

de primer orden que, digámoslo ya, se enfrenta deliberadamente a quienes identifican esa situación límite con decadencia alguna.

En la antología de Castellet, Panero declaraba: «Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN». El libro que publicó aquel año, 1970, *Así se fundó Carnaby Street*, siendo como era el primero del autor, se sitúa ya frente a aquella palabra, o, más exactamente, en ella. Tres años después publicó *Teoría*, y desde entonces podemos decir que cada página de la obra de Panero es una síntesis de todo el conjunto:

Hay que conquistar la desesperación
más intransigente
para llegar a las formas más duras y vacías
para construir nuestro castillo¹³.

El espacio expresivo donde actúa el poeta está poblado de todos los horrores posibles y constituye un campo de batalla en el que la derrota es segura —«señor de tu derrota»¹⁴— y donde quien habla no olvida nunca el asedio de la nada —«la nada que vigila / sólo vigilar sabe»¹⁵—. Pero en ese recinto irrespirable, la palabra de Panero se abre camino como si ése fuera el único ambiente propicio para manifestarse. Es decir: esta poesía abocada a su final, con síntomas agónicos permanentes, crea su propio campo de cultivo en ese callejón sin salida, y ahí se desarrolla con una frondosidad incansable, nada relajante para los ojos del observador, desde luego, pero donde puede encontrar el paisaje más elaboradamente bello quien observe con los instrumentos perceptivos adecuados.

Habitualmente se habla de Panero como del «marginal», del «surrealista», algo así como si en él se hubiese encontrado la válvula de escape por donde dejar salir la presión de buenas maneras en que parecería concentrarse la estética de los años setenta y su heredera del decenio siguiente. Según esa estrategia, a Panero se le podrían perdonar sus salidas de tono por aquello de que su equilibrio mental estaba en duda —y, evidentemente, porque figuraba en el evangelio de Castellet—. Pero Panero, a juzgar por sus continuas entregas de poesía, escribe completamente despreocupado del destino que pueda tener el grupo a que se le asigna. Su pretensión, a todas luces excesiva pero legítima (y muy cuerda), es entenderse directamente con el lector: «El referente poético por excelencia es la imaginación del lector: jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdirla, chocarla, perseguirla, cautivarla»¹⁶.

El lector sabe que no puede acercarse a las páginas de Panero con una predisposición convencional. Sus registros perceptivos, que necesariamente deben ser muy variados —cómo, si no, se puede ser lector de poesía contemporánea—, tienen que predisponerse para asimilar claroscuros muy violentos y para establecer instantáneamente relaciones semánticas bastan-

¹³ Leopoldo María Panero, *Poesía (1970-1985)*, Col. Visor, Madrid, 1986, pág. 74.

¹⁴ Op. cit., pág. 75.

¹⁵ Op. cit., pág. 76.

¹⁶ Leopoldo María Panero, *El último hombre*, Ed. Libertarias, Madrid, 1984, pág. 9 (Prólogo no recogido en *Poesía, 1970-1985*).

te complejas. Frente al registro casi único en que un poeta suele escribir, el lector es capaz de una traslación estética ágil y gozosa —repito: si no se trata de un profano impenitente—, y por difícil que parezca a primera vista una poesía, la lectura resulta siempre atractiva, a condición de que los resortes decodificadores estén dispuestos a la flexibilidad y a la sugerecia tácita de todas las lecturas anteriores. Panero plantea una lectura sin asideros simbólicos definidos, o, como mucho, ofrece para agarrarse clavos ardiendo; lo mejor para acercarse a su poesía es desprenderse de prejuicios interpretativos y «entregarse» al transcurso accidentado pero no arbitrario de la palabra. En esa entrega, la «fiera» lleva las de ganar porque su papel puede ser interrumpido en cualquier momento, incluso retomado con nuevas energías, mientras que el supuesto «cazador» que quería cautivarla es el único que nunca sale de la jaula. Retomar la lectura es imprescindible, como en cualquier otra poesía que se precie y que apreciemos: reemprender un camino que siempre lleva más lejos.

Por otra parte, el surrealismo de Panero es muy discutible. Si en sus versos hay dispersión —a veces excesiva: véase el poema «Llévate la tiniebla guiadora»¹⁷ de *Teoría*—, también es cierto que la asociación de imágenes y de motivos oníricos, por azarosa que resulte, nunca es caprichosa. El procedimiento más frecuente de búsqueda de significados consiste en hacer confluír haces expresivos sobre un mismo objeto para intentar delimitarlo, acorralarlo y conseguirlo —cazarlo, sí—; el hecho de que esos haces se superpongan o se contradigan, dialoguen entre sí o se cuestionen unos a otros, de manera que la frase titubee y vuelva sobre sí misma para perfilarse y afirmarse, nos muestra la voluntad permanente, *consciente*, de penetrar en aquel objeto, de no dejarlo huir inexpresado. Y esos procedimientos nos recuerdan más el empeño expresionista por situarse al principio de toda dicción, en ese estado puro despiadado e inalcanzable, que la versatilidad retórica del surrealismo.

Panero es un poeta cuyo filón lírico parece tener una calidad de primer orden y que, sin embargo, elabora el material extraído sin preocuparse del acabado o de la presentación. De ahí que a veces la lectura choque con una excesiva fragmentación; ni siquiera una atenta referencia al contexto del poema puede hacernos fijar medias frases o excesos desorientadores. El lector, nos parece, debe renunciar precisamente a «fijar», es decir, a que todo lo leído encaje coherentemente; la coherencia del conjunto, muchas veces, es enemiga de una cabal apreciación. Y en Panero es necesario «que el verso / se lea formando... y no formando / parte del poema —nada es / si no es por sí solo»¹⁸. Pero incluso en los poemas más dispersos, menos discernibles, encontramos un destello que justifica el merodeo por el que el poeta ha llegado a su objeto, quizá por derroteros demasiado oscuros,

¹⁷ Op. cit., pág. 105.

¹⁸ Op. cit., pág. 137.

pero siempre delatores de la excelencia de aquel filón: véase el poema «Un cadáver chante»¹⁹, desolador como tantos otros de Panero pero, además, irresoluto, casi imposibilitado de discurrir —más que agónico: funerario—, cuyos versos finales —«Mi suicidio es esto: / seguir viviendo»—, arrojan sobre todo el texto una pátina, no digamos de luz, pero sí de sombra reveladora.

Los rasgos que estamos comentando, a propósito de la asunción del acabamiento expresivo como fuente de la propia expresividad, recuerdan la actitud estética de Carnero, aunque se diferencian de ella en la falta tanto de fraseo teórico —Panero, si teoriza, lo hace crispadamente— como de ironía —el personaje que habla en los versos de Panero no necesita distanciarse de sí mismo: le basta la conciencia, ni siquiera sarcástica, de su propia nada, de que sobrevive «hablando para poder existir»²⁰—. Pero nada de cuanto apreciamos en su obra puede remitirnos a los novísimos que ascendieron al rango de tales en la segunda mitad de los años setenta, los que hemos señalado como la segunda oleada de esta generación. A ellos parecen estar dedicadas algunas declaraciones de Panero: «Algo que no sabe decididamente el poeta inspirado es que trovar es difícil, que la buena poesía no viene del cielo, ni espera nada de la juventud o del deseo»²¹. Los «poetas inspirados» son, sin lugar a dudas, los que por aquellos años volvían a practicar el idealismo neoacademicista o entronizaban a la juventud seudopagana en versos de énfasis banal. Dicho «en lenguaje poético»:

cortar
la lengua del que diga más
de lo que urge, del que hable
por hablar y no se haya
previamente quemado la lengua, con la antorcha²².

La radicalidad de Panero —que ha hecho incursiones en la teoría psiquiátrica y política— adopta una actitud decidida contra la decadencia estética e ideológica y deja bien claro que, como la escritura no es inocente, la lectura tampoco puede serlo.

Entre el extremo de Guillermo Carnero, que en su último libro tiende a mimetizarse con los novísimos de segunda hora, y el de Leopoldo María Panero, que no parece estar dispuesto a hacer concesiones, podemos situar la obra de los primeros novísimos.

Pere Gimferrer escribió en castellano tres libros que cuentan entre los fundacionales de esta generación; el último, *Extraña fruta*, fue acabado en 1969, y desde entonces su autor escribe en catalán y se considera a sí mismo un poeta catalán. Su decisión, respetable si las hay, no ha afectado a quienes elaboran antologías, nóminas o recuentos de este grupo de poetas, en el que siguen incluyéndolo no sólo con sus poemas de los años sesenta sino también con traducciones de su obra posterior. Sorprende que

¹⁹ Op. cit., pág. 166.

²⁰ Op. cit., pág. 186.

²¹ Prólogo citado a El último hombre, pág. 10.

²² Poesía, 1970-1985, pág. 143.

ese fenómeno se produzca sólo con Gimferrer y no con otros poetas catalanes.

A juzgar por esas traducciones, Gimferrer ha dejado de emplearse tan a fondo como en *Miralls, espai, aparicions*, conjunto de su obra escrita en catalán hasta 1981. Tanto en *El vendaval* (1988) como en *La llum* (1991) nos habla un poeta experto pero no necesitado de expresión, alguien que cree haber hecho ya méritos suficientes y ahora se permite dedicarse a ejercicios de mantenimiento. No se puede decir que el último Gimferrer no ofrezca calidad, si entendemos por calidad la técnica bien temperada y el cuidado de que los temas suenen «como deben». Lo que no ofrece es apuesta alguna; tras los riesgos y la ambición discursiva de los libros anteriores, hay que considerar a Gimferrer como uno de los novísimos de primera hora que se ha aproximado más a los de la segunda.

En José María Álvarez ese acercamiento, detectable en sus versos, ha ido acompañado por una exposición de imagen personal que resulta muy necesaria para los novísimos decadentes: «la literatura es un destino. No es un trabajo. Se puede llegar a ser ingeniero o no serlo, u otra actividad cualquiera, pero no se puede ser poeta o no serlo. Se es o no se es. Y se es de nacimiento, se escriba o no se escriba jamás»²³. El poeta que no escribe jamás suele ser el que más actúa como poeta, de igual modo que el poeta muy dado a representar su papel llega, si no a no escribir, sí a hacerlo de la manera más acorde con aquella actuación. La obra, para el poeta que-no-puede-no-serlo, pasa a segundo plano, mientras la imagen del poeta irremediable absorbe toda energía creativa. Ya veremos en nuestro próximo artículo cómo, para algún destacado representante de la segunda oleada novísima, lo importante es ese *ser* —más aparential que sustantivo—, y no la obra. Una obra que empezó mostrando tanto interés como la de José María Álvarez se ha estancado en obviedades supuestamente elitistas y en eruditos languidecimientos.

También la obra de Antonio Carvajal se inició con un vigor fuera de serie. Sin embargo, sus últimos libros parecen haber renunciado al barroco tumultuoso de aquellos comienzos para remansarse en un manierismo discreto:

Por rozar con mis labios
la piel de tus mejillas,
por sentir el calor de tus dos manos
recogiendo las mías,
vale la pena soportar las penas,
esperar otro día,
y al cielo dar las gracias, sólo
porque estás en mi vida²⁴.

²³ Entrevista en Quervo, Valencia, 1984, pág. 12.

²⁴ Rimas de Santafé (segunda serie), Ed. Hiperión, Madrid, 1990, poema VII.

El buen hacer de Carvajal y su conocimiento de los secretos del arte de la palabra no le dejan caer totalmente en las efusiones insustanciales de los novísimos de la segunda hornada. Pero el hecho de que sean sus