

“Fantasma de un fantasma”: Juan Luis Panero y Luis Cernuda entre espejos y fotografías

“Ghost of a ghost”: Juan Luis Panero and Luis Cernuda between mirrors and photographs

ANTONIO CANDELORO

Universidad Católica San Antonio de Murcia. Departamento de Educación. Campus de los Jerónimos s/n. Guadalupe 30107 Murcia (España).

Dirección de correo electrónico: acaneloro@ucam.edu.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4645-6188>.

Recibido/Received: 16-1-2023. Aceptado/Accepted: 12-5-2023.

Cómo citar /How to cite: Caneloro, Antonio (2023). “«Fantasma de un fantasma»: Juan Luis Panero y Luis Cernuda entre espejos y fotografías”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 31-60. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.31-62>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la huella indeleble que Luis Cernuda deja en la obra de Juan Luis Panero tanto en relación con el enigma del tiempo, cuanto en relación con la presencia de las imágenes que permiten rescatar el pasado en la poesía de ambos. Como el mismo Panero afirma en *Luis Cernuda* (su poema homenaje al autor de *La realidad y el deseo*), los dos se conciben como “fantasma de un fantasma”. La poesía es el lugar en el que ambos fantasmas pueden seguir dialogando y mirando más allá de la muerte, entre espejos y fotografías.

Palabras clave: Juan Luis Panero; Luis Cernuda; intertextualidad; fotografía; fantasma.

Abstract: The objective of this article is to analyze the indelible mark that Luis Cernuda leaves in the work of Juan Luis Panero, both in relation to the enigma of time, and in relation to the presence of images that allow us to rescue the past in the poetry of both. As Panero himself states in *Luis Cernuda* (his tribute poem to the author of *La realidad y el deseo*), the two conceive of each other as a “ghost of a ghost”. Poetry is the place where both ghosts can continue talking and looking beyond death, between mirrors and photographs.

Keywords: Juan Luis Panero; Luis Cernuda; intertextuality; Photography; ghost.

INTRODUCCIÓN: LUIS CERNUDA Y JUAN LUIS PANERO: UNA “AFINIDAD ELECTIVA”

Si hay algo que caracteriza la poesía de Juan Luis Panero es la presencia constante de ciertos ejes temáticos que vuelven una y otra vez – como si se tratara de variaciones musicales sobre el mismo tema– a lo largo de toda su producción lírica. Desde su primera recopilación, titulada *A través del tiempo* (1968), hasta la última, emblemáticamente titulada *Enigmas y despedidas* (1999), es fácil comprobar cómo el enigma del tiempo es uno de los ejes centrales de su poética (esto es, de su manera peculiar de entender la poesía) desde sus inicios hasta su propia muerte. Si la poesía es “la revelación de ese hondo misterio que se oculta dentro de nosotros mismos” (Panero, 1994: 253),¹ el tiempo, en cuanto sustancia inaprensible y escurridiza de la que el ser humano está hecho y en cuanto categoría filosófica a través de la cual se nos brinda la oportunidad de pensar, recordar y evocar kantianamente el pasado, el presente y el futuro, es uno de los “misterios” más fascinantes y menos definibles con los que nos podamos enfrentar.² El tiempo en cuanto pregunta a la que nadie puede encontrar respuesta cierta, unívoca y científica³ se va convirtiendo en *Leitmotiv* de la obra de Panero a lo largo de toda su producción lírica; de

¹ Como sintetiza eficazmente Díaz de Castro (2022: 42-43): “El poeta se mantuvo fiel a unos pocos motivos centrales: la desengañada reflexión sobre el acabamiento [...]; la propia biografía, esa “mediocre constancia” de los hechos a la que se contraponen la fugaz redención de instantes de intensidad [...]; la despersonalización del yo [...]; el homenaje, en fin, a la secuencia inacabable de los amigos desaparecidos [...] que en fantasmal retrato de grupo se representan en la imaginación esperando que la sombra sin nombre del poeta se les reúna”. Veremos en seguida la importancia que cobra la rememoración de la amistad en la creación poética de Panero.

² Cfr. también los demás títulos de las recopilaciones del autor: *Los trucos de la muerte* (1975), *Desapariciones y fracasos* (1978), *Antes que llegue la noche* (1985), *Galería de fantasmas* (1988) y *Los viajes sin fin* (1995). Todos giran alrededor del campo semántico del “tiempo”: metonimia de la muerte en el primer caso, el tiempo se une al ámbito nocturno y saturnino de las “desapariciones” y de los “fantasmas” hasta tocar el tema homérico del viaje que no se acaba (o que solo se acaba cuando se aproxime la Señora de la Guadaña). Sobre el enigma del tiempo en la poesía de Panero cfr. Lostalé (2017: 15-34). Sobre el tiempo en cuanto categoría inaprensible incluso para la física cuántica cfr. Rovelli (2017).

³ Cfr. Cernuda (2002a: 178): “porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe”, además de Agustín de Hipona (2010: 382): “¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podrá explicarlo concisa y fácilmente? ¿Quién podrá comprenderlo, al menos con el pensamiento, para formular una explicación al respecto? Y sin embargo ¿qué otra cosa recordamos al hablar más cercana y conocida que el tiempo?”.

ahí también la naturaleza metafórica de ciertas figuras recurrentes, como la del “fantasma” (un muerto que no ha desaparecido definitivamente y del todo y con quien los vivos imaginan poder entrar en contacto o entablar diálogo verbal); de ahí la constante rememoración del pasado autobiográfico, tanto en el ámbito lírico como en el prosaico, a través de la publicación de sendos textos memorísticos como son *Los mitos y las máscaras* (1994), recopilación de artículos y ensayos literarios trufados de recuerdos íntimos, y, sobre todo, *Sin rumbo cierto* (2000), una larga entrevista que el poeta concedió a Fernando Valls y que se configura, al mismo tiempo, como relato (y recuento) autobiográfico y como honda reflexión sobre la literatura del siglo XX. En este contexto y en el ámbito de la poesía que surge a raíz de la reflexión filosófica sobre el enigma del tiempo, Luis Cernuda se nos presenta sin duda alguna como uno de los escritores que más influyó en la obra de Juan Luis Panero. El objetivo de este artículo es comprobar de qué manera el “fantasma benigno” del poeta sevillano vuelve una y otra vez en la escritura y en la vida de Panero rondando a través de géneros literarios, ámbitos artísticos y estilos escriturales de diferente índole. Empecemos, entonces, por el principio.

1. LUIS CERNUDA: UN POEMA-ELEGÍA

La goethiana “afinidad electiva” entre Cernuda y Panero queda patente en el poema que este último le dedica al primero en 1978 en la primera sección de *Desapariciones y fracasos* (titulada *Ciudades y sombras*):

LUIS CERNUDA

En Madrid, donde me dieron la noticia de tu muerte,
en Sevilla, años después, en una extraña primavera,
en Londres, repitiendo tantas veces
el sonido de tu voz, el roce de tu mano.
En Nueva York, mirando caer la nieve
—junto a aquel cuerpo que tanto quise—,
y en México, bajo la lluvia, frente a la piedra rajada,
que nada guarda sino tu nombre y la ceniza de un recuerdo,
has estado conmigo, *fantasma de un fantasma*.

Y esta tarde de Roma —en la casa en que muriera Keats—,
bajo la luz transparente de principios de otoño,

he vuelto a sentir, casi un temblor, tu presencia,
la terca pasión de tu memoria,
algo remoto y familiar como tu fotografía.

Que esa presencia, esa memoria me acompañen
hasta el día en que sean reflejo fiel,
testimonio inútil de un sueño derrotado
y una mano cierre mis ojos para siempre (Panero, 2013: 137).⁴

Lo que más nos sorprende en este poema, que es también elegía, es su estructura formal: dividido en tres partes, la primera consta del recorrido vital y, al mismo tiempo, espacial que el poeta desarrolla rememorando su relación con Luis Cernuda, una especie de recuento de corte geográfico en el que se detallan los lugares en los que quien dice “yo” recuerda la presencia benévola del amigo muerto. En esta primera parte, Madrid, Sevilla, Londres, Nueva York y, finalmente, México constituyen las ciudades (y los países) por las que Panero ha ido viajando y recordando a Luis Cernuda en cuanto “presencia real”, por decirlo a lo Steiner (2017). El verbo del que depende todo el periplo geográfico y cosmopolita aparece solamente al final y en pretérito perfecto compuesto: “has estado conmigo, fantasma de un fantasma”. La segunda parte incluye los vv. 10-14 y encarna la vuelta al presente, al tiempo del acto de escritura a partir del cual el poeta rememora su pasado y el de Cernuda: la ciudad desde la que escribe es Roma; el lugar concreto es metonimia de la poesía de Cernuda: “en la casa en que muriera Keats” (v. 10), esto es, uno de los poetas ingleses fundamentales para entender la obra cernudiana y, de nuevo, el verbo aparece en pretérito perfecto compuesto: “he vuelto a sentir, casi un temblor, tu presencia [...]” (v. 12)⁵. La tercera y última sección la ocupan los vv. 15-18, esto es, los versos que se presentan como *desideratum* utópico hacia un futuro desconocido y caracterizado por la presencia definitiva e inevitable de la muerte: los dos verbos principales aparecen en presente de subjuntivo. El poeta desea y espera que la “presencia” y la “memoria” de Cernuda lo “acompañen” hasta el día final y que ambas

⁴ Todas las demás citas se sacarán de esta edición con la sola indicación del número de página entre paréntesis; las cursivas –cuando no debidamente señalado– son mías).

⁵ A John Keats dedica Cernuda el homónimo ensayo en Cernuda (2002b: 337-352). Sobre la importancia de los románticos ingleses en la obra de Cernuda cfr. Insausti Herrero-Velarde (2000).

“sean” “testimonio inútil de un sueño derrotado” (v. 14) cuando una mano “cierre mis ojos para siempre” (v. 15).

Las tres partes del poema se articulan en un paulatino *crescendo* musical a través del cual el poeta evoca el pasado, retrata el presente y perfila (o atisba) el futuro de ese mismo “yo” que rememora su relación con Luis Cernuda en cuanto modelo a seguir no solo en el ámbito literario y poético, sino también en la esfera moral y ética. Juan Luis Panero revisita los lugares de la memoria para reescribir su pasado en función del recuerdo de Cernuda: en Madrid “me dieron la noticia de tu muerte” (v. 1); la capital se presenta, entonces, como el lugar en el que el poeta vivo aprende la noticia a partir de la cual tendrá que empezar a elaborar el duelo por el poeta fallecido; Sevilla (v. 2) evoca el lugar de nacimiento del mismo Cernuda y, paradójicamente, el espacio desde el cual el poeta vivo entabla su diálogo imposible y utópico (“tu muerte”, anuncio dramático que se reverbera en dos detalles concretos y físicos del cuerpo de Cernuda: “tu voz” y “tu mano”); Londres (v. 3) es el lugar emblemático en el que Panero, siendo un niño de cinco años, pudo conocer a Cernuda y tocar con mano, esto es, experimentar en el plano real y empírico, qué sonido tenía la voz del poeta y qué roce le producía el contacto con sus manos; Nueva York (v. 5) indica parte de la odisea existencial de Cernuda en el momento en el que, al abandonar España, viaja primero a Francia, luego a Inglaterra, para luego pasar finalmente el resto de su vida entre EE.UU. y México. La metrópoli americana aparece asociada también al tema amoroso y pasional: Panero evoca la contemplación de la nieve que cae mientras mira el paisaje “junto a aquel cuerpo que tanto quise”, quien pudiera coincidir con Marina Domech, con la que Panero acabaría casándose (Panero, 2000: 79-88).⁶ Finalmente, México es el lugar de la muerte: la lluvia sustituye a la nieve y el “yo” lírico evoca la tumba de Cernuda, esa “piedra rajada / que nada guarda sino tu nombre y la ceniza de un recuerdo” (vv. 7-8).

⁶ Cfr. también el poema *Fantasmas en la nieve*, de la recopilación *Antes que llegue la noche* (1985), en el que el poeta rememora su relación con la mujer amada estando ambos en Nueva York y mirando la nieve caer a través de una ventana. El acto de rememoración se convierte en un “truco” para que esa historia de amor no desvanezca del todo para cuando “sólo quedan retocadas anécdotas, viejas / fotografías, / y unas pocas palabras desgastadas” (Panero, 2013: 200).



Fig. 1: La tumba de Luis Cernuda en el Panteón Jardín de Ciudad de México

El único elemento que parece unir de forma constante tantos sitios es precisamente la presencia atemporal de Luis Cernuda en cuanto “fantasma de un fantasma”, esto es, presencia fantasmal de alguien que, en 1963, se sabe definitivamente muerto.⁷ En Roma, y desde el presente del acto de la escritura, la situación cambia: visitando la casa del autor de *Ode on a Grecian Urn*, Panero parece constatar y experimentar la presencia de Cernuda: “casi un temblor, tu presencia / la terca pasión de tu memoria, / algo remoto y familiar como tu fotografía”. No muy lejos de la casa romana en la que Keats se alojó (en Plaza de España) se encuentra el cementerio anglicano (o “cementerio acatólico”, también conocido como “cementerio de los ingleses”), junto a la Pirámide Cestia y a la Puerta de San Pablo. La evocación de la muerte de Keats podría remitir a ese lugar de la memoria y al epitafio que aparece en su tumba: “Here lies One Whose Name was writ in Water”.⁸

⁷ Sobre los lugares en cuanto “contenedores” del pasado de quienes los habitaron o los visitaron es fundamental Schlögel (2007). Sobre el espacio en cuanto categoría abstracta que nos lleva a la reflexión sobre el tiempo, cfr. Pardo (1992).

⁸ El poeta inglés vuelve a aparecer, junto con Byron, Hölderlin y von Kleist en *Retrato de poeta romántico* (perteneciente a la recopilación *Antes que llegue la noche* (1985), en Panero (2013: 215). Roma, con su luz y su atmósfera incomparable con la de otras ciudades, vuelve a aparecer en la misma recopilación en tres poemas: *Poetas en Roma* (Panero, 2013: 216); *Piazza Navona* (Panero, 2013: 226) y *Atardecer romano* (Panero, 2013: 249-250).

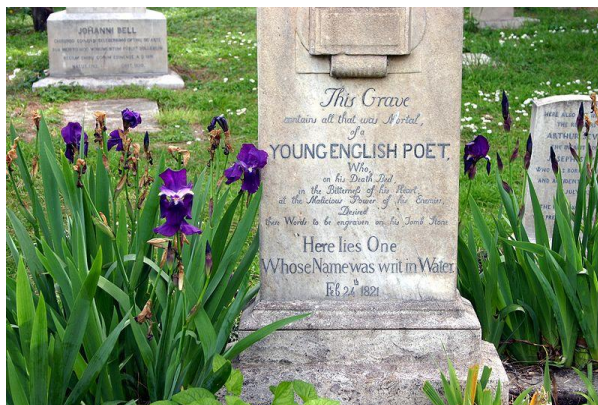


Fig. 2: La tumba de John Keats en el Cementerio Acatólico de Roma

De ese epitafio Luis Cernuda tomará inspiración para el título de *Escrito en el agua*, uno de los últimos y más impactantes poemas en prosa de *Ocnos*: en este texto, Cernuda evoca su infancia y los pocos momentos de plenitud que vivió para luego tomar conciencia de la transitoriedad de los mismos y de la inevitable destrucción de los placeres y de los bienes terrenales, del amor y de la amistad entre los seres humanos.⁹ Esta toma de conciencia lo lleva a exclamar lo siguiente:

Fue un sueño más, porque Dios no existe. Me lo dijo la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar. Me lo dijo el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida. Me lo dijo la conciencia, que un día ha de perderse en la vastedad del no ser. Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia (Cernuda, 2002a: 615).¹⁰

⁹ Siendo el arte uno de los pocos ámbitos en los que poder imaginar el futuro o una posible eternización de la vida humana; en este sentido Panero comparte una concepción del arte muy cercana a la de Cernuda: cfr. Díaz de Castro (2021: 261-262): “Las referencias artísticas [...] muy a menudo se utilizan para establecer ese contraste entre la temporalidad del vivir y una precaria perduración o, al menos, el efímero consuelo del arte y de la poesía, ese ‘terco sueño’ de unas ‘pocas palabras’”.

¹⁰ Escrito en Glasgow el 14 de mayo de 1941, *Escrito en el agua* fue excluido por parte del mismo Cernuda en la primera versión de *Ocnos*; la versión corregida y definitiva que Cernuda mandó a imprimir salió en 1963, pocos días después de su muerte, el 5 de noviembre del mismo año.

Se trata de un fragmento crucial para entender la poética de Cernuda y el compromiso ético de su escritura.¹¹ Si Cernuda se ve a sí mismo como “una sombra” que se arrastra “entre el delirio de sombras” (aquí podría estar aludiendo a los famosos versos del *Macbeth* de William Shakespeare que dieron lugar al título de una de las novelas más famosas de William Faulkner),¹² Panero define a Cernuda como “fantasma de un fantasma”. El “sueño derrotado” al que alude el “yo” lírico en el verso final podría también hacer rima con (o presentarse como eco literario de) la desilusión del poeta sevillano que se concibe como alguien que no existe ni siquiera en el presente, una “sombra” que pronuncia shakespearianamente “palabras desalentadas” que son el testimonio de esta “no-existencia”. En un contexto existencialista (y nihilista) de este tipo, la mano que, en un futuro incierto y, de momento, invisible, cierre los ojos del poeta, podría ser interpretada como la mano del mismo “fantasma de un fantasma”. Cernuda es aquí presentado como ese ser que siempre acompañará al poeta, incluso en el día de su muerte. De hecho, esa “una mano” anónima que aparece en el verso final del poema podría remitir a aquel íntimo “roce de tu mano” evocado ya en el v. 4, junto con el “sonido de tu voz”. La sinestesia pone en marcha un recuerdo en el que el oído y el tacto toman el primer plano. Sin embargo, hay otro detalle que no podemos obviar: si Cernuda sigue vivo (y lo seguirá siendo para el poeta que escribe y recuerda su pasado en relación con él) es porque el “yo” lírico puede todavía contemplar su rostro en algo “remoto” y, al mismo tiempo, “familiar” como su fotografía, esto es, un detalle aparentemente nimio, y sin embargo fundamental porque a través de la foto se remata la evocación sonora y táctil del fantasma.

La fotografía de Cernuda es el *objective correlative* (en términos eliotianos)¹³ de la presencia del muerto (o del fantasma que sigue rondando

¹¹ Sobre el nudo entre estética y ética cfr. Grasso (2020: 125-150), donde se analiza la función de lo que la autora define como “la memoria necesaria” que Cernuda adopta para construir la arquitectura de *La realidad y el deseo* en su versión definitiva. Sobre el mismo nudo cfr. también Insausti Herrero-Velarde (2006).

¹² Cfr. Shakespeare (2005: 992) (Act V, Scene V, vv. 23-27): “Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of *sound and fury*, / Signifying nothing” (las cursivas son mías).

¹³ Cfr. Eliot (1957: 100): “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (cursivas del autor). Está claro que una fotografía en cuanto objeto aparentemente neutro se carga de valor

al vivo). Ahora bien: ¿a qué fotografía podría estar aquí haciendo referencia Juan Luis Panero?

Antes de intentar contestar esta pregunta es oportuno subrayar el valor altamente simbólico que adquieren dos lexemas en el v. 15: Cernuda es “presencia” y es “memoria”. Podríamos decir que su herencia se configura como “memoria presente” o “presencia memorial” que influye en el *hic et nunc* del acto de escritura del poeta vivo que, a su vez, se considera a sí mismo como un testigo ocular y heredero de esa misma memoria, hecha de literatura, pero también de objetos reales, como pueden serlo las fotos.¹⁴ Una fotografía, de hecho, certifica que lo que vemos existió, fue “presencia real”: es lo que nos recuerda Roland Barthes al recordar tierna e implícitamente a su madre muerta en *La cámara lúcida* y al subrayar una y otra vez que en la fotografía lo que vemos ocurrió, aunque solo fuera una vez y aunque solo fuera algo fugaz: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”.¹⁵

emocional al evocar un espacio y un tiempo alejados de quien la contempla; y el hecho de que una fotografía pueda convertirse en “a chain of events” lo demuestra con creces el experimento literario de Paco Gómez con *Los Modlin* (Madrid, Fracaso Books, 2013) una novela que surge del encuentro azaroso del autor con unas fotografías de un álbum familiar tirado en la basura. La contemplación de esas fotos provocará el estallido de una “emotion” que involucrará al autor en una investigación llevada a cabo a lo largo de diez años.

¹⁴ En este sentido podemos estar de acuerdo con Georges Guntert cuando afirma que “Los elementos sobre los que se fundamenta la analogía [entre la expresión y el contenido de un poema] se sitúan en un nivel más abstracto, porque, si las palabras del contenido encierran significados figurativos, imágenes, quien produce los valores en el plano de la expresión es el lenguaje como significante, que [...], transmite sugerencias mentales y emocionales” (cfr. Guntert, 2013:132). Ahora bien, en un contexto como el que se nos presenta en *Luis Cernuda* está claro que la presencia ausente (o la ausencia presente) de una “fotografía” del poeta muerto por parte del poeta vivo puede transmitir “sugerencias mentales y emocionales” incluso sin ser citada de forma concreta. Esto implica que el preguntarnos por la verdadera fotografía a la que podría estar aludiendo Panero no aclara ni facilita la interpretación correcta del poema-elegía dedicado a Cernuda. Sí aclara –y lo veremos en seguida– la manera en la que Panero se inspira en las fotos para crear su propia poesía, incluso utilizando o recurriendo a géneros literarios y artísticos alejados de la lírica como son el cine o la memoria autobiográfica.

¹⁵ Cfr. Barthes (1990: 31 y 136) donde volverá a afirmarlo de forma rotunda: “El nombre del *noema* de la Fotografía será pues: “*Esto ha sido*” o también: lo Intratable. En latín [...] esto se expresaría sin duda así: “*interfuit*”: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto [...]; ha estado allí y, sin embargo, ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. Todo esto es lo que quiere decir el verbo *intersum*”. Obviamente, todo este análisis barthesiano habría

Es lo que ocurre en una de las primeras escenas en las que Juan Luis Panero toma la palabra hablando de sí mismo en la película *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri.

2. LUIS CERNUDA EN *EL DESENCANTO* (1976): UNA FOTOGRAFÍA-FETICHE

Llevamos ya unos cuantos minutos de charla interesantísima entre Michi y Juan Luis (incluyendo un debate bastante encendido sobre la huella que dejó en su vida la muerte del padre y la locura del otro hermano, Leopoldo María) cuando, en el minuto noveno del rodaje, Juan Luis Panero se para y, sentado en una butaca, nos enseña y muestra a la cámara con tono divertido y cierta guasa algunos objetos fetiche que han marcado su vida o a los que él mismo atribuye un valor afectivo y casi mágico: tras enseñar una Cruz de Calatrava, regalo de su madre en las Navidades de 1967; un cuchillo “que [le] ha salvado el pellejo dos veces”, comprado en Ginebra en 1960; un caballo japonés adquirido en San Francisco; un viejo sombrero modelo Stetson (para el papel del “malo de la película” le resulta perfecto, afirma en un comentario lleno de autoironía y de sarcasmo hacia la propia película); un libro con la traducción inglesa de la poesía completa de Kavafis y con, en el interior, una postal regalo de una mujer griega a la que dice haber amado “como nunca he amado a nadie en mi vida”; la obra poética completa de Jorge Luis Borges (que imita con marcado acento argentino y cierta sorna y a raíz del cual afirma –citando al autor de *Ficciones*– “Yo me siento, antes que nada, poeta”); una pluma estilográfica, regalo que Agustín de Foxá le hizo a su padre Leopoldo y que este, a su vez, un año antes de morir, le regaló al hijo (quien confiesa, quizás manipulando la verdad: “con ella he escrito todos mis poemas”), Juan Luis Panero nos enseña cuatro fotos “que ador[a]”: la primera es de Francis Scott Fitzgerald (“alcohólico, *as myself*”); la segunda es de Albert Camus (cuyos libros fueron traducidos y publicados por los republicanos españoles en México); y finalmente, una de Luis Cernuda, en su etapa mexicana, junto con otra del ya citado Kavafis.¹⁶ Es interesante notar cómo Juan Luis define a Cernuda como “uno de los poetas que, en cierta manera, más ha influido en mí junto con el viejo Constantin Kavafis” (añadiendo: “ambos fueron

que matizarlo (y bastante) si lo relacionamos con las fotografías de la era digital de este inicio del siglo XXI: sobre esta cuestión candente cfr. Fontcuberta (2016).

¹⁶ Sobre *El desencanto*, convertida en película de culto de la historia del cine español, la bibliografía es extensa; para un primer acercamiento cfr. Labanyi (2011), además de Ortiz de Zárate (2020).

homosexuales; yo no”) y cómo acerca la foto, primero a su rostro y, luego, a la cámara. En el gesto notamos cierta insistencia a la hora de señalar ante el director a los escritores que conforman su panteón particular. Se trata de una escena casi cómica, si lo pensamos bien, y, al mismo tiempo, perturbadora. En el mismo momento en el que alguien introduce una fotografía dentro de un encuadre cinematográfico he ahí que se abre el abismo ontológico entre dos maneras de percibir las mismas imágenes: como documentos (históricos) y como símbolos (atemporales). De hecho, si, como afirma Barthes, la fotografía nos dice que “esto ha sido” (y nos lo dice cada vez que nos dispongamos a contemplar una foto), el cine pone en marcha otro mecanismo siniestro, el de permitir a los muertos (a los actores que ya no están) de volver a vivir y a moverse, de volver a re-nacer cada vez que veamos una película. Es lo que afirma André Bazin en *¿Qué es el cine?*: si “La objetividad de la fotografía le da [a la psicología de la imagen] una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica” y que, por eso mismo, “Sean cuales fueran las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el espacio y en el tiempo”, el cine “se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” porque “El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en su instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota” sino que “Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como *la momificación del cambio*” (Bazin, 1976: 20-21).¹⁷ Volvamos a mirar esta escena, tan breve y tan significativa a la vez, en la que Juan Luis Panero nos ofrece su retrato a través de sus objetos fetiches: junto con la cruz, el cuchillo, el sombrero, son los libros y las fotografías de sus escritores favoritos

¹⁷ En este contexto, la “momificación del cambio” atañe también a los libros encuadrados y “re-presentados” (vuelto a presentar ante la cámara, en el *hic et nunc* del rodaje) por parte de Panero: si la introducción de una fotografía dentro de un encuadre abre un abismo espaciotemporal y empuja al espectador a buscar el sentido de lo que la fotografía muestra (en cuanto documento y en cuanto objeto que forma parte él mismo de la diégesis del relato), la de un libro (cualquiera que sea) abre otro tipo de abismo, el del universo narrativo (o lírico) que contiene y guarda en su interior. Sobre los objetos en el cine cfr. Costa (2014: 215); sobre los libros en el cine, Costa afirma que: “Il cinema ha sempre cercato di far percepire la natura particolare di quest’oggetto, mettendolo in scena anzitutto come soglia. Varcare questa soglia significa entrare in un universo d’immagini di cui il libro è insieme il custode e la promessa”, o, lo que es (casi) lo mismo: “El cine siempre ha intentado hacer percibir la naturaleza peculiar de este objeto, poniéndolo en escena ante todo como umbral. Franquear ese umbral significa entrar en un universo de imágenes de las que el libro es, al mismo tiempo, guardián y promesa”; sobre los objetos en literatura sigue siendo fundamental Orlando (2015).

los elementos que contribuyen a la construcción de la identidad de quien dice “yo” y del sujeto hablante que va reconstruyendo su vida ante la cámara. Al mismo tiempo, los espectadores contemporáneos que conocemos el dato objetivo de la fecha de su muerte (el 16 de septiembre de 2013), no podemos evitar contemplar a Juan Luis en cuanto “muerto viviente” que vuelve a nuestro presente precisamente a través de esta escena de una película de 1976 (cuando Cernuda llevaba ya trece años muerto). Se cumple lo que, de nuevo, Roland Barthes subraya en su estudio sobre la fotografía (coincidiendo en esto con André Bazin): “[...] el cine (ficcional) mezcla dos poses: el “*esto-ha-sido*” del actor y el del papel que desempeña, de suerte que [...] jamás puedo ver o volver a ver en un film a unos actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la Fotografía” (Barthes, 1990: 140). Es por este motivo por el que esta escena nos produce una “doble melancolía”: por un lado, vemos a alguien que actúa como un actor cómico (y algo sarcástico) mientras enseña las fotos de escritores que están muertos con la finalidad implícita de ir reconstruyendo su “yo” a la luz de su pasado autobiográfico; por el otro lado, vemos también la “momificación del cambio”, la esencia del cine en cuanto máquina capaz de reproducir (indefinidamente) un pasado ya pasado a través de cuerpos ya muertos. Y el que entre los cuatro escritores citados Juan Luis acerque a la cámara sobre todo la foto de Cernuda nos dice mucho sobre su relación con el poeta sevillano al que dedicará el poema-elegía arriba analizado.



Fig. 3: Juan Luis Panero enseña la foto de Luis Cernuda ante la cámara de Jaime Chávarri © en *El desencanto* (1976)

Lo curioso del caso es que Juan Luis Panero volverá a “encuadrar” a Cernuda también en otros ámbitos y en otros contextos, antes y después del rodaje de *El desencanto*.¹⁸

4. FOTOGRAFÍAS Y FANTASMAS: ENTABLAR DIÁLOGOS CON EL PASADO AUTOBIOGRÁFICO

El primer capítulo de *Sin rumbo cierto* se titula (con término cinematográfico y aludiendo a la técnica del “fundido en negro”) *Infancia en negro* y uno de los primeros recuerdos de Juan Luis Panero atañe a las visitas que Luis Cernuda les hacía a sus padres cuando estos vivían en Londres. Sin saber todavía quién era Cernuda ni qué fuera la poesía, el pequeño Juan Luis recuerda que este solía acompañarlo al colegio, junto con su madre, y, de vez en cuando, a dar paseos por Hyde Park. Un segundo recuerdo tiene que ver con el libro de Charles David Ley titulado *La costanilla de los diablos. Memorias literarias (1943-1952)*. Es aquí donde Juan Luis encuentra un recuerdo (escrito por otro) que coincide (o parece coincidir) con su memoria personal de su relación con Cernuda:

Otro día me llamó [Leopoldo Panero] para que fuera a comer en el piso que se había arreglado en la tercera planta del Instituto.¹⁹ También estuvieron

¹⁸ A propósito de fotos que evocan el pasado y permiten incluso analizar desde el plano temporal del futuro el *memento mori* de los fotografiados resulta impactante y central el artículo “Vidas rebeldes” (en Panero, 1994: 23-26): en este contexto, Juan Luis Panero describe en detalle una foto de Arthur Miller en la que el escritor americano aparece junto con la que fue su amante y amada Marilyn Monroe y las escritoras Isak Dinesen y Carson McCullers. La contemplación de la foto empuja al observador a encontrar el hilo común entre los destinos (aciagos, tras el éxito) de las tres mujeres. En el caso de Marilyn Monroe y tras recordar *Vidas rebeldes* (1961), la última película que rodó, Juan Luis Panero reconoce que “en aquellos ojos se podía leer la muerte con tanta o mayor claridad que en las páginas de Pavese” (Panero, 1994: 25). La foto une el destino de las tres mujeres que aparecen junto con el escritor en el nombre de *Thanatos*. Certifica que “esto fui así” y que no hay manera de poder volver atrás en el tiempo para modificarlo. En cierto sentido, la foto funciona también como “herramienta” útil para lo que la psicología define como “elaboración del duelo”: cfr. Freud, *La transitoriedad* (1916) en Freud (2010: 87-94).

¹⁹ Se refiere el autor al Instituto de España (hoy Instituto Cervantes), del que Leopoldo Panero fue director durante una breve temporada. Como especifica Felicidad Blanc en sus memorias: “En Londres [había] otro Instituto de España, el de los republicanos. Pablo Azcárate, pariente de Leopoldo, [era] su director”. El hecho de que Leopoldo Panero fuera “representante” de la política de Franco no entorpeció las buenas relaciones entre este y Azcárate, antes de que destituyeran a Panero. Cernuda solía ser un tema común de conversación entre los dos: cfr. Blanc (1977: 161-162).

Cernuda y Gregorio Prieto. Los dos poetas, aunque de bandos contrarios, se trataban con cordialidad de amigos que se conocen hace muchos años y se estiman. Cernuda hablaba mucho con el niño pequeño de los Panero, que se le vino a sentar en las rodillas (Panero, 2000: 22).

Este recuerdo, uno de los primeros en detallar la relación entre Cernuda y Juan Luis Panero, se remonta a 1947, cuando este tenía tan solo cinco años, Cernuda cuarenta y cinco y, a través de los contactos sociales de su padre, pudo ver cara a cara también a T. S. Eliot. Del primer recuerdo, Juan Luis pasa a contarnos el último, esto es, la última vez que vio a Cernuda antes de que este se marchara a EE.UU. y sus padres volvieran a España:

He escrito alguna vez sobre el último día que estuve con él, cuando me llevó al departamento de juguetes de Harrod's y, con un inmenso cariño, me compró un pequeño barco de madera, pintado de rojo (Panero, 2000: 22-23).

A este recuerdo le sigue el poema (o elegía) que hemos analizado arriba. Como si el recordar en el plano autobiográfico esa escena emblemática y caracterizada por la entrega de un regalo infantil a un niño de cinco años (cuando Panero tiene ya cincuenta y siete en el momento en el que lo recuerda a través de la escritura)²⁰ fuese el detonante para la activación del recuerdo del poema de 1978 perteneciente a *Desapariciones y fracasos*. Sin embargo, lo que más nos llama la atención es que el mismo Cernuda guardará el mismo recuerdo en una carta que le envía a Leopoldo Panero tras una discusión que a punto estuvo de romper la amistad entre los dos, esto es, cuando Cernuda, en casa de los Panero y en compañía de Rafael Martínez Nadal, se puso a leer el poema *La familia*, de *Como quien espera el alba*, provocando la ira del poeta astorgano, que en nada se veía reflejado en el retrato lúgubre y pesimista que de la institución familiar nos ofrece ahí Cernuda.²¹ En la parte final de la carta enviada el día 30 de julio de 1947 desde el Mount Holyoke College (Massachusetts) –donde se encontrará trabajando dando clases de literatura española–esto es lo que les relata Cernuda a ambos amigos con tono no falto de humor:

²⁰ El dato se puede deducir del apartado inicial titulado *Aviso al lector*, en el que Juan Luis Panero explica la naturaleza híbrida y autobiográfica del texto: “Septiembre de 1999” (Panero, 2000:14).

²¹ Cfr. Martínez Nadal (1983: 177-181), además de Rivero Taravillo (2011: 162-167), quien resume y contrasta las diferentes versiones del mismo “encontronazo” a partir también de las citadas memorias de Felicidad Blanc.

Felicidad, te supongo inmersa en la provincia, que tanto te gusta, aunque de modo distinto que a Leopoldo. Os recuerdo a los dos y siento la falta de aquellos ratos charlando en vuestra compañía. Juan Luis habrá ya botado al líquido elemento *la navecilla* (si con esto no me hacen académico, no hay justicia en el mundo) que le di por su santo.

Con el afecto de
Luis (Cernuda, 2003: 433, las cursivas son mías).

La carta nos desvela que el regalo pudo haberse entregado el día 23 de junio de 1947 (el santo del niño). Pero también corrobora otro dato: el restablecimiento (en la distancia que separa EE.UU. de España) de la amistad entre Leopoldo y Luis y el afecto que unió a Luis y Felicidad, que, como nos relata ella misma en *Espejo de sombras*, llegó incluso a enamorarse de Cernuda de forma platónica y sin ser correspondida.²²

La navecilla, o barco de madera de color rojo, seguirá rondando por la mente de Juan Luis Panero y no nos sorprenderá volver a toparnos con el mismo objeto (y regalo) en *Galería de fantasmas*, esto es, el poema con el que se abre la recopilación homónima de 1988:²³

²² Cfr. Blanc (1977: 163): en el primer encuentro “Juan Luis se sienta en sus rodillas y se hacen amigos: siempre guardará mi hijo el recuerdo de esta amistad, de su ternura con él”; en la escena final que adelanta la despedida definitiva, Felicidad rememora así uno de sus últimos paseos con Cernuda por Hyde Park (y sin la presencia del hijo): “En frente de nosotros en un pequeño lago se veían los cisnes. Al fondo, una pared cubierta de hiedra. Nuestras manos se unieron. No tuvimos siquiera que decirnos que nos queríamos. ‘Nunca nos separaremos, Luis’, le decía. ‘Ni la muerte podrá separarnos’. Y él no hablaba, me miraba sólo. Nos sentíamos tan lejos de todo, tan desprendidos de todo lo que nos rodeaba. Si alguna vez en la vida necesito recordar lo que puede ser la felicidad, es allí donde vuelvo los ojos” (Blanc, 1977: 171). Sobre las relaciones “triangulares” entre el matrimonio Panero y Cernuda cfr. Alonso Perandones 2005 y 2016.

²³ Tampoco es casualidad la cita que aparece *in exergo* a la misma recopilación: “Pero, para empezar, el fantasma más poderoso al que tenía que enfrentarse era él mismo”, sacada de otro autor favorito de Panero, esto es, Malcom Lowry, el autor de *Under the Volcano* (1947), además de la cita de Jaime Sabines con que se inaugura la primera sección de la obra, titulada *Rostros de la poesía*: “Sigue el mundo su paso, rueda el tiempo, y van y vienen máscaras” (se trata de los primeros versos de la tercera sección del impactante *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* (1973), que el poeta mexicano escribe a raíz de la muerte de su padre). Entre “el fantasma” de la primera cita del escritor americano y las “máscaras” de la segunda del poeta mexicano se mueve la escritura de Juan Luis Panero; baste con analizar los títulos de los demás poemas de *Galería de fantasmas*, además del de *Los mitos y las máscaras*, como veremos en seguida.

Galería de fantasmas

«Da las buenas tardes al señor Eliot»
 —mi padre y aquel educado espantapájaros,
 sentados en sus butacas de cuero, hablando en un extraño
 idioma—,
 en el 102 de Eaton Square. Londres 1947.

Allí también tantos días, mañanas frías de colegio,
 soñoliento, cogido de su mano,
 «Luis Cernuda te quiere mucho»,
 y la última visita a Harrod's,
 mientras envolvían su regalo de despedida,
 un pequeño barco pintado de rojo.

En Madrid, adolescente,
 una tarde lluviosa de noviembre,
 Salvatore Quasimodo,
Davanti al simulacro d'Ilaria del Carreto,
 precisión y pasión reveladas en una voz,
 bajo aquellos bigotes de comparsa de ópera.

La casa de Vicente Aleixandre —ya escribí sobre ella—
 afirmación de unas palabras,
 encuentro con un destino
 ignorado, terco, definitivo.

El fantasma enterrado,
 recuperado en Cúcuta, calor y moscas,
 de Jorge Gaitán Durán,
 encendida leyenda destruida, resucitada.

Reencuentro de muertos,
 rostros borrados, repetidos
 capítulos de unas memorias que no escribiré.

En Barcelona —1983— un mediodía de espesa primavera,
 me abre la puerta, de su casa, apoyado en un bastón,
 Joan Vinyoli y hablamos, frente a unas copas,
 de Cernuda y de Eliot.
 Todo empieza, se pierde, recomienza.

Derrumbados edificios de una vieja ternura,
frágiles sombras, sílabas secretas,
tercos signos en el papel manchado,
fuegos fatuos que el recuerdo convoca,
galería de fantasmas que esta noche recorro (Panero, 2013: 259-260).

Igual que en *Luis Cernuda*, también en este poema el pasado vuelve a través de la escritura: las ciudades (los espacios concretos y geográficamente determinados) señalan las presencias vivas de unos seres que son ya fantasmas en el presente del poeta vivo. Es curioso constatar cómo la larga rememoración arranca a través de la voz del padre: “Da las buenas tardes al señor Eliot” es el incipit de un acto rememorativo que empieza y se concreta fonéticamente a través de la voz de Leopoldo Panero; la voz de alguien muerto interactúa desde su pasado remoto con el “yo” lírico a través de una orden que se expresa en modo imperativo. El verso tiene una doble significación: por un lado, vuelve presente el pasado (presentifica lo que se percibe como alejado en el tiempo del acto de escritura); por el otro, actualiza la relación de amor y odio que caracteriza el ligamen parental (tal y como quedará patente de forma incluso demasiado “espectacular” o “freudiana” en *El desencanto*). La sensación de “extrañeza”, en cambio, viene evocada a través de dos elementos, uno visual y el otro acústico: la fealdad de T. S. Eliot (“aquel educado espantapájaros”) y la incomprendibilidad de aquel “extraño idioma”, el inglés que el niño todavía no ha aprendido a dominar. En un contexto en el que prima la soledad y la relación compleja con un padre autoritario, Luis Cernuda vuelve como “un fantasma de fantasma” y vuelve a adquirir el papel (positivo) de quien apoya y ayuda al pequeño Panero en sus primeros pasos por Londres. Vuelven también las “manos” que ya vimos en el poema citado (v. 8: “cogido de su mano”), junto con una nueva apreciación verbal en discurso directo: “Luis Cernuda te quiere mucho”, el v. 9 que, sin más datos, el lector no sabe a ciencia cierta a quién atribuir de forma unívoca: podría ser de nuevo la voz autoritaria del padre, o podría tratarse, en cambio, de la voz de la madre, la misma Felicidad Blanc que acabará enamorándose platónicamente de Cernuda. Vuelve, finalmente, el mismo barco del que Juan Luis Panero nos habla al arrancar su acto de escritura y de rememoración en *Sin rumbo cierto*, en el 2000; del que nos habla Felicidad Blanc en *Espejo de sombras*, en 1977; y al que alude el mismo Cernuda en su carta a los Panero del verano de 1947, cuando ya está en los EE.UU. y el barco se convierte en “navecilla” (siendo la tienda de juguetes “Harrod’s” el lugar del último encuentro entre

el poeta y el niño). De Londres, la tercera estrofa de *Galería de fantasmas* nos traslada a España: en Madrid, “adolescente”, Panero conoce a Salvatore Quasimodo a través de la lectura del mismo de uno de sus poemas más famosos²⁴ y descubre su propio destino de poeta gracias a Vicente Aleixandre (emblema de su “encuentro con un destino / ignorado, terco, definitivo”, vv. 21-22). De la Calle Velintonia, en Madrid, nos trasladamos a Cúcuta, en Colombia, donde el poeta evoca al “fantasma enterrado” de otro poeta, Jorge Gaitán Durán.²⁵ Es en la estrofa siguiente donde el “yo” lírico afirma que todos estos fantasmas forman parte de “unas memorias que no escribiré”. La penúltima estrofa nos traslada de nuevo a España, en particular, a la casa del poeta catalán Joan Vinyoli (lugar: Barcelona, año: 1983) y aquí el diálogo con el mismo sirve para evocar de nuevo a los dos fantasmas con los que ha empezado el acto de escritura: los dos hablan “de Cernuda y de Eliot. / Todo empieza, se pierde, recomienza”.²⁶ La última estrofa remata el pesimismo de fondo que acompaña este recorrido espaciotemporal por el pasado más íntimo del poeta vivo: si estos poetas se configuran como “frágiles sombras”, las palabras son “sílabas secretas” y “tercos signos en el papel manchado” (el “Writ on Water” de la lápida de John Keats al que Cernuda alude en *Escrito en el agua*). Se trata de diálogos imposibles porque nadie podrá contestarle al poeta que evoca desde su presente el pasado ya definitivamente pasado. Es una filosofía de la escritura y de la poesía que Juan Luis Panero confirma en *Dos fantasmas frente a un espejo* (p. 284), en el que el fantasma evocado es su “otro” yo, o su “yo” especular, y, sin embargo, el reconocimiento es imposible (“Al despediros, intentáis abrazaros, / compartir una imagen que el espejo refleje, / pero es

²⁴ De nuevo, como en el caso de Jaime Sabines, un poema en el que el vivo entabla un diálogo imposible con el muerto, aquella Ilaria del Carreto evocada en el título, noble dama muerta de parto en 1404 y cuyo rostro y cuyo pasado Quasimodo evoca a través de la *ekfrasis* del sepulcro que custodia sus restos en la catedral de Lucca.

²⁵ A este poeta Panero dedica el artículo “Jorge Gaitán Durán ha muerto joven”, en Panero (1994:177-179).

²⁶ Cernuda reaparece bajo forma de fantasma en *Una mitad de luz, otra de sombra* de la recopilación *Los viajes sin fin* (1993): en este caso, el poeta evoca la lectura que Octavio Paz lleva a cabo en la Residencia de Estudiantes para conmemorar la muerte de Cernuda. En los vv. 9-11 el “yo” lírico reconoce que: “En sus palabras, entre estos muros, / siento la terca histeria del tiempo y el destino, / entre nosotros, *ya máscaras de los años*” (las cursivas son mías). Este último verso podría evocarnos el que da título a *El olvido que seremos*, la novela de Héctor Abad Faciolince (2006) y que viene del poema titulado *Aquí. Hoy* de Jorge Luis Borges: “Ya somos el olvido que seremos”. Sobre este poema y las relaciones entre el mismo y la obra de Abad Faciolince cfr. Pittarello (2021).

tarde, y a oscuras, en el cuarto cerrado, / vuestras sombras tropiezan sin poder encontrarse, / fantasmas en la noche frente a un espejo roto, / hace años perdido, donde nadie se mira”);²⁷ en *Autobiografía*, poema en el que llega a afirmar que “Miro sin ver lo que ya he visto” (p. 313); o en *To return again* y *La memoria y la muerte*, obras pertenecientes a la última recopilación publicada por Panero antes de su fallecimiento, *Enigmas y despedidas*, y en las que el tono nihilista alcanza su cumbre. En el primer poema, la evocación del pasado atañe un viaje en tren junto con la mujer amada: si ella lee un periódico que cuenta los sucesos del día, él contempla el paisaje exterior a través de la ventanilla del tren y “recordaba a un niño atónito, en silencio, / —hacía siglos— en una casa de Eaton Square”; el fin del viaje coincide con el fin del acto de la lectura del periódico, abandonado en el mismo tren. El segundo poema, Panero es todavía más explícito y pesimista: “Sólo son tuyas —de verdad— la memoria y la muerte, / la memoria que borra y desfigura / y la sombra de la muerte que aguarda. / Sólo fantasmales recuerdos y la nada / se reparten tu herencia sin destino” (Panero, 1999: 65-66).

En este contexto, el barco rojo de Cernuda es verdaderamente un “correlativo objetivo” de la escritura de Juan Luis Panero. Aunque, por lo visto, pueda cambiar de color: si en el recuerdo con que se inicia *Sin rumbo cierto* el barco es rojo, en el análisis o crítica cinematográfico-autobiográfica que Panero desarrolla a raíz del estreno de *El desencanto* cambia de color.²⁸ En “Unas palabras sobre *El desencanto*”, artículo redactado en 1976, el recuerdo de Luis Cernuda vuelve a asociarse a ese último regalo, junto con su vida en Inglaterra:

De los años que pasé allí [en Londres] y entre otros muchos recuerdos quiero traer aquí dos: mi primera experiencia de colegio con todos sus problemas, entre los que se encontraba el idioma y las costumbres tan distintas, y el recuerdo de Luis Cernuda, al que vi mucho en mi casa y que unos días antes de partir para América definitivamente, me regaló *un barco rojo y blanco* que yo hacía navegar en la bañera (Panero, 2000: 155).

²⁷ Nadie se reconoce frente a un espejo. O nos cuesta reconocernos. Sobre este nudo cfr. Lacan (1978: 90): “[...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación, y que, para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad”.

²⁸ El hecho confirma lo que Juan Benet afirma en términos metafóricos y casi aforísticos en las primeras páginas de *Volverás a Región* (1967): “[...] la memoria es un dedo tembloroso” (Benet, 1996: 12).

Es curioso que vuelva el barco fantasma y el fantasma de Cernuda en una película en la que el mismo Cernuda hará su aparición explícita a través de la foto que comentamos arriba. Llama la atención que vuelva el poeta colombiano Jorge Gaitán Durán con una cita *in exergo* que parece duplicar el título de *Los mitos y las máscaras* en una especie de *mise en abyme*: “No somos más que máscaras, máscaras que / el Destino dirige como quiere” (Panero, 2000: 155). Es curioso constatar también que se trata de una de las últimas fotos de Cernuda, la que lo encuadra en México alrededor de 1962, esto es, un año antes de su fallecimiento:

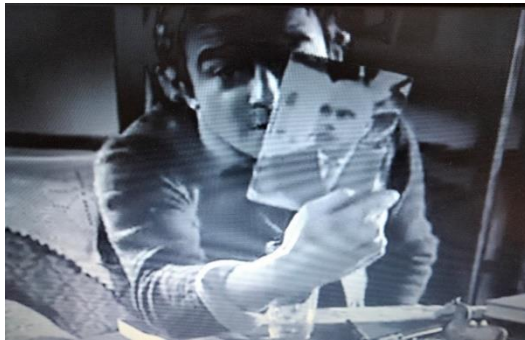


Fig. 4: Juan Luis Panero acerca la foto de Luis Cernuda a la cámara de Jaime Chávarri © en *El desencanto* (1976)

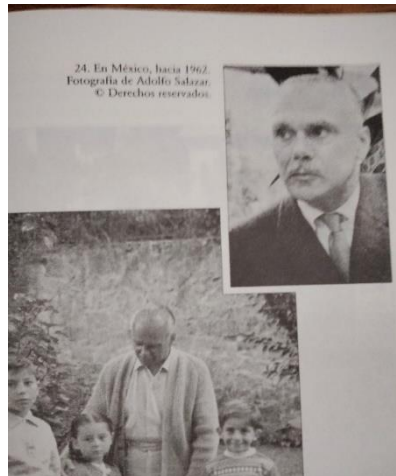


Fig. 5: la misma foto que enseña Juan Luis Panero en *El desencanto*: México, hacia 1962, foto de Adolfo Salazar © en A. Rivero Taravillo, *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*

Según lo que podemos descubrir leyendo la biografía de Luis Cernuda de Antonio Rivero Taravillo, esa foto la hizo Adolfo Salazar.²⁹ Nunca sabremos cuándo, cómo y dónde Juan Luis Panero pudo conseguir un ejemplar de la misma; sí sabemos que, como si de una postal se tratara, la custodiaba con cariño junto con las de sus demás “mitos” y “máscaras”: los arriba citados Scott Fitzgerald; Kavafis; Camus. Pero el fantasma de Cernuda no se queda quieto. En el mismo *Los mitos y las máscaras* volverá a aparecer de forma todavía más emblemática en el artículo titulado “El marco vacío”, aparecido originariamente para *ABC* en el 1991.

CONCLUSIONES: UN MARCO VACÍO (LUIS CERNUDA, JUAN LUIS PANERO Y LOS FANTASMAS VISUALES)

Al finalizar una lectura de sus poemas en una Universidad de California, Juan Luis Panero, junto con su mujer de aquel entonces,³⁰ se topa con Berenice Randall, “una señora de cierta edad y de un natural encanto” (Panero, 1994: 246) que se ofrece en acompañar a la pareja a su hotel junto con su marido.³¹ En el coche, Berenice pregunta por el poeta favorito de Panero y este contesta sin dudarle: Luis Cernuda. De repente, la conversación toma un matiz diferente y así lo hace constar Panero al

²⁹ Cfr. el homenaje que le dedica Cernuda en “Adolfo Salazar”, en Cernuda (2002b: 829-831). Una notación de corte temporal: Rivero Taravillo atribuye la foto mexicana de Cernuda de 1962 y que Panero esgrima frente a Jaime Chávarri en *El desencanto* a Adolfo Salazar; este murió en Ciudad de México en 1958. En este caso, habría que rectificar las fechas o imaginar que Salazar sacara una foto al amigo vivo siendo él ya fantasma. Además de fotógrafo, Salazar fue periodista y experto de música y entretuvo relación con los más destacados representantes de la “Generación del 27”: cfr. Salazar, 2008.

³⁰ Probablemente la misma Marina Domech que se entrevistó en *Fantasmas en la nieve*.

³¹ En la p. 184 de la biografía citada de Rivero Taravillo nos topamos con un dato importante: además de frecuentar a Vicente Gao (uno de los primeros traductores de la obra poética de T. S. Eliot al español), Cernuda mantiene trato amistoso con una alumna suya que se llama Bernice Matlowsky Randall. Tiene que ser la misma “Berenice” a la que se refiere Panero en su artículo (el segundo apellido coincide y es el del marido americano; el nombre, en cambio, está “hispanizado”); de la misma podemos ver una foto curiosa (la n° 7 del apartado fotográfico de la misma biografía de Rivero Taravillo), donde aparece sonriéndole a Cernuda con un cuaderno de apuntes en la mano izquierda y un bolígrafo en la derecha (el tocho sobre el que descasan ambas manos podría ser un diccionario o quién sabe qué obra de la literatura española sobre la que impartiera clase el profesor exiliado). Cernuda le sonríe también elegantemente vestido y con el codo en la mesa de su despacho. La foto proviene de los “Monut Holyoke College Archives”. En la foto n° 6 se puede contemplar el “Skinner Hall”, esto es, el típico edificio con ladrillos rojos y el techo de pizarra rodeado de árboles de los *colleges* americanos. En ese edificio tenía su despacho Cernuda.

evocar aquel encuentro azaroso en EE.UU.: “Aún ahora, más de veinte años después de aquel encuentro [1971, si calculamos que el artículo “El marco vacío” se publica en *ABC* en 1991], me es imposible trasladar a un papel la vibración emocional que los dos sentimos, la presencia casi física de aquella sombra evocada” (Panero, 1994: 246). Cernuda vuelve a presentarse como “sombra”, esto es, en cuanto “ausencia presente”. El efecto es inmediato: también Berenice insiste en “resucitar juntos aquel fantasma” (Panero, 1994: 247) y le relata a Panero un episodio ocurrido cuando Cernuda era profesor en la misma Universidad en la que daba clases su marido; tenemos que imaginar que se trate del mismo Mount Holyoke College desde el que Cernuda envió su carta a los Panero en cuanto pisara suelo americano. Pues bien, Berenice rememora un día en el que Cernuda les invitó a ella y a su marido a tomar algo en su despacho para contrarrestar el frío invernal de un día de nieve. Lo que más sorprende a la joven al entrar en el despacho de Cernuda no es solo el orden extremo y la limpieza de los pocos objetos que lo pueblan, sino la presencia de un marco:

En la mesilla de noche, junto a unos cuantos libros, había un marco antiguo y dorado —ella pensó que era un antiguo marco español—. El marco, limpio y, al parecer, de una rara belleza, rodeaba un cristal igualmente limpio, pero detrás del cristal no había ninguna fotografía, ningún retrato; no había literalmente nada. Era sólo un marco vacío (Panero, 1994: 247).

La pregunta que surge espontánea es de orden estético y filosófico: ¿qué sentido tiene un marco vacío? ¿por qué Cernuda guarda un objeto cuya función queda neutralizada o permanentemente paralizada por la ausencia de una fotografía o de una imagen que le dé sentido? ¿qué veía Cernuda en ese marco sin referentes visuales?³²

³² Podríamos abandonarnos a las elucubraciones más novelescas. Si volvemos a leer *La familia*, ese poema que casi causó la ruptura de la amistad entre Cernuda y Leopoldo Panero, podríamos entender la ausencia de fotografías de familiares: en ese poema, el padre se presenta como “adusto” (v. 9), la madre es “caprichosa” (v. 10), la hermana mayor “imposible y desdichada” (v. 11), la menor “más dulce, quizá no más dichosa” (v. 12): cfr. *La familia*, en Cernuda (2002a: 334). Sin embargo, si de verdad, como cree Berenice Randall, se trata de un marco dorado español, podría encarnar la añoranza y la nostalgia que siempre sintió Cernuda hacia su país natal (aunque nunca emprendiera el homérico *nostos*, o vuelta a Ítaca). En este caso, el marco vacío encarnaría el último anclaje a un mundo que él mismo sabe (y percibe como) desaparecido y, por ende, invisible. Cfr. Rivero Taravillo, quien, en su biografía, se pregunta retórica y melancólicamente, en relación con el “marco vacío” del despacho de

La anécdota de Berenice Randall empuja a Panero a recordar de nuevo la figura del poeta querido y admirado a través de una comparación de orden literario: mientras contempla el paisaje nocturno y lleno de estrellas de la bahía de California, metonimia de “los sueños juveniles de Scott Fitzgerald” (Panero, 1994: 248), esto es, uno de los escritores cuyas fotos enseñará a la cámara de Jaime Chávarri en *El desencanto*, Panero evoca seguidamente la cara oculta y especularmente dialéctica del mismo entorno espacial:

Un hombre de cincuenta años, solo y cansado, extraño y extranjero, empapado por la nieve, mirando, en un cuarto perdido de una perdida residencia universitaria, la noche en la ventana, y a su lado un marco vacío. Volviendo al tópico de Scott Fitzgerald, mi memoria repetía *A este lado del paraíso* y *El Crack-up*. Dos caras de la misma moneda (Panero, 1994: 248).

La imagen plasma visualmente el sentido intrínseco de la sección de *Los mitos y las máscaras* en la que aparece este texto: *La soledad de la inteligencia*, la última parte del libro en la que Panero nos ofrece los retratos de sendos personajes solitarios como fueron el pintor murciano Ramón Gaya (amigo de Luis Cernuda y autor de algunos de los retratos más famosos del mismo), el escritor y diarista Josep Pla, autor de *El cuaderno gris*, y los poetas catalanes Alfonso Costafreda y Joan Vinyoli, ambos centrales en el desarrollo de la última producción poética de Panero. Es como si la soledad y la inteligencia fueran las señas de identidad de esta nueva cohorte de poetas y escritores admirados que configuran el panteón literario particular de Juan Luis Panero. Sin embargo, “El marco vacío” no termina aquí. El azar determina que Panero, tras evocar a Cernuda a través del recuerdo de Berenice Randall, entre en contacto con otra fotografía que “un médico amigo me envió desde San Sebastián” y que “perteneció a mi madre”. En la foto aparecen Felicidad Blanc, Leopoldo Panero y...Luis Cernuda mientras pasean sonrientes por Hyde Park en 1947. La contemplación de la foto reactiva el recuerdo vívido y el *memento mori* de quien, siendo vivo, se ve como un superviviente, en relación con los fantasmas del pasado: “Delante de mí los tres desaparecidos siguen caminando, reunidos solamente por un marco –esta vez plateado– que los muestra y los encierra (Panero, 1994: 248)”. La activación del recuerdo a

Cernuda: “¿Habrá una imagen de mayor despojamiento y soledad que ésta, que, en el fondo, es el mejor retrato de Cernuda?” (Rivero Taravillo, 2011: 185).

partir de la visión de la fotografía empuja al poeta a llevar a cabo la comparación implícita con el marco dorado que Berenice descubrió con asombro en el despacho de Cernuda. Si Cernuda contempla un marco vacío, Panero puede contemplar un marco en el que Cernuda es “ausencia presente” junto con su madre y su padre, amigos del mismo cuando los tres vivían en Londres. El contraste entre vivos y muertos se subraya a partir del contraste cromático entre los marcos: el de Cernuda es dorado; el que enmarca a los tres amigos fallecidos es plateado. El texto termina con la toma de conciencia de una doble separación y de un doble desfase: el del vivo que puede seguir mirando; el de los tres muertos que solo pueden ser mirados (sonrientes) por parte de los vivos que se tomen su tiempo para contemplarlos en esa fotografía del pasado: “Un marco dorado y vacío donde nadie habitaba, otro plateado donde tres fantasmas sueñan a un fantasma que los sueña” (Panero, 1994: 248).³³ Es un fragmento central para entender el desplazamiento emotivo y la proyección fantasmal de quien se considera ya “fantasma de un fantasma”: Panero sueña –como si

³³ Cfr. Ortega y Gasset (1946: 307-313): “Cuando miro al cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una aptitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño. [...] De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extraartísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión. [...] Hace falta un aislador. Este es el marco. Para aislar una cosa de otra se necesita una tercera que no sea ni como la una ni como la otra: un objeto neutro”. Los varios “ismos” del arte vanguardista del siglo XX matizarán el calado filosófico de esta reflexión orteguiana: nos baste pensar en *La condition humaine* (1933) de Magritte (un cuadro enmarca un cuadro que enmarca un paisaje aparentemente natural, borrando las fronteras entre lo que es real y lo que es ficticio) o en *Mirror n° 64031218* (1964) de Marcel Duchamp (un marco de madera enmarca una superficie blanca en la que solo se lee la firma del autor); por no citar un ejemplo emblemático anterior, y que Ortega y Gasset pudo haber visto, esto es, aquel *Huyendo de la crítica* (1874), de Pere Borrel del Caso, en el que el niño protagonista intenta salir del cuadro pisoteando la frontera aparentemente infranqueable del marco mismo del cuadro. Esta reflexión de Ortega y Gasset queda neutralizada precisamente por el “marco vacío” de Cernuda: ni objeto artístico ni objeto neutro, es una frontera que no delimita nada, al no presentar imagen alguna. Está claro que Ortega y Gasset tuvo que tener presente el concepto de T. S. Coleridge de “the suspension of disbelief” a la hora de abordar esta “meditación”: cfr. Coleridge (1965: 169). Esa “suspensión” es necesaria para entrar dentro del mundo de la ficción y, según el poeta inglés, tiene que ser “for the moment”, esto es, temporal, y “willing”, esto es, voluntaria. Sobre este nudo véase también los ensayos de los filósofos italianos Iacono y Gargani (2005) y Iacono (2010). A Coleridge dedica un ensayo sesudo y puntual el mismo Cernuda: cfr. Cernuda (2002b: 305-321). Sobre los nudos entre poesía e imagen y sobre las “miradas especulares” que se lanzan entre sí Luis Cernuda y Ramón Gaya, cfr. Candeloro (2021). Sobre el uso de la *ekphrasis* en la poesía de Cernuda es fundamental cfr. Pineda (2018).

estuviera ya muerto y fuera él mismo otro fantasma— con esos tres fantasmas que siguen andando y sonriendo entre sí por Hyde Park. El final del texto es casi un ejemplo cernudiano de poema en prosa:

Por la ventana se alarga un atardecer gris. El tiempo se demora en los cristales. A esas realidades cambiantes: primavera, verano, otoño, invierno, los hombres enfrentamos nuestros frágiles sueños en un marco vacío o en un marco sin vida (Panero, 1994: 248).

El fantasma del poeta vivo se traslada al marco vacío del despacho americano de Luis Cernuda a partir del tiempo presente del acto de la escritura y de la contemplación emotiva de la realidad externa que mira a través de una ventana. Como ampliamente demostrado por los historiadores y los críticos de arte, la ventana es un marco arquitectónico, es más, encarna el primer marco del que Leon Battista Alberti parte para desarrollar su teoría (estética y filosófica) de la pintura, teniendo como eje central el concepto de “perspectiva”.³⁴ “El marco vacío” no es solo el enésimo recuerdo autobiográfico de Juan Luis Panero en relación con Luis Cernuda y sus padres; es también un ejemplo cinematográfico (y pictórico) de cómo nuestra memoria nos empuja a reconstruir el pasado y a añorar (rindiéndoles un homenaje póstumo) a los seres queridos que ya no están;³⁵ además de un ejemplo clarividente del arte poético del mismo Panero. Quizás podamos concebir la poesía como el intento de saber mirar con detenimiento los marcos que enmarcan nuestros recuerdos de la forma más profunda posible.³⁶ Quizás —como afirma el mismo Panero en el artículo “Poesía y novela”—: “Lo que buscamos al leer es la revelación de ese hondo

³⁴ Cfr. Alberti (1950: 36-37), además de Stoichita (2011: 41-72) y Cachorro Fernández, (2015). Sobre la cuestión del marco, tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista teórico, cfr. Ferrari y Pinotti (2018).

³⁵ Sobre este nudo cfr. Ferrari (2013: 45-46): “L’eternità della poesia è l’eternità dell’istante, della rinascita in ogni istante e della morte nell’istante successivo. La poesia sa che nulla è sempiterno, nulla dura all’infinito; sa che nessuna immagine può resistere alla metamorfosi della materia, ma conosce anche il potere creatore della metamorfosi, conosce l’immaginazione creatrice che, quella sì, eternamente trasforma la materia”, o, lo que es (casi) lo mismo: “La eternidad de la poesía es la eternidad del instante, del renacer a cada instante y del morir en el instante siguiente. La poesía sabe que nada es eterno y nada dura *ad infinitum*; sabe que ninguna imagen puede resistir las metamorfosis de la materia, y sin embargo conoce el poder creador de la metamorfosis, conoce la imaginación creadora que, esa sí, eternamente transforma la materia”.

³⁶ “Mixing / Memory and desire”, que diría el T. S. Eliot de los primeros versos de *The Burial of the Dead*, la primera parte de *The Waste Land*: cfr. Eliot (2002: 53).

misterio que se oculta dentro de nosotros mismos” (id., p. 253). Quizás esa revelación nos permita entrar en contacto con los fantasmas que forman parte de nuestra vida. Esos fantasmas que, ahora mismo, siguen paseándose sonrientes por Hyde Park:

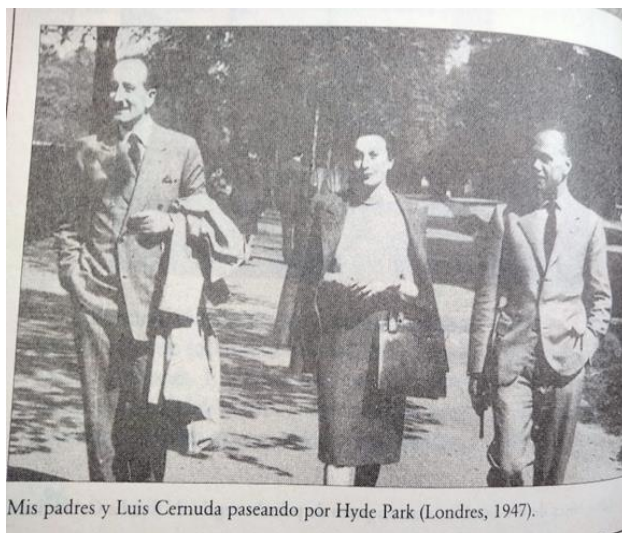


Fig. 6: a partir de la izquierda: Leopoldo Panero, Felicidad Blanc y Luis Cernuda paseando por Hyde Park en 1947, en Juan Luis Panero, *Sin rumbo cierto*.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín de Hipona (2010), *Confesiones*, ed. de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos.
- Alberti, Leon Battista (1950), *Della Pittura* (1436), ed. de Luigi Mallé, Firenze, Sansoni.
- Alonso Perandones, Juan José (2005), “Luis Cernuda y la escuela de Astorga”, en Juan Matas Caballero, José Enrique Martínez y José Manuel Trabado Cabado (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal, pp. 93-142.

- Alonso Perandones, Juan José (2016), “Luis Cernuda, Felicidad Blanc y Leopoldo Panero: historia de una amistad, enfado y enamoramiento”, *Argutorio*, 35, pp. 66-75.
- Barthes, Roland (1990), *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, trad. de Joaquín Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Paidós.
- Bazin, André (1976), *¿Qué es el cine?*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp.
- Benet, Juan (1996), *Volverás a Región*, ed. de Víctor García de la Concha, Barcelona, Destino.
- Blanc, Felicidad (1977), *Espejo de sombras*, Barcelona, Argos.
- Cachorro Fernández, Emilio (2015), “Habitaciones con vista: pulsión escópica a través de la ventana”, *Archivo español de arte*, 88/350, pp. 157-172.
- Caneloro, Antonio (2021), “Luis Cernuda y Ramón Gaya: miradas especulares”, *Monteagudo*, 26, pp. 101-122.
- Cernuda, Luis (2002a), *Poesía completa. I*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela.
- Cernuda, Luis (2002b), *Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.
- Cernuda, Luis (2003), *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- Coleridge, Samuel Taylor (1965), *Biographia literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions* (1817), George Watson (ed.), London-New York, Dent.
- Costa, Antonio (2014), *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi.

- Díaz de Castro, Francisco (2021), “Arte y Poesía. Poemas de Juan Luis Panero”, en María Payeras Grau (ed.), *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*, Sevilla, Renacimiento, 2021, pp. 256-267.
- Díaz de Castro, Francisco (2022), *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- Eliot, Thomas Stearns (1957), *The Sacred Wood*, London, Methuen & co.
- Eliot, Thomas Stearns (2002), *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber & Faber.
- Ferrari, Daniela y Pinotti, Andrea (2018), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Cremona, Johan & Levi.
- Ferrari, Federico (2013), *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, Truccazzano, Johan & Levi.
- Fontcuberta, Joan (2016), *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Freud, Sigmund (2010), *De guerra y muerte. Temas de actualidad y otros textos*, trad. de José L. Etcheverry, prólogo de Alain Rauzy, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu.
- Gómez, Paco (2013), *Los Modlin*, Madrid, Fracaso Books.
- Güntert, Georges (2013), “Autorreferencialidad del texto poético y conciencia estructural del autor”, *Boletín Hispánico Helvético*, 22, pp. 131-150.
- Grasso, Ida (2020), *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, Pisa, ETS.
- Iacono, Alfonso M. y Gargani, Aldo (2005), *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS.

- Iacono, Alfonso M. (2010), *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Bruno Mondadori.
- Insausti Herrero-Velarde, Gabriel (2000), *La presencia del romanticismo inglés en el pensamiento de Luis Cernuda*, Navarra, EUNSA-Ediciones Universidad de Navarra.
- Insausti Herrero-Velarde, Gabriel (2006), “La idealidad y el deseo: una relectura de Cernuda”, *Monteagudo*, 11, pp. 99-118.
- Labanyi, Jo (2011), “Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis”, en Manuel Palacio Arranz (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 73-85.
- Lacan, Jacques (1978), *Escritos I*, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI.
- Lostalé, Javier (2017), “El tiempo y su derrota: la poesía de Juan Luis Panero”, en José Huerta Calvo (ed.), *Abolido esplendor. En torno a la poesía de Juan Luis Panero*, Madrid, Antígona, pp. 15-34.
- Martínez Nadal, Rafael (1983), *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión.
- Orlando, Francesco (2015), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Ortega y Gasset, José (1946), “Meditación del marco”, en *Obras completas*, t. II, Madrid, Revista de Occidente, pp. 307-313.
- Ortiz de Zárate, Amaya “El Desencanto: la muerte del padre”, *Trama & Fondo*, 48, 2020, pp. 7-36.
- Panero, Juan Luis (1994), *Los mitos y las máscaras*, Barcelona, Tusquets.
- Panero, Juan Luis (1999), *Enigmas y despedidas*, Barcelona, Tusquets.
- Panero, Juan Luis (2000), *Sin rumbo cierto*, Barcelona, Tusquets.

- Panero, Juan Luis (2013), *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets.
- Pardo, José Luis (1992), *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos.
- Pineda, Victoria (2018), *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Barcelona, Calembur.
- Pittarello, Elide (2021), “Huellas nómadas: *Un poema en el bolsillo* de Héctor Abad Faciolince”, *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, 2, pp. 54-68.
- Rivero Taravillo, Antonio (2011), *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*, Barcelona, Tusquets.
- Rovelli, Carlo (2017), *El orden del tiempo*, trad. de Francisco José Ramos Mena, Barcelona, Anagrama.
- Salazar, Adolfo (2008), *Epistolario 1912-1958*, ed. de Consuelo Carredano, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- Schlögel, Karl (2007), *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Siruela.
- Shakespeare, William (2005), *William Shakespeare. The Complete Works*, Stanley Taylor & Gary Taylor (eds.), Oxford, Clarendon Press.
- Steiner, George (2017), *Presencias reales*, Prefacio de Claudio Guillén, trad. de Juan Gabriel López Guix, Madrid, Siruela.
- Stoichita, Victor (2011), *La invención del cuadro*, Madrid, 2011.