

LA PRESENCIA DEL CINE EN *ASÍ SE FUNDÓ CARNABY STREET* DE LEOPOLDO MARÍA PANERO: PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN Y LÍMITES INTERMEDIALES

THE PRESENCE OF CINEMA IN LEOPOLDO MARÍA PANERO'S *ASÍ SE FUNDÓ CARNABY STREET*: CLASSIFICATION PROPOSAL AND INTERMEDIATE LIMITS

Nicolás MATEOS FRÜHBECK

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este trabajo pretende analizar la manera en que se manifiestan las referencias al cine en *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero. Este poemario se enmarca en la producción literaria de los llamados Novísimos o “generación del 68”, en pleno auge de los *mass media* y de los primeros años de transición en España. Es por esto por lo que, en el presente artículo, se tratará de clasificar la manera en que dichas referencias cinematográficas aparecen en cada composición, según su tipología y a partir de las teorías de Rajewsky sobre la intermedialidad. Asimismo, conforme justifiquemos los grupos que hemos considerado pertinentes para la clasificación, analizaremos algunos de estos poemas a partir de dicha intermedialidad.

Palabras clave: Leopoldo María Panero, Novísimos, *Así se fundó Carnaby Street*, cine, intermedialidad.

Abstract: This work analyzes the way in which the cinematographic references are manifested in Leopoldo María Panero's poetry book *Así se fundó Carnaby Street*. This book is often linked to the literary production of the poetic group known as the “Novísimos” or the “generación del 68”, in the middle of the *mass media* boom and the beginning of the Spanish transition. For such reason, in this article, we try to classify the way in which those film references appear in the poetry book, based on typology and with the help of Rajewsky's theories about intermediality. In addition, as we justify the groups that we consider relevant for our classification, we will analyze some poems through this intermediality.

Keywords: Leopoldo María Panero, Novísimos, *Así se fundó Carnaby Street*, cine, intermedialidad.

Introducción

Desde la mítica antología que Castellet publicó bajo el título de *Nueve novísimos poetas españoles*, la crítica ha insistido en repetir las características que definían a aquella nueva nómina de poetas que, en torno a 1970, proponían un modelo poético aparentemente rupturista de cara a los planteamientos literarios de la poesía social que había ocupado el canon poético desde la dictadura franquista¹. El mismo Castellet describió los rasgos fundamentales para comprender a estos escritores en la introducción preliminar de dicha antología, en la que comenta que se trataba del «primer grupo que se forma en España íntegramente desde unos supuestos que no son los del humanismo literario, sino los de los *mass media*, aunque en un medio histórico, político y sociológico distinto del de lo equivalente extranjero» (1970, p. 23). Castellet, más adelante, incidía en el nuevo imaginario mítico-popular de estos poetas y de toda la sociedad coetánea, provocado por estos *mass media* y por la transición² cultural que se vivió especialmente en el ambiente urbano de las últimas tres décadas del siglo XX en España. A propósito de esto, según Bou / Pittarello,

A partir de este momento, y con una intensidad desconocida hasta entonces, la gente empezó a vivir asomada a esa ventana indiscreta que proporciona la radio, la televisión o el cine. Ello facilitó la aparición de una cultura aparentemente internacional y simultánea, en la cual son un componente fundamental estos seres mitificados que viven en la retina y la mente de millones de personas. Esos personajes míticos, consagrados en unas imágenes estereotipadas, a los que difunden por todas partes los medios de comunicación de masas, se erigen como héroes ejemplares, sustitutivos de los mitos clásicos, religiosos o laicos (2009, p. 19).

Estos nuevos “supuestos” culturales (la radio, la televisión, el cine) son los que van a marcar, al menos, el sistema poético de una primera oleada de obras de poesía, entre las que se encuentran el libro y el autor que pretendemos analizar en este trabajo, esto es, *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero, publicado en 1970, justo en pleno auge de la tradicionalmente descrita como

¹ Como sucede con la gran mayoría de “generaciones” o grupos de poetas –y este caso no es una excepción–, se trata de un medio de agrupación que la gran mayoría de veces no responde realmente a la existencia de un verdadero conjunto de poetas con ideas estéticas y literarias similares que merezcan ser reconocidos juntamente. Para una mayor profundización sobre los límites de los denominados Novísimos y/o “generación del 68”, remitimos al primer capítulo de la monografía de Juan José Lanz (2011) citada en la bibliografía. En cualquier caso, Lanz comenta lo siguiente sobre la manera en que esta nueva oleada de poetas debería ser nombrada en la historia de la poesía española del siglo XX: «En fin, en la mayor parte de estas denominaciones se percibe bien un intento de definición parcial de una estética mucho más amplia, bien una referencia a un momento más o menos preciso de lanzamiento público de un grupo de poetas, bien una característica más o menos general que englobe a los poetas. Algunas, como “novísimos” o “venecianismo”, incluyen una noción de unidad estética invariable a lo largo del tiempo y un cierto sentido de rechazo» (2011, p. 23). Es por esto por lo que Lanz propone, finalmente, reconocer al conjunto de poetas bajo el título de “generación del 68”, y es por esto también por lo que, si se diese el caso, recurriremos a dicha denominación a lo largo del trabajo.

² Cuando hablamos de transición no nos referimos a los años de reorganización política tras la muerte de Francisco Franco en 1975, sino a las décadas en que los elementos culturales internacionales y el desarrollo tecnológico empieza a surtir efecto y a verse proyectado en la sociedad española de las últimas tres décadas del siglo XX. Esto ha sido estudiado por múltiples autores, entre los que cabe destacar el trabajo de Serra (2015), en el que, además, se analizan determinados poemas de la obra en torno a la que gira nuestro trabajo como ejemplos del comienzo de la transición en España desde la literatura.

ruptura poética con los preceptos vigentes de la poesía social y comprometida de las primeras décadas de la posguerra. Seguramente, de todas las obras poéticas de Panero, es esta la que más se asemeja a los planteamientos expuestos por Castellet y por la crítica literaria en torno a la “generación del 68”, además de que se trata, quizá, de uno de los poemarios que más atención ha recibido por parte de los estudiosos, tanto por la integración de elementos culturales ejemplificativos para comprender el sentido rupturista de esta poesía, como por su novedad de cara a la implantación de dichos elementos.

En este trabajo, por lo tanto, analizaremos la presencia del cine en *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero, dado el alto grado de intermedialidad entre ambos géneros. Para ello, utilizaremos la teoría de la intermedialidad de Rajewsky (2006), que describiremos, a grandes rasgos, en el siguiente apartado. Como es lógico, los aspectos relacionados con el arte cinematográfico se manifiestan casi siempre dependientes de otras referencias culturales, como las puramente literarias o las pertenecientes a otros ámbitos de los llamados *mass media* que tanto influyeron en los poetas de la posguerra “tardía”. Asimismo, la manera en que Panero aplica estas alusiones al cine todavía no ha sido clasificada a partir de unos parámetros determinados en base a su tipología; sin embargo, la aplicación y la presencia de este género en *Carnaby*³ merecen un análisis exhaustivo, tanto por su variedad como por su integración en la totalidad del poemario. Por ello, en los siguientes párrafos, no solo interpretaremos algunas de las múltiples referencias al cine con que Panero construye su obra, sino que también estableceremos una clasificación o, al menos, unos rasgos comunes que puedan aproximarnos a una comprensión de la tipología en torno a estas evocaciones cinematográficas.

La intermedialidad según Rajewsky (2006)⁴

En primer lugar, antes de adentrarnos en el análisis de esta obra, debemos aproximarnos al concepto de intermedialidad y a los procesos que, a partir de ahí, nos pueden servir para mostrar la integración del cine en los poemas de Panero. Para este trabajo recurriremos a la definición y a la teoría de la Rajewsky (2006), cuyos planteamientos han asentado una explicación que, pese a su generalidad, es un punto de partida a la hora de estudiar la influencia de un medio como el cine en un género literario como es el de la poesía. Según Rajewsky (2006), «intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media» (2006, p. 46), por lo que

[...] “intermedial” therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena (i. e. the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media) (2006, p. 46).

³ Como ha hecho la crítica desde los primeros estudios sobre la obra, alternaremos entre el nombre completo, *Así se fundó Carnaby Street*, y la forma acortada, esto es, *Carnaby*, para referirnos a ella.

⁴ De entre todos los trabajos cotejados sobre la intermedialidad, hemos preferido el de Rajewsky (2006) por tratarse de un análisis exhaustivo que abarca todas las manifestaciones intermediales, especialmente desde el plano literario. Se deben mencionar también los trabajos de Spielmann o de Sybille Krämer en torno a este tema, entre muchos otros. Se trata de un ámbito de estudio al que todavía se le deben fijar definiciones y conceptos básicos para su desarrollo teórico.

Más adelante –y esto es lo que realmente nos va a interesar de la teoría de Rajewsky (2006)–, la estudiosa divide la intermedialidad, desde la perspectiva literaria, en tres subcategorías, entre las que la tercera va a justificar la razón de ser del presente trabajo. Esta tercera subcategoría de la intermedialidad se fundamenta a través de las referencias intermediales entre dos disciplinas diferentes⁵, que deben ser interpretadas de la manera siguiente:

Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another médium [...], or to refer to a specific medial subsystem [...] or to another médium *qua* system [...]. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct médium through the use of its own media-specific means (2006, pp. 52-53).

Estas evocaciones mediales son las que nos interesan para la poesía de Panero, ya que, como ahora veremos, se ajustan perfectamente al sentido estructural de cada una de las composiciones y contribuyen a la significación última del texto poético⁶. Parece evidente que, en una cultura de masas en pleno desarrollo como podríamos caracterizar la situación social en la que se enmarca el poemario que nos interesa, la tematización o las referencias a estos mitos populares pertenecientes a medios de comunicación extraliterarios serán un elemento clave para las nuevas poéticas emergentes. A partir de este marco teórico y de esta propuesta de intermedialidad con que Rajewsky (2006) describe la posible presencia de un medio determinado en un texto literario, vamos a comprobar de qué manera el cine posee cierta implicación en la interpretación y en la clasificación de las composiciones pertenecientes a *Así se fundó Carnaby Street* y, consecuentemente, en la lectura global de la obra.

La presencia del cine en *Así se fundó Carnaby Street*: hacia una posible clasificación

El primer poemario publicado por Leopoldo María Panero, esto es, *Así se fundó Carnaby Street*, es, como mencionábamos, de los que más atención ha recibido por parte de la crítica reciente, dada también su relación directa de similitud con las poéticas del resto de autores que empezaron a cobrar cierta fama en torno a 1970. En ocasiones, un gran número de estudiosos que se han dedicado a la interpretación de dicho poemario han valorado la obra en clave “maldita”, a raíz de la leyenda biográfica en la que se ha encasillado al autor, lo que supone casi siempre una falta de rigor filológico de cara a la interpretación de los textos literarios como lo que son realmente, esto es, textos literarios⁷.

⁵ Una de ellas debe ser, en teoría, la literatura, aunque consideramos que es extrapolable a cualquier otro género o disciplina artística.

⁶ Esta subcategoría de la intermedialidad nos podría servir también para analizar otros elementos culturales en *Así se fundó Carnaby Street*, como las alusiones constantes a los tebeos, a los periódicos o a la radio, así como a la cultura clásica. Nos hemos decantado por el cine porque, además de ser el tema más relevante y con más presencia, sintetiza el modo en que Panero da cabida a este material cultural en esta obra.

⁷ Nos referimos a citas como las siguientes, que no aportan ningún dato significativo para la comprensión de la obra ni de las composiciones que la constituyen: «Ciertos días a ciertas horas se acercaba un muchacho al kiosco y susurraba unas palabras como una oración. Los librereros no entendían nada. Deseaba ardientemente, incluso sin haber hojeado siquiera las páginas de “Tarzán traicionado” y de “Otros poemas”, un libro llamado *Así se fundó Carnaby Street*» (Jové, 1986, p. 67); «Vulgaridad honorífica que nos advierte que se trata de consumir entonces el “álbum de canciones” que a la postre resultó ser *Así se fundó Carnaby Street*» (Jové, 1986, p. 69).

Es por esto por lo que, en el presente trabajo, hemos preferido evitar referirnos a las circunstancias vitales del poeta, más allá de lo comentando en el primer apartado sobre la situación cultural en que se encuadra esta obra.

En cualquier caso, cuando un lector se aproxima a la poesía de Panero, se encuentra con un entramado que, a veces, se presenta como un ejercicio interpretativo bastante complejo, lo que también ocurre, aunque en menor medida, con esta obra. Como bien señala Talens (1992) en la introducción a su antología poética sobre el escritor, en la poesía de Panero se debe diferenciar «entre dos “lenguajes”, o mejor, entre dos formas de inscribir la huella de lo vivido en el terreno de lo real: una que remite a una tradición codificada y clasificada como “literatura” y otra que tiende a borrar el carácter discursivo que la constituye» (1992, p. 46), de manera que el fin último de este poeta se convierte en el de «reivindicar lo a-poético, lo imperfecto, lo “descuidado” como horizonte de trabajo» (1992, p. 46). En la literatura de Panero, por esto mismo, llama la atención la cantidad de referencias literarias directas o indirectas dentro del propio texto⁸ y, como ahora veremos, no solo literarias, sino también cinematográficas, radiofónicas o pertenecientes al mundo del cómic y del dibujo animado. Los nuevos mitos surgidos a raíz de los *mass media* pasan a situarse en un primer plano que sirve para desbaratar el lenguaje poético canónico, la destrucción de la escritura poética como un acto trascendente. Para Alessandro Mistrorigo, ya desde la primera obra del poeta, «aquella conciencia [poética] es ya totalmente posmoderna en el sentido de una radical vacuidad del acto de escribir» (2009, p. 334). Por último, habría que señalar, como consecuencia de todo ello, el fragmentarismo en el que desemboca esta concepción destructiva y vacía del acto poético, que también estará presente en *Así se fundó Carnaby Street*, donde los poemas llegan a manifestarse como simples sugerencias inconexas que el lector debe asumir como «síntoma» (Talens, 1992, p. 49) de esta teoría posmoderna de la poesía.

Con todo, la obra que nos atañe no deja de ser «un ejemplo clarísimo» de «la utilización de una constelación de figuras mítico-populares en las primeras obras que publicaron los Novísimos» (Bou, 2009, p. 19)⁹. Serra, de hecho, ha señalado que en *Así se fundó Carnaby Street* «el lenguaje de la cultura pop es, ciertamente, el lenguaje que construye una realidad evanescente (cine b, TV, revistas de papel couche, comics, pop rock); la desautomatización poética, mientras tanto, niega la negación» (2015: 164). De ahí que el planteamiento teórico de Rajewsky (2006) sobre la intermedialidad sea tan acertado para el análisis de esta obra. La complejidad de este poemario, por ello, reside en el hecho de que se trata de una primera obra de transición en la que todavía no están asentados del todo los criterios poéticos de su autor, mientras que las circunstancias socioculturales y los elementos que configuran una nueva “generación poética” emergente se manifiestan de forma evidente en cada una de las composiciones que conforman el libro¹⁰.

⁸ Esto, como asegura Talens, «no solo explicaría la sobreabundancia de citas (no siempre correctas) [...], sino también la repetida negación de lo poético (es decir, de lo artístico), en cuanto tal que ambas verbalizan» (1992, p. 46).

⁹ A pesar de la originalidad poética de Panero, *Así se fundó Carnaby Street* no se desmarca del tipo de poemarios que estaban siendo publicados en los años sesenta y los años setenta. Base recordar su relación con Gimferrer y los elogios a su poesía por parte de nuestro poeta.

¹⁰ Como bien estableció López Castellano (2019), la obra paneriana en conjunto puede dividirse en dos etapas o en dos Paneros: la primera hasta, aproximadamente, 1990, y la segunda hasta su muerte. Es interesante sacar a relucir los rasgos

Dicho esto, consideramos necesario comenzar con el análisis de la presencia cinematográfica en la obra en cuestión¹¹. Casi todos los poemas de *Carnaby* son poemas en prosa, lo que ya nos advierte de su condición transgresora. Desde el primer momento sorprenden la cantidad de referencias y alusiones a obras literarias o a elementos de la cultura internacional; el poemario, de hecho, está dedicado a los *Rolling Stones*, mítico grupo británico conocido, más allá de la música, por su carácter polémico y subversivo¹². A propósito del cine, esta absorción de lo internacional se nos manifiesta como un suceso lógico, si tenemos en cuenta que «el auge de la industria cinematográfica norteamericana [...] se puede comprobar [...] en la fuerte presencia del imaginario de Hollywood» (Bou/Pittarello, 2009, p. 15) en muchos de los primeros textos literarios de los Novísimos. Como ahora veremos, la gran mayoría de referencias cinematográficas son producciones estadounidenses relativamente contemporáneas a la obra.

Una primera clasificación de las composiciones en las que el cine está implicado de una u otra manera en *Así se fundó Carnaby Street* podría partir de tres grupos bien diferenciados, aunque, en ocasiones, la línea que divide uno de otro nos parece confusa. En las siguientes páginas mostraremos progresivamente la clasificación que hemos llevado a cabo para dichos poemas y analizaremos estas composiciones a fin de argumentar nuestra decisión y nuestro método de trabajo.

El primer grupo

El primer grupo lo conformarían aquellos poemas cuyo encabezamiento está marcado por alguna referencia a alguna película, ya sea a través del nombre de algún personaje, un elemento caracterizador del largometraje en cuestión o bien directamente a partir del propio título con que fue estrenada en España. Como señala Rodríguez de Arce (2009) a la hora de analizar la intertextualidad en Panero, la «“disposición [intertextual]”, lejos de aparecer marcada explícitamente [...], entra en el texto ajeno de la mano del poeta a través de los epígrafes que encabezan los poemas» (2009, pp. 31-32). Un buen ejemplo para el primer grupo es el del poema intitulado «LA MATANZA DEL DÍA DE SAN VALENTÍN», que coincide con una película que posee el mismo nombre, dirigida por Roger Corman y basada en un asesinato por parte de la banda mafiosa del célebre gángster Al Capone. A través de este título Panero introduce el sentido funesto y maldito de la enumeración fragmentada en elementos

con que el estudioso describe la primera etapa, en la que se inscribe *Carnaby*: «Ensamblado discursivamente en las relaciones sociales y culturales de las décadas de los sesenta y los setenta, el primer Panero desarrolla una expresión menor mediante el uso de recursos de composición que tienden al “enriquecimiento” material del lenguaje literario. Se caracteriza ésta por la recurrencia de prácticas literarias altamente desterritorializadas y el uso de técnicas que paso a describir como desplazamiento, amplificación y condensación» (2019, p. 903).

¹¹ Aunque no existe ningún estudio sobre el tema que nos proponemos trabajar, se deben destacar los artículos de Luján Martínez (1997) y Ferrán (2016): el primero dedicado a la presencia de la mitología clásica y el segundo al de la mitología infantil en la obra de Panero. Ambos nos han servido de gran ayuda para elaborar la estructura y clasificar los poemas a los que nos referiremos conforme avance el trabajo. Los dos trabajos están citados en la bibliografía final.

¹² Blesa (2019) estudia las referencias a elementos de la cultura internacional impregnadas en toda la obra de Leopoldo María Panero, especialmente en su primera etapa, en la que se sitúa *Así se fundó Carnaby Street*. Las alusiones a otras realidades culturales son interminables. El mismo título, directamente, juega con el nombre de una calle londinense.

que se vinculan entre sí mediante el motor temático integrado en la totalidad de la composición, desde el propio encabezamiento, como ya mencionábamos:

LA MATANZA DEL DÍA DE SAN VALENTÍN

King-Kong asesinado¹³. Como Zapata. ¿Por qué no, Maiakovsky? O incluso Pavese. La maldición. La noche de tormenta. Dies irae. La mentira de Goethe antes de morir. Las treinta monedas. La sombra del patíbulo. Marina Cvetaeva, tu epitafio serán las inmensas praderas cubiertas de nieve (2004, pp. 35-36)¹⁴.

La enumeración de sintagmas nominales y la oración apelativa final que, en primera instancia, parecen no poseer ningún significado, pasan a convertirse en evocaciones dependientes entre sí, gracias a la contextualización que se infiere a partir de la película aludida en el título. De esta manera y volviendo una vez más a la teoría de Rajewsky (2006), la intermedialidad tematiza y vehicula lo que será el contenido del poema, lo que ocurre también en la composición denominada «EL ASALTO A LA DILIGENCIA», que fundamenta el texto literario en función de la mítica película de John Ford, *La diligencia*:

EL ASALTO A LA DILIGENCIA

A quince millas de Silver City, se empezaron a oír los disparos. Buscaban a un mago, que había de venir del Norte. Al no encontrarlo, los dejaron en libertad y la diligencia y sus asaltantes partieron tomando un mismo rumbo (2004, p. 38).

La persecución de la mítica diligencia de John Ford se convierte en la base contextual del poema, de modo que el lector no llegará a comprender el contenido si desconoce el largometraje de John Ford mencionado en el título. Este marco espaciotemporal de la acción se aúna a la perfección con el verdadero tema principal de la composición, que no es otro que el de la pérdida violenta del paraíso infantil, casi siempre representado por figuras mítico-populares como, en este caso, “el mago”, contrapuestas a una película del oeste cuyo contenido, como mínimo, se relaciona con un cine más serio, más adulto. Asimismo, el tema de *La diligencia* también evoca una lucha por lograr el final de un viaje sin que haya heridos de por medio, lo que se asemeja en parte también al tema de esta composición¹⁵.

Panero, etiquetado como “culturalista”, no se encasilla en un solo género cinematográfico, sino que parte de una gran cantidad de películas con temáticas y contextos que difieren notablemente lo unos de los otros. Sin embargo, existe un género que se repite constantemente en los encabezamientos, que impregna todo el poemario y al que hicimos mención en el último párrafo, el de los personajes cinematográficos pertenecientes a la mitología infantil y al acervo popular de corte consumista,

¹³ Como veníamos diciendo, a veces los límites entre los grupos que hemos establecido se influyen entre sí, como en esta alusión a King Kong, otra figura mítica del imaginario popular de la época.

¹⁴ Todas las citas a los poemas de Panero provienen de su *Poesía completa (1970-2004)* (2004) a cargo de Túa Blesa, presente en la bibliografía. Por eso mismo y para evitar confusiones señalamos únicamente la página correspondiente entre paréntesis, en lugar de la referencia completa.

¹⁵ Este mismo patrón se repite en múltiples ocasiones, que por cuestiones de espacio y tiempo no vamos a poder comentar una por una. Algunos poemas en los que sucede exactamente lo mismo que lo que acabamos de analizar son «EL HOMBRE DE MARRAKESH» o «CAEN AL RÍO LOS VATELEROS DEL VOLGA». Cada una de estas composiciones evocan una película diferente que se encarga de sugerir determinadas connotaciones en el resto del poema dependiendo del contenido mismo del largometraje.

especialmente recurrente a raíz de las animaciones de Walt Disney de principios y mediados del siglo XX. Según Ferrán (2016),

[...] Panero se destacó como poeta al incorporar figuras de la contracultura que tenían que ver con la rebelión hippy. Es por eso que dedicar poemas a personajes como Peter Pan resultaba un tanto insólito en la época, pero respondía, en el fondo, a los deseos de los que querían ver en géneros como la poesía una nueva temática cultural que fuese radicalmente distinta (2016, p. 4).

A esto se le añade que, al igual que los poemas expuestos, las composiciones con alusiones mítico-infantiles se ajustan de la misma manera al primer grupo propuesto en este trabajo. Estos poemas se alojan especialmente en la segunda parte de *Así se fundó Carnaby Street*, cuyo nombre, *Tarzán traicionado*, ya sugiere de qué modo van a manifestarse las referencias míticas. La ruptura con el pasado infantil y los mitos populares le permiten parodiar a los personajes más célebres del llamado “mundo Disney”, a quienes, casi siempre, construye un futuro adulto pervertido por el sistema o manipula sus circunstancias vitales paródicamente. Un buen ejemplo, muy estudiado por la crítica, podría ser el siguiente¹⁶:

BLANCANIEVES SE DESPIDE DE LOS SIETE ENANOS

Prometo escribiros, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque cruje, de noche, las viejas maderas, el viento agita raídos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas. Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos. Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos (2004, p. 62).

El encabezamiento aquí es, sin duda, el elemento que vehicula el sentido del texto literario, y que además le otorga el carácter paródico. Blancanieves, una figura consagrada en el imaginario infantil a causa de la correspondiente película de Walt Disney, aunque su origen pertenezca a uno de los cuentos de los hermanos Grimm, evoca el sentimiento de pérdida de la inocencia y del paraíso de la infancia representado por el bosque y el jardín que se encuentra “en venta”, en contraste con la atmósfera virginal de la animación. Esta figura mítica se despide de los enanos «porque está completamente exasperada, porque el mundo en el que vive se está viniendo abajo» (Ferrán, 2016, p. 6). El elemento transgresor mítico-infantil que introduce el poema a partir del título está presente también en «DUMBO», vinculando claramente la composición con la película, también de Walt Disney, estrenada en 1941 con el mismo nombre: «El elefante se elevó en el aire / ante el asombro / de todos los presentes» (Panero, 2004, p. 67).

En definitiva, en este primer grupo de referencias culturales al cine y/o a lo cinematográfico, Panero introduce las temáticas vehiculares de los poemas mediante sus respectivos títulos con menciones, explícitas casi siempre, a lo cinematográfico. El contenido del texto se ve, por lo tanto, establecido de antemano por el propio encabezamiento.

¹⁶ A pesar de no analizarlo directamente en el trabajo, la composición «UNAS PALABRAS PARA PETER PAN» es otra buena muestra de la manipulación que lleva a cabo Panero a partir de los mitos de las películas infantiles. En este caso el texto gira en torno a la asunción de la inexistencia del mítico personaje de Disney, Peter Pan, y a la tristeza de los señores Darling a causa de ello.

El segundo grupo

El segundo grupo, al contrario que el primero, partiría de las referencias a películas y a elementos cinematográficos que se ubican directamente en el cuerpo textual del poema, aunque hayamos podido observar que el título es un aspecto igual de determinante en estas composiciones; es más, el título forma parte íntegramente en el resultado final.

En cualquier caso, este segundo grupo es más difuso que el anterior, puesto que, como mencionábamos antes, casi todos los poemas se constituyen a base de fragmentos o breves alusiones a elementos muy diferentes entre sí, pero unidos por un factor común general, que suele estar ya propuesto desde el encabezamiento. En este grupo las referencias no siguen un patrón más o menos establecido como en el caso de las películas de Disney; todo lo contrario, el lector tropieza con alusiones a largometrajes de géneros distintos¹⁷ y desde contextos diferentes.

Sin embargo, a pesar de todo, podemos confirmar, sin caer del todo en el error, las constantes evocaciones a los *westerns* y a la atmósfera típica de las películas de esta índole. Cabe destacar el primer poema de toda la obra, en el que aparece escrito lo siguiente: «El cielo se llenó de nubarrones, pero no llovería jamás sobre las inmensas praderas de Kentucky [...]. Nací allí, pasé mi infancia en la finca de mi abuelo. Hubo una gran sequía que abrasó los campos. Mi abuelo aún recordaba a los indios» (p. 33)¹⁸. Tras una breve indagación, las coincidencias con algunas películas dirigidas por el ya mencionado John Ford son incuestionables. El espacio de las praderas y las llanuras de Kentucky son claves en películas del director como *Kentucky Pride* (1925) o *El sol siempre brilla en Kentucky* (1953), y la sequía se puede relacionar con su adaptación de 1940 de la mítica novela de John Steinbeck, *Las uvas de la ira*. En el poema llamado «ELEGÍA» también se manifiesta una clara alusión al *western*:

Subir por el arco iris, conquistar Eldorado.
Destrucción. La
emboscada, los disparos, la sangre. Los cuervos heridos
bañados por la luz de los relámpagos.
La noche sin fin (2004, p. 35).

aunque la posible evocación sea de la película *El Dorado* (1966) de Howard Hawks, en cuya trama, como en el texto, los tiroteos y los asesinatos son un aspecto característico. Lo mismo ocurre en la composición «FAR WEST», dedicada directamente a John Ford, en la que el motivo de los indios vuelve a aparecer:

¹⁷ Géneros distintos, sí, pero casi todos en el ámbito de las superproducciones estadounidenses de la época.

¹⁸ Este yo lírico que trae a colación una anécdota con su abuelo son una constante en la obra, ya que se manifiestan en más de una ocasión a lo largo de los poemas. En «THE UNIVERSAL SOLDIER» el abuelo vuelve a recordar a los indios: «Noticias lejanas, claro, los ancianos se reúnen en la plaza, al atardecer, y hablan casi sin mover los labios; mi abuelo aún recordaba a los indios» (p. 47). Es curioso de qué manera el recordar los tiempos míticos en los que los americanos y los indios guerreaban entre sí se convierte en una evocación más del paraíso perdido tan relevante en *Así se fundó Carnaby Street*.

FAR WEST

A John Ford.

No llegaron a tiempo los refuerzos. Fue muerto por un indio al encontrar un filón. Al otro extremo del continente, California, el oro (2004, p. 55).

Tanta es la importancia que Panero otorga a los indios propios de los *western*, que en el poema «DESEO DE SER PIEL ROJA» (p. 64) se recrea la ambientación prototípica por la muerte de “Sitting Bull”, icono de los pueblos indígenas de América, a quien se le describe como una especie de divinidad mítica, en una línea parecida al tema de la muerte de la infancia que ya comentamos en los textos pertenecientes al primer grupo. No nos sorprende que esta composición pueda ser vinculada con una película como *Sitting Bull, casta de guerreros*, de 1954.

En general, estas referencias al cine no parecen motivadas por un mismo fin, puesto que cada una cumple un papel determinado en su respectivo poema, como ocurre con todos los elementos culturales presentes en las composiciones, independientemente de los cinematográficos; sin embargo, sí que parece haber una especie de función invocadora de un paraíso perdido como analizábamos en los poemas del primer grupo, aunque esto no sucede en todos los textos. Se trata, en cualquier caso, de un recurso al que Panero acude reiteradas veces.

Por otra parte, no solo se registran, como decíamos, alusiones y referencias evocadoras del *western*, sino que es posible continuar nombrando algunos casos en torno a géneros diferentes para comprender el alcance de este grupo en *Carnaby*. En una línea semejante a la del género del oeste, el lector descubre también la presencia de películas bélicas como *El puente sobre el río Kwai* (1951), en el poema «HOMENAJE A ELIOT», que funciona en clave irónica:

HOMENAJE A ELIOT

Claro que el tiempo, o se trataba de un río peñ al fin y al cabo qué importa eso en un día de luto como hoy para la Universidad y las aulas vacías; el tiempo, digo yo, había ido amontonando piedras, como los castores, hasta formar una especie de puente, y yo lo había volado, como el del río Kwai, entonces, de qué podría quejarme (2004, p. 49)

Asimismo, en «CAEN AL RÍO LOS BATELEROS DEL VOLGA», uno de los pocos poemas en verso de *Así se fundó Carnaby Street*, todo el texto parte desde este episodio bélico, probablemente gracias a la película *Los batejeros del Volga* (1959). Lo bélico, entonces, parece formar parte del imaginario cinematográfico que Panero quiso proyectar en la obra.

Por último, debemos destacar la aparición de figuras más ligadas a lo mítico-popular que a lo puramente cinematográfico, aunque también procedentes del cine, como es el caso de la referencia al asesinato de *King-Kong* en «LA MATANZA DEL DÍA DE SAN VALENTÍN» (p. 35) o bien a *Speedy González*, mítico personaje animado de la serie *Looney Tunes* de los Warner Brothers, contemporánea a la publicación del poemario, en «EL MUNDO DEL DISCO» (p. 42).

En definitiva, este segundo grupo no presenta la misma cohesión que el primero; no obstante, en nuestra opinión, sí que conforma un grupo unitario independiente, como hemos podido comprobar, al menos de acuerdo con la integración de las referencias en el entramado global de cada composición.

El tercer grupo

Para concluir, solo nos queda describir el tercer modo por el que Panero integra los elementos cinematográficos en su obra poética. Este es, quizá, el que más lejos se sitúa de la línea fronteriza entre la intermedialidad del cine y del texto poético, puesto que no queda del todo claro hasta qué punto se trata de la utilización de un referente cinematográfico sin ninguna implicación más allá de la puramente literaria, es decir, de la misma manera en que un poeta, por ejemplo, puede recurrir a un tecnicismo científico para un determinado poema sin por ello significar que exista una intermedialidad clara entre la ciencia y la literatura. Recordemos las palabras de Rajewsky: «intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definitions just one medium –the referencing medium (as opposed to the medium referred to)– that is materially present» (2006, p. 53).

Por esto mismo consideramos que el tercer grupo, que tan solo alude a algunos elementos empíricos y materiales vinculados al mundo del cine y la televisión, debería, como mínimo, merecer nuestra atención, dado que se adapta al mismo sistema de significación que el resto de grupos expuestos hasta el momento. Estamos hablando de composiciones como «EL ESTRENO EN LONDRES DE “MARY POPPINS”»:

EL ESTRENO EN LONDRES DE MARY POPPINS

Los abrigos, las bufandas. El rimmel. La salida de los teatros, la salida de los cines: Temed a la muerte por frío.

CORO: “Pero temed más bien a la ausencia de todo deseo

 Pero temed más bien la ausencia de frío y de fuego.” (2004, pp. 36-37).

En este caso, una situación relacionada con el cine, pero externa a la referencialidad intermedial, aparece como el motor principal de la composición. Sin embargo, como ya comentamos, el primer grupo se funde con el tercero por el mismo encabezamiento, lo que ya nos induce a pensar que nos encontramos frente a un recurso intermedial que también funciona y se ajusta al entramado poético de *Así se fundó Carnaby Street*. El estreno de la célebre película de 1964, *Mary Poppins*, se contrapone por su condición infantil a los fragmentos que constituyen el cuerpo del poema, y que sugieren una especie de oposición realidad/ideal entre la película y el mundo que espera a la salida¹⁹.

Algo parecido ocurre en «TELEVISOR ANGLO MEJOR QUE LA REALIDAD», en el que se enumeran una serie de escenas prototípicas del cine, sugiriendo su superioridad frente al mundo real objetivo: «La mentira del sol en una habitación a oscuras / que estremecen de pronto los disparos. *** Oh, Flash Gordon, en qué Galaxia tu nave ha encallado...» (p. 55). Asimismo, en «BLANCO Y NEGRO», la superioridad de la realidad que registran las revistas ilustradas se compara con la del cine: «Nuevo mundo, pero fácil de descubrir; parecido al cine, pero sin necesidad de entradas, luces rojas o estruendo de disparos» (p. 50). Esta concepción epistemológica es razonable si recordamos que en la posmodernidad la línea divisoria entre realidad y ficción se confunde e incluso desaparece en el texto

¹⁹ Somos conscientes de que, quizá, nuestra interpretación pueda ponerse perfectamente en duda. No obstante, lo verdaderamente relevante es la clasificación y la manera en que se adapta al mismo sistema intermedial que en el primer grupo que hemos propuesto.

literario, de ahí que la propuesta de Panero no resulte, ni mucho menos, sorprendente desde esta perspectiva²⁰.

A nuestro parecer, entonces, este tercer grupo entroncaría con el sistema de integración intermedial que se manifiesta en *Así se fundó Carnaby Street*, aunque lo podamos considerar como el grupo “menos intermedial” de todos, por no referirse explícitamente a elementos intrínsecos de los largometrajes o del arte cinematográfico, sino a realidades externas, pero aun así inherentes a él.

Conclusiones

Tras esta propuesta de clasificación y las justificaciones correspondientes a cada uno de los grupos expuestos, seguimos sin saber hasta qué punto esta división de los poemas es arbitraria y fundamentada en unos planteamientos que quizá no coincidan del todo con lo que hemos pretendido mostrar. Como introdujimos en el primer apartado, la poesía de esta “generación del 68” –y de todos los poetas que se relacionan con esta corriente– llama la atención por su complejidad teórica, lo que de ninguna manera facilita un ejercicio como el trabajo que acabamos de realizar. Juan José Lanz, en su monografía sobre esta “generación”, comenta que «la concepción del lenguaje como único elemento capaz de llevar a cabo una ordenación de la realidad en el texto poético, capaz de construir una realidad autónoma en el poema, es, sin duda, uno de los rasgos que caracterizan más eficazmente a la generación poética del 68» (2011, p. 35).

Por tratarse de una serie de poetas cuya aproximación al lenguaje literario dista tan significativamente de la concepción tradicional, comprender de qué modo este mismo lenguaje recoge las formas de otro género como el del cine y se proyecta en el poema es un trabajo que podría ser realizado en un trabajo monográfico, y no solo en un artículo independiente. Sin que parezca un medio de excusarnos, hacemos hincapié en la necesidad de un análisis intermedial de cara a todos los poetas de dicha “generación”.

Sin embargo, la obra que hemos analizado, *Así se fundó Carnaby Street*, se enmarca en una situación determinante para la sociedad española y para la teoría literaria de las últimas décadas del siglo XX. Otra vez, en palabras de Sanz (2011), y como hemos podido observar en casi todas las composiciones analizadas, «uno de los elementos más llamativos de la estética generacional [...], es su intento de ennoblecer elementos derivados de la comunicación de masas integrándolos en el artefacto cultural que es el texto poético» (2011, p. 43). Una comunicación de masas que se encontraba en pleno auge transitorio y que, desde nuestro punto de vista, es un elemento clave de la primera obra de Leopoldo María Panero.

²⁰ Según Ferrán (2017) se crea una inestabilidad en la significación literaria del texto: «Esta inestabilidad del texto literario se convierte de por sí en una cuestión esencial y a menudo los poemas revierten al proceso de la creación, al hecho de que la literatura, al fin y al cabo, es una ficcionalización de la realidad y de la cultura» (2017, p. 11). El estudio de la teoría literaria desde la perspectiva posmoderna y novísima es muy amplia y compleja, de modo que preferimos no adentrar en dicha cuestión; no obstante, es necesaria para comprender los límites que Panero pretende imponer al texto literario.

Es por esto por lo que no es posible renegar de la fuerte influencia que el cine tuvo en el primer Panero y que se manifiesta desde diferentes ángulos y recursos poéticos. Para este trabajo nos hemos amparado en la teoría de la intermedialidad que Rajewsky (2006) planteó con especial atención el texto literario, aunque extrapolable a casi todos los géneros artísticos o expresivos. Existen, sin duda, muchas otras teorías generales sobre este tema tan debatido, de manera que, en consecuencia, existen otras tantas formas de acercarse a una obra como esta. Esto nos permite la posibilidad de, en un futuro, debatir si realmente la clasificación y los análisis intermediales propuestos parten de unos preceptos rigurosos y un desarrollo lógico.

La clasificación propuesta es, por lo tanto, una división que parte del desconocimiento, pero que se fundamenta en argumentos que consideramos plausibles, especialmente si tenemos en cuenta la falta de estudios al respecto. Posiblemente, Panero no estableciese unos parámetros específicos de forma consciente de cara a la presencia cinematográfica a la hora de escribir sus poemas para esta obra, lo que no se opone a que dicha clasificación exista o sea una de las muchas opciones con que se puedan fijar las referencias al cine. Es evidente que toda la obra se sustenta a través de referencias de todo tipo, desde la poesía misma hasta los personajes de tebeos, es decir, los nuevos mitos contemporáneos. Por ello, al fin y al cabo, creemos que la clasificación que hemos realizado sí que podría funcionar en el entramado poético que es *Así se fundó Carnaby Street*.

En definitiva, esperamos que el estudio intermedial en torno a la obra poética de Panero y a la “generación” de poetas que marcaron la ruptura con la poesía social y comprometida de los años cincuenta se tenga en cuenta para futuras investigaciones, ya que se trata de un aspecto del que todavía se podría seguir profundizando y estableciendo nuevas conclusiones al respecto.

Bibliografía

- BARELLA VIGAL, Julia (1984). «La poesía de Leopoldo María Panero entre Narciso y Edipo», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, pp. 123-128.
- BOU, Enric – PITTARELLO, Elide (2009). «Introducción: las claves de la transición», en Enric BOU y Elide PITTARELLO, eds., (*En*)*claves de la transición, una visión de los novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Madrid: Iberoamericana, pp. 7-38.
- BLESA, Túa (2004). «La destruction fut ma Beatrice» en Panero, Leopoldo María, *Poesía completa (1970-2000)*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor.
- BLESA, Túa (2019). *Leopoldo M.^a Panero, poeta póstumo*. Madrid: Visor.
- CASTELLET, Josep María (2018). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- FERRÁN, Jaime María (2016). «La poesía de Leopoldo María Panero y la mitología infantil», *Hispanic Poetry Review*, 11/2, pp. 1-11.
- FERRÁN, Jaime María (2017). *La ruptura posmoderna. Esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*. Sevilla: Renacimiento.
- JOVÉ, Jordi (1986). «“Así se fundó Leopoldo María Panero”», *Scriptura*, 1, pp. 67-76.

- LANZ, Juan José (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ CASTELLANO, Ramón (2019). «Leopoldo María Panero, poeta menor», *Revista de Estudios Hispánicos*, 53/3, pp. 899-922.
- LUJÁN MARTÍNEZ, Eugenio Ramón (1997). «Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 13, pp. 165-186.
- MISTRORIGO, Alessandro (2009). «“No hay nada, nada más que la boca que dice”: horizonte poético de Leopoldo María Panero», en Enric BOU y Elide PITTARELLO, eds., (*En*)*claves de la transición, una visión de los novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Madrid: Iberoamericana, pp. 327-348.
- PANERO, Leopoldo María (2004). *Poesía completa (1970-2000)*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor de Poesía.
- RAJEWSKY, Irina O. (2006). «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, 6, pp. 43-64.
- RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio (2009). «Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero», *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 6, pp. 27-37.
- SERRA, Pedro (2011). «Superficies iluminadas: imaginación cartográfica de la poesía transicional española», en António Apolinário LOURENÇO y Osvaldo M. SILVESTRE, eds., *Literatura, Espaço, Cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 75-104.
- SERRA, Pedro (2015). «Por otra transición. Invención y espacialidad en *Así se fundó Carnaby Street*», *POLITEIA: História e Sociedade*, 15/1, pp. 157-181.
- TALENS, Jenaro (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)*. Edición de Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- AVERY, Tex – JONES, Chuck – CLAMPETT, Bob – FRELENG, Fritz – MCKIMSON, Robert (1930). *Looney Tunes*, Warner Bros Animations.
- COOPER, Merian C. – SHOEDSACK, Ernest B. (1933). *King Kong*, RKO Radio Pictures.
- DERAY, Jacques (1966). *El hombre de Marrakech*, Atlantis .
- FORD, John (1925). *Kentucky Pride*, Fox Film Corporation.
- FORD, John (1939). *La diligencia*, Walter Wanger Productions.
- FORD, John (1953). *El sol siempre brilla en Kentucky*, Argosy Pictures.
- HAND, David (1937). *Blancanieves y los siete enanitos*, Walt Disney Productions.
- HAWKS, Howard (1966). *El Dorado*, Paramount Pictures.
- GERONIMI, Clyde – JACKSON, Wilfred – KINNEY, Jack – LUSKE, Hamilton (1953). *Peter Pan*, Walt Disney Productions.
- LEAN, David (1957). *El puente sobre el río Kwai*, Horizon Pictures.
- SHARPSTEEN, Ben (1941). *Dumbo*, Walt Disney Productions.
- SALKOW, Sidney (1954). *Sitting Bull: Casta de guerreros*, W. R. Frank Productions/Tele-Voz S. A.

STEVENSON, Robert (1964), *Mary Poppins*, Walt Disney Productions.

VAN DYKE, Woodbridge Strong (1932). *Tarzán de los monos*, Irving Thalberg Productions.

YOURJANSKY, Viktor (1959). *Los bateleros del Volga*, Fides Film/Omnia Pictures Ltd., Regina-Film.

TROPELIÁS