confrontemos los datos impuestos en el discurso con sus diferencias.

Derrida también habla de la *différance*, la *trace* (huella) y la misma deconstrucción entendidas más allá de una definición, considerándolas dentro de una *indécidabilité* (indecidibilidad) puesto que, al no poder definir las debido a que el significado absoluto no existe para el filósofo francés, entonces las palabras no pueden decidir su significado en el juego de diferencias, por lo cual dicha indecidibilidad quiebra toda oposición. Vemos que las oposiciones binarias que estabilizan o permiten ordenar el mundo, consideradas como tales desde un pensamiento clásico, tienen en sí significados permanentes, inquebrantables; sin embargo, como se observa con la deconstrucción, dichas oposiciones no tienen cimientos suficientemente estables, dando paso a su indecidibilidad.

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

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

En esta obra, el filósofo se cuestiona sobre el uso unívoco de las palabras, siendo la diseminación lo que explica el significado descentrado. Como la huella que se mueve en la *différance* hace aparecer y desaparecer los elementos en torno al signo y su significado, eliminando la posible dominación de alguna de las partes, la diseminación elimina la posibilidad de nombrar dicha distinción en presencia y en ausencia mediante un solo nombre, lo cual cuestiona el acto de definir y la definición misma. En tal caso, afirmar que las palabras pueden tener un significado homogéneo conlleva aceptar que existe un centro; por tanto, una de las tesis de dicha diseminación será “the impossibility of reducing a text as such to its effects of meaning, content, thesis, or theme” (13).

Para resumir la tarea deconstructiva, Derrida señala que

[...] une opposition de concepts métaphysiques (par exemple, parole/écriture, présence/absence, etc.) n'est jamais le vis-à-vis de deux termes, mais une hiérarchie et l'ordre d'une subordination. La déconstruction ne peut se limiter ou passer immédiatement à une neutralisation: elle doit, par un double geste, une double science, une doublé écriture, pratiquer un *renversement* de l'opposition classique et un *déplacement* général du système. C'est à cette seule condition que la déconstruction se donnera les moyens *d'intervenir* dans le champ des oppositions qu'elle critique et qui est aussi un champ de forces non-discursives (1972, 392).

## 2. Desarrollo

### 2. 1. La lectura derrideana de Leopoldo María Panero

Con este panorama conceptual, nos interesa aproximarnos a la obra poética del poeta madrileño Leopoldo María Panero, partiendo de algunas preguntas iniciales en torno a si resulta particular lo metapoético en su obra y qué elementos conformarían esa singularidad: ¿la construcción de un sujeto enunciativo muerto?, ¿el cuestionamiento a la tradición?, ¿su uso del lenguaje?, ¿los símbolos que construye mediante el ciervo, la nieve o la nada?, ¿el tipo de verso?, ¿la intertextualidad, presente en diversas formas como las “perversiones” en lugar de traducciones, en su idea de “literatura orgánica”, o en las características que comparten los autores que cita con regularidad?

### 2. 2. La deconstrucción del sujeto enunciativo

Para efectos de este trabajo, nos basamos en la tipología desarrollada por José Antonio Pérez Bowie sobre los temas metapoéticos en la poesía española contemporánea, dado que, según veremos a continuación, se ajusta a los temas explorados por Panero. Pérez Bowie habla de cinco posibles temas, de los cuales tomamos cuatro para nuestros fines: “el poema sobre poemas”, que surge cuando el sujeto enunciativo refiere sobre el poema mismo y su construcción, sea de forma explícita o mediante metáforas que llegan a cuestionar al propio lector sobre lo que está leyendo —un poema—; “el poema como poética”, que tiende a mostrar los conocimientos teóricos del poeta y puede desarrollarse con un tono de ensayo; cuando el poema enuncia que no puede enunciar, muestra “la imposibilidad de hablar”, tema que se opone a “la insuficiencia del lenguaje” que se desarrolla en tanto se evidencia el vacío, es decir, la nada.

Así, aunque Pérez Bowie señala que el “poema sobre poemas” es el tema metapoético por autonomasia, en la obra del madrileño vemos mayor recurrencia en “la insuficiencia del lenguaje”, tema específicamente enfocado en el problema de un sujeto. En muchas ocasiones, dicho sujeto se bifurca: puede declararse muerto o reconocerse como poeta; sin embargo, la separación de ambas entidades no es total, puesto que muchos poemas llegan a mostrar un sujeto muerto que escribe o que depende de las palabras, lo que sugiere su estrecho vínculo con la figura del poeta. Como apunta Túa Blesa en su propia “Parábola del diccionario”, publicada en la revista *Archipiélago* en 1994, al describir el yo en Leopoldo María Panero (220), encontramos en su obra muchos términos para referirse a este: formas animalescas, sujetos similares a un actor (bufón, marioneta), otros autores (Fernando Pessoa, François Villon, Scardanelli) y también algunos bosquejos de heterónimos (Leopold von Maskee, Leopoldo del Vuoto, Aristides Briant). Todas estas menciones pueden incluso leerse no como sujetos independientes, sino como transformaciones de un proyecto de yo lírico en la totalidad de su obra, resultando cada término un elemento en un juego de *indécidabilité*.

Efectivamente, uno de los conceptos derrideanos que se conecta con la forma de explicitar la relación del sujeto poeta y las palabras es el de la *indécidabilité*. Este término lo explican claramente

Deleuze y Guattari a partir de lo que encontramos en el poema “Parábola del diccionario”, donde tenemos el claro ejemplo de un “poema como poética” que Panero lleva a la metáfora:

Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido a  
otro sentido: el sentido se extiende como la  
cabellera de una dama rubia, en la orilla,  
tocando el mar y los barcos (2001, 459).

Como se observa, el tópico de la belleza femenina —que emplearan, por ejemplo, autores del barroco español— es modificado por el poeta madrileño al alejarse de una poesía amorosa, para introducir el tema metapoético: la cabellera se mueve de forma semejante al de las olas chocando contra la orilla; el sentido de las palabras, entonces, realiza ese mismo movimiento al ir de una palabra a otra, creando esa parábola del título. Asimismo, en su artículo de 1994 titulado “Sobrevolando a Deleuze”, Panero afirma que “el sentido es un ciervo, metáfora de la huida” (2014, 188), pues escapa de un lugar a otro. Además, reconoce que toma la idea de *Logique du sens* (1969) y luego de *Qu’est-ce que la philosophie?*, siendo este último texto en el que Gilles Deleuze y Félix Guattari abordan el tema de la creación de conceptos como tarea principal de la filosofía.

Volviendo a la *indécidabilité*, Derrida señala que todos los términos pueden extenderse infinitamente en el lenguaje debido a que no han sido creados a partir de nada, sino desde las relaciones de sus elementos constitutivos con otros que, igualmente, pueden ser términos; Deleuze y Guattari, por su parte, consideran que dichos elementos mantienen una proximidad parcial con otros, es decir que “[l]os componentes siguen siendo distintos, pero algo pasa de uno a otro, algo indecible entre ambos: hay un ámbito *ab* que pertenece tanto a *a* como a *b*, en el que *a* y *b* se vuelven indiscernibles” (25). Por esta razón, palabras como reptar, muñeca o mimar, frecuentes en Panero, dejan ver posibilidades de lectura indefinida o, como traduciré Túa Blesa, indecible —aunque igualmente válida—, quedando el texto “abierto a una serie ilimitada de soluciones, debate por el cual un texto se afirma y se niega, al mismo tiempo que afirma y niega a todos los restantes” (2001, 220).

Un ejemplo lo tenemos en un poema de *Los señores del alma* (2002), de donde extraemos el siguiente fragmento:

[...] como si yo fuera un perro  
o aún menos que un perro  
o menos que la sombra de un gusano  
que reptar por la pared  
recordándome  
en el silencio de la noche, en la blancura  
perfecta del papel, oh tú  
gusano del tiempo, que te deslizas  
atrás y adelante, hiel  
semejando a un hombre,  
a alguien que ya no es (2012, 158-159).

El caso de “reptar” resulta significativo en esta poética dado que se utiliza, por una parte, para describir el acto de escritura, focalizado desde el sujeto enunciativo, que da cuenta de un sujeto que se arrastra sobre el papel, que abandona o es orillado a abandonar sus rasgos humanos —como lo sería el

caminar a dos pies— para que su cuerpo<sup>3</sup> haga contacto con la página, con ese suelo, ese espacio único que tiene para andar, para existir. Por otro lado, el verbo reptar también “arrastra” su pasado, pues funcionaba para designar lo que hoy entendemos como “retar” o “desafiar”, significado que ofrece una posibilidad de lectura a partir de esta ruptura de diferencias, en tanto el sujeto reta a la tradición, a la sociedad, al lenguaje, al lector mismo, etc., a partir de un acto paradójico en el que un sujeto que ya no es humano —pues se mueve como un gusano o un reptil—, desafía todo ello mediante la palabra y desde su animalidad.

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

En el caso del poema “Ma mère”, tanto muñeca como mimar son palabras que sugieren ese efecto de *mise en abyme*<sup>4</sup> del sujeto que enuncia desde su posición dentro del texto y que, a su vez, enuncia desde una figura que no es la del sujeto empírico de la realidad, sino la de algo similar a un bufón, actor o mimo. “Como una muñeca me mimo / a mí mismo y finjo / delante de nadie que aún existo” (2001, 158) nos dice el texto. Este sujeto enunciativo reconoce su condición de dependencia respecto a las palabras que, en el entendido de que estas son “inservibles” o carentes de capacidad para aprehender la realidad<sup>5</sup>, son susceptibles de ser imitadas, burladas en ese acto del mimo, pues no utiliza sino gestos para imitar. De este modo, se sugiere que esa relación del silencio de las palabras con la imitación de una acción teatral o ficticia es la condición inicial del primer sujeto que va a parodiarse, lo que podemos confirmar con la última oración: “y finjo / delante de nadie que aún existo”.

Otro aspecto interesante en cuanto al sujeto enunciativo es el espacio que habita. La hoja, la página, el color blanco, son elementos que colocan al sujeto dentro del espacio textual, un espacio similar a la muerte, pues se acerca al silencio o la nada, y posee una fuerte connotación negativa que incluso puede “caer” sobre el propio sujeto enunciativo, según afirma en un poema de *Abismo* (1999): “Escribiré y escribiré / hasta que la página caiga sobre mí / como la ciudad que se volcase / sobre mis ojos / y el poema será una casa / ante nadie” (2012, 44). La página tampoco es un lugar seguro para este sujeto debido a su propio ejercicio de escritura: el tomar la pluma y manchar con tinta la hoja en blanco es un desafío a su vacuidad, a esa “pureza de la nada” que, en otros momentos, defiende y alaba.

<sup>3</sup> En entrevista para *Archipiélago* en el verano de 1994, Túa Blesa pregunta qué de biográfico hay en su obra, a lo que Panero responde: “[...] no me queda más que cuerpo ¿sabes? Está borrada toda la cultura y sólo queda el cuerpo de un muerto, de un ser asesinado en Palma de Mallorca” (214).

<sup>4</sup> La definición que propone J. Hawthorne en *A concise Glossary of Contemporary Literary Theory* es la siguiente: “From the French meaning, literally, to throw into the abyss. The term is adapted from heraldry, and in its adapted form generally involves the recurring internal duplication of images of an artistic whole, such that an infinite series of images disappearing into invisibility is produced—similar to what one witnesses if one looks at one’s reflection between two facing mirrors” (citado en Snow 3).

<sup>5</sup> Es importante tener clara a qué realidad nos referimos, pues, como atinadamente señala Alessandro Mistrorigo, “[l]a 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” (333).



En este punto, cabe recordar lo que Maurice Blanchot señala respecto a Mallarmé cuando, reflexionando en torno a la poesía, encuentra únicamente el abismo, la Nada. En *El espacio literario*, el crítico francés afirma que “[q]uien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia. [...]. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo” (34). En Panero, igualmente, esa relación poesía-ausencia se confirma como certeza y recurrencia en su reflexión metapoética, pues, como señala Blanchot, en la palabra poética “el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan” (35).

Por ello, la palabra que utiliza el sujeto enunciativo refiere en el poeta madrileño a una palabra fallida —“como la vida el verso es una partida / de ajedrez con el horror...” (Panero, 2012, 59)—, un juego de estrategia donde el quehacer del poeta, es decir, la manipulación de las palabras, termina poniéndolo frente a un miedo profundo (acaso aquel abismo de Mallarmé) —“[...] y el poema es peor que la muerte”—, que no tiene que ver tanto con lo que no ha atinado a decir, como con el “terror” de buscarse en el espejo de las palabras y no encontrarse. Pero ese decir —cabe recordar— no implica al habla, sino a la escritura; el primero en presencia (el emisor frente al receptor), el segundo en ausencia (la hoja leída por el lector), por lo que este sujeto busca hacer evidente su condición de sujeto escrito a partir de enunciarse como ausente, muerto.

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

Este sujeto muerto imita la palabra que empleó en vida y la encuentra extraña. “Verf barrabum qué espuma” es el verso que inicia “El canto del llanero solitario”, en el cual ya ha remarcado Blesa —desde *El último poeta* (1995) hasta *Poeta póstumo* (2019), su último libro sobre el autor español— el origen de ese *nonsense* que toma el poeta español de Lewis Carroll. El poema deja duda de su sentido y explora el silencio con algo similar a las palabras mágicas de la literatura infantil o de terror, o a partir de signos que esconden su significado a la manera de los jeroglíficos, como se puede ver más adelante en el mismo poema. El poema, entonces, lejos ya de revelarnos lo que es difícil expresar, se acerca al descubrimiento de un error: lo unidireccional de la palabra. Conjurar: invocar, pero también impedir. En esta palabra también encontramos la *indécidabilité*, esa compleja indecisión que implican las palabras frente al significado. Panero pretende mostrar un vacío, el suyo como no-sujeto y el vacío del lenguaje que lo crea —“hacer de mi cadáver el último poema” dice uno de sus versos más conocidos—, lograr la vida después de la muerte; de ahí que su lenguaje sea un tanto parecido al monstruo de Frankenstein, pues toma de aquí y de allá citas de otros poetas, lenguas extranjeras,

recurre al collage de imágenes, al pastiche, voces múltiples sacadas de un espacio en que conviven varias personas. Es decir, se crea, contra su voluntad, mediante el otro.

Cerramos este apartado preguntándonos nuevamente ¿qué hace particular a este sujeto enunciativo dentro de lo metapoético? Para explicarlo, volvamos a *Qu'est-ce que la philosophie?* de Deleuze y Guattari. En su reflexión sobre la creación de conceptos, proponen pensar en tomar no un “yo”, sino un “hay”, donde lo importante sería no quien enuncia sino el mundo posible —concepto tomado de Leibniz— que se crea a partir de dicha enunciación. Por ello, no afirmamos que la enunciación pueda omitir a un sujeto de la enunciación, sino que nos enfocamos en pensar en la posibilidad de enunciar un “si no existiera un sujeto de la enunciación”. Panero emplea un sujeto lingüístico para rechazar —deconstruir— al sujeto empírico, creando la posibilidad de que no exista, de que se pierda en la nada, donde considera que está el lenguaje al entrar en el juego de la diferencia. Lo mismo sugiere Foucault en *La pensée du dehors* (primera edición, 1966), al preguntarse si algún día el lenguaje quedará tan fuera del sujeto que sea posible su existencia solamente en sí mismo para llegar a “l'être du langage” (521).

En sus poemas, el poeta más joven antologado por Castellet cuestiona la idea de sujeto enunciativo a partir de la voz de un muerto, lo que revela su inquietud por el enunciado sin sujeto, aunque logrando apenas crear un sujeto vivo, un yo que enuncia mediante el lenguaje poético, y un enunciado que sugiere un sujeto muerto como posibilidad. La enunciación funciona como realidad —el acto—, mientras que lo enunciado es la posibilidad de ser real —pensemos que a veces se enuncian mentiras, por ejemplo, las cuales forman enunciados no de verdad, pero sí de posibilidad—. Así, tendríamos dos sujetos enunciativos: uno vivo y uno muerto. Si seguimos el ejemplo de Panero para definir ambos, un sujeto enunciativo vivo enuncia a la manera convencional un enunciado dado, pero en el caso del sujeto enunciativo muerto observamos un desdoblamiento en el que un sujeto vivo enuncia la posibilidad de un sujeto muerto que puede incluso llegar a conferirle su propia voz o rasgos.

### **2. 3. La deconstrucción del lenguaje poético**

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

### 2. 3. 1. La palabra poética como subversión de los tópicos literarios

La subversión de los tópicos y temas considerados canónicos para la literatura es una característica fundamental para comprender los recursos de los que se vale Panero. Sin duda, “la trasgresión en dicha obra es un fenómeno que se produce a todos los niveles de la escritura, a nivel semántico pero también a nivel formal” (Ruano, 2009, 28)<sup>6</sup>. Dicha subversión tiene influencia de Baudelaire, Mallarmé, Trakl, entre otros, y resulta significativa en el caso de Panero en tanto la hace sumamente explícita y continua, además de que apunta a una “estética del mal”, en términos de Concepción Pérez Rojas<sup>7</sup>.

Un ejemplo lo tenemos en el ideal clásico de lo bello que pasa a último término en su obra, privilegiando las imágenes, metáforas o símbolos de lo considerado feo o que produce cierta repulsión u horror: animales como el perro, el sapo, el gusano o la serpiente serán parte de una forma de mostrar lo feo y, por tanto, la maldad. Contra aquel idealismo platónico en que lo bello tenía que ser “causa del bien” (Platón 196), el poeta español cede el paso a nuevos elementos con el fin de transgredir dichas ideas y mostrar las posibilidades poéticas de aquello considerado malo, como lo es el símbolo demoníaco de la serpiente o todas aquellas referencias a las cloacas o los sapos (casos de este tipo se encuentran, por ejemplo, en *Los poemas del manicomio de Mondragón*), que refieren más a la inmundicia que a la belleza de la naturaleza.

En cuanto a lo femenino, no se muestra el cuerpo bello o la *descriptio puellae*, sino la relación de la mujer en otros contextos como el sexual: “y una serpiente se enrosca en torno al poema / buscando una mujer para saciar su ano” (2001, 561). Cabe resaltar que, por ejemplo, en el poema “Parábola del diccionario” se habla únicamente de los cabellos de una mujer, pues

[...] los largos cabellos son un símbolo tradicional de la seducción femenina y señal del peligro que las mujeres representan. Las sirenas-ondinas siempre tienen cabellos largos (la sirena-peza es un invento medieval), y larguísima es la cabellera de la Magdalena al pie de la cruz, otro invento medieval (Duby, Perrot 47).

En otros poemas del autor, la mujer se muestra en la etapa de la vejez, por lo que sugiere una connotación de brujería, nada ajena a varios poemas del segundo hijo de Leopoldo Panero Torbado que muestran la temática herética —tema ya abordado, por ejemplo, por Joaquín Ruano—, como las varias versiones del poema “Himno a Satán” contenidas en *Orfebre* (1994) y poemas similares en diversos libros. Se observa que el posible tema amoroso que se desprendería de la descripción o

---

<sup>6</sup> En su artículo, Ruano hace una revisión de la influencia que las vanguardias literarias tienen para el autor madrileño y cómo operan en la construcción de una poética transgresora tanto a nivel semántico como formal. En nuestro caso, y por motivos de extensión, hemos acotado nuestro estudio a las cuestiones semánticas.

<sup>7</sup> En su artículo “El mal, vida y muerte de un concepto. Juego, malditismo, transvaloración” (2013) lleva a cabo un repaso de imágenes, símbolos o personajes del mal que han permitido mantenerlo como referente en la cultura desde la propia mitología antigua. Pérez Rojas recurre a ejemplos del arte y la literatura para mostrar la repercusión que los elementos del mal tienen en nuestro imaginario, y apunta que el malditismo es el momento en que “[p]or primera vez, se subvierten explícitamente los valores [...]. Ya el mal no es más lo evitable lo negativo, lo terrible, sino lo deseable” (40).

alabanza de la belleza femenina pasa a configurar una forma distinta de la mujer, lo cual resulta un tema prácticamente inexplorado en los estudios sobre Panero<sup>8</sup>.

A su vez, el tópico de la vida disfrutada de manera intensa o el *carpe diem* tienen su contraparte en la obra paneresca, pues la vida atenta contra el sujeto, lo mismo que el lenguaje, según veremos a continuación.

### **2. 3. 2. La palabra poética como destrucción. Negación de la *poiēsis***

La lectura de la poesía de Leopoldo María Panero nos lleva a un espacio en que el poema, al igual que el sujeto, intenta ser violentado: “[...] la fuente de mi inspiración ha sido siempre el odio, el odio a la realidad y a la vida, cuya destrucción acrisola el lenguaje” (2014, 233). El poema, como reflejo de vida o como expresión de un sujeto, abandona los posibles rastros de felicidad, de amor o de dulzura, lo cual apunta a un primer objetivo de alejarse de tópicos y temas clásicos, pero también observamos otro: separarse de la noción misma de *poiēsis*. Esta poesía, hemos visto, pretende no esa *poiēsis* de la que habla Platón, sino su opuesto, a pesar de la paradoja a que conduce ese crear intentando destruir. Además, esa estética de la fealdad que muestran sus poemas revela, irremediamente, una ausencia de lo bello desde la postura clásica, razón por la cual el lector, al momento del “extrañamiento”, repara en la *trace* de esa ausencia.

En el poema, las palabras atentan contra el propio sujeto y contra la vida como señala al decir que “el poema es peor que la muerte” (2012, 59). La idea de que la muerte no es tan negativa como el poema establece que el crear tiene una connotación negativa, mientras que la muerte —lo destruido— si no es positiva del todo, lo es más que la *poiēsis* —el poema—. Lo que se denuncia, entonces, del poema es su condición de apariencia, engaño, incluso parodia; mientras que lo muerto, lo destruido, no esconde esa condición, sino que la enuncia.

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

Lo que observa el sujeto frente a dicha *dissémination* es su propio aislamiento, pero al mismo tiempo aquello que Michel Foucault sugería en *La pensée du dehors*: “l’être du langage n’apparaît pour lui-même que dans la disparition du sujet” (521); por tanto, la subjetividad que este implica queda fuera para dar paso a ese “ser del lenguaje”, ese punto en que la ausencia del sujeto lleva a “l’inexistence dans le vide de laquelle se poursuit sans trêve l’épanchement indéfini du langage” (1994, 519). De ahí la idea de ser atacado por la palabra: “La poesía destruye al hombre”, dice un poema del libro *El último hombre*. La palabra en el poema, al perder su capacidad de comunicar, es decir, de

---

<sup>8</sup> Sobre las referencias a la mujer, se ha abordado el tema de la figura materna, como en “Las cenizas de la rosa: una figura de mujer, la madre, en la poesía de Leopoldo María Panero” (1994) de Alfredo Saldaña.

poner en relación a un sujeto que emite un mensaje y a otro que lo recibe, no hace sino buscar su propio ser, para lo cual requiere eliminar esa subjetividad que impide su “derramamiento indefinido”, ese punto en que la deconstrucción logra llevarse a cabo. Por ello se habla desde la voz de un sujeto muerto, pues dicha subjetividad deja ser al lenguaje, le abre el camino hacia su propio ser. Este “dejar ser al lenguaje” es lo que debe implicar escribir, según Derrida, pues en su ensayo “Edmond Jabes et la question du livre” afirma lo siguiente:

Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemperer, le laisser cheminer seul et démuní. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit (1967b, 106).

Foucault plantea un movimiento de búsqueda de ese “ser del lenguaje” a partir de un “pensé qui se tient hors de toute subjectivité” (521) y repasa tanto las propuestas de Sade o Hölderlin respecto a la ausencia del sujeto frente al deseo en el primero y la de los dioses en el segundo, como también esa “expérience du dehors” que van a explorar Mallarmé, y su lenguaje donde “disparaît celui qui parle”, o Artaud, cuyo lenguaje “devient énergie matérielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même” (522). En estos encontramos similitudes que nos ayudan a entender la estrategia de Leopoldo María Panero: dejar al sujeto en ese espacio vacío, de indeterminación, donde las palabras parezcan liberadas de la subjetividad precisamente por esa búsqueda del vacío. Esta idea puede compararse con aquella declaración en su “Poética” para *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), donde ni siquiera emplea su propia firma, sino un diálogo de Garfio que extrae de su peculiar traducción<sup>9</sup> de *Peter Pan* de James M. Barrie: “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás 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 239).

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

### 2. 3. 3. La palabra silenciada

Si el Verbo estaba al inicio, según el Evangelio de Juan (1:1), al final, como aquella media hora en el Apocalipsis (8:1), estará el silencio. Como leemos en la declaración de Garfio, el silencio va a

---

<sup>9</sup> Debe recordarse que el ejercicio de traducción que realiza Leopoldo María Panero sigue pautas más cercanas al de la versión que al de la traducción, pues toma ciertas licencias al agregar o eliminar información, haciendo que el texto traducido sea, en la mayoría de casos, muy diferente al original. En el prólogo a su traducción de Edward Lear, *El omnibús, sin sentido*, el escritor español afirma que, en la traducción, “no hay que «trasladar» [...] de una lengua a otra, el poema como si fuera un bolso, sino «fundir» las dos lenguas, hacer que se establezca en ellas un «contacto» fructífero, y no superfluo como un apretón de manos” (8).

presentar más de una vertiente en la poesía de Panero. Una de ellas es lo que Túa Blesa llama *logofagia*, la cual

[...] establece con el silencio una relación que no es la de expresión del silencio como tema [...], el texto logofágico para serlo no ha de cumplir la condición de nombrar o versar sobre el silencio —aunque en ocasiones suceda que también es así—, sino que afronta un riesgo mucho mayor, pues supone la salida del texto a su afuera, se extralimita de sí mismo hasta exceder la linde misma que lo circunscribe como texto y se expande por el espacio de lo que no es texto, aquello que no puede ser sino el silencio (2000, 26-27).

Ejemplos de lo que Pérez Bowie llama “imposibilidad de hablar” hay muchos a lo largo de la obra del *enfant terrible* español y han sido ampliamente comentados por Túa Blesa en sus trabajos sobre la *logofagia*. En el ya mencionado “Canto del llanero solitario” lo vemos con palabras que no aparecen en un diccionario y que, por lo tanto, dificultan su interpretación; por su parte, en “Segunda esposa” se encuentra una forma muy visual de silencio al utilizar signos en lugar de un alfabeto conocido; sin embargo, estas presencias en la página muestran la *trace* de un discurso ausente que busca enfatizar justamente eso, la ausencia de mensaje.

En *No, no somos ni Romeo ni Julieta, ni estamos en la Italia medieval*<sup>10</sup> encontramos un poema de su primera etapa, más próxima a los novísimos descritos por Castellet en tanto refiere a muchos personajes de la cultura popular<sup>11</sup>, en el que utiliza varias voces —o, posiblemente, un sujeto múltiple— que no permiten tener claridad del mensaje.

Además de estas formas, tenemos otros silencios en los que el poema se ocupa de decir esa nada, de hacer evidente la condición de inutilidad del lenguaje, o lo que Pérez Bowie llama “insuficiencia del lenguaje”. Mientras la *logofagia* resulta un mecanismo contra todo sistema y representa esa “negación de la signicidad, la negación de la lengua” (Blesa, 2000 27), y es un proceso hacia el afuera del sistema, en el caso de “la insuficiencia del lenguaje” tenemos un silencio hacia el interior de este; por ello, dicha forma juega con la posibilidad de significar esa idea de silencio y resulta un camino para mostrar, dentro del lenguaje, que todo en él no es sino un juego paradójico que lleva a los múltiples e inacabados significados.

## 2. 4. La deconstrucción del poema

Si el yo lírico es un sujeto muerto, ¿cuál es esa *trace* o huella que queda del poema una vez se deconstruye al sujeto que enuncia y al lenguaje con el que enuncia? Para responder a ello, debemos plantearnos cuál sería una definición abarcadora del poema que englobe lo que es en presencia, en la página misma, y lo que también es, pero que no está en los poemas. Tenemos a la palabra, pero también al silencio, es decir, se anula esa oposición:

<sup>10</sup> Este poemario es publicado en mayo de 2018 como parte de *Los papeles de Ibiza 35*, luego de que Túa Blesa tuviera acceso a este conjunto que en sí mismo conforma un poemario contemporáneo a *Por el camino de Swann* (aunque no fechado), mismo que es recuperado del archivo heredado a Javier Mendoza directamente de la mano de José Moisés “Michi” Panero, hermano menor de Leopoldo María.

<sup>11</sup> En el poema se lee: “CUANDO LAS BARBAS DE TU VECINO VEAS CORTAR / ¿Qué hacer entonces? / ¿Dónde están los coraceros! / Aunque sea Mick Jagger vestido de coracero. / ¿Qué hacer? Volvía una y otra vez a preguntarse Lenin. / ¿convulsivo o dejándolo caer? / Vendrá Jim West a tiempo”. (Panero, 2018, 85).

[...] deshecha la relación de jerarquía que otorgaba la primacía al discurso —por su condición de presencia— sobre el silencio —por su ausencia—, la estructura sale de esa travesía deconstruida, pues los términos que la constituyen ya no se niegan mutuamente, no se excluyen, sino que se implican (Blesa, 2000, 31).

Hay una voz que se dice muerta, pero que logra enunciar, hay un poema que pretende destruir pero que mantiene esa huella de *poiēsis*. A pesar del intento que lleva a cabo Leopoldo María por negar la tradición, por acusarla, reprimirla, deformarla, lo que queda en su obra no puede entenderse como un discurso de la violencia, parafraseando a Túa Blesa, sino en el entendido de una tradición que, aunque aparentemente ausente en sus poemas, está presente a pesar de todo. El poema paneresco muestra las carencias de un lenguaje que, por siglos, fue utilizado para intentar decir lo que parecía imposible (de ahí, por ejemplo, la necesidad originaria de la metáfora), de manera que, en su poesía, el lenguaje reconoce su derrota y declara un no poder decir pese a todos los recursos que utiliza. Huellas de ello serán la rima, que, como bien señala Blesa, en Panero tiene un fin distinto al del verso clásico, pues lo que provoca es un efecto cacofónico más que rítmico o musical, y los tópicos y temas considerados clásicos que también son modificados, según hemos visto anteriormente. La intertextualidad dentro de la obra del poeta madrileño es otra de las huellas que nos permite contemplar lo que él mismo nombra “literatura orgánica”, la cual, desde una postura bartheana, propone que la literatura no requiere realmente de un sujeto autor, puesto que pertenece al conjunto previo al que llama el “Último libro” que sigue sin ser escrito. Este conjunto previo que abarca toda la historia de la literatura, según Panero, no requiere de referentes extralingüísticos, sino autorreferenciales; de ahí que no importe si se hace una cita o una referencia explícita hacia el autor de tal verso, sino la recuperación de esa huella que forma parte del todo llamado Literatura.

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

Para el poeta español, la *poiēsis* también puede ser destrucción desde el sentido de ruptura de las diferencias que la han alejado de otros tipos de texto, lo mismo que transgresión de sus recursos clásicos, exploración de nuevos temas, recurrencia a la noción de nada como fin —desde la *indécidabilité*, también “objetivo”— del lenguaje. Es decir, el poema es ahora una forma de destruir esas nociones que se han aprendido sobre lo que debe ser un poema, de buscar que las diferencias dejen esa jerarquización que se ha convertido en convención, en canon, por ello sostendrá que “Todo poema es un desafío al sentido” (Panero, 2001, 414), un desafío al poema como ha sido pensado.

## Conclusión

Este trabajo confirma la tendencia de Leopoldo María Panero de jugar con lo metapoético a lo largo de, prácticamente, toda su obra. Al tomar como base la tipología de Pérez Bowie para analizar este corpus, encontramos que la forma más recurrente que utiliza el poeta madrileño es la de “la insuficiencia del lenguaje”, pues explora diferentes maneras de enunciar que el poema no es capaz de apropiarse totalmente de la realidad. Además, este cuestionamiento va de la mano de una visión deconstructiva del lenguaje, según hemos visto en los apartados anteriores. Conceptos derrideanos como *différance* o *indécidabilité* permiten aproximarnos a la poesía de Panero en términos de una poética que muestra un silencio mediante *logofagias*, intertextualidad y uso de varios idiomas, e incluso de diversas caras o transformaciones de un mismo sujeto que se construye en esas presencias y ausencias de significado. Todo ello termina revelándonos cuál es el tema fundamental sobre el que problematiza: el sujeto que enuncia.

Lo metapoético se inserta también mediante referencias al poema, a la página, así como a su deficiencia respecto a la realidad. Por su parte, el sujeto enunciativo en esta poética se encuentra recluido, separado del otro o muerto; en esa reclusión vive anulado, tomando incluso una forma animalesca, y también incomunicado. Esa nulidad del lenguaje se refleja en diversos sentidos: por una parte, este sujeto vive encerrado en las palabras —en el poema—; a su vez, lo contenido en ese lenguaje expone un silencio hacia el exterior —la *logofagia*—, pero también hacia el interior —el decir la nada— como instrumento de comunicación de un sujeto. Aunque este hecho puede resultar paradójico, lo cierto es que existe un punto en que el sujeto es anulado por el propio lenguaje, y es en ese momento donde parece que llegamos a su propio ser, indicando ese triunfo de la nada como ausencia del sujeto y, por fin, se alcanza ese “derramamiento del lenguaje” del que habla Foucault.

La metapoesía, sin duda, permeó todo el ejercicio literario de Leopoldo María Panero pues, desde su temprano despertar poético, mantuvo constantes reflexiones en torno al sujeto y su vínculo con la palabra última. Lecturas como las de Jacques Derrida, le ayudaron a desarrollar toda una poética de la subversión y la transgresión que desemboca en infinidad de ocasiones en este talante metapoético. Al mismo tiempo, este le permitió crear —y destruir— un espacio libre de ataduras, de encierros, donde pudiera construir una voz que, de alguna manera, le diera voz como sujeto empírico —no se deben dejar de lado las referencias personales en muchos de sus poemas—, pero que también le permitiera tomar distancia para inquirir sobre sí mismo a partir de la contemplación de la página y de ese lenguaje con el que no hacía otra cosa sino repensarse.

## Referencias bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BLESA, Túa. “De los principios poéticos: entrevista con Leopoldo María Panero”. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 18-19, 1994a, pp. 211-214.



- BLESA, Túa. "Parábola del diccionario". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 18-19, 1994b, pp. 214-221.
- BLESA, Túa. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: El Club de Diógenes, Valdemar, 1995.
- BLESA, Túa. "El silencio. Una poética del contrapoder". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 11, 2000, pp. 25-32.
- BLESA, Túa. "Prescripciones". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, 2001, pp. 219-232.
- BLESA, Túa. *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*. Madrid: Visor Literario, 2019.
- CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. París: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit, 1967a.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil, 1967b.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la Philosophie*. París: Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Traducción, con una Introducción y Notas Adicionales de Barbara Johnson. Londres: The Athlone Press Ltd / The University of Chicago Press, 1981.
- DUBY, Georges y Michelle PERROT (dir.). *Historia de las mujeres. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*. Tomo IV. Madrid: Taurus, 1992.
- FERNÁNDEZ, J. Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.
- FOUCAULT, Michel. "La pensée du dehors". *Dits et écrits (1954-1988)*. Edición establecida bajo la dirección de Daniel Defert y François Ewald con la colaboración de Jacques Lagrange. París: Éditions Gallimard, 1994.
- LEAR, Edward. *El omnibús, sin sentido*. Selección, traducción y prólogo de Leopoldo María Panero. Madrid: Visor de Poesía, 1972.
- MISTRORIGO, Alessandro. "'No hay nada, nada más que la boca que dice'. Horizonte poético de Leopoldo María Panero". *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía y ensayo*. España: Iberoamericana, 2009, pp. 327-347.
- PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa. 1970-2000*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 2001.
- PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa 2000-2010*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 2012.
- PANERO, Leopoldo María. *Prosas encontradas*. Edición de Fernando Antón. Madrid: Visor Libros, 2014.
- PANERO, Leopoldo María. "No, no somos ni Romeo ni Julieta, ni estamos en la Italia medieval". *Los papeles de Ibiza 35. Poemas, cuentos y ensayos inéditos*. Edición y estudio preliminar de Túa Blesa. Prólogo de Javier Mendoza. Madrid: Bartleby Editores, segunda edición, 2018, pp. 61-120.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio. “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*. José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco (eds.). La Coruña: Universidad Servicio de publicaciones, vol. 2, 1994, pp. 237-248.
- PÉREZ ROJAS, Concepción. “El mal, vida y muerte de un concepto. Juego, malditismo, transvaloración”. *Estética del mal: conceptos y representaciones. XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Erik Velásquez García (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 23-48.
- PLATÓN. “Hípias Mayor”. *Platón I*. Traducción y notas de Julio Calonge. Madrid: Gredos, 2010, pp. 175-205.
- RUANO, Joaquín. “‘La Sinagoga de Satanás’. Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero”. *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, pp. 123-149.
- RUANO, Joaquín. “Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero”. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, núm. 19, 2009, pp. 27-48.
- SNOW, Marcus. “Into de Abyss: A study of the *mise en abyme*”. Tesis doctoral inédita. Londres: London Metropolitan University, 2016.