

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA LOCURA COMO ELEMENTO SUBVERSIVO EN LA POESÍA DE**  
**LEOPOLDO MARÍA PANERO**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRO EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)**

**PRESENTA:**

**JOSÉ GONZALO LARA CELIS**

**TUTORA: DRA. LEONOR GUADALUPE FERNÁNDEZ GUILLERMO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., OCTUBRE 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mis libros no valen nada frente a ese loco deseo de muerte.  
La metáfora de mi vida no servirá de lección a nadie: un  
monstruo es tan sólo una categoría del silencio. Queda por  
saber si me negarían la tumba, la lápida, mi nombre en ella  
inscrito...

–Leopoldo María Panero

Para Santiago, que se rehúsa a salir del País de Nunca Jamás.

A la Toneja, que atrapó finalmente al Conejo Blanco.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>CAPÍTULO 1</b> Contexto generacional de Leopoldo María Panero:	
los nueve novísimos poetas españoles	8
1.2 El <i>novísimo</i> Leopoldo María Panero	18
1.3 La experiencia de la locura en Leopoldo María Panero	24
<b>CAPÍTULO 2</b> Una poética sobre la locura	37
2.1 El cuerpo, la subjetividad, la pasión	72
<b>CAPÍTULO 3</b> Locura y subversión	78
3.1 Dedicatoria–poema “A quien me leyere...” de <i>Poemas del Manicomio de Mondragón</i> (1987)	81
3.2 “En el oscuro jardín del manicomio...” de <i>Poemas del Manicomio de Mondragón</i> (1987)	91
3.3 “El loco” de <i>Last River Together</i> (1980)	101
<b>Conclusiones</b>	125
<b>Bibliografía</b>	130
<b>Hemerografía</b>	132
<b>Videografía</b>	134

## INTRODUCCIÓN

En la presente tesis analizaré algunos poemas del escritor Leopoldo María Panero (1948 –2014), integrante de una generación llamada en España los *novísimos* y que ofreció obras distintas para volverse un representante de la vanguardia poética de finales de los años 60. El surgimiento de la tendencia *novísima* fue complejo como fenómeno estético, y hasta la fecha se sigue debatiendo sobre sus alcances y efectos, ya que distintos autores compartían, a la vez que divergían, de las características literarias de tal tendencia. No todos fueron *novísimos* y no todos dejaron de serlo.

El tema del presente trabajo es el de la locura como “piedra angular”, como elemento determinante dentro de la poética paneriana. Bajo la forma de símbolo o metáfora, la locura usualmente es una figura poderosa dentro de los poemas de Panero, los cuales se construyen herméticamente. Compete al lector completar el significado de cada uno de los versos que el poeta se esmera en constituir como un sistema de citas donde el referente es nuestra mente y la literatura misma, en un intento de hacer del texto algo autónomo. Poesía llena de “trucos”, donde lo inusual, la “inquietante extrañeza” (lo *unheimlich* en Freud), suspenden nuestro ánimo para provocar nuestra imaginación. La locura tiene características psicológicas que Panero hace emparentar con su discurso literario y con las propiedades del arte como manifestación espiritual y social. Se trata de hallar “la rosa en el fango” de un nuevo sentido, de un nuevo entendimiento en nuestras relaciones como hombres. A riesgo de no diferenciar del todo entre problemas psicóticos y problemas neuróticos de carácter (diferencias clínicas importantes en ambos), Panero parece incluir en un mismo lugar al neurótico y al psicótico por una razón: son condiciones propiciadas por un mismo ser: el hombre racional que los enferma y margina. La radical toma de postura de Panero (el escritor, el loco, sea neurótico, sea psicótico) contra el hombre racional parece originar esa indistinción (psicosis/ neurosis) en sus textos. Él contra ellos, sin más.

En el capítulo 1 doy un panorama general del contexto literario de la época de Leopoldo María Panero. El final de los años 60 fueron años convulsos para una España herida y sensible con su pasado. Manifestaciones de esperanza revolucionaria en estas jóvenes generaciones reclamaron libertad a todos los niveles. Ansiaban la condena de una dictadura que no tardó en claudicar, más exactamente, en 1975, con la muerte del general Francisco Franco. Las tendencias estéticas del momento se volvieron complejas y no dejaron de diagnosticar lo que de problemático seguía habiendo en España. Panero desarrolla sus ideas artísticas en este escenario social, fruto de numerosas lecturas y de una educación privilegiada. Sin embargo, la locura hizo presencia en su vida a temprana edad; se volvió la marca de su persona, de la cual hizo su Ariadna para hallar en ella el hilo conductor y salir del laberinto en que su catastrófica vida personal lo sumía. Al final del capítulo 1 se concreta el papel que jugó la locura en la vida de Panero.

En el capítulo 2 hago una revisión de los artículos y ensayos donde Panero hizo gala de sus principales ideas literarias, mismas que nos permiten establecer una poética sobre la locura para analizar y abordar los poemas que en el capítulo 3 comentaré. Panero parecía tener ideas muy precisas sobre la locura como estado mental y como recurso ideológico para aplicarlas a la literatura. Usualmente sus ideas seminales en torno a aquélla las contextualiza y recontextualiza en diversos textos teóricos, muchas veces escritos con estilo hermético y simbólico, otras con pleno sarcasmo y franco humor negro. Panero tuvo un imaginario poético personal, muy ilustrado además, y sus temas suelen ser recurrentes en cada ensayo y en cada poema. La ventaja de ello radica en que sus encriptados conceptos se ven desvelados por la constante recontextualización que Panero hizo de los mismos a lo largo de sus publicaciones. Tales redundancias teóricas me han ayudado a esclarecer sus ideas en momentos de abstrusa perplejidad: lo que no se entendía en

un texto, se explicaba en otro al efectuar determinado cotejo semántico de ciertas oraciones o símbolos; lo que no se entendía aquí, se entendía allá en otro contexto, explicado incluso por el propio poeta desarrollando las mismas frases o los mismos símbolos. De esta manera, trato de estructurar un programa (marco teórico) para dar sustento a una fiel exégesis sobre sus poemas elegidos que tendrá lugar en el capítulo 3; es decir, trato de interpretar sus poemas a partir de las palabras del propio poeta para restablecer el sentido más fidedigno que la imaginación del autor les pudo haber dado. Los asiduos lectores de Panero intuirán que sus propósitos fueron visibles, reelaborados en varios temas; por ello, cito otros textos como cartas, entrevistas, e incluso otros poemas que de la voz del autor ayuden a restablecer ese sentido primero.

Señalo entonces que diversos textos del escritor están determinados por esa “segunda estructura” de carácter denominada *locura* por la cual se supo distinto, sin dejar nunca de espetarnos, con los más profundos y geniales argumentos, que un nuevo hombre es capaz de surgir de entre los escombros de esta “época oscura” donde reina la ignorancia, el crimen y la lucha descarnada entre poderes. La locura podría ofrecer una segunda posibilidad al hombre, de hacer de su mundo un lugar más habitable, no utópico quizás, pero sí más auténtico y sensato que el que ha construido con diversos códigos morales, éticos, religiosos, estéticos, etc.

Mucho se ha escrito sobre la locura de Panero; yo sólo me atengo a las palabras que él dijo sobre ella y hacerla uno de sus elementos centrales en esta tesis, si bien el lector hallará otros conceptos no menos importantes en la configuración ideológico-literaria del poeta, como fueron la subjetividad, la pasión, el cuerpo o el llamado “significante puro” del poema. Lo mismo trato de hacer con los diversos conceptos filosóficos, lingüísticos, psicoanalíticos y literarios que maneja: los rescato pasados por el filtro del autor y la orientación que les dio, por mucho que él pueda estar equivocado en el desarrollo de los mismos desde el punto de vista de los especialistas

en esas materias, pues lo que nos incumbe aquí es la visión de Panero para aplicarla sobre sus versos y no tanto la visión de otros conocedores.

Para el capítulo 3 escogí dos poemas y una dedicatoria escrita en forma de poema en prosa para comentarlos y relacionarlos con las ideas principales del autor, cuya poética establecí en el capítulo 2, citando, además, textos que ayuden en el análisis, sean de Panero mismo o de otros estudiosos en la materia. Escogí, desde luego, poemas relacionados con el tema de la locura, aunque el universo literario de Panero pueda dar para distintos temas.

Las conclusiones tratarán de mostrar la lección final que esta experiencia enriquecedora hubo de tener, fruto de su desarrollo e investigación. Sin duda alguna, todo lo anterior no será la última palabra, pero con seguridad, el lector tendrá elementos contundentes para acercarse a la obra de nuestro célebre autor tan publicado y renombrado en la España contemporánea, aunque poco estudiado en nuestro territorio iberoamericano. Se hallará una cantidad ingente de notas al pie que señalan las fuentes de mis citas, a la vez que otorgan una rica información de textos para complementar el conocimiento alrededor de nuestro tema. Con un escritor como Panero, que gusta tanto de la intertextualidad, es obligatorio referir los diversos discursos cuando se compenetran unos con otros.



## CAPÍTULO 1. CONTEXTO GENERACIONAL DE LEOPOLDO MARÍA

### PANERO: LOS NUEVE *NOVÍSIMOS* POETAS ESPAÑOLES

El crítico literario José María Castellet presentó la antología *Nueve novísimos poetas españoles* en 1970<sup>1</sup>. Dicha antología reunía a un grupo heterogéneo de escritores –hoy conocidos como los *Novísimos*– que no tenían mucho, aparentemente, que ver unos con otros; sin embargo, la publicación de la misma tuvo efectos determinantes para las tendencias poéticas que surgían a finales de los años sesenta. Algunas características generales en cuanto a la originalidad de tales escritores han sido ya señaladas hasta el hartazgo en diversos textos: una postura antirrealista que rechazaba la tradición española inmediata<sup>2</sup>, una voluntad iconoclasta que incorporaba elementos de la cultura de masas, el cine, el rock y el pop, la sensibilidad *camp*; los mitos europeos, a veces americanos, de figuras heterodoxas o decadentes<sup>3</sup>. A su vez, proclamaban “la autonomía de la obra de arte basada en una defensa a ultranza de la imaginación y un interés por el estudio del estilo”<sup>4</sup>. Los autores que merecían su aprobación y en muchos de los cuales basaban incluso sus ideas estéticas eran: Ezra Pound, T. S. Eliot, Arthur Rimbaud, Dylan Thomas, Wallace Stevens,

---

<sup>1</sup> José María Castellet comp., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970. Una reedición tuvo lugar en 2001 por la editorial Península, en Barcelona, a la cual se añadió un “Apéndice” con diversos textos que pretenden dar cuenta de la manera en que fue recibido el libro: reseñas, cartas, informes de la censura, comentarios y fragmentos de entrevistas. La publicación, de nueva cuenta, levantó polémica. Para que el lector se haga una idea del tipo de “polémicas” que pueden aún suscitarse le remito al artículo “Nunca digas *nunca* jamás” de José Francisco Ruiz Casanova publicado en *Diario ABC* el 24 de febrero de 2001, “ABC Cultural”, pp. 11-12.

<sup>2</sup> Más adelante veremos que tal hipotético rechazo no fue tan tajante como se cree.

<sup>3</sup> Como establece Rosamna Pardellas Velay, tales mitos estaban fuertemente cargados de referencias culturalistas que denunciaban la postración cultural impuesta por el régimen franquista en España. Pardellas insiste en que esta generación no rehúye su papel como crítica de la sociedad de su tiempo, sino que sólo cambia el registro literario en que lo llevó a cabo; dicha idea es desarrollada en su artículo “Crítica civil y poesía de los 70: el caso de Aníbal Núñez”, en *“Una de las dos Españas...” Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, eds. Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 191- 218.

<sup>4</sup> José Luis Falcó y Fanny Rubio, selecc., estudio y notas, *Poesía española contemporánea (1939- 1980)*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 76.

Charles Baudelaire, y en hispanoamericanos como Lezama Lima, Octavio Paz y Jorge Luis Borges.

Los escritores incluidos en la antología son: Manuel Vázquez Montalbán (1939- 2003), Antonio Martínez Sarrión (n. 1939), José María Álvarez (n. 1942), Félix de Azúa (n. 1944), Pere Gimferrer (n. 1945), Vicente Molina Foix (n. 1946), Guillermo Carnero (n. 1947), Ana María Moix (1947- 2014) y Leopoldo María Panero (1948- 2014). Divididos por Castellet como los “seniors” en cuanto a los tres primeros y la “coqueluche” en cuanto a los seis más jóvenes.

La publicación de la antología fue polémica por diversas razones. Aún hoy en la mayoría de los textos (artículos, ensayos, reseñas, antologías, etc.) donde aparece la palabra “*novísimo*” se continúa debatiendo<sup>5</sup> acerca de su ideario estético y lo que produjo como bautizo y promoción de una generación. Ahora sabemos que Pere Gimferrer fue quien ayudó a José María Castellet en la selección de los autores antologados<sup>6</sup>, y el segundo estuvo convencido hasta sus últimos días de que los autores elegidos fueron “de lo mejor que produjo la cultura española contemporánea” y que hubieron de acertar “en la selección del grupo como intelectual, nunca como grupo poético”<sup>7</sup>.

En el “Estudio preliminar” de Fanny Rubio y José Luis Falcó a su *Poesía española contemporánea (1939- 1980)*, señalan que la antología de Castellet, al ser la primera manifestación en grupo de la nueva actitud estética que renegaba del largo periodo de la

---

<sup>5</sup> Sobre el término “*novísimo*”, Pardellas apunta: “La denominación *novísimo*... Castellet la adoptó de la antología italiana de Alfredo Giuliani: *I novissimi*, publicada en 1965. Hoy día está más o menos aceptado que esta denominación es restrictiva, puesto que el conjunto de poetas superó los nueve castelletianos. No obstante, a veces se utiliza para denominar a toda la generación y se ha *fossilizado* hasta cierto punto en los medios de la crítica.”, *art. cit.*, nota, p. 191.

<sup>6</sup> Castellet afirma en una entrevista al periódico español ABC: “... las propuestas de los autores venían casi todas de Pere Gimferrer, que me decía ‘hay este o aquel poeta que está muy bien’ y yo los leía, porque la mayoría no habían publicado...”, en “Algunos no me perdonaron *Nueve novísimos*”, entrevista con Ángela Molina, *Diario ABC*, 24 de febrero de 2001, “ABC Cultural”, p. 13.

<sup>7</sup> Ángela Molina, “Los ‘*novísimos*’ se reencuentran con Castellet después de 30 años”, en *Diario ABC*, 6 de marzo de 2001, “ABC Cultural”, p. 46.

posguerra literaria, “preconizó un modelo parcial que no reflejaba, ni pretendía reflejar, la amplia gama de posibilidades que por aquellos años se estaba fraguando en la incipiente obra de otros jóvenes que en absoluto (o de forma muy tangencial) se hubiesen enrolado en el abecedario estético de este grupo [los *novísimos*]”<sup>8</sup>. Puntualizan que la relativamente exitosa antología atrajo hacia sí la atención de críticas y lecturas para suscitar la opinión general de que la joven poesía española era eso y no un pequeño sector de la misma. Varias antologías posteriores corregirían de manera contundente tal percepción y considerarían más ampliamente el enorme espectro poético de fines de los 60, como la sobresaliente *Nueva poesía española*<sup>9</sup> de Enrique Martín Pardo, cuyo análisis introductorio y atinada selección de la poesía del momento debió ser, en opinión de Rubio y Falcó, tan importante como la publicada por Castellet<sup>10</sup>. Los antologados (Antonio Colinas, Jaime Siles, Jordi Jóver) influidos por la generación del 27, retomaron un postulado importante de la posguerra y un principio ético aún vigente: “Sus poéticas tienen en común el presentarnos la poesía como algo indefinible (Colinas, Siles), el defender ante todo una moral o ética del lenguaje (Siles, Jóver)”<sup>11</sup>.

Otra importante antología que muestra una cara diversa de la publicada por Castellet y que amplía nuestra idea del panorama literario de la época fue *Poetas españoles poscontemporáneos* de José Batlló, de 1974<sup>12</sup>. La antología no fue portavoz de ningún grupo o tendencia estética específica, sino que varios de sus diecinueve antologados nunca compartieron la orientación marcada por los *novísimos*, aunque no deje de ser significativo que varios de ellos habían recibido la influencia de Pere Gimferrer. Sea como fuere, sus poéticas comparten temas

---

<sup>8</sup> José Luis Falcó y Fanny Rubio en “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. 77.

<sup>9</sup> Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.

<sup>10</sup> José Luis Falcó y Fanny Rubio, en “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. 79.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.

con los *novísimos* de manera subyacente: la inutilidad de la literatura, la poesía como aventura lingüística y la poesía como modalidad especial de conocimiento<sup>13</sup>.

Fanny Rubio y José Luis Falcó en el citado “Estudio preliminar” abundan en el comentario y desmenuzamiento casi filológico de más antologías, sin embargo, lo que me interesa rescatar en este punto es que muestran las tendencias generales compartidas por varias generaciones de poetas que enriquecen los modos (nuevos modos en esos años) de hacer poesía. Así, se pronuncian por el término “poetas del 70” que recoge unánimemente al “amplio y diverso coro de voces que compone nuestra última fauna poética”<sup>14</sup>, y prefieren utilizar dicho término dado que con estas generaciones “concluye la llamada poesía de posguerra (como en la misma década ocurre en el ámbito político), además de publicar [los escritores] sus primeros libros alrededor de esa fecha”<sup>15</sup>.

Por su parte, Rosamna Pardellas, al momento de escribir las líneas introductorias para su estudio de la obra de Aníbal Núñez en el artículo referido, nos recuerda cómo numerosos autores anteriores a los “poetas del 70”<sup>16</sup>, los de la generación del 50<sup>17</sup>, comienzan ya a rechazar la poesía “social-realista” que tanto abundó en la posguerra, ocasionando imitadores epigonales en España. La consecuencia de tantos epígonos literarios fue el deterioro del lenguaje al servicio de un fin,

---

<sup>13</sup> Cfr. José Luis Falcó y Fanny Rubio, “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. 81- 82.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 78. Existieron otros términos para designar a estas generaciones, por ejemplo: “generación de la marginación”, “generación del mayo francés o de 1968”, “generación del lenguaje”, etc.

<sup>16</sup> Término que ella misma adopta en su texto, al igual que Falcó y Rubio, por ser una designación “más neutra y más amplia” para el enorme grueso generacional.

<sup>17</sup> En específico, el grupo de José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Claudio Rodríguez, entre otros. Rosamna Pardellas Velay, *art. cit.*, p. 191.

una expresión descuidada, poco lírica<sup>18</sup>. Los “poetas del 70” y su renovación literaria comienzan a participar igualmente como observadores y críticos activos de los cambios sociales de España<sup>19</sup>.

Pardellas insiste en que por mucho que tales poetas privilegien la autonomía del hecho artístico, no dejan de experimentar los cambios políticos y económicos del momento, advirtiendo “la autocomplacencia de una sociedad de consumo que se acerca a la modernidad”<sup>20</sup>, sin dejar por ello de sufrir la represión en la vida cotidiana y la falta de libertades básicas<sup>21</sup>. Tales autores señalan entonces las artimañas manipuladoras del régimen que cimenta una sociedad donde sus miembros, conformes con las convenciones, a la vez que son abusados participan como abusadores usureros, ávidos de consumir lo que les venden<sup>22</sup>. De manera que, estos autores habiendo declarado la autonomía del decir (en el escribir) y establecer en la literatura la inutilidad de la poesía para transformar al mundo, “la práctica desmiente la teoría... aunque hay que constatar que la crítica no se lleva a cabo de la misma manera que la habían realizado sus predecesores”<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>19</sup> Martín Vilumara escribió: “Algunos de los responsables y/o practicantes de la ‘poética social’ que dominó la literatura española de los años cincuenta y buena parte de los sesenta, justificaron el abandono de la misma por medio de la modificación experimentada, paulatinamente, por la sociedad que producía dicha literatura. Según parece, habíamos pasado, casi sin darnos cuenta, de un país subdesarrollado económica y políticamente a otro donde imperaba una incipiente, pero cada vez más firme, sociedad de consumo, y donde era palpable una apertura política, por lo menos a nivel formal. Los escritores habían de responder, pues, a la nueva situación, abandonando la creencia de que su trabajo podía tener una eficacia política y atendiendo primordialmente a los aspectos específicos literarios en sus trabajos”, en “El callejón sin salida”, originalmente publicado en la revista *Triunfo*, año XIX, no. 614, 8 de junio de 1974, pp. 50-51, hoy recogido por Fernando Antón en *Prosas encontradas* de Leopoldo María Panero, Madrid, Visor Literario, 2015, pp. 479-482. La réplica a ese artículo no se hizo esperar; el mismo Leopoldo María Panero, un mes después, en la misma revista *Triunfo*, escribió “De Panero a Vilumara”, en el cual, Panero puntualiza: “los novísimos, así como sus reflejos tardíos, no son sino *kitsch* en su mayor parte”, *Prosas encontradas...*, pp. 483-485.

<sup>20</sup> Rosamna Pardellas Velay, *art. cit.*, p. 195.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 196.

Es verdad que Panero insistió en escribir de manera opuesta a cualquier tipo de “realismo” y que le horrorizaba el detrimento que en la calidad del poema podía provocar dicha tendencia realista, pero es necesario señalar que Pardellas no está equivocada del todo cuando observa que aun muchos de los poetas que reaccionaron al realismo no se desprendieron del todo de su entorno social<sup>24</sup>. En los capítulos siguientes comprobaremos que Leopoldo María Panero fue un crítico severo de la sociedad circundante, no por nada en su abundante producción ensayística, al igual que en la poética, desarrolla sus puntos de vista llenos de datos eruditos y descarnados sobre los vapuleos del sistema represivo en varias de sus modalidades.

Finalmente, Pardellas enumera los elementos con que “los poetas del 70” (entre los que incluye a los *novísimos*) participaron en la renovación de la poesía española: liberación del lastre social-realista, pues “una vez que se descuida la forma, se destruye con ello al arte”<sup>25</sup>; poner en cuestión la retórica “nacionalcatólica”<sup>26</sup> de cuatro décadas<sup>27</sup>; hacer evidente la mercantilización imparable de la industria cultural, que corrompe así el sentido del arte. Una de las maneras de denunciar esta cuestión por los “poetas del 70” sería el silencio, reducir el lenguaje poético a la

---

<sup>24</sup> Incluso, Panero, que reaccionó con gran desdén a esa tradición, no se desentendió de su entorno inmediato; como muestra, reproduzco el folleto que, años después, tituló “Ante la rebelión de los estudiantes” para un espectáculo musical titulado “Más margen, malditos” presentado en el Teatro del Mercado de Zaragoza en febrero de 1987: “La República es un estado moral. Como la juventud, si es verdad que existe, la República es también un estado de insurrección permanente. Como la locura, si es verdad que ésta existe, la República es un estado de insurrección permanente. Lejos de un gobierno corrompido y cobarde, lejos de la ignorancia y la barbarie, la República se perfila como una esperanza, la única esperanza que no está en manos del hombre pequeño. Como mi vida, si es verdad que la he vivido, la República es un estado de insurrección permanente”. Desde luego, se trata de un texto panfletario, pero no exento de algunos elementos ideológicos y retóricos propios del poeta: equipara la República con la locura como estado de insurrección permanente. Leopoldo María Panero, *Prosas encontradas*, ed. Fernando Antón, Madrid, Visor Literario, 2015, p. 154.

<sup>25</sup> Rosamna Pardellas Velay, *art. cit.*, p. 203.

<sup>26</sup> Entrecorrido el neologismo creado por la doctora Pardellas con el fin de respetar y conservar la connotación de época que intenta darle y de instrumento manipulador del régimen de Franco.

<sup>27</sup> Baste leer los títulos de algunos poemas de Panero para dar cuenta del grado en que esta tendencia iconoclasta y, no ya cuestionadora, sino decididamente blasfema, se cumplió en él: “Cópula con un cuerpo muerto”, “La monja atea”, “Bello es el incesto”, “Himno a Satán”, etc.

mínima expresión<sup>28</sup>. El silencio tendría un peso decisivo en la poesía de Leopoldo María Panero hasta sus últimos días, y se plasmaría en todos los niveles de su obra: metáforas emparentadas con la muerte, el miedo, la represión; o ligado a temas como la metafísica de la expresión artística, los aspectos metalingüísticos de la misma y el papel comunicativo de la poesía<sup>29</sup>.

Ramón Pérez Parejo en su estudio *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50- Novísimos)* analiza con más detenimiento las implicaciones estéticas de esa renovación literaria. Rastreando desde un pasado lejano las críticas filosóficas y artísticas que la autoindagación metaliteraria y la crítica del lenguaje efectúan, halla esas fuentes en las leyendas bíblicas, así como en los sofistas, Platón o los escolásticos de la Edad Media, pasando por el Romanticismo, el Simbolismo y las Vanguardias. Sin embargo, Pérez Parejo observa que tal actitud crítica asume un protagonismo radical a finales del siglo XIX y principios del XX mediante la Filosofía del Lenguaje y en autores como Nietzsche, Wittgenstein o Heidegger, y en las críticas literarias como el postestructuralismo y la deconstrucción<sup>30</sup>. La implicación que conllevan tales prácticas metapoéticas (la crítica del lenguaje, la crítica de la

---

<sup>28</sup> Aparece en Panero y otros como Gimferrer o Guillermo Carnero el término de “metapoesía”, donde la única realidad referencial posible del poema será la establecida por el propio lenguaje. Arriba en la nota 15 habíamos citado ya el término “generación del lenguaje”.

<sup>29</sup> A este respecto, Túa Blesa, sin duda inspirado por Panero, establece una interesante relación entre el estado de la poesía, el silencio y la locura: “Afirmar que el discurso de la poesía en la sociedad contemporánea ha sido reducido a una función puramente ornamental, superflua, de los discursos... no requiere demasiadas explicaciones... En cuanto adorno, exterioridad con respecto a lo que se tiene por significativo, excrecencia de lo significativo que ya no significa, la poesía sufre un desgajamiento definitivo de la actividad verbal... en cuanto palabra sin valor –lo que implica que ya no pertenece al sistema de la circulación discursiva...– ha dejado de participar del diálogo general, de la confrontación, [de] un discurso que intervenga de la economía de la palabra valiosa, efectiva, sino que se le veda el paso a conformar la doxa, y mucho menos la ley (sea cual sea el ámbito que se le considere: científico, político, sexual, económico, etc.)... se ha terminado por reducir el espacio del discurso poético hasta encerrarlo en el de la propia poesía, palabra sin valor alguno, sin ninguna función, con lo que se ha logrado al fin su exclusión, proceso y resultado que cabe equiparar a aquellos otros por los cuales, durante siglos, se llevó a idéntico lugar la palabra de la locura... Aquel lugar al que fue reducida la locura es hoy el lugar de la poesía”, en “El silencio, una poética del contrapoder”, *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Madrid, Tirant lo Blanch, 2004, p. 197.

<sup>30</sup> Cfr. Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación del 50 – Novísimos)*, Madrid, Visor Libros, 2007, p. 12.

ficción y la crítica de la autoría), propician nuevas formas de hacer escritura literaria. Hay entonces una crisis del lenguaje y su función como aparato que expresa la realidad y los sentimientos: el discurso poético se concentra en sí mismo (metapoesía), se quiebra (poesía experimental) y se reduce a la mínima expresión (poesía del silencio).

Pérez Parejo cita a Marta Ferrari cuando ésta da cuenta de lo siguiente: “mientras para la modernidad esta vuelta del poema sobre sí mismo revelaba un deseo de autonomía artística, para nuestros escritores `posmodernos´ [señala] que todo lo demás es asimismo artificio y que no hay escapatoria”<sup>31</sup>. Dicha autorreferencialidad del poema se vuelve el principio constructivo que recubre la totalidad de los planteamientos del texto, comprometiendo cada una de sus matrices constitutivas, a la vez que actúa como el principio estructurador de su sentido<sup>32</sup>.

Pérez Parejo nota que para una tendencia literaria como la realista, el lenguaje era esencialmente *comunicación*, pero que a estas nuevas generaciones de finales de los sesentas ya no, pues entienden el lenguaje como *conocimiento* de la realidad y, en consecuencia, de una manera más compleja. Los autores se vuelven escépticos con el lenguaje y observan su incapacidad para abordar los grandes problemas ontológicos. Por ello, el verdadero alcance que lo metapoético subraya solo se puede apreciar cuando se traslada al terreno de lo ficcional, pues la crisis del lenguaje no es otra que la crisis de la realidad, la cual se cuestiona y se muestra confusa, ilusoria y fragmentada para dar la sensación de que la única realidad es la verbal. Realidad verbal degradada e inútil que no existe fuera del lenguaje y que se vuelve lo que el lenguaje le confiere. La práctica metapoética originó así una serie de subtemas y variantes

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>32</sup> Por ejemplo, en “En el oscuro jardín...” para nuestro análisis, en el capítulo tercero, veremos la manera en que el poema parece volverse *personaje*, con ciertas cualidades abstractas.



estilísticas (retórico-formal, semánticas, simbólicas, estructurales) que afectaron a estos autores casi por igual en el plano de la significación de sus textos<sup>33</sup>.

Por otra parte, tanto Pardellas Velay como Falcó y Rubio y muchos otros críticos derramaron tinta desde hace cuarenta años para reacomodar la estética *novísima* dentro del horizonte que le compete, sin dejar de excluir a las otras tendencias poéticas de tantos autores españoles de ese momento. Hallaron el puente de unión con los poetas precedentes: un acuerdo subyacente de aguda crítica ética contra el sistema represivo en diversos aspectos de su organización social<sup>34</sup>. Túa Blesa, por ejemplo, al tratar de reivindicar, el benéfico papel que tuvo la antología realizada por Castellet como una nueva literatura que abría la puerta a la revuelta y la subversión moral y literaria, señala que los nuevos poetas pudieron no realizar la revolución entendida en el sentido clásico (lo económico y político), pero sí “encendieron fuegos irrenunciables para la liberación personal, para grandes grupos sociales que estaban sojuzgados, como las mujeres, los homosexuales, las minorías étnicas, etc.”, poniendo el ímpetu más en la fantasía y en la imaginación “hechas arte y cultura” antes que escribir directamente contra la situación, por mucho que esta última actitud cívica fuera encomiable. No hubo pues, deserción ante la realidad o traición en las posiciones de izquierda, sino sólo “actualización del pensamiento y atisbos de lo que era revolucionario `en el sentido más genuino de la palabra”<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 19- 26.

<sup>34</sup> El lector interesado puede hallar en la web ([http://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA%20652.htm](http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20652.htm)) el artículo “Vigencia y balance de `Nueve novísimos poetas españoles” de José Olivio Jiménez con un recuento más detallado acerca de las generaciones precedentes a los *novísimos* y su relación entre influencias y escritores. Apareció en la revista *Ínsula*, núm. 288, en noviembre de 1970, pp. 1 y 12- 13. De juicio más imparcial en los albores de estas generaciones del 70, Olivio Jiménez veía ya como un signo de “saludable dialéctica interior” y de “esperanza” el “haber superado literariamente la posguerra... dado que sus imperativos extraestéticos” eran ya “imposibles de ser llevados más allá”. La poesía debía forzosamente de renovarse, y los poetas del 70, unos más, otros menos, terminaron cumpliendo esa función.

<sup>35</sup> Túa Blesa, *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Madrid, Tirant lo Blanch, 2004, p. 31, 32, 33, 34.

Para terminar este panorama general sobre el surgimiento de los nueve *novísimos*, y a María Panero dentro de éstos, cito en este breve contexto poético las palabras del propio José María Castellet acerca de lo que significaría para él, muchos años después, el haber realizado aquella antología:

El propio título, *Nueve novísimos*, era para mí un elemento lúdico, el jugar con el nueve y con la palabra nuevo. Escribí un prólogo medio en serio, medio en clave divertida. Pero no cabe duda de que me hizo cambiar bastante la concepción de la literatura como algo más plural y más vivo...<sup>36</sup>

Con lo anterior, señaló que su ambición no había sido tanto la de antologar una poesía determinada, sino que la obra de los seleccionados proyectara una ruptura, “por hablar en términos de transición política española”<sup>37</sup>.

Tal vez, si muchos de los detractores de Castellet hubiesen conocido estas palabras pronunciadas treinta años después de su antología, y el sentido en que apuntaló su concepto de ruptura generacional, le hubiesen perdonado la osadía espiritual con que publicó esa (ahora mítica) antología de los nueve poetas, pues como hemos visto, no hubo, en la mayoría de los escritores, una verdadera ruptura con la tradición inmediata, sino más bien, con ellos se produjo el cambio paulatino de los presupuestos literarios generales otorgados por la poesía de posguerra<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> José María Castellet en entrevista con Ángela Molina, “Algunos no me perdonaron *Nueve novísimos*”, *Diario ABC*, 24 de febrero de 2001, “ABC Cultural”, p. 13

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> Otro de los factores contextuales de orden editorial por los que fue injuriado Castellet se debió a que antes de publicar *Nueve novísimos poetas españoles*, hubo de prologar y publicar la antología *Veinte años de poesía española*, Madrid, Seix y Barral, 1960, con la cual se volvió el portavoz de la segunda generación realista de la posguerra que hacía hincapié en la poesía social donde los autores expresaban sus propias experiencias sociales, antes sólo reservadas al teatro o la novela. Que diez años después Castellet cambiase de presupuestos estéticos para abrir paso a la generación *novísima* pareció ser algo inaceptable por la mayoría de críticos españoles. Algunos lo vieron como un traidor de los ideales marxistas-socialistas.

## 1.1 El *novísimo* Leopoldo María Panero

La vida de Leopoldo María Panero Blanc (Madrid, 1948– 2014), hijo del poeta Leopoldo Panero y sobrino del también poeta Juan Luis Panero, está ligada desde la infancia a la literatura; publicó su primer libro de poemas *Por el camino de Swann* en 1968<sup>39</sup>. El autor apareció antologado posteriormente en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet. Desde ese momento publicó numerosos libros de poesía, ensayos, relatos, traducciones, artículos y guiones cinematográficos. Incluso participó en las películas documentales *El Desencanto* (1976)<sup>40</sup> de Jaime Chavarrí y *Después de tantos años* (1994)<sup>41</sup> de Ricardo Franco, cuyos filmes serían controversiales y traerían mayor popularidad a la familia Panero.

Panero contó con una sólida formación académica que va del conocimiento de diversos idiomas al de las principales escuelas estéticas y glorias literarias de distintas partes del mundo. Consciente de la importancia de la creación literaria, hizo de sus textos un complejo entramado de signos, símbolos y referencias intertextuales.

A medida que pasa el tiempo, el enorme vacío bibliográfico en torno a su obra se va llenando lentamente con trabajos profesionales, y otros no tanto, a la par de la reedición de su obra en tirajes un tanto mayores que sus primeras ediciones, estas últimas, éxitos de pocos tirajes. Pienso en el investigador de la Universidad de Zaragoza, Túa Blesa, como su lector ideal, cuyo

---

<sup>39</sup> Más exactamente, el día 26 de febrero de 1968, *plquette* de doscientos ejemplares en la colección *Cuadernos de María José*, de Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guardalhorce, en Málaga. J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Madrid, Tusquets Editores, 1996, p. 105.

<sup>40</sup> *El Desencanto*. Dir. Jaime Chávarri. Prod. Elías Querejeta. Guión: Jaime Chávarri. Fotografía: Teo Escamilla. Protagonistas: Felicidad Blanc, Leopoldo María Panero, Moisés “Michi” Panero, Juan Luis Panero, Duración: 97 min. 1976.

<sup>41</sup> *Después de tantos años*. Dir. Ricardo Franco. Prod. Andrés Santana, Imanol Uribe. Guión: Elena Gil Nagel. Fotografía: Daniel Cebrián. Música: Eva Gancedo. Protagonistas: Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero, Moisés “Michi” Panero, María Barranco. Duración: 1 h. 24 min. 1994.

estudio titulado *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995)<sup>42</sup> fue texto pionero en el análisis de la obra paneriana. Blesa ha sido el editor de su poesía completa publicada en dos tomos, así como de sus cuentos y traducciones. Para dicho investigador, la obra de Panero no tiene parangón posible en la poesía española contemporánea y ni siquiera en el conjunto de tal tradición<sup>43</sup>. Cabe destacar, igualmente, el conciso y sobrio ensayo que el catedrático de la London Queen Mary University, Alessandro Mistrorigo, publicó bajo el título “No hay nada, nada más que la boca que dice’: Horizonte poético de Leopoldo María Panero” en el 2009<sup>44</sup>. O el soberbio ensayo introductorio que realizó Jenaro Talens para la antología de Cátedra en 1992<sup>45</sup>. O la tesis doctoral que Sergio Augusto Sánchez Bustos presentó en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, titulada “Leopoldo María Panero: enfermedad mental y literatura” (2012)<sup>46</sup>, así como la tesis doctoral de Ramón López Castellano, “The writing of Leopoldo María Panero: subjectivity and multiplicity”, para la School of Languages, Cultures and Linguistics Faculty of Arts, de la Monash University en 2009. Todos ellos, intentos legítimos de dar claves de lectura y nociones acordes a la literatura de Panero, dejando de lado esa leyenda que se volvió

---

<sup>42</sup> Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, 1995.

<sup>43</sup> Túa Blesa, “La destruction fut ma Beatrice”, pról. a Leopoldo María Panero, *Poesía Completa (1970-2000)*, Madrid, Visor, 2001, p. 7.

<sup>44</sup> (*En*)*Claves de poesía. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, eds. Enric Bou y Elide Pittarello, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 327-347.

<sup>45</sup> Jenaro Talens, “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*, Madrid, Cátedra, pp. 7- 62. Para Luis Antonio de Villena se trata de un prólogo “parcial y malintencionado, lo contrario de un trabajo académico” y más una “operación preparada por el responsable de la editorial en esos años (Gustavo Domínguez)” y de Talens con el fin de hacer de Panero “arma de combate” contra la poesía postnovísima (de un realismo meditativo y de carácter más directo) puesta de moda en los años 80. Muchos críticos, en realidad, se reivindicaban a sí mismos atacando a otros. Polémica ficticia en la que, a opinión de De Villena “Panero nunca participó realmente”, dado que sus batallas eran otras: contra su locura misma y los manicomios. *Lúcidos bordes de abismo. Memoria personal de los Panero*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014, p. 157.

<sup>46</sup> Sergio Augusto Sánchez Bustos, “Leopoldo María Panero: enfermedad mental y literatura”, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociosanitarias y Humanidades Médicas, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Medicina, 2012. Existe una versión en formato PDF en el siguiente enlace web: <http://eprints.ucm.es/17323/1/T34068.pdf>

un problema para abordar una obra seria e inteligente, nada más y nada menos que forjadora de la vanguardia poética española. Panero terminó repudiando la etiqueta de “poeta maldito”<sup>47</sup> para contravenir a los estereotipos esnobistas y puntualizar categóricamente: “Lo he dicho muchas veces: que no usen mi torpe biografía para juzgarme. Todo ese rollo vendrá de que tiene morbo que esté en un manicomio, digo yo. Estoy harto de ser maldito, harto de ser el loco” para subrayar que sólo cree “en la poesía técnicamente bien escrita”<sup>48</sup>.

Su actitud frente a la generación de los nueve *novísimos* presentados por Castellet es ambigua por diversas razones. En palabras de Alessandro Mistrorigo<sup>49</sup>, el poeta termina cumpliendo los ideales estéticos y éticos que en un pasado reunieron a esos escritores que posteriormente poco o nada convivieron entre ellos. Pero Panero desarrolló una estética muy personal, influida por las teorías psicoanalíticas de Jacques Lacan, la deconstrucción, los antipsiquiatras y los alquimistas, así como la filosofía de Nietzsche, Foucault o Wittgenstein. Es evidente que sus escritos están destinados a convertirse en un clásico literario moderno. En algún momento, el mismo Octavio Paz se llegó a sentir fascinado por la personalidad de Leopoldo María, observándolo como un español de la estirpe de Antonin Artaud, que mezclaba genio y locura<sup>50</sup>. Para varios críticos, de toda la obra de Panero es la poesía su verdadera contribución a la

---

<sup>47</sup> El interesado hallará por parte de Mario Campaña un excelente ensayo introductorio de corte comparativo en su libro *Linaje de malditos. De Sade a Jim Morrison*, México, Debate/ CONACULTA, 2013, donde establece nexos que unen a diversos autores –comenzando por el Marqués de Sade y cerrando con Leopoldo María Panero– en torno al tema del “malditismo” literario.

<sup>48</sup> Entrevista concedida a Javier Rodríguez Marcos al diario *El País*, “Seré un monstruo pero no estoy loco”, 30 de octubre de 2001, “Babelia”. La entrevista se puede hallar en el siguiente enlace web: [http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550_850215.html)

<sup>49</sup> Alessandro Mistrorigo, *art. cit.*, p. 341.

<sup>50</sup> Jaime Salinas –hijo del poeta Pedro Salinas, editor de Alianza Editorial en ese momento (1974) y amigo de Octavio Paz– ofreció una fiesta en su casa con motivo de la visita de Paz a España y de su deseo de conocer poetas jóvenes. Durante las dedicatorias de libros que Paz escribió para los presentes –no más de diez selectas personalidades– todas fueron de compromiso, excepto una: “A Leopoldo María Panero, poeta mago. Octavio Paz”, y no suficiente con esa diferencia de trato, posteriormente “Paz sacó a Leopoldo al balcón y estuvo un buen rato charlando con él a puerta cerrada”. J. Benito Fernández, *op. cit.*

literatura. Aquí no es lugar para evaluar sus numerosas páginas de traducciones sobre otros autores (Lewis Carroll, Dylan Thomas, Arthur Machen, James Matthew Barrie, Edward Lear, etc.), sus cuentos o sus guiones cinematográficos. Este trabajo se centrará solo en algunos poemas escogidos.

Poesía inusual la de Leopoldo María, extrema y a veces grotesca, que en sus propias palabras intenta “aunar la belleza y el horror”<sup>51</sup>, plena de encabalgamientos, rimas que subvierten la dulzura del idioma español; ritmos dislocados, obsesivos como su propio temperamento, que le permiten aderezar su poética con elementos culturalistas del *pop* de su época, al igual que de autores importantes de la historia literaria; *limericks* (juego de palabras sin sentido), símbolos enigmáticos, citas abundantes de sus poetas predilectos y de la lingüística, referencias a conceptos filosóficos universales; referencias esotéricas a la magia y la brujería, lo fantástico y lo ominoso. Todos estos elementos constituyen una poesía donde “El tejido textual es...riquísimo, inagotable en su variedad fundadora”<sup>52</sup>. Dentro de este “tejido textual”, uno de los temas fundamentales es la locura, tema socorrido en todas las épocas para teorización e incluso manutención de la literatura. La locura funge como un modo de subvertir lo establecido por el hombre con el fin de hallar en el mundo una condición humana distinta de la habitual.

---

p. 178. Luis Antonio de Villena escribe una observación, con motivo de esa anécdota, sobre la personalidad de Leopoldo María y su actitud respecto a su vida (que bien puede incluir a su obra) la cual me parece muy exacta. Estableciendo que la firma de dedicatorias fue después de la “salida al balcón”, De Villena dice: “El ‘poeta-mago’ (pensé) o venía ya predestinado [de Paz haber leído a Panero con anterioridad] o surgió en aquel balcón del Madrid más clásico... Leopoldo se había decepcionado con Octavio... Paz alabó lo mágico, lo chamánico, pero se dirigió a Leopoldo en términos lógicos, pues era un hombre lúcido que buscaba y amaba comprender... Leopoldo no quería ser entendido, sino compartido... No coincidió con Paz ni le gustó que este quisiera ‘razonarlo’”, *Lúcidos bordes de abismo. Memoria personal de los Panero...* p. 22, 23.

<sup>51</sup> L. M. Panero, “Algo sobre mi literatura”, en *Prosas...*, p. 176.

<sup>52</sup> Pere Gimferrer, “Prólogo”, en Leopoldo María Panero, *Buena nueva del desastre*, Lugo, Scío, 2002, p. 2.

Panero, que paradójicamente se sabe dueño de su razón, ha tenido la lucidez para discutir los límites de la racionalidad de nuestra época. La locura recorre su obra en varios niveles y cumple un papel decisivo en la configuración de sus poemarios. Analizaremos poemas donde el tema de la locura nos revela la gran importancia que tuvo para nuestro autor el llevar a la plaza pública, una y otra vez, dicho tema mediante diversos medios impresos.

Sus libros poéticos son: *Así se fundó Carnaby Street* (1970), libro con el que se presenta en la historia literaria<sup>53</sup>. Le siguen *Tarzán traicionado* (1967), *Teoría* (1973), *Last River Together* (1980), *El que no ve* (1980), *Tres historias de la vida real* (1981), *Dioscuros* (1982), *El último hombre* (1983), *Poemas* (1985), *Últimos poemas* (1986), *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), *Globo rojo* (1989), *Contra España y otros poemas no de amor* (1990), *Heroína y otros poemas* (1992), *Piedra negra o del temblar* (1992), *Once poemas* (1992), *Locos* (1992 1ª edición), *Epílogo* (1994), *Orfebre* (1994), *Locos* (1995 2ª edición), *El tarot del inconsciente anónimo* (1997), *Guarida de un animal que no existe* (1998), *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999). Me detengo aquí para mencionar que en este último título se cierra la selección que va de 1970 a 2000 sobre su obra, incluida en la edición por Túa Blesa publicada en 2001 y que constituyen su poesía completa en un primer volumen<sup>54</sup>. El segundo volumen que reúne su obra del año 2000 a 2010<sup>55</sup> es para algunos “si no exactamente un descenso en la calidad, que sigue siendo muy alta, sí una cierta homogeneización de la voz, del tono, de los temas”<sup>56</sup> en la mayoría de los poemarios, editados igualmente por Túa Blesa. Semejante juicio es, por supuesto, de lo

---

<sup>53</sup> Arriba hemos indicado (nota 39) que su primer texto publicado fue *Por el camino de Swann* en 1968, pero fue una tirada muy reducida de algunos poemas. Sin embargo, con *Así se fundó Carnaby Street* (que incluye los poemas de aquella primera *plaque*) se puede decir que el poeta comienza a publicar con toda propiedad. J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 149.

<sup>54</sup> Leopoldo María Panero, *Poesía completa (1970- 2000)*, ed. y pról. Túa Blesa, Madrid, Visor, 2001.

<sup>55</sup> Leopoldo María Panero, *Poesía completa (2000-20010)*, ed. y pról. Túa Blesa, Madrid, Visor, 2012.

<sup>56</sup> Andrés Ibáñez, en “Panero, versos inéditos”, *Diario ABC*, 24 de mayo de 2014, “ABC Cultural”, Libros, p. 12.

más general y simplificador. A este segundo tomo de sus poesías completas, que cierra con el libro *Poesías* (2010), le siguieron otros textos no reunidas ahí: *Locos de altar* (2010), *La flor en llamas* (2011), *Territorio del miedo* (2011), *Cantos del frío* (2011), y finalmente un texto póstumo que el psiquiatra del Hospital de Islas Canarias, su último “hogar”, le exigió a Panero como su “testamento” para prolongar mañosamente su vida antes de que el poeta insistiese una y otra vez en abandonar este mundo por propia mano, ya muy cansado y enfermo: *Rosa enferma* (2014)<sup>57</sup>.

Dentro de la producción de nuestro autor se hallan diversos títulos en colaboración con otros autores, escritos *a cuatro manos*. Tales textos se excluyeron de las ediciones arriba señaladas debido a la dudosa autoría de estos; es decir, se prefiere evitar el posible error de confundir algún poema de algún colaborador, que no fueron pocos<sup>58</sup>, con las creaciones del propio Panero. Los poemas comentados en este trabajo los he tomado de las ediciones preparadas por Túa Blesa.

Cabe destacar que existe un epistolario con Diego Medrano<sup>59</sup>, que he tomado en cuenta para mi análisis, pues ahí Panero, por medio de la epístola se explaya libremente sobre su vida y su obra, y una vez más, su prosa no deja de arrojar luz sobre ambas, lo mismo, por otra parte, que su autobiografía poetizada: *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002)<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> Leopoldo María Panero, *Rosa enferma*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2014.

<sup>58</sup> Como Félix J. Caballero, Rubén Martín, José Águedo Olivares, por mencionar algunos.

<sup>59</sup> Diego Medrano y Leopoldo María Panero, *Los héroes inútiles*, pról. Luis Antonio de Villena, Ellago, Castellón, 2005.

<sup>60</sup> L. M. Panero, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002.



## 1. 2 La experiencia de la locura en Leopoldo María Panero

Leopoldo María Panero vivió más de cincuenta años en distintos hospitales psiquiátricos dentro de España. La experiencia de la locura en su vida fue material de primera mano y no sólo un simple discurso o un tema abstracto al cual recurrió para construir su personal poética literaria. Sus numerosas definiciones sobre la locura vuelven muy complejo el obtener un concepto claro y único para aplicarlo a todos sus textos y pretender hallar un sentido unívoco en la significación de lo que leemos.

Para concretar el concepto de locura establecido por Panero me he supeditado a los ensayos de orden literario y psicológicos (las más de las veces, antipsiquiátricos), dado que este trabajo se enfoca en la función que la locura desempeña en algunos de sus poemas<sup>61</sup>. Las definiciones –múltiples, contradictorias, enigmáticas, profundas y esperpénticas a veces– de Panero sobre la locura, tienen incluso una directriz cronológica: de joven cree en la locura, *juega* a ser loco; de viejo no, pues intenta huir de los manicomios, no deja de quejarse de ellos; a ratos invoca la locura, a ratos la repudia. La locura puede ser, entonces, polisémica dentro de su obra.

El primer texto relacionado explícitamente con la locura, publicado por Panero, fue una breve poética dentro de la ya mencionada antología de Castellet, en 1970. Tal poética continúa siendo un texto de singular interés para abordar sus textos. Lo reproducimos íntegro para conocimiento del lector:

*“El siguiente personaje que sale a escena soy yo: dibuja ahora el escorzo de un comedor de opio con su pequeño `recipiente de oro de la maléfica droga’ posado sobre una mesa cercana. En él puedes poner un cuarto de láudano color rubí. Todo esto junto a un texto de metafísica alemana justo al lado: mi cercana presencia estará así suficientemente demostrada.”*

---

<sup>61</sup> Sánchez Bustos categoriza en dos rubros la ensayística de Leopoldo María Panero: estudios de corte psicoanalítico y de corte literario, p. 45.

POÉTICA

(De *Hortus conclusus*)

Peter Pan, Garfio.

GARFIO. –Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN que incluye a todos en la única tragedia a la que sólo se puede contemplar participando en ella. Es la tragedia convertida en absoluto y por consiguiente desaparecida.

Es la muerte que desaparece.

Vivo bajo la sola protección de una idea: el muro de lo absoluto es para mí una enfermedad o excepción que a todos incluye. Se trata siempre del fin en la tragedia, pero cuando este fin es el sueño del fin universal, la tragedia trata en él de ser plenamente.

Es un *crepúsculo activo*: un asesinato.<sup>62</sup>

Panero desliza, mediante una mezcla de diálogo teatral y narración literaria, una poética incipiente como joven creador, pero ya poseedora de una visión personal. Sin duda alguna, domina la idea del fin de todo como *leitmotiv* en muchas de sus obras y en esta poética. Establecer un trasfondo apocalíptico en muchos de sus versos y de sus textos en prosa suscita la sensación y la obligación de debatir las verdades últimas a cada momento. No hay términos medios, parece decirnos. Se es o no se es, y todo *es* directo hacia la nada, hacia el fin de todo. Subyace la idea del loco como ese ser singular, por subjetivo, que se opone a lo universal (código, lenguaje, filosofía, moral, etc.) y que, una vez confrontados, el primero solo puede serlo “plenamente”. Pero muy aparte de comentar esta visión postrimera muy de él, quiero resaltar el adjetivo “paranoico” con que califica su programa interno como sujeto lírico. Es la paranoia, variante o síntoma de la locura, la que determina su programa literario ya desde esta temprana época, aun cuando el poeta no había pasado por el calvario de manicomios por los que después andaría: se integra a su poética desde lo teórico-poético. Posteriormente, a partir de sus

---

<sup>62</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 25.

experiencias en manicomios, el autor intentaría integrar los estados mentales alterados, alucinatorios o de manías persecutorias y del tipo de enunciaciones de los locos (en suma, las diversas manifestaciones de la locura) a los procedimientos literarios con que después desarrollaría diversos poemarios. Tanto el paranoico como el psicótico constituirían siempre para él una promesa de nuevo hombre en el seno del actual capitalismo salvaje y deshumanizante; de un nuevo futuro para el hombre, distinto del hombre hueco y racional contemporáneo. El hombre demente vive sus ideas, aun como loco, pero las inscribe en su cuerpo y en su alma, plenas de su convencimiento y certeza. Algo similar intentará Panero en su poesía: inscribirla en el cuerpo, quitarle su envoltura abstracta, fosilizada, lo cual hace de la palabra un signo fijo y empobrecido, para poder devolverla a la vida plena de sentido. Esta tarea, este matar al lenguaje y al código preestablecido para desautomatizarlo y *desfosilizarlo* es ese “crepúsculo activo”, ese asesinato contra las designaciones convencionales. El *homo normalis*, por el contrario, no está convencido de sus ideas: es por excelencia un hipócrita. Vive como autómeta, en la seguridad de sus abstracciones. Para Panero el *homo normalis* (así gusta de designar al hombre “normal” y racional de nuestra época) despoja de identidad social al enfermo mental, lo persigue, lo castiga y lo aniquila de diversos modos. Si el hombre le niega su “sentido” o su razón de ser al loco es porque el hombre normal niega algo esencial en sí mismo, que el loco le muestra.

Históricamente, Panero concuerda con Michel Foucault sobre el ascenso de la burguesía al poder como causante del nacimiento de la locura<sup>63</sup>, vía la invención de lugares específicos para resguardar a los locos y cualquier forma de ser distinta del ser funcional que impidiera el bienestar social, ya que la sociedad comenzaba, en esa época a circunscribirse a la ideología del

---

<sup>63</sup> L. M. Panero, “La fecha de la locura (II)”, *Prosas...*, p. 223.

progreso<sup>64</sup>. Pero en el terreno de la experiencia vivida por Panero, el fenómeno de la locura es muy complejo: “la solución del enigma de la locura, y su luz, está en la investigación de aquellas facetas oscuras del hombre... Y hay más sorpresas en él [en el “hombre oscuro”] que en los pretendidos delirios de los enfermos mentales”<sup>65</sup>. De suerte que el loco, a pesar de ser anulado como ser social por el *homo normalis*, no deja de demandarle a éste, desde lo más oscuro de su ser y de su realidad, las otras realidades psíquicas que lo constituyen como animal biológico y ser irracional, por mucho que el *homo normalis* pretenda a toda costa reivindicarse como hombre puramente racional.

Mencionaré fugazmente algunos acontecimientos que encaminaron la vida de Leopoldo María Panero hacia la senda de la locura. Un intento de suicidio en febrero de 1968 marca el inicio de su peregrinaje por numerosos hospitales psiquiátricos; y desde ese momento conoció “a la que será su compañera más tenaz: la locura”. Con palabras muy sencillas, él mismo explicó el motivo verdadero de aquel suceso: “supongo que en realidad lo hice para llamar la atención y para que me atendiera mi madre, que no hablaba jamás conmigo, y de repente me encuentro en un manicomio con un psiquiatra en lugar de con mi madre, que es con quien quería estar”<sup>66</sup>. Otro aspecto interesante en cuanto a la personalidad del poeta en esos momentos fue el inicio de un “terrorismo verbal” y el uso de “un discurso incoherente, confuso” que lo caracterizarán de ahí en adelante<sup>67</sup>. Un segundo intento de suicidio acaece tres meses después: “Estaba en una pensión de

---

<sup>64</sup> De Foucault, Panero recordará una idea importantísima que veremos repetida una y otra vez en sus artículos: “La locura ha llegado a ser en el hombre la posibilidad de... el fin y el comienzo de todo... que en él el fin es un recomienzo”, *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 275, 294. La locura como la promesa de otro tipo de hombre.

<sup>65</sup> L. M. Panero, “Humano, solamente humano”, *Prosas...*, p. 324.

<sup>66</sup> J. Benito Fernández. *op. cit.* p. 99. Cabe añadir que la depresión de este periodo tenía relación con el amor, no correspondido, a su amiga, y también escritora *novísima*, Ana María Moix.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 103. Si bien este nuevo cariz de su persona se debe a problemas emocionales profundos, podremos observar que aspectos como el mencionado “terrorismo verbal” y los argumentos paralógicos dan el tono original de muchos de sus ensayos posteriores, sin pasar por alto que para otros (el cineasta

Barcelona y entró la señora de la casa, me vio con las pastillas al lado y me dijo: ¿Pero es que va usted a hacer lo mismo que Marilyn Monroe? Me fui a la calle y en la puerta me encontraron en coma. Luego empezó toda esta historia de los manicomios”<sup>68</sup>. En varias ocasiones, el motivo de esos internamientos fue el consumo frecuente de marihuana y otras drogas<sup>69</sup>. Incluso pasó cuatro meses en prisión por posesión de marihuana<sup>70</sup>. Los métodos suministrados por los médicos fueron los equivocados para tratar al poeta,<sup>71</sup> lo cual, parece que propició el deterioro de su salud mental. Uno de los primeros diagnósticos psiquiátricos lo definen como “un psicótico crónico no demencial”<sup>72</sup>. Antes de ser dado de alta el 19 de noviembre de 1968<sup>73</sup>, experimenta un brusco coma hipoglucémico al recibir tratamiento con insulina, autorizado por su madre. Con varios kilos de más al final de este año y sin mejoría alguna de su “psicosis”, el poeta trabajaba en su poemario *Así se fundó Carnaby Street*. Panero atribuirá a dicho tratamiento con insulina la causa de una lesión epiléptica, descubierta posteriormente por un electroencefalograma que se le aplicó en 1969, cuando fue requerido para presentar el Servicio Militar.

---

Joaquín Jordá, por ejemplo, que lo visitaba en esta época) “el encanto de Leopoldo María era la mentira permanente, la fabulación constante, entreverada con elementos reales”. *Idem*.

<sup>68</sup> Se sabe que la madre jugó un papel importante en el internamiento sistemático de su hijo, pero los temores de aquélla no eran infundados, aunque no supiera cómo manejar la situación, pues su tío materno había optado por el suicidio, un hermano de su padre padecía esquizofrenia, y su hermana Eloísa, tía de Leopoldo María, fue recluida como esquizofrénica. *Ibidem*, p. 100.

<sup>69</sup> Fue expulsado de la confortable Clínica Psiquiátrica Residencia Pedralbes por invitar a los demás enfermos a fumar marihuana. *Ibidem*, p. 114.

<sup>70</sup> Del 11 de diciembre de 1968 al 9 de abril de 1969, en la cárcel de Carabanchel y la Prisión Provincial de Zamora. A pesar de los intentos en la testificación por parte de Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño para dar fe de que era escritor y de su buena conducta, se le había aplicado la Ley de Vagos y Maleantes junto con el escritor Eduardo Haro Ibars. *Ibidem*, p. 122-143.

<sup>71</sup> El prejuicio de época frente a las drogas y la ignorancia en su tratamiento incluyen a la familia del poeta cuando, en algún momento y sin especificar quién, le espeta a su madre: “lo malo no es el intento de suicidio, lo peor es que se droga”. J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 111. Otro ejemplo de ineptitud médica resulta de propinarle tratamiento de electrochoques cuando Panero reveló a los doctores que le atraía Johnny Weismuller en lugar de las actrices de un libro de cine (*The Talkies*) profusamente ilustrado con fotografías, con el que había estado engañando a los doctores con respecto a su homosexualidad.

<sup>72</sup> Diagnóstico del doctor Vidal Teixidor, que lo había recibido en el Instituto Frenopático de Barcelona después del lavado gástrico en la Clínica Nuestra Señora de Loreto por la primera ingesta de barbitúricos. J. Benito Fernández, *op. cit.* p. 99, 112.

<sup>73</sup> De la Clínica Villa-Blanca del doctor Bartolomé Lartigau Batlles, más vigilada con motivo del consumo de marihuana arriba referido.

Luis Antonio de Villena, que intimó bastante con Panero en la primavera de 1974, parece establecer tres fases en la vida del poeta: la de sus jóvenes aventuras en las noches madrileñas, la de los tortuosos manicomios (principios de los 80), y la etapa final en Las Palmas de Gran Canaria. Respecto a la primera, el autor resalta la inclinación de Panero por las drogas y los chicos gay que, a veces, el propio De Villena le presentaba, pues “Panero era tímido”. Señala “su mirar un poco bajo y sombrío” que daba la impresión de “un raro algo siniestro”, pero De Villena escribe que Panero era alguien perfectamente tratable, salvo algunas rarezas y ocurrencias absurdas, como mucho. “Su madre decía que tuvo algo mental desde pequeño, pero nunca le daba nombre a ese `algo`”<sup>74</sup>. Alrededor de 1982, De Villena nota un cambio drástico en Leopoldo María del que nunca se recuperará. Todo parece indicar que su aguda depresión de nuevo tiene relación con una mujer: Mercedes Blanco<sup>75</sup>, con quién rompió relaciones amorosas en 1977<sup>76</sup>. Surge el “Leopoldo/ problema”, excesivo y del que todos huyen: “compra un cruasán y lo moja en el agua sucia de un charco... un Leopoldo desastrado que olía fuertemente a suciedad... aunque el detonante de esta `caída` hubiese sido una mujer, sólo sería la última gota”<sup>77</sup>. Para De Villena, el carácter de Panero era fundamentalmente tanático, y ni el eros lo hacía cambiar: “el tanatismo básico de Leopoldo tenía dos fuentes: su enfermedad y la pasión literaria por el exceso

---

<sup>74</sup> Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 17.

<sup>75</sup> Panero conoció a Mercedes Blanco en diciembre de 1975. Mujer cosmopolita, cursó estudios en Sevilla, en el Liceo Francés de Madrid y en el de Roma. En París realizó la licenciatura en matemáticas y cursó estudios de filología hispánica, doctorándose en el tema de la poesía europea del siglo XVII. Mercedes recuerda: “[Panero] brillante y provocativo, dotado de una cultura muy personal, muy desordenada... A pesar de lo incoherente de su pensamiento, podía ejercer cierta fascinación por su imaginación verbal, su humor añorado en los momentos de recesión del delirio, su febrilidad y la insaciable violencia de sus apetitos en los momentos de crisis... Por desgracia, nuestro encuentro coincidió con el inicio de un periodo fecundo de su psicosis (tal vez contribuyó a desencadenarlo por oscuras razones)”. J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 196.

<sup>76</sup> El poeta intentará en lo sucesivo reconquistar el amor de Mercedes –misivas copiosas desde Madrid, visitas insistentes a su departamento en París– sin obtener resultado alguno; Mercedes huía de él e ignoraba sus cartas.

<sup>77</sup> Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 72.

y la autodestrucción”, lo cual impregnó la obra literaria misma: “no podía haber más que muerte (polisémicamente) por todos lados”<sup>78</sup>.

Otro episodio importante en su vida ocurrió en Palma de Mallorca, en 1977<sup>79</sup>. Con una actitud al límite de lo provocador y lo tolerable, Panero se lanzaba a los bares para acosar mujeres y a las parejas de estas en caso de estar acompañadas, “lo que, además de la consiguiente irritación, originaba asombro y ruptura de esquemas”<sup>80</sup>; hasta que tuvo problemas con un tipo que le propinó una paliza al grado de intentar matarlo en las afueras del bar, frente al mar. El agresor portaba una navaja, y Panero nunca olvidó este hecho que lo marcó para siempre. Unificaría agresión y paranoia de esta experiencia, mitificaría ambas en una sola, lo mismo que Artaud en su viaje a Irlanda<sup>81</sup>. En lo sucesivo, Panero diría (y dirá siempre) que fue la CIA quien intentaba asesinarlo<sup>82</sup>, sin dejar de traerlo a colación en varios textos y charlas. En el “Prólogo” a su libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), lo cita dándole una dimensión artística: “Arriesgarse por una ética tan soñada, si se quiere o si se me permite, tan aérea, que parece a nadie debida, es quizá un crimen, un crimen del que se despierta recordando vagamente una navaja entrevista en la bota de un hombre que no me conocía, en Mallorca, cerca del mar, cerca

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>79</sup> Panero se encontraba en la isla para defender La Dragonera, una costa de diez kilómetros de fauna típica, junto a otros manifestantes anarquistas que querían protegerla contra el intento de ser vendida y urbanizada. J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 230.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>81</sup> Artaud viajó a Dublín, Irlanda, para entregar el bastón de San Patricio (incrustado con signos mágicos que Artaud golpeaba en el suelo para sacar chispas con su contera) en 1937 y fue golpeado en la espalda con una barra de hierro; quedó gravemente herido. Hubo una pelea donde perdió el bastón e hizo tal escándalo que fue apresado seis días por la policía y enseguida deportado a Francia. Artaud estructuró psíquicamente mito y paranoia, igual que Panero. *Ibidem*, p. 231.

<sup>82</sup> En su huida a París a raíz de ese suceso, obsesionado y en estado de paranoia total, le cuenta a su amigo Oswaldo Muñoz diciéndole ahora que fueron los Guerrilleros de Cristo Rey quienes urdieron ese complot contra su persona. Sin que la paranoia eclipsara nunca su lucidez, Panero no dejó nunca de ver el profundo envés humano que tales delirios tenían: “los locos, por creerse algo y figurar como alguien en el mapa de lo humano, acaban por creerse por obligación personajes de un auto sacramental político o parapolítico, siendo así que su problemática es más humana o real que cualquier problemática de *homo economicus*”, “Acerca del ‘Hombre de los lobos’”, en *Prosas...* p. 459.

de aquella muerte que nos hace despertar”<sup>83</sup>. Panero se sentía más que satisfecho con ese libro. Quizás el poeta veía en este la culminación de su poética al intentar borrar la identidad del autor como creador. El episodio traumático de aquella agresión que le hizo vislumbrar la muerte, se vuelve en ese prólogo metáfora vivencial y literaria del aniquilamiento de los rasgos individuales del autor a pesar del riesgo que semejante ética estética puede conllevar. Lo firmó como “Johannes de Silentio”, tomado de Kierkegaard que había firmado así su libro *Temor y Temblor*<sup>84</sup>, sin duda para matizar el susto de aquel episodio y el silencio a que siempre se intenta conducir nuestro autor.

Su deterioro psíquico y físico fue tal, que en 1985 su madre decide internarlo en el Sanatorio Psiquiátrico Hermanos de San Juan de Dios, en Mondragón. Como ejemplo de sus delirios paranoicos podemos citar algunos enumerados por su biógrafo:

...se cree el Anticristo; piensa que le insultan por Televisión Española; sospecha que dos enfermeros quieren robarle su diario, que otro orina en su cama; que desde la radio, Pepe Cañaveras ha urdido un plan para matarle; asegura que le llaman Blancanieves; que sus editores Jesús Moya y Antonio José Huerga le pegan; rumia que unos facultativos le quieren envenenar con estricnina...<sup>85</sup>

De alguna manera, los hospitales lograban estabilizarlo, aunque, a medida que se fugaba, fue cada vez más vigilado. Luego, su vitalidad fue mermando en Mondragón. Panero hará dudar a muchos si de verdad es un loco o no y el hospital se volverá lugar de peregrinaje para invitar al poeta a conferencias o entrevistas, a colaboraciones literarias o breves paseos, hasta que le dan el alta el 21 de julio de 1997 por considerarlo “fugado”, para después, en octubre del mismo año, ingresar voluntariamente en el Hospital Psiquiátrico Insular de Las Palmas de Gran Canaria.

---

<sup>83</sup> L. M. Panero, *Poesía Completa (1970- 2000)*... p. 143.

<sup>84</sup> Para Panero, el libro de Kierkegaard es una síntesis de lo trágico y lo cómico, “el sufrimiento que ríe, la risa que duda”, J. Benito Fernández, *op. cit*, p. 197.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 284. Panero participó en diversos programas televisivos y radiofónicos, por ello referidos en sus manías persecutorias.



Basta con haber mencionado estos sucesos para traer a cita algunas ideas que generaron en él esas experiencias, desembocando todas en los hospitales psiquiátricos: “El manicomio es lo que llamaba Foucault EL ESTADO DE NO DERECHO: nos vuelven locos en la calle y en el manicomio rematan el trabajo... El manicomio es una puesta en cuestión del ser humano, un jaque al ser, el susto más atroz que puede sufrir un hombre”<sup>86</sup>. Sánchez Bustos cita también este fragmento de la epístola de Panero a Diego Medrano<sup>87</sup>, y deja en claro la función que para Michel Foucault tenían las instituciones psiquiátricas, en cuanto instrumentos reguladores del poder, al igual que otros ámbitos de encierro (prisiones, fábricas, colegios, etc.), los cuales tenían que ver más con el orden y el control social que con cuestiones médicas<sup>88</sup>. “La psiquiatría delira. Eso lo demostró perfectamente Foucault en su historia de la locura, que es un estudio metodológico de la psiquiatría como delirio. Los manicomios, las cárceles y los cuarteles son lugares de privación de la vida”<sup>89</sup>, dirá Panero.

Ahora bien, Panero conoce los conceptos del filósofo francés sobre el verdadero motivo del encierro hospitalario, pero también nos presenta el reverso de la locura y el confinamiento que provocan un cambio radical en el ser humano, una manera diferente de conducirse y de vivir la vida, de la cual no dejó de hacer alarde durante su existencia. Dentro de esa nueva dirección impuesta al espíritu “en jaque”, parece surgir un estímulo de lucha y de diferenciación necesario a la vida moderna. Convencido de su papel como intelectual, y no sólo como un simple “loco” o “enfermo”, Panero escribe su “Manifiesto del II Colectivo de Psiquiatrizados en Lucha”, sistematizando las implicaciones políticas e ideológicas de dicha situación personal:

---

<sup>86</sup> Diego Medrano y L. M. Panero, *op. cit.*, p. 15.

<sup>87</sup> Sánchez Bustos, tesis doctoral, p. 64.

<sup>88</sup> Sánchez Bustos lo glosa a partir del texto *Historia de la Locura en la Época Clásica* (1964) de Michel Foucault. Tesis citada, p. 64- 65.

<sup>89</sup> Entrevista con Javier Rodríguez Marcos, enlace web: <http://www.leopoldomariapanero.com/entrevista-viii/>

Como consecuencia de la sociedad jerarquizada que impone el trabajo, existe un trastorno general de la comunicación humana, que impulsa a “sospechar” de la subjetividad ajena. Esta estructuración paranoica de las relaciones humanas actuales es la principal responsable de esa “leyenda negra” supuesta por el mito de la enfermedad mental.<sup>90</sup>

Resuenan aquí las ideas revolucionarias externadas en el siglo pasado por los principales antipsiquiatras, cuya obra frecuentó Panero. La conexión de lo social con lo individual y subjetivo es constante y cobra un primer plano en estas disquisiciones. La etiqueta de “enfermo mental” es sólo una categoría más para clasificar al individuo. Sin embargo, “todos estamos en posesión de las mismas facultades, con sólo tener el derecho y la posibilidad social de desarrollarlas libremente. No hay marcianos”<sup>91</sup>. Pero el trasfondo de su Manifiesto, de talante situacionista, es más complejo: “Quede claro sin embargo que no luchamos sólo contra la Psiquiatría, sino contra el régimen de ignorancia y superstición del que aquélla se sustenta, tratando de suministrar a los sujetos `desorientados´ en el sistema de la dis-comunicación, una información adecuada sobre sus procesos”. Se lucha así “contra el régimen actual de convivencia, contra la psicocracia”<sup>92</sup> y de esta manera, la lucha o rebelión se vuelve más amplia y no sólo implica a determinado sector social, los “locos”, si se quiere llamarlos así, sino también a todo aquel hombre distinto y de sensibilidad aguda. Panero cita directamente a la Antipsiquiatría como la responsable de este cambio en la idea o prejuicio que nos hicimos del inadaptado y de su capacidad para fantasear o imaginar:

Son circunstancias como éstas las que convierten a la “Antipsiquiatría” en un fenómeno radicalmente político; lo mismo que no hay otra revolución que la revolución subjetiva, nuestra única terapia es la lucha y, por lo mismo, consideramos toda forma de terapia como esclava del sistema y reaccionaria. NO HAY OTRA LOCURA QUE LA FANTASÍA Y LA OBSESIÓN DE SU EXISTENCIA<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 88.

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 90. Las mayúsculas son de Panero.

El papel de Panero como hombre en el mundo, y de ahí colegimos que su función en cuanto escritor, se perfila desde estas palabras como luchador social de la diferencia y del derecho a soñar. Una de las últimas investigaciones psicológicas hechas en torno a Panero como loco la hizo Ángel Guinda en su libro *Leopoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo*<sup>94</sup>, con una terminología peculiar propia de la psicología moderna mezclada con la literatura. A partir del término “patografía”, Guinda se refiere al “estudio de creación literaria a fin de indagar las posibles enfermedades mentales, sobre todo mentales de su autor”<sup>95</sup>, y con lo cual recabó información del “caso Panero” con ayuda del doctor Segundo Machado Romero, psiquiatra, psicoanalista y Jefe del servicio de psiquiatría del Hospital Universitario de Gran Canaria. Sin dejar de lado el diagnóstico-clasificación sugerido por el médico, Guinda llega a sus conclusiones en torno a su muy admirado Leopoldo María: “Ni el estilo poético, el carácter, la personalidad; ni la presencia y representación invasivas del yo; ni el extremismo, los tics, la manera misma de hablar de Panero, fueron imitables por nadie”<sup>96</sup>.

Guinda enumera las características patológicas más notables en el ser de Panero: un instinto escapista de un mundo que rechaza porque no le gusta, manía persecutoria, un temperamento depresivo autodestructor y el enfrentamiento del yo-aparente con un yo-real, “entendida la apariencia como realidad externa y la realidad como transrealidad u oposición persona-poeta / poeta-personaje”<sup>97</sup>, donde el conflicto entre ambos “puede llevar a la plena disociación del yo sin posibilidad de reintegración en la unicidad de personalidad”<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Ángel Guinda, *Leopoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo*, Madrid, Huerga & Fierro, 2015.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 34-35.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>98</sup> *Idem*.

Sin olvidar la ingesta de alcohol, drogas y fármacos, son la neurastenia y la psicosis esquizoide de signo paranoico y maniacodepresivo estados que pueden reflejar el interior de Panero en sus textos. Guinda arguye que la neurastenia lo fijaba en “una gran ocupación en sus preocupaciones mediante la tristeza, el cansancio, el temor, la emotividad”<sup>99</sup>. Por otra parte, mi amigo Héctor Rosas Landa<sup>100</sup>, al momento de revisar parte de mi capítulo 2 en lo tocante a las teorías psicoanalíticas, observó que Panero era un psicótico cuya actividad artística “lo echaba a andar de nuevo dentro de la cadena significativa para poder simbolizar y así estabilizarse”. Esta estabilización se refiere a la relación entre lo simbólico, lo real y lo imaginario<sup>101</sup>, que en nuestro desarrollo psíquico quedan unidos entre ellos “como con eslabones de hierro” y que en el psicótico, en cambio, se unen “como con cintas de papel”<sup>102</sup>. La función de la escritura en Panero volvía a unir esas tres instancias para estabilizarlo, aunque luego la psicosis volviese a desunirlas temporalmente. Panero entraba a la cadena significativa del proceso de simbolización y después, por la psicosis, salía de ella, una y otra vez. Eso explica su tendencia a ser tan prolífico, pues era un vaivén interminable<sup>103</sup>. Algo similar intuye De Villena casi al final de su memoria personal de los Panero:

Hay un hecho curioso que no se ha terminado de constatar claramente: menos en su última etapa (la de Las Palmas o parte de ella) la escritura de Leopoldo María es mejor y más precisa que su trato de calle. Si verlo o estar con él, sobre todo un buen rato, podía llegar a ser

---

<sup>99</sup> “Dentro de la clasificación de la Psicopatología dinámica, la neurastenia pertenece al grupo de la neurosis de angustia y a la organoneurosis; y frente a la neurosis de defensa que, a su vez, se subdivide en neurosis obsesiva, histeria de conversión y neurosis fóbica.” *Ibidem*, p. 37.

<sup>100</sup> Amigo con dos especialidades en Psicología y en vías de obtener el grado de doctor por la UNAM, Héctor Sebastián Rosas Landa Bautista obtuvo el grado de Maestro en psicología con la tesis “Las fallas en el proceso de estructuración psíquica y su eclosión en la pubertad: un estudio de caso”, México, UNAM, 2015.

<sup>101</sup> En el capítulo 2 explicaré lo relacionado al término lacaniano *cadena significativa*, así como el estadio de lo simbólico, lo real y lo imaginario, conceptos psicoanalíticos de Jacques Lacan.

<sup>102</sup> Metáforas empleadas por Héctor en nuestras charlas para ejemplificar la diferencia psíquica entre un psicótico y un hombre “sano”.

<sup>103</sup> También para Héctor, esto explica la constante inclinación de Panero a escribir sobre el cuerpo, puesto que, al no simbolizar, el cuerpo se halla dentro de la instancia de lo real lacaniano, estadio previo a la simbolización.

incoherente y al menos por ahí –podía haber más cosas– tedioso e incómodo, parece que en buena parte de su escritura poemática se concretaba o fijaba mejor. Ponía ahí la fuerza o la concentración que, de otra parte, le faltaba. El poema suele resultar más brillante y ajustado que el hombre vivo, muchas veces cercano a la calamidad... La escritura lo ordenaba un rato y a veces lo aguzaba.

Usualmente medicado con haloperidol y con un discreto vigilante personal en sus salidas del *Hospital Juan Carlos I*, fue una suerte para Panero, según De Villena, no perder nunca la escritura y también el traslado del manicomio de Mondragón<sup>104</sup> a Las Palmas, ya que el poeta comenzó a hacer viajes a la península requerido por el éxito que tenía de nuevo. De Villena insiste sobre la personalidad del poeta en esta última etapa: “Mi idea –muy clara– es que Leopoldo era incapaz de un discurso lógico, normal, conversacional. Decía frases, más o menos terribles o poéticas, pero sin subordinadas... solo ante el papel en blanco era más decididor”<sup>105</sup>. De ese último periodo del poeta, como muestra de su grafomanía, Túa Blesa cuenta veinticuatro nuevos libros panerianos hasta el 2010, excluyendo los escritos en colaboración. Sus textos publicados aumentarán aun después de su muerte, acaecida el 5 de marzo de 2014.

---

<sup>104</sup> Los alrededores de Mondragón, en Euskadi, País Vasco, nunca le gustaron. “La última vez que se escapa es el 21 de julio de 1997. Allá le dan por fugado. Supongo que es como decir que ya no lo quieren, que están hartos”. La amplia cita arriba referida y esta son de Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 158, 159.

<sup>105</sup> Para ejemplificar lo anterior, De Villena narra uno de sus últimos encuentros casuales con Panero en 1999, en la librería Visor de Madrid: “Yo miraba libros en los expositores, y de pronto se puso a mi lado... me soltó en tono muy grave: ‘Soy el Anticristo’”. Acto seguido, De Villena lo saluda y lo invita al bar de al lado, donde le pregunta: “¿Qué estás haciendo ahora, Leopoldo? ¿Escribes algo nuevo? Acaso era una pregunta en exceso ingenua, no lo sé. Se me quedó mirando y noté claramente que hacía un esfuerzo para intentar contestarme algo, no meras frases enunciativas. Noté el esfuerzo, una tensión en el rostro y en la boca, pero finalmente no dijo nada. Nada en absoluto... Entonces, volvió a mirarme con la mirada baja y a mi entender triste y sólo añadió: Bueno, me voy. Y salió del bar...”, *Ibidem*, p. 164, 165.

## 2. UNA POÉTICA DE LA LOCURA

–¿Es posible la poesía sin locura?

–La mía, no.

–L. M. Panero, en entrevista.

La leyenda de los escritores *locos*, o a veces llamados malditos, acarrea seguidores que contribuyen a la popularidad del artista y a ciertos privilegios: difusión o venta de sus obras, renombre, seguidores fieles o tan sólo el morbo de los expectantes. Es el caso de Leopoldo María Panero, cuya condición le acarreó un público considerable en España. Su fama le abrió espacios, así como invitaciones y medios para difundir sus textos: el autor vendía. Y sigue vendiendo. A veces utilizó su fama para conseguir dinero en momentos difíciles de su economía personal, es decir, casi siempre; otras veces, combatió directamente dicha fama en aras de reivindicar su obra, no como espectáculo, sino como arte. Intentaré realizar en este capítulo un esfuerzo en esa dirección a partir de lo que el mismo Panero escribió: establecer una poética para analizar algunos textos suyos y contribuir así a comprender su obra. Sus ideas seminales, sus convicciones más íntimas, se ponen sobre el papel repetidamente mediante la escritura, y es posible seguirlas a lo largo de sus textos para articular un discurso artístico fundamentado en su propia cosmovisión.

Entiendo el término “poética” en la segunda acepción que Ducrot y Todorov la establecen: “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias”<sup>106</sup>. Es decir, la manera de escribir de un autor que lo hace peculiar, el camino que siguen sus textos, incluyendo en ello su pensamiento ideológico y artístico. El diccionario de la Real Academia Española, aparte de otras, da una

---

<sup>106</sup> La primera y tercera acepción son: “1) toda teoría interna de la literatura” y de la cual se ocupan en su diccionario, y la tercera: “3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio”, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1997, p. 98.

definición similar a la de los teóricos rusos: “Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o un autor”<sup>107</sup>. Definición esta un tanto amplia; queda claro, sin embargo, que los textos argumentativos de Panero nos permitirán extraer una poética de la locura, en la mayoría de los casos, para establecer una táctica de lectura que en lo sucesivo aplicaremos a sus poemas; una táctica que se sustenta en determinados conceptos del poeta para orientar nuestra lectura principal de sus textos.

Son tres las principales obras ensayísticas publicadas por el autor donde explyaya su pensamiento en torno al arte y la vida: *Mi cerebro es una rosa*<sup>108</sup>, *Y la luz no es nuestra*<sup>109</sup>, *Aviso a los civilizados*<sup>110</sup>. Sin embargo, es necesario considerar como un cuarto título paneriano el ya citado *Prosas encontradas*, dado que el autor ahí aparece rescatado con mucho de su material sobresaliente. Su editor, Fernando Antón, aclara que el ochenta por ciento de los textos ahí reunidos no habían visto la luz en forma de libro, aunque hubieran circulado, en un determinado momento, en páginas de periódicos o revistas de escasa difusión. Cabe señalar que los textos excluidos en este loable trabajo editorial fueron pocos y habían aparecido con anterioridad en los tres libros arriba citados. Citaré los mismos con frecuencia, sobre todo el editado por Antón, que vendría a ser póstumo. El trabajo editorial realizado por Antón ha favorecido la elaboración de este marco teórico y me ha permitido una lectura más compacta, más sistemática de los textos panerianos.

---

<sup>107</sup> En su versión web: <http://dle.rae.es/?id=TUdy05h>

<sup>108</sup> L. M. Panero, *Mi cerebro es una rosa. Textos insólitos*, ed. J. Benito Fernández, San Sebastián, Roger, 1998.

<sup>109</sup> L. M. Panero, *Y la luz no es nuestra*, Madrid, Libertarias/ Prodhufi, 1993. No se citará este volumen de artículos dado que se reproduce íntegro en el denominado *Prosas encontradas* y se cita de ahí.

<sup>110</sup> L. M. Panero, *Aviso a los civilizados*, present. y comp. Ricardo Cristóbal, Madrid, Libertarias/ Prodhufi, 1990.

He dicho que mi trabajo se centra en tratar el tema de la locura como elemento subversivo en la poesía de Leopoldo María Panero. Hay que dejar en claro que la locura y sus características ocupan varios niveles en la vida de Panero. Él parece darles predominancia en los aspectos lingüísticos, ideológicos y corporales, y adapta varios de sus componentes en su arte literario. Sin duda él veía la locura ligada a la esencia de lo humano y le encontró diversas manifestaciones a través de sus experiencias como hombre y como artista. Quizás debamos ahora preguntar ¿por qué la locura es un elemento subversivo? Subversivo como estado moral y psicológico y subversivo en la escritura literaria en tanto que ideología estética. Propongo mis respuestas: primero porque Panero fue, y sin duda que quepa ya, lo que vulgarmente se denomina un “loco”. Constantemente, contra el sólido muro de la sociedad intransigente, debió plantearse y replantearse una y otra vez su razón de vivir (su *sinrazón*, en su caso, como opuesta al hombre promedio normal) y su lugar en el mundo. Segundo: de ese esfuerzo se obtienen varios resultados, uno de los cuales es la originalidad de sus textos, tanto temáticamente como formalmente.

El adjetivo “subversivo” puede ser demasiado amplio para desarrollar aquí, sobre todo si se profundiza en disciplinas como el Psicoanálisis, en tanto acompaña conceptos medulares como “subversión del sujeto” utilizado por Jacques Lacan<sup>111</sup> y otros autores que serían inabarcables en este trabajo. “Subversivo” (del latín *subversum* y supino de *subvertere* “subvertir”) se define como “capaz de subvertir, o que tiende a subvertir, especialmente el orden público”<sup>112</sup>. “Subvertir”, a su vez, se define como “trastornar o alterar algo, especialmente el orden

---

<sup>111</sup> Por ejemplo, Lacan escribió su texto “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” para un congreso en Royaumont (19 al 23 de septiembre de 1960). Jacques Lacan, *Escritos II*, México, Siglo XXI Editores, 1988, p. 773. Panero hará eco de estas ideas lacanianas subrayando que el sujeto subvertido es el sujeto cuestionado (o analizado) por el psicoanálisis.

<sup>112</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su versión digital: <http://dle.rae.es/?id=YbVhRMD>



establecido”<sup>113</sup>. Nos interesa la lectura que Panero hizo de ese concepto, dado que lo escribe en algunos de los textos; su idea de dicho concepto sin duda está relacionada con la de “subvertir al sujeto clásico” señalada por Lacan, lo cual se refiere a la forma de concebir un tipo de sujeto que enuncia sus deseos ayudado del lenguaje como vehículo de expresión. Tal sujeto se supedita a la esquematización (pero más exactamente a toda una teoría del sujeto que se rastrea desde Aristóteles en su *Peri hermeneias*<sup>114</sup>) hecha por Ferdinand de Saussure<sup>115</sup> en que el signo está constituido por una relación de reciprocidad entre el significado (imagen conceptual) y el significante (imagen acústica), teniendo predominancia el primero sobre el segundo al dar como presupuesto que nuestros deseos y pensamientos se hallan “en íntima conexión” como conceptos en el significado, y este busca “un significante oportuno para transmitirse”<sup>116</sup>. Tal esquema implica al *sujeto clásico*, como concepción del hombre, que posteriormente se afianzará con las ideas de Descartes y culminará con las de Hegel en torno al hombre como ser racional guiado por su conciencia, por una conciencia absolutamente racional. Saussure ataba el significado a la mente y al afecto del hombre desde el punto de vista de esa conciencia. En cambio, para Lacan, como para todo el psicoanálisis, tal vez, es el Inconsciente quien puede guiar parte de la verdadera enunciación que el sujeto hace de sus deseos. Más adelante veremos cómo el significante, para Lacan, está revestido de otra significación más compleja en sus teorías y por qué invierte la definición de signo de Saussure dando predominancia al significante sobre el

---

<sup>113</sup> Diccionario de la Real Academia de la lengua española en la web: <http://dle.rae.es/?id=YbabHkP>

<sup>114</sup> Así lo cree Manuel Asensi al señalar que Saussure incluye a la semiología y a la lingüística dentro de la psicología: <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> (13: 48) En adelante, después de citar el enlace web, y dada la extensa duración de los videos de Asensi, “Lacan para multitudes”, coloqué el minuto y segundo donde aparecen sus palabras aquí citadas. Por otra parte, existe versión en pdf traducida como *Sobre la interpretación (Peri hermeneias)* del texto de Aristóteles: <https://www.scribd.com/doc/135353430/Aristoteles-peri-hermeneias-pdf>

<sup>115</sup> En su *Curso de lingüística general* publicado en 1916.

<sup>116</sup> Tomo estas definiciones a partir de la orientación que les da de Manuel Asensi en su introducción a la obra de Lacan: “Lacan para multitudes (1/ 4): <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> (12: 50)

significado. Podemos decir entonces que la locura, como elemento subversivo en la obra de Panero constituye un tema y un recurso fundamental para subvertir al *sujeto clásico* guiado éste por su conciencia y su razón por la vida y como constructor social, contrario al *loco*, guiado este último por su Inconciencia y otras partes de su estructura psíquica (“anormal” o irracional) muy acordes, para Panero, con la poesía misma y la alteración de todo lo establecido, desde lo más íntimo y subjetivo, hasta lo público y lo político. Con mayor precisión, Panero a veces nos dice que el loco no tiene Inconsciente: su locura es su inconsciente, es la apropiación del hombre de su cuerpo, es la cercanía que el hombre vuelve a establecer con él mismo en muchos de sus niveles.

A partir de sus numerosas lecturas literarias, psicoanalíticas y filosóficas, Panero observa que tanto por la organización social moderna como por su naturaleza individual, el hombre vive reprimido constantemente por diversos mecanismos de control. Fernando Antón resume la postura de Panero así: “Su palabra se alza contra todas y cada una de las formas de aniquilación social, defendiendo otras formas de percibir, de relacionarse, de sentir la vida más allá de los diferentes mecanismos de censura del lenguaje”<sup>117</sup>. Por eso, Panero hace constante uso de muchos discursos marginales y artísticos que han desfilado a través de la historia en aras de liberar la percepción y propiciar un encuentro con su semejante que sea verdadero y no falso ni ausente de toda ética. Falso, aclaro, de acuerdo a la idea de Panero en tanto el hombre racional es falso en su forma de relacionarse socialmente al dar predominio a la razón en su aparente omnipresencia y, relegando así, las operaciones que el cuerpo biológico tiene sobre nuestra psique y sobre el prójimo: “una Humanidad reconciliada, que es el verdadero sueño revolucionario. Porque si me falta un solo hombre... me faltó aun yo a mí mismo”<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 14.

<sup>118</sup> L. M. Panero, “Para un seminario sobre Jacques Lacan”, *Prosas...*, p. 273.

Su poesía la define como “una mística herética y delirante”<sup>119</sup>, conformando así un concepto de locura y delirio en su quehacer poético para hallarle funciones específicas, y sobre todo, ligadas intrínsecamente a su obra y sin dejar de tomar en cuenta la recepción de ella por parte del lector. “Tanto el síntoma o la materialización histórica como el delirio son, en efecto, creaciones de índole metafórica o poética, desplazamientos de signos. La locura es una estetización de una realidad adversa”<sup>120</sup>. De esa forma, determinados procesos del aparato psíquico emplean mecanismos como la metáfora y la metonimia, comprensibles dentro de la lingüística, para manifestar el malestar subjetivo del enfermo mental. El síntoma manifiesta metonímicamente una parte de la enfermedad (una parte por el todo), pero no *toda* la enfermedad. Bajo este punto de vista, el enfermo tiene más similitudes con lo poético de lo que podemos suponer. El Inconsciente y la locura asocian palabras más por su sonido y su materialidad que por su significado. La poesía crea efectos estéticos musicales y fonéticos eligiendo determinadas palabras donde a veces importa menos su significado que su sonido, privilegiando esa materialidad fónica por sobre la abstracta o del significado. Las palabras pueden *encarnarse*, según Panero; “es pues en ‘el verbo se hizo carne’ donde se localiza nuestro aullido, nuestra palabra/acción”<sup>121</sup> y con ello viene un segundo discurso, que devela “el lenguaje de las cosas, el discurso del inconsciente”, “el acontecimiento puro”<sup>122</sup>; es pues, el cuerpo y su expresión, sin mediación torpe del lenguaje en su concepción abstracta. La palabra encarnada, acorde con su

---

<sup>119</sup> L. M. Panero, “La poesía confesional”, en *Prosas...*, p. 372. Joaquín Ruano dice: “Panero, con su mística herética, quiere contraponerse a aquella mística del Siglo de Oro español tan ensalzada por la –escasa– intelectualidad del régimen de Franco”, aunque especifica: “traspasa una nueva frontera para mostrarse también como una política... símbolo de los oprimidos por concebir, como los locos”, en “‘La sinagoga de Satanás’, Presencias heréticas en la poesía de L M Panero”, *Castilla, Estudios de Literatura*, no. 2, 2011, p. 125. Enlace web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3738635>

<sup>120</sup> L. M. Panero, “Psiquiatría, y la colonización del individuo” en *Aviso a los civilizados...*, p. 26.

<sup>121</sup> L. M. Panero “Escribir: Cuerpo o el triunfo del falso pretendiente”, en *Mi cerebro es una rosa. Textos insólitos...*, p. 164.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 165, 166.

mensaje, cargada de intensidad y de sentido, sólo puede ser recuperada por el loco y por “ese inapelable, al que hoy llamamos imaginación”<sup>123</sup>. Por ello Panero tomaba muy en serio el concepto de “principio de relatividad cultural”: “cada cultura tiene su idea de realidad, siendo ésta nada más que un modelo de orden entre otros modelos de orden... Un hombre puede estar loco en París y cuerdo en Guinea”<sup>124</sup>. El loco perfila otra realidad posible.

Panero designó su poesía como una “mística herética”<sup>125</sup>; entiéndase ese concepto como todo trance o rito de tipo totalmente materialista y terrenal que tenga relación inmediata con el cuerpo humano y su alma. Para dejar sin ambigüedad alguna la idea que tiene sobre la mística, leamos sus esclarecedoras palabras al respecto: “en las herejías medievales es en donde vuelve la idea de Dios como experiencia, la idea de un dios vivo que también pulula en la Mística”. Y situar a ese Dios del lado humano y tangible de la vida constituye un acto radical: “Situación a Dios del lado de acá es poner en cuestión la injusticia de este mundo, y por eso es que las herejías medievales eran políticamente peligrosas”<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup> L. M. Panero, “Tratado general de urbanismo unitario”, *Prosas...*, p. 122. Lo gramaticalmente correcto sería escribir “eso” en lugar de “ese inapelable...”, pero cito conforme a Panero.

<sup>124</sup> L. M. Panero, “Me dirás que estoy loco o la búsqueda del significante a la pronunciación perdida”, en *Globo rojo. Antología de la locura*, Madrid, Hiperión, 1989, p. 10

<sup>125</sup> Ruano detalla el concepto de herejía también desde lo discursivo: “La herejía es ese conjunto de saberes que no pretende reformar el discurso establecido, sino destruirlo, negar la otredad represiva para establecer la radical libertad de pensamiento... la herejía actúa ahora desde dentro de la propia comunidad de creyentes, *introduciendo el error*, corrompiendo el saber institucionalizado, el saber que se dice único: la doctrina.”, subrayado de Ruano, *art. cit.*, p. 123.

<sup>126</sup> “Dios en la herejía medieval”. Para dar una idea de lo subversivas y paganas que podían ser tales cofradías, según Panero, damos estos ejemplos descritos por él: “los donatistas rechazaban los sacramentos y la penitencia, adoraban la pobreza primitiva de Cristo y practicaban una lectura ácrata de la Biblia: así los bogomilas niegan el Antiguo Testamento, y los cátaros aseguran que ese Antiguo Testamento es obra del Diablo y no de Dios”. Y más adelante puntualiza dentro de esas descripciones otro ejemplo que a Panero le será importante respecto a la falsedad del mundo burgués moderno, como es la mentira: “la infecta Iglesia católica contra la que se revelaron los valdenses al considerar pecado mortal cualquier mentira. También los cátaros rechazaban completamente la mentira siguiendo así las palabras de Jesús ‘no jurarás’”. Panero rastrea así, a través del pasado histórico, actitudes del hombre que él mismo va a denunciar en el presente. L. M. Panero, *Prosas...*, 2014, p. 198, 199.

Panero halla tras su lectura de *Moisés y el monoteísmo* de Sigmund Freud<sup>127</sup>, que el monoteísmo en principio no tenía por rey a “un dios muerto y lejano situado en el Más Allá”, – contrario así al catolicismo actual, que impone como creencia que a Dios se le podrá ver después de la muerte– sino que “Moisés y la Biblia no judía tuvieron su cuna en el monoteísmo de Amenofis IV, quien también creía que el Sol era el único dios”, al igual que los cristianos primitivos<sup>128</sup> que adoraban al Sol, símbolo éste, por antonomasia, del origen cósmico de la vida.

Su Dios vital incide entonces así en esta realidad “malsana”, y los distintos herejes que promulgaron esa idea material de Dios efectuaban ese “*continuum* que reenvía el psiquismo animal a las formas de la Mística”<sup>129</sup>. La concepción tan importante que implica lo animal y lo biológico para Panero se relaciona con la locura como tema de sus poemas, pues no es ella sino la denuncia de lo que al hombre normal (el *homo normalis*, según Panero) le falta en su organización capitalista actual; aún más: la locura es la personificación misma del Inconsciente, esa región indómita y enigmática inaugurada a partir del psicoanálisis freudiano, lugar de los deseos más primitivos, que parecen sellar la felicidad del hombre al civilizarlo y alejarlo de su propio cuerpo y volverlo un ignorante de su propia Natura. La locura personifica lo biológico y lo animal. No por nada Panero expresará su predilección por motivos literarios como la infancia mediante referencias intertextuales a *Peter Pan* o *Alicia en el País de las Maravillas*: “el inconsciente crea al hombre, el inconsciente es su infancia”<sup>130</sup>. Y abordamos ahora un término seminal en el discurso estético de Panero: el Inconsciente. No podemos extendernos demasiado en este trabajo sobre las definiciones netamente psicoanalíticas de dicho término y sus diversos

---

<sup>127</sup> Sigmund Freud publicó *Moisés y el monoteísmo* compuesto por tres ensayos escritos entre 1934 y 1938; se publicó por primera vez como libro completo en Amsterdam en 1939.

<sup>128</sup> Los esenios, hipotéticamente según Panero. Posible contradicción de Panero relacionada con el Antiguo Testamento que *sí es* la Biblia judía.

<sup>129</sup> L. M. Panero, “Dios en la herejía medieval”, *Prosas...*, p. 200.

<sup>130</sup> L. M. Panero, “Auschwitz o la promiscuidad animal”, *Prosas...*, p. 303.

revestimientos, o sobre las polémicas que ha generado en cuanto concepto. Si nos supeditamos a las definiciones que el poeta establece en diversos textos suyos, vemos que intenta sustituir (mejor dicho, quitar de en medio) el concepto de Inconsciente como división del ser humano entre lo racional y lo corpóreo y mediante esa sustitución, resaltar, poner en marcha, una corporeidad que permitan al hombre entrar en contacto con la vida circundante de forma inmediata e interactiva.

“El mito del inconsciente es el mito de la conciencia pura”<sup>131</sup>, nos dice categóricamente al tirar por tierra esa bipartición (consciente/ inconsciente), que se establece desde Freud, quien hizo de tal concepto pieza clave en su teoría del psicoanálisis. Panero, al hablar del “mito”<sup>132</sup> de la conciencia pura, insiste en que la especulación abstracta que históricamente se ha solidificado, a través de ciertas tendencias filosóficas, ha contribuido a la escisión del hombre en cuerpo y mente, conciencia e instinto. Por ello, el Inconsciente es un mito, dado que no existe como parte separada en el individuo, sino que ese mismo individuo *es* todo Inconsciente e instintos, y conciencia a la vez, pues ese individuo *es* su propio cuerpo. Panero no acepta una concepción del Inconsciente separada de la sensibilidad humana. Mejor aún, la sensibilidad humana *es* definitivamente instinto, cuerpo, sensación pura. Crear, entonces, una concepción del Inconsciente como autónoma y desligada de la conciencia es una falacia. El hombre abstracto, el filósofo puro, el hombre netamente teórico privilegian la conciencia y no la realidad del cuerpo, con todas las implicaciones sociales y morales que tal realidad corpórea detenta.

René Descartes instauro el dualismo entre cuerpo y mente que llevó a hacer de la conciencia (y su *cogito*) el lugar de la razón, oponiéndose al universo de la sinrazón. El

---

<sup>131</sup> L. M. Panero, “Acerca de la supuesta dualidad del sujeto (O el mito del inconsciente)”, *Ibidem*, p. 318.

<sup>132</sup> L. M. Panero, “Mito” en tanto que mentira al creer que el hombre es sólo razón en esencia.

Inconsciente como instancia fue domesticado, sea para integrarlo a la razón, sea para marginarlo a la locura. Pero Panero rechaza esa concepción dual del hombre argumentando que el hombre dividido en lo racional y lo abstracto es un ser falso e inexistente. Por mucho que se reprima y se margine al cuerpo, su realidad lucha por manifestarse, por reencontrar su lugar que determinadas estructuras sociales le han arrebatado en la vida.

El “Yo” estaría del lado de lo consciente y lo racional, tenido por Panero como “un sistema de enajenaciones”<sup>133</sup>, el cual debe subvertirse radicalmente para cumplir la profecía freudiana: “Wo Es war, sull Ich werden’ (‘Allá donde Ello estuvo, Yo he de advenir’)”<sup>134</sup>, con el fin de asumir al Ello en lugar de desplazarlo<sup>135</sup>. Panero no abunda demasiado en cuanto a la identificación del Ello con el Inconsciente<sup>136</sup>, aunque sí puntualiza sobre éste último: “Hay un defecto radical en el psicoanálisis, y éste es la interpretación. El psicoanálisis es una metafísica de la *interpretación*. Para poder efectuarla, aquél [Freud] inventa una categoría ideal llamada inconsciente, en virtud de la cual todos los fenómenos psicológicos pueden ser conocidos”<sup>137</sup>. Panero trata, con esta crítica, de superar esa dualidad que se ha instaurado en la perspectiva del hombre desde diferentes ángulos culturales: cuerpo/ mente; razón/ locura; más allá/ más acá; yo/ ello; abstracto/ material. Sin embargo, parece que Panero entiende que el Yo, al asumir el Ello, se

---

<sup>133</sup> L. M. Panero, “La identidad como problema esquizofrénico” y “Miedo y estremecimiento”, *Prosas...*, p. 162 y 241.

<sup>134</sup> “Me han vuelto loco”, en *Prosas...*, p. 157. Para Panero, el Ello debe sustituir al Yo. Para Freud, había siempre una relación de contigüidad entre el Yo y el Ello. El Yo era una instancia híbrida para el segundo.

<sup>135</sup> La idea que Panero tiene del Yo como sistema de enajenaciones puede no ser del todo exagerada ni extrema. Darian Leader señala que, como principio rector del desarrollo humano, el infante se identifica con una imagen externa para sobrevivir y brincar obstáculos que de otra manera el niño no podría en su natural invalidez. En ese estadio, llamado el estadio del espejo por Lacan, el niño al identificarse con otra imagen externa pasa así a “mimetizarse” y sobrevivir al entorno, pero también aliena su personalidad: “el Yo se constituye por una identificación alienante, basada en que inicialmente el cuerpo y el sistema nervioso son incompletos... El Yo es siempre entonces una instancia inauténtica”. *Lacan para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2013, p. 21- 24.

<sup>136</sup> Recordemos que Freud, en un determinado momento, emparentó ambas instancias en sus textos.

<sup>137</sup> L. M. Panero, “Psicoanálisis y parapsicología”, *Prosas...*, p. 262.

comienza a guiar por el “principio del placer” (concepto también freudiano), que según el poeta es “el dominio de la sensación”; así, el poeta, después de ubicar el Ello como la conciencia primera del hombre, su conciencia *original*, advierte que “lo que cabe en el hombre más allá de sí mismo [es] su animalidad, su condición de especie”<sup>138</sup>, de suerte que lo consciente y lo inconsciente se superan (el Yo advenido en Ello), al uno advenir en el otro, y efectúan ese “lenguaje del cuerpo” que debe tener nuestro ser como estructura sensorial. No es, pues, desdeñar el concepto de Inconsciente sólo porque le parezca falso. Muchos de sus esfuerzos van en la dirección de superar esas dicotomías que a sus ojos sepultan la potencia del hombre<sup>139</sup>.

El peligro del loco consiste en poner en cuestión la sociedad entera al tomar al pie de la letra la sentencia freudiana arriba citada: “encuentra su verdadero lenguaje [el loco]... no para desplazar al ello, sino para ubicarse en el mismo lugar”<sup>140</sup>, lo cual demuestra a la locura como “incurable” y plena de realidad. “Su naturaleza de realidad subversiva [la de la locura] que como el inconsciente debe su potencial transformador al hecho de ser a la par que no ser, o de ser lo que debe advenir a ser”<sup>141</sup>.

Panero cita a Michael Foucault como el autor que rastrea los intentos equivalentes de Freud, Nietzsche y Marx de superar las dicotomías en “la barra” (la escisión del signo<sup>142</sup>) entre

---

<sup>138</sup> L. M. Panero, “Breve historia de la brujería y del satanismo”, *Prosas...*, p. 127.

<sup>139</sup> Para Panero, el loco supera la dicotomía entre el sujeto enunciado y el sujeto de la enunciación, entre lo signante y lo signado.

<sup>140</sup> L. M. Panero, “*La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke*”, *Prosas...*, p. 166.

<sup>141</sup> L. M. Panero, “Me dicen que no escriba esto”, *Prosas...*, p. 158.

<sup>142</sup> “Signo: en general, todo fenómeno u objeto que representa *algo*, que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referírsele. Es decir, todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc. por ejemplo, un síntoma) que, al representar (pues es *representante*) algo no percibido, permite advertir lo representado (por ejemplo, la enfermedad). Saussure, en su teoría lingüística, reemplazó el representante y lo representado por el significante y lo significado, y reservó la palabra signo para designar el conjunto de ambos aspectos. Así el significante y el significado son los dos términos de la relación de significación, y el significante difiere del significado en que es un término mediador. Un signo lingüístico no relaciona un nombre con una cosa, sino un concepto con una imagen acústica, entendiéndose por imagen acústica no el



“contenido latente” y “contenido manifiesto” el primero; entre teoría y pasión el segundo; y entre teoría y praxis el último<sup>143</sup>. Y desde esta superación de las dualidades, Panero reorienta su concepto de Inconsciente: el inconsciente posee una profunda irreductibilidad. Cree en un inconsciente que no tiene nada de paradisiaco, pero que finalmente es una estructura deseable en cuanto parte perdida. Panero liga el Inconsciente, su insoslayable presencia animal en tanto que fuerza biológica indomable, a la locura. En sus poemas hallaremos numerosas veces esta unión como el verdadero sentido que subyace en sus versos, como la pauta principal para entender lo animal y lo extraño en relación con lo humano.

La locura es un tipo de subversión del sujeto, la más radical para Panero, y se muestra ante los hombres como aquello que les reclama su esencia olvidada. Es decir, que cuando el hombre cae en la locura, el loco le demanda al hombre “civilizado”, al “cuerdo”, cierta carencia, ciertas cualidades que el civilizado, el *homo normalis*, ha olvidado u ocultado. “La revalorización de la locura está justificada por la ruina del hombre”<sup>144</sup>, dado que privilegiar la razón nos llevó a esa ruina. Por ello, para el loco, lo que encierra la locura no constituye un peligro, mientras que para el *homo normalis* sí, de ahí que la evite y la disimule y la encierre. Panero apunta que ese concepto erróneo que hoy se tiene de la locura (como algo negativo y horrible) de paso derrumba la tendencia a las abstracciones con que se concibe el hombre moderno, de manera que incluso el cuerpo pasa de ser objetivo, externo y abstracto (como la ciencia lo usa, por ejemplo), “a ser nuestro... y con él la sexualidad, que ya no es un apetito, sino un modo de ser del hombre”<sup>145</sup>. Un apetito a flor de piel, y no un apetito oculto, relegado al inconsciente.

---

sonido material sino su huella psíquica...”, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed. 1998, p. 462.

<sup>143</sup> L. M. Panero, “Ética y lenguaje” y “H. P. L. y Blake: mitología del delirio”, *Prosas...*, p. 82 y 316.

<sup>144</sup> L. M. Panero, “Miedo y estremecimiento”, *Prosas...*, p. 242.

<sup>145</sup> *Idem.*

Freud ha puesto en cuestión la civilización entera al hablar del Yo como el fruto de una represión y el producto de una moral social, la cual procura un estatuto de “normalidad” en el hombre civilizado. Freud inicia una indagación en esa parte oscura del hombre que es el Inconsciente y que permanece bloqueado a la conciencia. “La obra de Freud tiene actualmente sólo la validez de haber sido él el primero en sostener la racionalidad de la locura. Si el diagnóstico psiquiátrico tiene la función de invalidar una experiencia, el trabajo freudiano quiere saber más”<sup>146</sup>. Para Panero, la racionalidad del psiquiatra es fruto de ese *cogito* instaurado por Descartes, desde el cual la razón se erige hegemónicamente como el vigilante tiránico que decide qué es cuerdo y qué no. La realidad se vuelve científica, cartesiana, y opera como principio obligatorio sujeto a leyes racionales.

Uno de los máximos conceptos históricos de la filosofía fue el *cogito* cartesiano. A partir de la cultura racional se da “la invención de la *duda*, de la exterioridad del saber”<sup>147</sup>, y una de sus consecuencias es ese “animal-máquina” en que se convierte el hombre. Pero además el *cogito* acarrea otro problema: desconoce al otro, dado que dicha lógica cartesiana se vuelve una “razón sin espejo”<sup>148</sup>, y para Panero el sentido de la vida está en el otro.

Por lo anterior, el lector de su poesía podrá verificar que otro de los motivos más recurrentes es: “cierta animalidad de lo humano que siempre me gustó recrear”<sup>149</sup>. Panero se ayuda, mediante la retrotracción del Inconsciente como aspecto animal del hombre, para

---

<sup>146</sup> L. M. Panero, “Vigencia del psicoanálisis”, *Prosas...*, p. 277. En su artículo “Vigencia del psicoanálisis (III)” puntualiza: “... los contenidos que aquél [el psicoanálisis] fijó para aquélla [la locura] nos parecen hoy inadecuados. Creíamos, sobrepasando a Freud, que lo prohibido no era tanto la sexualidad, sino el cuerpo mismo, el cuerpo no objetivo o expresivo del que habla también la Psiquiatría radical norteamericana basada en la *kinesis*”. *Idem*, p. 395. Cito este otro pasaje para hacer notar la importancia que tiene el cuerpo en la cosmovisión del poeta, y desde qué puntos de distintas disciplinas teóricas lo ubica para saber qué hizo el hombre de su propio cuerpo.

<sup>147</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 243.

<sup>148</sup> L. M. Panero, “Mallarmé: esteticismo y dolor”, *Prosas...*, p. 342.

<sup>149</sup> L. M. Panero, “Camino de la voz”, *Prosas...*, p. 286.

derrumbar el “Yo” represor, y su poesía lo efectúa, veremos, en una suerte de catástrofe, de apocalipsis, de esta especie de fin de mundo que pone en cuestión a la civilización. Todo, las más de las veces, en un lenguaje crítico con el que trata de recuperar el cuerpo en su dimensión animal revestido de un cariz especial: “un cuerpo sobrehumano y mágico”<sup>150</sup>. Un cuerpo expresivo en oposición a ese cuerpo objetivo y abstracto que hace las veces de la anatomía, lo mismo que la palabra hace la muerte de la cosa<sup>151</sup>, ya que no es lo mismo hablar de ideas mediante artificios que tomar partido por esas ideas y *vivirlas*, donde la locura, en el delirio y con su propia *pansignificación*<sup>152</sup>, hace de la idea convencimiento pleno y lenguaje de intensidad. La locura trata de hallar sentido donde no lo había antes, trata de hallar sentido en todo y esa *pansignificación* molesta al hombre normal.

Es así el cuerpo el único y verdadero templo del hombre, su personal conducto para andar en el mundo; pero el hombre mismo, a fuerza de civilizarse, ha despojado al cuerpo de su condición de sujeto, de sujeto agente transformador de la historia. A pesar de esa enajenación que el hombre civilizado ha aherrojado contra el cuerpo, este no deja de manifestarse y sale al paso como ese otro discurso, esa otra estructura que niega la falsa construcción que el *homo normalis* no solo ha hecho de su conciencia, sino de todas las cuerpos y conciencias en torno suyo: “El hombre tiene dentro de sí algo que le niega, como prueban la locura y la muerte, y este algo

---

<sup>150</sup> L. M. Panero, “Auschwitz o la promiscuidad animal”, *Prosas...*, p. 304.

<sup>151</sup> Esta frase: “la palabra es el asesino de la cosa” la toma Panero de Michel Foucault para citarla en su artículo “Ideología y vida (I)”, *Prosas...*, p. 388.

<sup>152</sup> Panero toma el concepto de *pansignificación* de Karl Jaspers, y lo equipara a la descripción que el filósofo hace de la locura en cuanto actitud: “la locura encuentra signos donde se dice que no los hubo”. Entendamos dicha similitud hecha por Panero en el sentido siguiente: la única norma de conducta actual es la normalidad, y esta norma es una “cesación del sentido” dentro de la cual, dentro de dicha norma, “lo que pasa, si se quiere que sea símbolo de la salud mental, ha de ocurrir de manera que no pase nada”. Ver “Palabra y realidad”, *Prosas...* p. 251. Igualmente, Panero agrega: “si la locura molesta es sobre todo por ese rasgo suyo definido por Jaspers, que lo tituló *pansignificación*, esto es, por cuanto la indagación del delirio, por muy loca que sea, puede arrojar alguna luz sobre las tinieblas de la vida, de algo que se quiere oscuro”, “La idea como esencia trágica”, *op. cit.*, p. 269.

extraño o desconocido es el cuerpo”<sup>153</sup>. La muerte, como la locura, es otro estadio donde se ponen en tela de juicio las verdades esenciales del ser humano. Es otro de los temas predilectos en su poesía, y muchas veces la muerte es metáfora de la locura en tanto que fin de la identidad de alguien o algo.

La locura es pues “una experiencia numinosa, considerable en términos del saber como herética, mágica o mística, es decir, en términos de lo que, dentro de la religión, subvierte a la religión, al dogma o a la letra”<sup>154</sup>. Subversión que trata de hallar a toda costa la verdad del ser humano, y la verdad está en nosotros mismos y a todos nos incumbe personalmente, dice el autor<sup>155</sup>, y agrega: “No hay error en la locura, que es la tesis freudiana de su racionalidad”<sup>156</sup>.

A Panero la locura lo dota de esa diversidad radical que es necesaria, lo hemos dicho, para llegar a la verdad última de la naturaleza humana y que implica el hecho más revolucionario a que puede aún aspirar, desde su perspectiva, una sociedad agotada como la nuestra. “No hay otra revolución que aquella que pone en cuestión no, como el marxismo, la materia, sino la subjetividad”<sup>157</sup>, pero que pone en cuestión, aclara, una subjetividad reificada, o también llamada conciencia enajenada propiamente, conciencia hipócrita y mentirosa, según Panero, pues no deja de disimular y de ser una marioneta cuyos hilos ella misma no se atreve a mover. Es la mentira uno de los peores males morales con que, según él, el *homo normalis* se conduce por el mundo. El loco se opone siempre a esa hipocresía y a toda forma de mentira social desde su distinta estructuración psíquica. A esa subjetividad falsa o enajenada Panero intenta oponerle una

---

<sup>153</sup> L. M. Panero, “La gran política”, *Prosas...*, p. 406.

<sup>154</sup> L. M. Panero, “H. P. L. y Blake: mitología y delirio”, *Prosas...*, p. 316.

<sup>155</sup> L. M. Panero, “La gran política”, *Prosas...*, p. 405.

<sup>156</sup> L. M. Panero, “El monstruo”, *Prosas...*, p. 290.

<sup>157</sup> L. M. Panero, “Me dicen que no escriba esto”, *Prosas...*, p. 159.

subjetividad auténtica<sup>158</sup>, y no sólo como “loco”, sino también como artista y pensador. La falsa subjetividad o la conciencia abstracta se halla representada en la realidad, y esa realidad actual tiene su parte de censura y prohibición, y quizás, también por ello, Panero hace hincapié en lo oscuro, lo siniestro, lo *unheimlich* –tomado de Freud– como forma artística y sinónimos todos de lo indecible, y que ponen en cuestión la relatividad cultural de lo que es correcto decir y lo que no. Hay entonces que cambiar a una subjetividad anclada al cuerpo, a su potente fuerza biológica, a una percepción capaz de transformar la realidad inmediata sin falsos intermediarios, llámeseles dogmas, discursos, leyes, política, los cuales hoy en día terminaron siendo todos ellos discursos y vehículos manipuladores desde la abstracción en que fueron contruidos. Panero sitúa aquí mismo el tema del escritor *maldito*, adjudicándole una dimensión acorde con las ideas hasta aquí mencionadas: “el maldito es aquel que, si pone en tela de juicio el arte, es por cuanto lo sitúa [al arte] de este lado de la vida, del lado peligroso”<sup>159</sup>. Es decir, del lado tangible y biológico de lo material. Y en esta concepción el autor equipara al artista con el hereje.

En otro artículo escribe: “mi literatura no es inocente: es una literatura repleta de trucos: la muerte y la locura no son aquí sino dos recursos poéticos más”<sup>160</sup>. Por ello, con frecuencia, desliza elementos anómalos para propiciar un “extrañamiento en el sentido”. Veamos su definición de extrañamiento tomada de su lectura de Shklovski: “El extrañamiento es un efecto característico de la literatura moderna, que podríamos comparar al tropo: el uso infrecuente de palabras o de sentidos, el deslizamiento de componentes anómalos en un panorama familiar”<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> Para Francisco Sierra Caballero, este concepto de subjetividad, cuando la reafirma Panero, es igual al concepto filosófico de *DaSein* frente al impersonal *das Man* de Martin Heidegger. “El último romántico”, en Colectivo Literario Leopoldo María Panero, *Los ojos de la escalera. Seguido del poemario inédito Heroína y otros poemas*, Madrid, Ediciones Libertarias/ Alejandría Editores, 1992, p. 46.

<sup>159</sup> L. M. Panero, “La canción de amor y muerte del alférez Cristoph Rilke”, *Prosas...*, p. 172.

<sup>160</sup> L. M. Panero, “Algo sobre mi literatura”, *Prosas...*, p. 175.

<sup>161</sup> *Idem.*

El crear contrastes entre palabras provoca también cierto extrañamiento en la sensibilidad del lector, recurso muy usado en sus textos. “La lista sería innumerable: el alcohol y la santidad, el amor y el sadismo, etc.”<sup>162</sup>. Panero intenta plasmar en sus textos “una realidad en los límites del arte, creando un efecto de percepción, lo mismo que la locura”, entendiéndose aquí, la locura como límite del ser, como su reverso al filo del abismo; y en su literatura, la técnica del extrañamiento llevada a los límites del arte. En algún momento dirá que es siempre una realidad amenazante la que une arte y psicosis<sup>163</sup>. Palabras como *abismo, nada, muerte, vacío, locura, demencia, delirio, oscuro*; son redundantes en su poesía. Muchas veces la locura completa el sentido de esas metáforas y símbolos: la locura es vivir en el vacío, en cuanto que ser desterrado o “denegado” (término usado constantemente por el poeta) en la sociedad. La sociedad le niega al loco un sentido, y eso significa perfilarse hacia el abismo.

Su poesía busca “un choque frontal con el lector”... un choque en tanto encuentro violento entre dos conciencias, donde la única emoción y la intensidad de la subjetividad lo constituye “la paradoja apocalíptica”, concepto este que significa el plano donde se establecen “las verdades últimas” del ser humano. Al propiciar una revolución de la percepción mediante el arte, o por la alteridad de la locura, se puede producir la alteridad de la sociedad entera<sup>164</sup>. Para que la realidad se vuelva algo digno de ser vivido debemos hallar otro sentido en ella mediante la intervención de una práctica ejercida con otro tipo de percepción: “practicar la poesía significa destruir la realidad, o convertirla en delirio”. Esta parte “loca” es la parte mágica del hombre “y esa locura es el deseo”<sup>165</sup>. Su poesía introduce por ello elementos propios del delirio o de las manifestaciones de enfermos mentales marcadas con: las interjecciones, las designaciones, los

---

<sup>162</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 176.

<sup>163</sup> L. M. Panero, “*La canción de amor y muerte del alférez Cristoph Rilke*”, *Prosas...*, p. 174.

<sup>164</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>165</sup> L. M. Panero, “Practicar la poesía”, *Prosas...*, p. 179.

signos de admiración (en señal del silencio como introyección del enfermo hacia sí mismo, aislado del entorno). Una suerte de “violencia del lenguaje” que lo establece como vehículo del deseo “convirtiendo así al lenguaje en algo cercano a la locura”<sup>166</sup>. Es, entonces, en diversos niveles de su literatura donde Panero intenta introducir la locura como elemento funcional y subversivo. La locura es ese *afecto* que toca al lenguaje: “Hay algo que ha olvidado la mitología de lo serio (la política, la psiquiatría, la ciencia): ese instante, ese momento discontinuo en que el lenguaje es hablado, tocado por una emoción...”<sup>167</sup>. El loco puede hacer poesía pura al levantarse intempestivamente y aullar que él es Napoleón, lo cual equivale a decir que la poesía *se realiza*, “la valoración del gesto frente a la palabra (valoración implícita en la realización del arte)”<sup>168</sup>. Una poesía que intenta abolir la separación entre escritura y lectura y que no parece aún realizarse del todo, puesto que la poesía “debe ser hecha por todos”<sup>169</sup>. La poesía y las enunciaciones del loco realizan lo mismo que la lengua hablada, articulada, el fin de la lengua, llevándola al irrestricto terreno de la libertad. Por ello también el uso del argot en sus poemas, pues esta forma de lenguaje nace de la práctica de los hablantes comunes; o proletarios, como le gusta distinguir a Panero.

La locura, pues, como génesis de otra episteme. Episteme del cuerpo, sustancialmente. “Es hora de que el libro, también, se haga locura, esto es, de reunir el lenguaje y la conciencia de forma de hacer algo tan útil como peligroso de todos estos conceptos, o *idées-force*”<sup>170</sup>. Estas

---

<sup>166</sup> L. M. Panero, “Me dirás que estoy loco o la búsqueda del significante a la pronunciación perdida”, en *Globo rojo. Antología de la locura...*, 1989, p. 10.

<sup>167</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>168</sup> L. M. Panero, “El movimiento dadá, asesinado”, *Prosas...*, p. 489.

<sup>169</sup> *Idem*.

<sup>170</sup> L. M. Panero, “Presentación del superhombre”, *Prosas...*, p. 96.

*idées-force*<sup>171</sup> son un pensamiento y una conciencia no separada del cuerpo, ideas-fuerza plenas en su intensidad. En ellas culmina el cambio de percepción del hombre al fundir su conciencia y su voluntad con sus intenciones en todo aquello que es capaz y está deseoso de transformar: su sustrato es una actividad psíquica activa y que, por fuerza, transmuta a su entorno, la cual requiere estar libre de cualquier lógica o de abstracción externa impostada.

La literatura puede llegar a tener un papel radical en la naturaleza humana. La concepción que de aquélla tiene Panero es la siguiente:

La Literatura es la puesta en juego de un sentido, y sentido quiere decir sensación. Esta sensación deriva de la lectura: puede referirse a la Literatura misma o bien a la literatura que se ha hecho sobre la vida... porque la vida misma no existe –quiero decir, es una ideología–. La Literatura se basa en esa inexistencia para tratar de inventarla, o de decirla allí donde no está: al contrario que la Filosofía, que trata de “descubrir” sus leyes, la Literatura, lo mismo que la Revolución, trata de inventarla.<sup>172</sup>

La primera idea sobresaliente de este fragmento nos llega como referencia a la frase de Jacques Derrida en su libro *La escritura y la diferencia*, que Panero gusta de citar en numerosas ocasiones en sus artículos: “Todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”<sup>173</sup>. Ese vacío lo debe llenar el lector con la lectura de sus textos: el lector completa el sentido y si no lo hace la obra cae en el vacío, no existe. El lector le da vida a la poesía con su subjetividad. En otro texto, “Entender la poesía”, afirma: “La poesía, es verdad, no es nada en sí misma: muchas veces lo he dicho: no es nada sin la lectura... la lectura poética debe ser *subjetiva*”<sup>174</sup>. Y encontramos, aquí, otro aspecto importante: la lectura *subjetiva*, que en nuestro

---

<sup>171</sup> A decir de Panero, es Fouilleé quien acuña el “término providencial” de “*idées-force*” que nuestro poeta equipara a las “ideas complejas” de Freud. Ver en *Prosas...*, p. 94.

<sup>172</sup> L. M. Panero, “Última poesía no española”, *Prosas...*, p. 490.

<sup>173</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, pról. Manuel Asensi, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, colecc. Siglo Clave, 2012. La traducción de esa oración hecha por Peñalver en esta edición al español es: “Un poema corre el riesgo siempre de no tener sentido, y no sería nada sin ese riesgo”, p. 101.

<sup>174</sup> L. M. Panero, “Entender la poesía”, *Prosas...*, p. 232.



primer párrafo citado se equipara a la “sensación” del lector al leer. Dicha tarea le permite al lector inventar la vida, nombrar la vida mediante la Literatura (escrita con mayúscula por Panero).

En el nivel del discurso, la literatura que inventa la vida se vuelve eslabón de encuentro entre sujetos, entre el “yo” y los “otros”, pues “el deseo del hombre es deseo del otro” y “su palabra no recibe sentido más que de la comunicación... no hay otro sentido que el que se da y recibe en el proceso de circulación social de aquel. Fuera del otro estoy fuera de mí”<sup>175</sup>. Con la lectura de la poesía de Panero el alma y la subjetividad del lector es reafirmada. Y con la subjetividad “infinitamente abierta a la aventura... todo puede advenir”<sup>176</sup>. Así, Panero, loco como fue, opone el *pathos* al *logos*. Introduzco aquí su peculiar concepto de *pathos* o *pasión* que el poeta esgrime como coartada para reavivar la “sensibilidad”<sup>177</sup> del hombre: “sentimiento entero, comunicante, no pasado por la retórica o palabra falsa, discreta”<sup>178</sup>. Lo contrario es la conciencia abstracta (o filosófica, como la llama Panero). Dicha conciencia nunca descende a la realidad, como en cambio, sí lo hacen el *pathos* en el lenguaje: “[la conciencia filosófica] nunca se *realiza*, nunca descende a la realidad que mella a la idea y en donde la palabra se desgasta y se anula”<sup>179</sup>. De esta suerte, y en una dirección opuesta, su poesía intenta hacer del lenguaje un vehículo del deseo. “Poesía de la locura quiere decir poesía opaca, dura, impermeable al signo, a

---

<sup>175</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 57.

<sup>176</sup> L. M. Panero, “Tratado general de urbanismo unitario”, *Prosas...*, p. 113.

<sup>177</sup> Para Panero el término “psique” es en el fondo una variante del término “sensibilidad” humana. Agrega en su artículo “El suplicio” que los griegos antes la llamaron “aliento” o “sentido”; tal categorización le sirve a Panero para refutar el concepto psiquiátrico del término “psique” como “aparato” aislado donde en realidad nuestra psique, o sensibilidad, no deja nunca de estar aislada del resto de la sensibilidad de los otros hombres y del propio cuerpo. *Prosas...*, p. 84.

<sup>178</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 120

<sup>179</sup> L. M. Panero, “Me dirás que estoy loco, o el significante a la búsqueda de la pronunciación perdida”, *Globo rojo. Antología de la locura...*, p. 10.

la razón”<sup>180</sup>. Pero no impermeable a la pasión y al deseo, al irrefrenable deseo que “incendia al sujeto desde la base de la realidad”, a una rebelión contra el ser. Una estética sin referente que construye sus propias leyes en el vacío, y que pretende dejar de lado el propio espíritu del autor. Resuenan nuevamente aquí las ideas de Derrida sobre la cuestión del libro y el autor: la pérdida de contacto con el autor, con el referente del texto y con la inteligibilidad, tratados por el deconstruccionista específicamente en su capítulo “Edmond Jabès y la cuestión del libro”<sup>181</sup>. Dado que se ha perdido el referente –o que más exactamente adquiere una multiplicidad de referentes –en esta poesía, la de Panero, se vuelve entonces poesía pura<sup>182</sup>. Ya Derrida había señalado que Antonin Artaud “quiso destruir la historia de la metafísica dualista, la que separa el alma del cuerpo, la palabra de la existencia, el texto del cuerpo, el comentario de la obra comentada”<sup>183</sup>. Panero tomaba estos aspectos demasiado en cuenta al momento de escribir sus textos. Saber que, el intento del dramaturgo por acabar con la subordinación de la obra de arte al logos constituía la renovación del arte occidental<sup>184</sup>, lo impulsaba sin duda alguna a crear poemas cuyo modelo único de comprensión se daba desde el interior del texto, como es la premisa crítica de todos los post-estructuralistas. Llegados a este punto, señalo que mi posterior intento de

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>181</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, pp. 90- 106.

<sup>182</sup> A esto se refería la nota 139 de este trabajo. Para Panero el psicótico “literaliza y confunde significante y significado”, lo cual le permite colocarlo en una postura ajena a la escisión del saber, y por ello este tipo de condición le otorga una “vida mágica”. Cfr, “Lenguajes psicótico y proletario”, en *Prosas...*, p. 462-463. Para dejar en claro al lector a qué se refiere Panero con “escisión del saber” cito nuevamente de Panero su “Tratado general de urbanismo unitario”: “Saber y Verdad... si la pasión es concreta, está por fuerza inscrita en el cuerpo, no hay diferencia alguna entre el alma, el *anima* y el cuerpo, y eso es aquel ser entero al que llamamos el loco”, *Idem*, p. 120.

<sup>183</sup> Manuel Asensi, “Los orígenes de la deconstrucción”, pról. a Jacques Derrida, *op. cit.*, p. IX. La explicación que da Asensi sobre la superación, por parte de Derrida, de estas instancias en tanto dicotomías metafísicas es por lo siguiente: “Si Derrida denuncia la complicidad metafísica de la crítica es porque ésta persigue controlar hermenéuticamente el texto”.

<sup>184</sup> Específicamente en Artaud, se trata de desligar los aspectos pictóricos, musicales y gestuales del texto verbal y del logos, para así ejecutar una puesta en escena pura. (Asensi *dixit*, *Idem*, p. IX.) En Panero sería desligar la lectura del logos con el fin de privilegiar la subjetividad y las sensaciones del lector. El ensayo de Derrida dedicado a Artaud se titula “La palabra soplada”, *op. cit.*, pp. 233- 270.

comentar los poemas de Panero se apoyará no sólo en esta poética que vamos esbozando, sino, en muchas ocasiones, en la obra misma de Panero, es decir, echar mano de sus cartas, prosas poéticas o versos de otros poemarios que nos completan el sentido de sus versos por obedecer a esa premisa: la comprensión del texto la dirige el interior del texto mismo y es la obra literaria del autor la principal fuente de pistas exegéticas; muchas de estas pistas son evidencia contundente que no puede ser ignorada.

El lector, ante una poesía tan hermética y simbólica, debe ser artista también, “tan total como el arte que pretende criticar”<sup>185</sup> para abolir la separación entre obra y autor. La obra, el poema, en nuestro caso, ya no “se consume”, sino que la producción “se consume a sí misma”, y la “consumición es ahora capaz de producir”<sup>186</sup>. La crítica, pues, radicará en el mismo arte y ser crítico será equipararse al artista. Lo anterior en aras de un arte total, uniendo lenguaje y energía, mismos que se han perdido en el tiempo hasta desembocar en la letra muerta en que se convirtió la palabra impresa. Entre otras causas que señalan la “muerte de la literatura” por parte de Panero, está la “muerte de la subjetividad”.

Continuando con el lenguaje poético de Panero, la libertad infinita del mismo mediante el aullido, mediante el “soplo” y el *pathos* a voz en cuello, trae “el fin de la ética del sufrimiento y el principio de la era del placer, del gozo<sup>187</sup> y de la lucha, del reencuentro del hombre consigo mismo” dado que “el sentido de la palabra no es abstracto, sino que viene del otro”<sup>188</sup> y “el otro

---

<sup>185</sup> L. M. Panero, “Los abominables mamarrachos”, *Prosas...*, p. 31.

<sup>186</sup> *Idem.*

<sup>187</sup> El goce en psicoanálisis, contrario a lo que pudiera parecer, es distinto del placer. El goce implica lo real del cuerpo y, con ello, el dolor. El goce puede ser un mecanismo de defensa que permita soportar el dolor de lo insatisfecho del deseo demandado.

<sup>188</sup> Por observación de Héctor Rosas Landa, aquí el término “otro” debería estar escrito con mayúscula para designar al Otro como instancia simbólica, y no al otro como prójimo inmediato, escrito por Lacan en minúscula. Elijo citarlo como Panero lo escribió, pero puede tratarse de una errata de los editores y no de Panero.

nos convida al deseo”<sup>189</sup>. Su lenguaje literario intenta “la ausencia de cualquier correlato objetivo que no sea el significante en estado puro”<sup>190</sup>. Si hasta aquí he esbozado el tipo de lectura que podré hacer con los poemas de Panero (el texto autónomo, el texto que encierra en sí mismo sus pautas de interpretación, sin dejar fuera referencias intertextuales; la locura como concepto paneriano ya especificado poética e ideológicamente), ahora abordamos el problema del significante como término, y peculiarmente en la poesía de Panero. El tema del significante bordea lo lingüístico y lo psicoanalítico y sirve a Panero como apoyo teórico. Recordemos brevemente la noción de Saussure sobre el significante (imagen acústica de la palabra) para después detallar la noción lacaniana, en la cual adquiere mayor complejidad como concepto. Sobre la teorización saussuriana del significante cito a Beristáin:

El elemento que se asocia al significante es el significado, es decir, el concepto, la idea evocada por quien percibe el significante. Ambos, significante y significado aparecen vinculados por una relación de presuposición recíproca... como el significante es de naturaleza auditiva (y gráfica) es también lineal, se desarrolla en el tiempo, en una sucesión o cadena...<sup>191</sup>

Según esta noción saussuriana, la palabra nos permite utilizar los significantes de la lengua para acceder al significado y con ello enunciar lo que queremos decir, pues con la palabra accedemos al sentido<sup>192</sup>.

Lacan, por su parte, invirtió la noción saussuriana del signo (significado predominando sobre el significante) para hacer predominar el significante sobre el significado. Tomó en cuenta la prioridad del significante como elemento verbal en la vida psíquica y eso le decía más del

---

<sup>189</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 12.

<sup>190</sup> L. M. Panero, “La poesía confesional”, *Prosas...*, p. 371.

<sup>191</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 460.

<sup>192</sup> Desde el punto de vista psicoanalítico de Lacan, el Preconsciente (como instancia psíquica freudiana) predomina en lo relacionado con el dominio de lo comprensible y de la significación. Jacques Lacan, Clase 6, 11 de diciembre de 1957, en *Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós. Enlace web: <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/11677/Seminario-5-Las-formaciones-del-inconsciente-pag.107.htm>

sujeto en su profunda individualidad: “el neurótico le pone un significante a su neurosis”. Observó que la función del síntoma era estabilizar las tres instancias de nuestra vida psíquica: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Los síntomas y los actos podían ser, literalmente y vía Freud, palabras atrapadas en el cuerpo. Para Lacan el Inconsciente es un significante sin significado<sup>193</sup>.

Lacan aspiraba incluso a una “ciencia del significante”, pues “se trata de hablar de una palabra que habla en lugar del hombre y que hay que escuchar para restituir su sentido”<sup>194</sup>. Lacan señala: “Nuestra definición del significante (no hay otra) es: un significante es lo que representa al sujeto para otro significante”<sup>195</sup>, creyendo, además, que el significante, tal como se inscribe en el Inconsciente, determina el destino del sujeto en sus orientaciones<sup>196</sup> y da cuenta de la posición del sujeto en la vida con relación al Otro. Si el significante se instala en el Inconsciente es porque el Otro no puede satisfacer la demanda de su deseo<sup>197</sup>. Esa instalación surge de lo que no se puede incluir en el tránsito del individuo (su deseo, su necesidad<sup>198</sup>, que cae fuera del código, que no se puede simbolizar, o sea el registro de lo real en Lacan) de lo singular a lo universal, que es este último el lenguaje con el cual se comunica. No es un significante de la lingüística tradicional, sino un significante vacío, sin significado, según Manuel Asensi. Aunque no tenga significado a priori, dado de antemano, siempre va a tener sentido, o sea, cierto significado.

---

<sup>193</sup> Las palabras para Lacan no revelaban de manera tan simple su sentido, pues las palabras conducen a otras palabras y con ello un sentido a otro sentido. Hasta los ademanes se vuelven significantes y generan sentido. Los significantes forman redes a las que accedemos conscientemente, pero que esconden debajo mayores sentidos, pues organizan nuestro mundo, que es simbólico por antonomasia. Darian Leader, *op. cit.*, p. 36- 42.

<sup>194</sup> Elisabeth Roudinesco, *Lacan, Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, México, FCE, 2012, p. 335, 339.

<sup>195</sup> Jacques Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” en *Escritos II*, México, Siglo XIX Editores, 14 ed. 1998, p. 799.

<sup>196</sup> Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 396.

<sup>197</sup> Manuel Asensi, “Lacan para multitudes” (2/ 4): <https://www.youtube.com/watch?v=gx1qNJjtLY> (33: 49).

<sup>198</sup> Hay solo una satisfacción parcial del deseo, de lo que se perdió para siempre. El objeto del deseo es un objeto perdido.

Elisabeth Roudinesco explica el significante lacaniano así: para Lacan el sujeto no asimilable a un yo se define como sujeto del inconsciente. Un “sujeto que no existe como plenitud: está por el contrario *representado* el significante, es decir, por la letra donde se marca el anclaje del inconsciente en el lenguaje”<sup>199</sup>. Es, entonces, el Inconsciente y su deseo reprimido el que nos habla mediante el significante, el que se manifiesta desde el Inconsciente. Lacan nos hace notar en sus Seminarios: “El inconsciente, a partir de Freud, es una cadena de significantes”<sup>200</sup>. Si Lacan comparaba al Inconsciente con el lenguaje lo hacía porque todos los procesos metafóricos y metonímicos funcionan en el Inconsciente como mecanismo de representación y construcción, independientes de nuestra voluntad consciente, y que no se atan a un significado específico, particular; no nos dan un sentido preestablecido<sup>201</sup> para cada sujeto con base en su historia personal o su subjetividad. Roudinesco agrega: “[el sujeto] está también representado por una cadena de significantes en la cual el plano del enunciado no corresponde al plano de la enunciación. Así el sujeto está representado *por* un significante para otro significante en el interior de un conjunto estructural”<sup>202</sup>. Es decir, el verdadero enunciador del enunciado se instala desde el Inconsciente y no desde donde el sujeto cree hablar, su conciencia. Lacan, así, inauguraba una nueva ciencia del ser y del cuerpo desde las reformulaciones psicoanalíticas basadas en los supuestos freudianos. A Panero le gustaron estos principios en que el sujeto queda cuestionado y no sabe *quién es* al quedar fundamentalmente dividido ante el sujeto social o consciente y un sujeto del Inconsciente. El sujeto del Inconsciente es el que determina las motivaciones más profundas del ser humano.

---

<sup>199</sup> *Idem*, 397. El subrayado es de Roudinesco.

<sup>200</sup> J. Lacan, *op. cit.*, p. 779.

<sup>201</sup> Manuel Asensi, “Lacan para multitudes” (2/ 4): <https://www.youtube.com/watch?v=gx1qNJjtLY> (1: 22: 50)

<sup>202</sup> Elisabeth Roudinesco, *op. cit.*, p. 397.

Estas ideas donde el significante se relaciona tan íntimamente con el cuerpo y el sentido condujeron a Panero a expresar lo siguiente: “No hay palabra que lleve a la acción, como no sea el mantra hindú, que es una letra corporal –lo que Lacan llamaba `significante<sup>203</sup>– que semejante a los gritos del karate, designa la revolución”<sup>204</sup>. Determinados significantes, entonces, son para Panero signos similares al ideograma (acompañados de su significación sintética que llevan implícito su carácter corporal o sexual) o el jeroglífico chino donde el signo se adecua al mensaje, donde la expresión de los mismos asume la realidad y estos signos no están separados de la voluntad de quien los realiza. “No hay otra revolución que el cuerpo y el deseo en los labios de la voz”<sup>205</sup>. O sea, ese sujeto del Inconsciente arriba definido como no acotado a un Yo<sup>206</sup> como refiere Lacan (recordemos que el loco escamotea esta instancia) y que permanece anclado al Inconsciente, mediante los significantes, es nada más y nada menos que el loco, o el neurótico como obra de arte. Panero no ignoraba que un significante puede quedar “fijo” en su sentido<sup>207</sup>, lo cual produce un cese de sentido, y los significantes no pueden quedar fijos. Incluso el loco, para la sociedad, se vuelve un “significante del Mal”.

Retomando lo simbólico, desde Lacan, como poder y principio organizador que refiere al lenguaje, explico que se toma aquél como el conjunto de redes sociales, culturales y lingüísticas<sup>208</sup> en las que nacemos. Es la madre en tanto función quien introduce estos códigos (determinados códigos, pues hay muchos, y lenguaje solo uno) con los cuales nos estructuran en

---

<sup>203</sup> Especifico y corrijo aquí contra Panero: un tipo particular de significante.

<sup>204</sup> L. M. Panero, “Ideología y vida”, *Prosas...*, p. 390.

<sup>205</sup> *Ibidem*. Léase más abajo en la nota 232 el concepto *palabra-símbolo* que Lacan hace del significante.

<sup>206</sup> Recordemos que en realidad el Yo forma una parte del sujeto del Inconsciente.

<sup>207</sup> Héctor Rosas Landa me señaló aquí que esto es precisamente la locura: un significante atorado en la cadena de significantes, un significante fijo. Por otra parte, lo contrario del significante fijo sería el humor, por ejemplo, donde “para ese significante flotante no hay un sentido fijo” (“Del humor al sarcasmo pasando por la ironía”, *Prosas...*, p. 65). El humor se burla del lenguaje, contraviene a sus instancias significativas fijas.

<sup>208</sup> “Tesoro de los significantes”, los llama Lacan.

la vida psíquica. La madre nos da el lenguaje, el código que utilizaremos para comunicarnos, pero también ella permitirá o no que se instale la ley, las normas lingüísticas y morales. Por eso Lacan designa al lenguaje como el Otro, con O mayúscula. El lenguaje en tanto código antecede a los sujetos, viene de un Otro que no conocemos (antes de nuestros padres) y que nos sanciona (la omnipotencia de este) al momento de usarlo, nos corrige. Pero a su vez, el Otro (que te determina y te exige) es el lugar del lenguaje en tanto que me reconoce y me escucha, y con ello puedo hallar algún tipo de identidad dentro del orden de lo simbólico. Recordemos que los tres estadios o registros de la realidad psíquica humana para Lacan eran lo imaginario, lo real y lo simbólico, y entre ellos se encuentra el muro del lenguaje. Lo particular del sujeto, al intentar comunicarse mediante el código (este permite salir de lo real, de lo meramente corporal), y sus símbolos universales, queda excluido en esa transportación de un estadio a otro, en ese trasvase de lo que siente y quiere decir, a lo que el código le permite decir. Así, el sujeto es el efecto del lenguaje. Lo simbólico, pero también lo imaginario, trabajan para sacarnos de lo real.

Dentro de ese estadio de lo real (lo que se siente para decirse), se encuentra lo que no se puede simbolizar, “lo que se resiste absolutamente a la simbolización”<sup>209</sup>. Nuestra realidad sería una amalgama entre lo simbólico y lo imaginario: sería imaginario porque nuestro Yo se sitúa en este estadio<sup>210</sup> donde integramos una imagen corporal que no se posee para darnos coherencia<sup>211</sup> y racionalizar todo respecto a nuestros actos, y es imaginario por estar en un registro especular, es ficticio; sería simbólico en la medida en que la mayoría de las cosas y los objetos que nos rodean

---

<sup>209</sup> Un estadio primitivo, de funcionamiento anárquico y experiencias vitales inmediatas. El Inconsciente por excelencia. Lacan comenta sobre esas pulsiones en su estado primordial: “en el origen suponemos todos los ellos, objetos instintos (*pulsiones*), deseos, tendencias, etc. Se trata pues de la realidad pura y simple, que en nada se delimita, que no puede ser objeto de definición alguna, que no es ni buena ni mala, sino a la vez caótica y absoluta, originaria”, H. Rosas Landa, tesis citada, México, UNAM, 2015, p. 14.

<sup>210</sup> También llamado por Lacan “el estadio del espejo”.

<sup>211</sup> En realidad aquí surge el Yo, que integra y a la vez diferencia al sujeto.



cotidianamente tienen un sentido para nosotros, portan significación esas cosas y esos objetos simbólicos<sup>212</sup>. Lo simbólico (todo lenguaje lo es) actúa como tranquilizador de la imagen, introduce un orden en el *continuum* de lo real, aquí, donde no es posible un orden<sup>213</sup>. Lo real entonces, lo que no se simboliza, queda excluido de su significación y su sentido y puede verse como algo inusual y extraño. Con esto regresamos a la estética paneriana de lo inusual en el poema. El chiste es un fenómeno lingüístico que recrea el paso de lo real a lo simbólico, pero que en ese tránsito implica angustia y extrañeza, pues se inicia en el sinsentido<sup>214</sup>. El chiste se vuelve tal cuando se completa su sentido con un significante, usualmente el último de la cadena significativa, y eso lo hace gracioso: se dispersa la angustia y el extrañamiento de que fuimos presa al inicio de escucharlo o leerlo cuando lo iniciamos en el sinsentido<sup>215</sup>. Panero parece desear suspendernos en lo inusual y lo extraño mediante sus símbolos y la combinatoria grotesca de sus significantes; parece no querer darnos *el último significante*, la explicación final que el chiste, en cambio, sí nos da, y retenernos, dentro de sus versos, en la angustia y la “inquietante extrañeza”. Más precisamente, Panero mediante la angustia busca forzar al lector a ser este el que halle ese significado, a que ordene la cadena significativa, tan diferenciada y particular de cada

---

<sup>212</sup> Darian Leader, *op. cit.*, p. 61.

<sup>213</sup> Manuel Asensi, “Lacan para multitudes” (2/ 4): <https://www.youtube.com/watch?v=gx1qNJjtLY> (1: 47: 40).

<sup>214</sup> Lacan citando a Freud: “No hay para nosotros, dice, posibilidad de emergencia de este chiste, sin una cierta sorpresa”, a lo que Lacan agrega: “ese algo que vuelve al sujeto de alguna manera extranjero al contenido inmediato de la frase, ese algo que se presenta en la ocasión por medio del contrasentido (non-sens) aparente, del contrasentido escuchado en relación a la significación de la que se puede decir en un momento “no comprendo”, “estoy desconcertado”, esa ruptura, el asentimiento del sujeto en relación a lo que asume, de alguna manera no hay contenido verdadero en esa frase. Esta es la primera etapa, nos dice Freud, de la preparación natural del chiste, y es en el interior de esto que va a producirse ese algo que para el sujeto va a constituir justamente esa suerte de generador de placer, de placerógeno, que es el carácter del chiste”, Jacques Lacan, Clase 6, 11 de diciembre de 1957, *Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Enlace web: <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/11677/Seminario-5-Las-formaciones-del-inconsciente-pag.108.htm>

<sup>215</sup> “El doble aspecto... de la sorpresa y del placer: pasar del placer de la sorpresa a la sorpresa del placer”, Jacques Lacan, Clase 7, 18 de diciembre de 1957, *Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*, Enlace web: <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/11691/Seminario-5-Las-formaciones-del-inconsciente-pag.122.htm> El chiste efectúa, pues, un “pase-de-sentido”, lo mismo que, en el fondo, la poesía.

sujeto. En este sentido, intentaré desentrañar en el capítulo 3 la significación que para Panero tenían, desde sus vastas lecturas y su sensibilidad personal, los significantes hechos imágenes poéticas (metáforas, símbolos, hipérbolos, etc.) rastreándolos en sus demás obras para hallar el sentido que él les daba a esos significantes.

Para Lacan, dentro del mecanismo del chiste, hay una situación dual, donde el Otro está invocado en el sujeto, en el sujeto que goza del chiste y que es, a la vez, la preparación natural o inicial del mismo, y la segunda, y última parte, su agudeza final. Hay pues un pase-de-sentido, donde el chiste, invariablemente y emparentado con los fenómenos del Inconsciente, se dirige hacia algo. Ese pase-de-sentido es similar a la descripción hecha por Túa Blesa en cuanto a la relatividad del lenguaje poético en los versos de Panero: “una palabra que enmascara a otra y todo discurso lo es en virtud de una operación constante de desplazamiento”<sup>216</sup>. La palabra de Panero nos dirige hacia algo, nos dirige a organizar el sentido. Para Lacan es “el margen de introducción del significante en nuestras significaciones”<sup>217</sup> lo que nos da placer en el chiste, aunque antes de esto, seamos parte del Otro, o sea, quien escucha el chiste y que puede también estar simbolizado en alguna parte dentro del chiste, como personaje, lo cual nos predispone a cierta cautivación previa al desenlace. Habrá ocasiones en que podamos adoptar una actitud de oposición frente al hablante, pero esencialmente el chiste nos predispone a la relajación. Así, el escucha, el lector, el Otro, se prepara para consentir o para resistir, pero, desde su interior, algo se pone en este plano dual. Se deja tomar “en ese costado de prestigio y de parada que anuncia el

---

<sup>216</sup> Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, El Club Diógenes, 1995, p. 33.

<sup>217</sup> Jacques Lacan, Clase 6, 11 de diciembre de 1957, *Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Enlace web: <http://www.tuanalista.com/Jacques-Lacan/11691/Seminario-5-Las-formaciones-del-inconsciente-pag.112.htm>

registro y el orden de la historia”<sup>218</sup>, del chiste, para después sobrevenir lo inesperado gracias al pase-de-sentido<sup>219</sup>, siempre en el plano del lenguaje.

Siempre seremos sorprendidos (el lector, el escucha, el Otro) desde el lugar en el que estábamos instalados en aquel plano dual:

ustedes siempre son sorprendidos en otra parte que en el sitio en que ante todo ha sido de alguna manera traída, engañada vuestra atención, vuestro asentimiento, vuestra oposición, sean cuales fueran los efectos, sean efectos de contrasentido (non sens), efectos de lo cómico, efectos de participación picaresca en algo sexualmente excitante”<sup>220</sup>.

Esa preparación del sujeto ante la historia, ante el chiste, de todo lo que despierta su atención al nivel de la consciencia, es la base para pasar a otro plano, el plano de lo sorprendente. En este punto de la explicación del mecanismo del chiste según Lacan, considero pertinente ejemplificar con un breve poema de Panero el mismo mecanismo que opera en su poesía relacionado a “la inquietante extrañeza”, por él tan buscada en su obra. Se titula “Haikú”:

Figura de Dios:

un cerdo

entre las ramas.<sup>221</sup>

La preparación del lector en el primer verso lo predispone, lo sitúa, en un determinado registro del lenguaje, y es fundamental para crear el efecto de lo grotesco a partir del segundo verso. El primer verso, o cadena significante, nos hace evocar desde nuestro interior, desde la conciencia, todo lo que ese significante signifique para cada sujeto, y usualmente, será lo convencional y tradicional de nuestra cultura occidental, lo permitido socialmente: en este caso, la magnificencia

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>219</sup> “Un pasaje de un sentido a otro por intermedio de un soporte significante”, *Ibidem*, p. 114.

<sup>220</sup> *Idem*.

<sup>221</sup> Del libro *Piedra negra o del temblar* (1992), en *Leopoldo María Panero, Poesía Completa (1970-2000)*...., p. 434.

de Dios, su gracia eterna, la bondad de la vida, el sentido del existir, etc. Pero abruptamente, y esto es lo que choca con la conciencia del lector, lo que de “locura” hay en el poema, se nos señala, en el segundo verso, que es “un cerdo”. En este punto nuestra atención es sorprendida y engañada, llevándonos de un registro lingüístico (en consecuencia subjetivo) a otro registro distinto; en suma, al plano de lo siniestro. La figura de lo incierto, del cerdo que es Dios, se acentúa con esa misma “inquietante extrañeza” en el siguiente verso final (el tercero) que suspende nuestro ánimo en un verdadero enigma y del cual nosotros deberemos hallar su sentido último: “un cerdo /entre las ramas”<sup>222</sup>.

Estos juegos de palabras, estas combinaciones de los significantes, muestran cómo el Otro es buscado, cómo el Otro es encontrado, por mucho que operen a nivel del Inconsciente. Desde luego, hay más que agregar sobre la función del chiste en los comentarios de Lacan, pero baste haber utilizado solo lo anterior de su análisis para ilustrar el mecanismo que las funciones significantes operan en los versos de Panero. Ya Freud había señalado estos mecanismos en los procesos del sueño, mediante la condensación y el desplazamiento<sup>223</sup>. Son también los puntos de referencia que abren todas las posibilidades de los juegos del lenguaje; son la apertura de todos los fenómenos en todos los niveles (fónico, sintáctico, etc.)<sup>224</sup>. Ambas organizan el campo de la

---

<sup>222</sup> Para ilustrar la diversidad de significado que el último verso puede tener en cada lector, comento que la opinión de Héctor y yo, en nuestras charlas sobre este poema, divergía. Para Héctor el último verso le hacía imaginar un Dios aprisionado entre las ramas, imposibilitado. Para mí, quizás por el previo conocimiento de esta poesía que intenta mostrar “lo mal que está la vida” (Panero *dixit*), me hacen imaginar un Dios cobarde que, más exactamente, *se esconde* entre las ramas, como fruto de la fallida creación que fue el mundo. Para Panero, en este poema y en su artículo “Van Gogh o el fuego solar”, el término *figura* refiere a Leibniz y parece estar emparentándolo significativamente con el concepto de la nada: “Y lo mismo que la locura, Dios, que disuelve la figura, que es la muerte de la figura, como decía Leibniz, que es la nada y lo que es menos que nada, lo que no puede nada contra el hombre, como no sea destruirlo: para acabar de una vez por todas con el juicio de Dios”, *Prosas encontradas...*, p. 298.

<sup>223</sup> En Lacan es la metáfora y la metonimia, respectivamente.

<sup>224</sup> Manuel Asensi: “Lacan para multitudes” (1/1) <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> (2: 01: 56).

representación, de lo consciente y lo inconsciente, y aparecen en los mecanismos del chiste<sup>225</sup>. En el chiste se produce, ya desde la terminología lacaniana, el contraste entre la necesidad (lo real) y la “obligación de pasar por el código, por los desfiladeros del significante”<sup>226</sup> (lo simbólico) –ya que el significante organiza al sentido– pues se trata de dar sentido mediante el mensaje. Ese contraste, ese encuentro entre un estadio y otro, genera aquella ansiedad, aquella incertidumbre.

Lo anterior para señalar exclusivamente la relación del significante en su acepción lacaniano-psicoanalítica con la poesía de Panero y su similitud con el procedimiento formalista del extrañamiento, del arte de deslizar elementos anómalos en un espacio familiar o “no anómalo”. Tales procedimientos tienen el fin de *afectarnos*, de poner en duda la conciencia. Más aún: su idea del significante lacaniano, piedra angular en su poética, parece unir la *subjetividad* y “la inquietante extrañeza” con la poesía pura en una sola amalgama literaria. Para Panero, lo indecible, lo siniestro, lo puramente sin nombre, es también una prohibición cultural<sup>227</sup>, aquello que prohíbe toda ley, lo que no se inscribe en el marco de una sociedad, misma que es indispensable para establecer un sistema de relaciones humanas<sup>228</sup>. Desde este punto de vista, entonces, podemos decir que la locura, como el cuerpo y el placer, son una prohibición cultural en el presente orden social; son, quepa la sinonimia, “siniestros”. Desde su lectura, “el significante lacaniano es lo que de irreductible al significado hay en el lenguaje, su radical exterioridad y su pureza material”<sup>229</sup>, y estos le permiten a Panero combinarlos en una cadena de

---

<sup>225</sup> Manuel Asensi, *Idem*, <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> (2: 07: 40).

<sup>226</sup> Manuel Asensi: “Lacan para multitudes” (1/1) <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> (1: 42: 14)

<sup>227</sup> L. M. Panero, “Balada de la cárcel de Reading o de la jaula de Pound”, *Prosas...*, p. 147.

<sup>228</sup> “... lo que cualquier estructura social necesita prohibir para mantenerse... lo asocial puro, lo que rompe por completo con la alternancia de deberes y derechos que genera la imposición del vínculo de reciprocidad”, en “Sade o la imposibilidad”, prólogo a *Marqués de Sade, Obras selectas*, Madrid, EDIMAT Libros, 2004, p. 5.

<sup>229</sup> L. M. Panero, “Me dirás que estoy loco...”, *Globo rojo...*, p. 10

significantes que nos suspenden en lo incierto, donde el significado se vuelve “un universo de referencia ilimitado”<sup>230</sup>. Rodríguez de Arce, por su parte, lo dice así:

El significante de Panero se manifiesta en una acepción puramente lacaniana. La lengua para Lacan es un sistema de relaciones; la lengua es un sistema del significante dice Lacan, donde todo significante puede ser transformado en signo. En el régimen figural, retórico, el significante es una unidad móvil, caracterizada por el principio de desplazamiento y de la metamorfosis; algo todavía por interpretar.<sup>231</sup>

Panero insistirá en que el referente de sus significantes puros (léase *universales*) en sus poemas es la propia mente del lector<sup>232</sup> (cada lector le dará su distinto sentido), por ello el poeta recontextualiza el significante en el espacio del poema, crea efectos de sentido mediante sus innumerables combinaciones metafóricas y musicales. El significante, este tipo de significante lacaniano, permanece siempre “puro” (más precisamente, el surgimiento del propio significante sería lo denominado “puro”, ese sesgo que nos permite acceder a la realidad) contextualizado dentro del poema, sin estar fijo a significado alguno preestablecido. Miles de sentidos posibles se abren en su lectura: la palabra poética se dirige hacia ese sentido siempre, el sentido que nuestra más genuina subjetividad le dicta. A las palabras tocadas por la emoción del lector y de los hablantes, sin precepto abstracto alguno preestablecido en las regulaciones de la lengua. Túa Blesa lo advirtió en su estudio sobre la poesía de Panero: “Ante este texto el lector es llamado hacia los silencios, hechos escritura olvidada, es arrastrado por las sirenas y hechizado por el deseo de

---

<sup>230</sup> Túa Blesa, “El silencio y el tumulto”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, no. 6, 1990, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, p. 99.

<sup>231</sup> Ignacio Rodríguez de Arce, “Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, no. 6, 2009, p. 37.

<sup>232</sup> Roudinesco explica ampliamente el significante lacaniano: “Lacan rompía la problemática del signo. Mientras que Saussure colocaba el significado sobre el significante separando uno de otro con una barra llamada de `significación`, Lacan invertía esa posición. Ponía el significado bajo el significante atribuyendo a este último una función primordial. Después, tomando por su cuenta la noción de valor, subrayaba que toda significación remite a otra significación. Por medio de lo cual deducía la idea de que el significante debía estar aislado del significado, como una letra (o una *palabra- símbolo*) que estuviera desprovista de significación pero fuera determinante para el destino inconsciente del sujeto.”, *op. cit.*, p. 396-397.

sentido, ha de poetizar él mismo, ha de trazar el sentido que la carencia ha bifurcado una y otra vez hasta el infinito”<sup>233</sup>. El lector, pues, es invitado a completar tales textos enigmáticos. Pero veremos, además, que esta traza de sentido evoca a la literatura misma y a otros discursos en virtud de la fuerte intertextualidad deslizada por el poeta. El lector de la poesía paneriana crea sus propios significados a partir de la relación que establece su subjetividad más íntima, más inconsciente, con los significantes que desfilen hacia su interioridad desde la lectura, desde esa cadena de significantes. Recordemos que el significado como tal, no dice nada del individuo ni de su profunda interioridad, y para hallar aquella profunda subjetividad (incluso en el plano de la terapia lacaniana), hay que pasar por el desfiladero de los significantes.

Panero, respecto de la relación de la locura con la metáfora y la metonimia, dice: “la poesía distorsiona el sentido por la metáfora y la metonimia, dos formas de expresión de lo inconsciente para Lacan”<sup>234</sup>. Panero ve la poesía como alternativa para cambiar la realidad, como dijimos antes, mediante “la intervención de una práctica que convierta la realidad en algo digno de ser vivido... la parte mágica del hombre, la parte poética, o, lo que es lo mismo, la parte loca”<sup>235</sup>. Es el poema, un medio *sin fin* para abrir posibilidades de nuevos usos de la palabra, y con ello, “una nueva experiencia de sentido”<sup>236</sup>, dado que un sentido conduce a otro sentido. El término lacaniano “función significante” sería el correcto para designar a la reunión de varios significantes en una frase y al sentido que se desprende de ellas, como sucede en la poesía de

---

<sup>233</sup> Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta...*, p. 34. Respecto al término de “carencia” aquí escrito por Blesa, puede significar no sólo la carencia de sentido (por la ausencia de referentes directos) en los versos panerianos, sino de la psicología freudiana: para que haya deseo desde lo profundo de nuestra psique, debe antes haber una falta de satisfacción del mismo (carencia), desde donde pugna el Ello.

<sup>234</sup> L. M. Panero, “Pájaros y flores”, *Prosas...*, p. 322.

<sup>235</sup> L. M. Panero, “Practicar la poesía”, *Prosas...*, p. 179.

<sup>236</sup> Alessandro Mistrorigo, (*En*)*Claves de poesía. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, eds. Enric Bou y Elide Pittarello eds., Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2009. p. 341.

Panero, y que esa función significante, en virtud de la metáfora y de la metonimia, dice mucho más de lo que se intenta decir, un campo de sentido más amplio<sup>237</sup>.

Sus ideas respecto a la construcción del poema se alejan de la noción de estructura creada y generalizada por el estructuralismo: “que el lenguaje sea una estructura, un sistema, lo sabía ya la métrica. Aquí la rima, el ritmo, la iteración, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque forman el espacio pleno del significante”<sup>238</sup>, pues intenta con ello traspasar a la vida del lado del *pathos* y, por ende, al lado de algo similar al delirio. El poema se puede volver “vehículo de intensidades”.

El referente poético puede tener carácter musical (denotativamente) y hasta matemático<sup>239</sup>, pero no valor objetivo fuera de esa “otra textualidad” que es la construcción del poema. Adquiere entonces un nuevo sentido dentro de dicha composición, hacia “un carácter abstracto”<sup>240</sup>: la poesía consigue, de igual manera, su carácter artificial, su autonomía de sentido, mediante la distorsión de éste por el uso de la metáfora y la metonimia<sup>241</sup>. “Nosotros pensamos que el referente de la poesía es la poesía misma: y con ello decimos que al no haber escisión entre el signo y lo signado, entre el significante y el significado, la poesía no forma parte de ningún lenguaje... es un sistema aparte”<sup>242</sup>, de nuevo la idea de la palabra encarnada en el cuerpo, el grito del loco aullando un verso dadaísta. Poesía considerada “independiente” de otro significado y autónoma, ella deviene concepto en el sujeto sin dejar de ser sensación. Pronto veremos en mis

---

<sup>237</sup> Manuel Asensi, “Lacan para multitudes” (1/ 4): <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs> (2: 22: 17).

<sup>238</sup> L. M. Panero, “Acerca de la escritura”, *Prosas...*, p. 184.

<sup>239</sup> Recordemos los recursos literarios utilizados por Edgar Allan Poe en la construcción de su poema “El cuervo” donde la disposición casi matemática de las palabras crean efectos de significado en el lector; texto que, por otra parte, Panero cita como ejemplo de gran poesía.

<sup>240</sup> L. M. Panero, “Pájaros y flores”, *Prosas...*, p. 322.

<sup>241</sup> Formas de la expresión de lo inconsciente, desde el punto de vista lacaniano tomado a pie juntillas por Panero.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 322.



comentarios a sus poemas hasta qué punto su literatura se refiere a sí misma y nos remite a sí misma para ser explicada<sup>243</sup>.

## 2. 1 El cuerpo, la subjetividad, la pasión.

Para Panero, el concepto de *cuerpo-expresión* tiene desde siempre “leyes plásticas subjetivas que no descubrieron ni Darwin ni los biólogos...y es por ello capaz de mutar, porque la Biología es *subjetiva*”<sup>244</sup>. Semejante *conciencia*, fruto de otra estructura opuesta a la estructura del *homo normalis*, es siempre conciencia de algo en relación con algo inmediato a ella; por ello, esta otra estructura de la existencia significa otra forma de convivir<sup>245</sup>. Para Panero, la conciencia del cuerpo, donde la voluntad no está separada de la representación y la imaginación es una categoría de la intuición, tiene como consecuencia el que “la expresión no copia o reproduce la realidad sino que la asume, y es por ello que puede *expresarlo* [al cuerpo] subjetivamente”<sup>246</sup>. El concepto de subjetividad en el ideario estético de Panero es determinante: la subjetividad es el ámbito espiritual que toda forma de manifestación cultural y social deben privilegiar.

La locura reafirma determinadas formas de subjetividad, pero hay otras formas según Panero: las drogas, el alcohol, el arte, la brujería, la mística. La locura, a nivel social –puesto que para él el hombre no puede ser más que un animal social– es la manera más extrema de subvertir todo lo establecido por la sociedad y su gran policía vigilante: el Estado. Desde luego, la locura

---

<sup>243</sup> Ignacio Rodríguez de Arce ya había señalado la relación de la intertextualidad con la subjetividad del lector, la cual designa como “recepción del lector”. En lo personal prefiero el término *subjetividad* porque me parece más sustancial, más en estrecha relación lo espiritual con lo corpóreo y más acorde con Panero: “La intertextualidad... se activa sólo en el proceso de recepción, en la constitutiva interacción entre texto y lector, de lo que se infiere necesariamente que el propio poema debe preparar al lector a una interpretación intertextual a través de una serie evidente de señales, construyendo o elaborando una autónoma `disposición intertextual’”. “Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero”, *Ogigi, Revista electrónica de estudios hispánicos*, no. 6, 2009, p. 31.

<sup>244</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p.101.

<sup>245</sup> *Idem.*

<sup>246</sup> L. M. Panero, “Razón y expresión” en *Prosas...*, p. 63. El subrayado es de Panero.

transgrede el nivel de la *persona* para desbordarse hacia los otros. La locura desdibuja la dicotomía de lo público y lo privado, entre la verdad y la mentira, y hace avanzar al hombre “hacia la creación de una sociedad real y concreta”<sup>247</sup>. Destruye, de esa manera, la denominada *lógica de la apariencia*, ya que “el loco yerra pero no miente”<sup>248</sup>. De la mano con el *pathos* (raíz de *patológico*) la locura le muestra al hombre, dueño de su razón y seguro en su *cogito*, lo que de animal hubo en él, lo que de irreductible tiene el Inconsciente. “He aquí, pues, al desnudo, la ‘parte maldita’; que el hombre a la vez teme y necesita, lo mismo que no puede prescindir de su cuerpo, esto es, de su condición animal”<sup>249</sup>. No puede entonces, el hombre, prescindir de su condición de especie. El loco (equiparado por Panero al salvaje, al primitivo, al proletario o al niño) no obedece a cánones lógicos preestablecidos, como son el principio de identidad (en el nivel de lo psicológico) o el de no-contradicción (en el nivel de lo lógico o abstracto)<sup>250</sup>. De ahí, el redundante gusto de Panero por citar la teoría de la *forclusión* de Lacan, resumiéndola nuestro poeta así: “aquel hombre que se halla fuera del cogito devenido *ley* imperativo no es capaz ya para siempre de sentido o de razón, y no es un hombre”<sup>251</sup>.

Las relaciones interpersonales de los individuos en la actual sociedad capitalista están basadas en la mentira y la apariencia; los hombres simulan ser de determinada manera con los otros, actúan. Jacques Lacan, citado por Panero, lo denomina: “la maquinaria teatral burguesa”<sup>252</sup>. La burguesía, en su ascenso al poder, efectuó una escisión entre lo público y lo privado. Al fundar un código basado en derechos, y no en hechos, se desató una “urdimbre de apariencias” y con ello surgió el concepto de *persona*, una suerte de *ciudadano abstracto* que no decidía sobre

---

<sup>247</sup> L. M. Panero, “Tratado general de urbanismo unitario”, *Prosas...*, p. 118.

<sup>248</sup> L. M. Panero. “¿Quién tiene miedo de Virginia Woolf?”, *Prosas...*, p. 204.

<sup>249</sup> L. M. Panero, *Aviso a los civilizados...*, p. 62.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>252</sup> L. M. Panero, “La canción de amor y muerte del alférez Cristoph Rilke”, *Prosas...*, p. 166.

sus móviles o sus intenciones, sino sólo sobre su pronunciamiento o su manifestación en cuanto código teatral. De este *ciudadano abstracto* se cristalizó una nueva sociedad en el siglo de las “Luces” (s. XVIII), y ahí se inventó la locura, la cual constituyó una especie de transgresión, la mayor transgresión entre lo público y lo privado, según Panero, y que puso sobre la mesa importante problemas éticos al ser los “locos” relegados a manicomios<sup>253</sup>. “La ley de la apariencia, la dicotomía entre lo público y lo privado, impone una feroz inhibición a la subjetividad del individuo”<sup>254</sup>. De esta manera, al reprimir la subjetividad del individuo anulamos la forma más auténtica posible de la vida, relegando a lo privado, a lo oculto, nuestra parte más animal:

El animal es tan sólo una hipótesis del hombre... Pero lo que el animal siente es el goce del agua, el lujo de la hoja o la flor, la inesperada caricia de la lluvia... sólo pulsiones y un deseo sin gramática ni figura, pero deseo a fin de cuentas, y alma en fin, animal, pero alma, a fin de cuentas; nada que ver con el animal máquina, guiado por un instinto que no se sabe de dónde viene, y que viene en realidad, de la razón.<sup>255</sup>

Así, se instala una forma de colonizar al individuo forjándole una conciencia que separa el cuerpo del espíritu, a efectuar una doble vida que comenzará a desarrollarse entre lo público y lo privado, empujándolo a formar parte de esa cultura del engaño que es la sociedad occidental.

Operan en ella las “leyes feroces de la moral” donde está instalado el “Yo” como “sistema de

---

<sup>253</sup> Por contraste, en la comunidad medieval, en el castillo y la comunidad rural, existió una “comunidad psicológica” al no haber frontera entre un hombre y otro hombre, y se dio un lugar abierto a la subjetividad de éstos; fue una sociedad sin “accidentes” y sin diferencia entre lo público y lo privado, a pesar de que los bienes materiales fueran del clero y de la nobleza. “Del noble medieval no puede decirse que esté loco, porque no tiene dos vidas, una ‘normal’ y la otra ‘patológica’... su vida entera es una orgía colectiva, su vida entera es locura”. Incluso el dinero no fue para el hombre medieval capital *abstracto*, acumulado, sino “riqueza material, para usar, para gastar, para derrochar”, la riqueza fue así un trance también, un medio para un fin y no un fin en sí mismo: “El más rico ahí no es el que más tiene sino el que más pierde”. No hubo lugar para el avaro ni para la propiedad privada, hasta que esta última se configuró con la posterior burguesía, la cual inventó “el arte del comercio, esto es, el arte de la estafa”, pues nace aquella como clase mercantil y hará pasar la vida de los hombres del castillo medieval y del campo a la calle anónima del *burgo*. El nuevo código burgués basó entonces muchos de sus principios en *la apariencia*. L. M. Panero, *Prosas...*, pp. 114, 116.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>255</sup> L. M. Panero, “La mancha”, en *Aviso a los civilizados...*, p. 40, 41.

enajenaciones”, dice él. Inventar la vida allí donde no está significa retrotraer la parte primitiva, originaria y animal de nosotros mismos y que ha quedado sepultada (“denegada”, diría Panero) de la vida cotidiana. La locura, o cualquier otra forma de conciencia espontánea, implican tratar de derrumbar las falsas apariencias.

El delirio, la locura, demanda una “segunda estructura” y tiene sus propias categorías, sus propios “arquetipos” como la fantasía o la imaginación. Una divergente sensibilidad que trae aparejada la no distinción entre *anima* y cuerpo, que liga la subjetividad con la realidad externa del hombre en una percepción distinta, poética podríamos decir. Por ello el gusto de Panero en utilizar repetidamente el término “conciencia transitiva”, pues este término acentúa el hecho de que la percepción humana no se desliga de la materia que percibe, “de la materia que traspone”.

Por muy “denegada” o desautorizada que pueda estar la locura, el loco dismantela el principio de la más “enmarañada hipocresía”<sup>256</sup> en que descansa esta sociedad y desfigura la emancipación del “yo”, del ego, que siempre se establece como dictador absoluto. Por ello serán recurrentes sus metáforas del excremento representando a la locura, como la dificultad actual del loco, de su estado mental, pero que encierran un principio de distinto vivir. Panero afirma que la locura existe (haciendo eco, ya vimos, de Freud)<sup>257</sup> y que, no se puede curar. Es una invitación, la suya, a practicar la locura con total convicción. El loco es la encarnación del Inconsciente en lo que tiene de abrupto, de animal y de insondable: “si es verdad que el inconsciente se dibuja en la conciencia alterada del sueño, el superhombre no es hermoso como no son hermosos los sueños, es un *monstruo* como todo aquel que se comprende a sí mismo”<sup>258</sup>. La fuerza animal del

---

<sup>256</sup> L. M. Panero, “Breve historia de la brujería y del satanismo”, *Prosas...*, p. 128.

<sup>257</sup> L. M. Panero, “Me dicen que no escriba esto”, *Prosas...*, p. 158.

<sup>258</sup> L. M. Panero, “Me dirás que estoy loco o la búsqueda del significante a la pronunciación perdida”, en *Globo rojo. Antología de la locura...*, p. 11.

Inconsciente vuelve, pero de manera transformada, señor de sí mismo y que, como Fausto, “puede decir que ha hecho de su locura una obra de arte”<sup>259</sup>. Es así la literatura una forma de destilación del espíritu, de exploración del Inconsciente arriesgando en ello la razón. Conducirse mediante el inconsciente, o haber restituido la parte animal, es también conducirse con *pasión*. La *pasión*, desde el punto de vista de Panero, juega un papel fundamental en la naturaleza humana: “Porque la pasión es siempre recíproca y es el deseo”<sup>260</sup>. Reforzar la subjetividad es consecuencia de la pasión con que se realizan los actos. La pasión se liga entonces al cuerpo, la pasión *es* la expresión del cuerpo, que es su vehículo para manifestarse. El lugar de la pasión en cuanto *pathos* ligada a la locura es un tanto innegable. Bien podríamos decir que el loco puede aullar o cantar con *verdadera pasión*. Por ello Panero gusta de apuntar que “patológico” procede de la raíz griega *pathos*<sup>261</sup>. El lenguaje al servicio del *pathos* lo acerca a la locura, lo convierte en algo similar a ella. Asumir, vivir, comportarse como uno piensa no es asunto baladí<sup>262</sup>. Asumir lo que se lee, aplicar o realizar lo leído constituiría el único camino para devolver al hombre a la vida. Tarea peligrosa donde puede jugarse incluso la propia razón.

La pasión que exige Panero a su lector radica en una experiencia subjetiva que trastorne o exceda los límites de la nulidad de la vida, de esa máscara falsa en que la tienen hundida todos aquellos que, contrario a él, sólo siguen una “lógica de la apariencia” en la cual no se asume lo que se escribe ni lo que se habla<sup>263</sup>. La palabra, si estuviese en todo momento cargada de pasión, no mentiría, y sí, en cambio, sería práctica. Esta palabra plena, de acuerdo con su mensaje, se

---

<sup>259</sup> L. M. Panero, “La idea como esencia trágica”, *Prosas...*, p. 269.

<sup>260</sup> L. M. Panero, “Tratado general de urbanismo unitario”, *Prosas...*, p. 124.

<sup>261</sup> Se define el *pathos* como “afecto vehemente del ánimo” por la Real Academia de la Lengua Española: Enlace web: <http://dle.rae.es/?id=S9CtfcW>

<sup>262</sup> Para un desarrollo de este tema, de asumir lo que se dice, en su artículo “La exterioridad de la palabra (O la locura de Friedrich Nietzsche)”, Panero hace una lectura de la actitud moral de Nietzsche como filósofo intempestivo.

<sup>263</sup> Un sinónimo de ambos términos serían los opuestos tomados a partir del filósofo Wittgenstein “función de Verdad” y “Máscaras de lenguaje”, en los que parece haberse inspirado Panero.

vuelve la Verdad en situación y con ello una alarmante y subversiva transparencia. La pasión es “concreta” y se halla “inscrita en el cuerpo”. Consiste en la “sensación *querida*; la conciencia ya no se separa de la voluntad”. Términos como “conciencia transitiva”, “conciencia corporal”, “conciencia natural”, desperdigados a lo largo de sus artículos, tienen como fin denotar el ámbito de la subjetividad en constante expansión y movimiento, y serán las nuevas formas del pensamiento del ser... de ese ser que, dueño de su subjetividad posee un potencial psíquico no esclavo de un “tono” normal, incapaz de separar al sujeto del objeto –como el hombre primitivo–, a la Naturaleza del hombre; sin suprimir la separación entre la conciencia y la percepción<sup>264</sup>. La propuesta literaria de Leopoldo María Panero va enérgicamente en sentido contrario a esa “letra muerta” que para él significaba la escritura contemporánea<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> Cfr. “Presentación del superhombre”, *Prosas...*, p. 95.

<sup>265</sup> La conciencia no desligada del cuerpo y su forma de funcionar incluyen al lenguaje mismo. La metáfora, por ejemplo, constituyó en el pasado un lenguaje de lo natural por cuyo artificio una imagen reemplaza a un concepto. Es curioso que Panero resalte esta propiedad del lenguaje en su origen, dado que el mismo Nietzsche hizo notar tal característica. Aunque tal concepción a Nietzsche le fue inspirada por G. Gerber, el filósofo alemán acepta (junto con otros autores) que el uso metafórico del lenguaje se pierde paulatinamente a causa de la costumbre, habiendo sido, previamente, el lenguaje mismo, de origen metafórico. Mediante la habituación de la metáfora, que el hombre utiliza para comprender el mundo y solidificarle en una identidad tenida como verdadera, Nietzsche diagnostica una disminución de la sensibilidad y de la vitalidad del lenguaje. Por ello, el artista, que no tiene su mirada puesta en lo ordinario, reanima siempre el impulso metafórico original y crea su propio lenguaje de metáforas. *Diccionario Nietzsche*, ed. Christian Nyemeyer, ed. española Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 346.

### CAPÍTULO 3. LOCURA Y SUBVERSIÓN

Yo vagabundeo en lo que vosotros consideraríais  
menos verdadero por esencia: en el sueño.  
—L. M. Panero.

Hemos dicho que la locura se introduce de diferentes maneras dentro de la obra de Leopoldo María o, por lo menos, él encuentra diferentes maneras de ubicarla dentro de la esfera de lo humano. No puede disimularse la locura cuando es parte integrante del ser, parte de nuestra estructura biológica; para Panero generalmente es el deseo que, una vez reprimido, se vuelve delirio (dentro de la psicosis) y síntoma (dentro de la neurosis). Pero regresando a otros ejemplos en la obra del autor, donde funciona como elemento subversivo, la hallamos como tema social, dentro de un estado subjetivo, en cuanto percepción de un individuo, de otra estructura psíquica como forma de ser distinta en el mundo; la trata también como tema ideológico y de su relación con el poder y la psiquiatría. Dentro del orden de lo literario y lo lingüístico, Panero adapta, en ocasiones, como operación estilística propia de poeta, enunciaciones iguales a las de los enfermos mentales y concibe estas enunciaciones como poesía pura (el significante puro, abierto a muchos significados). El loco puede encarnar en sus delirios *la letra* que viene indisoluble del cuerpo (el aullido, el grito... el síntoma). A la vez, en el plano del contenido y de lo simbólico, Panero encripta literariamente la resignificación de las palabras del tipo que a veces le dan los locos a ciertos signos, como son la percepción de lo extraño, lo inusual dentro de lo ordinario (como en los formalistas rusos), dentro de paisajes que nada tendrían de perturbadores como nuestra normalidad constante dentro de la pacífica vida cotidiana (también lo *unheimlich* de Freud, lo siniestro, lo ominoso). “La imaginería exótica, retorcida, sigue una técnica”<sup>266</sup>, y su técnica predilecta como escritor consiste en introducir elementos anómalos en panoramas familiares para

---

<sup>266</sup> L. M. Panero, “Prefacio” a *El último hombre* (1983), en *Poesía Completa (1970- 2000)*, Madrid, Visor, 2001, p. 287.

crear efectos de sentido que redundan en lo inusual, “la *inquietante extrañeza*, la locura llevada al verso”<sup>267</sup>. Le gusta chocar contra la imaginación del lector, perseguirla, asediarla, aturdira y cautivarla<sup>268</sup>; practicar la poesía, entendida esta como destrucción de la realidad y, por ende, como la realización última del delirio. La imaginación, la mente del lector, es su referente poético por excelencia. Por ello, Panero, dentro del orden lingüístico y psicoanalítico, también rescata las teorías que del significante y del discurso fueron desarrolladas por Lacan, para apoyarse en sus ideas del *significante puro*, las cuales nuevamente legitiman su quehacer literario. Se da predilección a la subjetividad del lector, a explorar su Inconsciente. Con determinados significantes y sus combinaciones, Panero puede realizar un recogimiento, un extrañamiento en el ánimo del lector (como en el chiste, donde, según Lacan, se recrea de nuevo el paso de un estadio a otro –de lo real a lo simbólico– y a ese momento de desconcierto le culmina la risa, cuando el último significante da sentido a esa cadena de significantes: se libera así la ansiedad que produce la incertidumbre y la extrañeza). Panero usualmente realiza la *inquietante extrañeza* en los últimos significantes o “cadena de significantes” de sus versos, pues es el que trastoca los símbolos y metáforas que verso a verso el poeta va enunciando; es decir, regularmente al final del poema (los últimos versos), encontraremos la reunión de lo siniestro y de lo inusual con otros elementos del poema, sólo que a diferencia del chiste, no se nos da el último significante, el que libera la ansiedad ante lo inusual, no se nos da explicación lógica (nosotros debemos buscar un sentido)<sup>269</sup>. Tales elementos siniestros también pueden ser enumerados o unidos mediante conjunciones con lo familiar, evocados por elipsis o metáforas, etc. La relación entre la locura, la

---

<sup>267</sup> *Idem.*

<sup>268</sup> *Idem.*

<sup>269</sup> De igual manera, su recurrencia a la intertextualidad parece apuntada a reforzar este aspecto: el lector se ve obligado a remitirse a otros textos con el fin de poetizar él mismo, de *pensar literariamente*, pues era un recurso al que siempre le dio importancia: “Todo lenguaje es un sistema de citas. Toda escritura es palimpsesto. Pero la única esperanza.” Entrevista a Javier Rodríguez Marcos, enlace web: <http://www.leopoldomariapanero.com/entrevista-viii/>



subjetividad y lo *unheimlich* o las prohibiciones sociales son evidentes para Panero: el “misterio, y que es efecto de una ocultación social: de una prohibición social que sólo tiene a la locura por testigo. Y esta prohibición es la prohibición de la subjetividad”<sup>270</sup>. Queda en el lector experimentar estas nuevas formas de subjetividad nada simples ni inocentes.

Las concepciones que anteriormente desmenuzamos sobre el cuerpo y la relación estrecha que este debe tener con las letras, las ideas, la conciencia y la acción, parecen corresponderse incluso en ciertos aspectos con la forma en que el psicoanálisis detectó la relación entre síntoma y cuerpo: un síntoma se aglutina en forma de significante en torno al cuerpo, se manifiesta de manera metonímica, se manifiesta para demandar algo desde el peculiar Inconsciente del individuo. Panero no habla mucho de los significantes en tanto manifestaciones psicopatológicas, pero sí toma para sus personales teorías el hecho de poder supeditar las palabras y las letras a la estrecha relación con el cuerpo como máquina de actos y templo de la conciencia y de la sensibilidad. Ya citamos ejemplos históricos y literarios de momentos culturales y manifestaciones estrechas entre palabra y cuerpo en el capítulo anterior: el hombre medieval y sus edictos, el ideograma chino, la poesía provenzal y la juglaría, el loco y sus enunciaciones sin respuesta (“una creación del lenguaje *ex nihilo*”)<sup>271</sup>; por eso dejamos como cierre del capítulo anterior sus elucubraciones sobre la subjetividad y la pasión, porque, a pesar de parecer “la pasión” un término demasiado común, parece ser la actitud moral legítima mediante la cual el individuo solidifica una amalgama con el lenguaje y las palabras y, a su vez estas y la pasión misma, reafirman la subjetividad del individuo y su relación con el mundo. La locura, no olvidemos, es esa segunda estructura del individuo que le permitirá crear una nueva relación con sus semejantes y una nueva relación con su propia conciencia como ser subjetivo.

---

<sup>270</sup> “Vigencia del psicoanálisis, *Prosas ...*, p.278.

<sup>271</sup> L. M. Panero, “H. P. L. y Blake: mitología y delirio”, *Prosas...*, p. 315.

### 3.1 Dedicatoria-poema: “A quien me leyere” de *Poemas del Manicomio de Mondragón* (1987).

Los primeros textos que comentaré figuran en el libro *Poemas del Manicomio de Mondragón* (1987). Me gustaría comenzar con la extraña dedicatoria-poema en prosa con que el poeta introduce al lector en los poemas de este libro. Lo titula brevemente “A quien me leyere”. El texto es:

Los libros caían sobre mi máscara (y donde había un rictus de viejo moribundo), y las palabras me azotaban y un remolino de gente gritaba contra los libros, así que los eché todos a la hoguera para que el fuego deshiciera las palabras...

Y salió un zumo azul diciendo adiós a los libros y a mi mano que escribe: “*Rumpete libros, ne rumpant anima vestra*”: que ardan, pues, los libros en los jardines y en los albañales y que se quemem mis versos sin salir de mis labios:

el único emperador es el emperador del helado, con su sonrisa tosca, que imita a la naturaleza y su olor a queso podrido y vinagre. Sus labios no hablan y ante esa mudez de asombro, caigo estático de rodillas, ante el cadáver de la poesía.

Leopoldo María Panero,

1/ 3 / 87<sup>272</sup>

El primer párrafo tiene una oración subordinada tan extensa, plena de metáforas<sup>273</sup> y símbolos, que debe explicarse por partes. Panero relaciona estrechamente el significado de la palabra “máscara” con el de “persona” en su significación, es decir, si él no olvida nunca (y lo hará notar

---

<sup>272</sup> Le. M. Panero, “A quien me leyere”, en *Poesía Completa 1970- 2000*, Madrid, Visor, 2001, p. 351.

<sup>273</sup> “Metáfora: Figura importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al nivel léxico/semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo)... La metáfora (como la *comparación*, el *símbolo*, o la *sinestesia*) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposesión de semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico (o la coposesión de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística...), y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la No identidad de los significantes correspondientes... al asociarse por contigüidad significantes cuyos significados guardan entre sí una relación paradigmática de semejanza parcial, se produce una interacción de los semas comunes. De ellos resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones de los términos implicados... En todas las formas que adopta la metáfora hay una idea que se predica acerca de otra...”, Helena Bersitáin, *op. cit.*, p. 310.

en varios artículos suyos)<sup>274</sup> que el significado etimológico de la palabra “persona” significa “máscara” lo hace con el fin de simbolizar que el hombre, al portar una *máscara*, personifica la hipocresía de la personalidad en tanto abstracción hecha del ser del individuo: una cara de la persona que no es la persona en su autenticidad como tal sino una abstracción... y que *es nada*<sup>275</sup>. De nuevo, un hombre abstracto alejado del hombre natural dueño de su cuerpo y de su conciencia, un hombre falso. En su “Tratado general de urbanismo unitario” se hilan más claramente estas ideas del poeta en un solo párrafo esclarecedor que, además, revela el sentido que tiene la palabra “rictus” en la imagen del viejo moribundo en su dedicatoria: “Persona, ciudadano abstracto, es tan sólo el miembro de una sociedad anónima, tan anónima y ritual, tan puro rictus... *Persona* viene del latín y significa ‘máscara’, máscara sin alma, puro ser sin nosotros”<sup>276</sup>. Anónima por carecer de subjetividad y, en consecuencia, de carecer de su propio sentido en la vida. El poeta, entonces, de ser un loco letrado con determinado lenguaje cultural, pasará a ser un loco con un lenguaje distinto, el lenguaje del cuerpo y del aullido.

No es de extrañar que tanto le agradara el término “máscaras del lenguaje”, concebido por Wittgenstein en su filosofía, para oponerlo al término “actos del lenguaje”. Ambas posturas éticas y lingüístico-culturales, en estos dos conceptos filosóficos wittgenstenianos, son irreconciliables para Panero como opuesto es lo abstracto y lo concreto: “Para que la palabra no se realice es necesario que se pierda en su máscara”, nos dice en su artículo “Masa y molécula”<sup>277</sup>. El poeta refiere que los libros caen sobre su máscara, sobre su persona, lo cual lo

---

<sup>274</sup> “La palabra latina *persona* significa, como es sabido, ‘máscara’. Tras ella no hay nada: como dijo la zorra, ‘cerebrum non habet’”; el subrayado es de Panero, en “La identidad como problema esquizofrénico”, *Prosas...*, p. 160.

<sup>275</sup> Como dice en el poema XIX de su libro *Piedra negra o del temblar*: “Me estremece el espejo: la persona, la máscara/ es ya máscara de nada”, *Poesía completa (1970-2000)*..., p. 440.

<sup>276</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>277</sup> Lo contrario a “máscaras del lenguaje” sería el concepto “acto del lenguaje”, definido este último como “la palabra creadora de realidades”, *Prosas...*, p. 57, 59.

incluye como hombre herido desde un punto de partida (tiempo pasado) por la hechura de los libros como realización escrita de la cultura del hombre (no especifica qué tipo de libros), pero también él como hombre falso, como una máscara fabricada por la cultura que le subsume en un “rictus de viejo moribundo”. De nuevo aquí la idea de cultura que denuncia Panero artículo tras artículo: la que privilegia lo abstracto sobre lo subjetivo, donde aquella “ya no consigue hacerse cargo de ningún sentido y menos aún de la tragedia de lo real”<sup>278</sup>. Quizás por eso, Panero enseguida, entre paréntesis acota ese *rictus de viejo moribundo* para hacerlo equivalente (repito, mediante la utilización de los paréntesis) al estado de no-persona que es la máscara, de persona vacía y sin un sentido en la vida en que la cultura moderna vuelve al individuo. Podemos pensar que la metáfora del viejo moribundo es más amplia y puede considerarse una metáfora del rictus del hombre loco avasallado por la cultura, y en específico, por la cultura capitalista. Recordemos que para Panero el loco es la consecuencia de un sistema cultural que pone en jaque la personalidad auténtica del ser humano.

Después, mediante la “y” griega como conjunción que le permite subordinar tales frases (que parecen versos cortados en frases)<sup>279</sup>, el sujeto lírico señala que las palabras lo azotaban, para significar que es un mártir de esa palabrería vacía en que volvió la cultura al poeta (a todo buen poeta... y quizás, claro, al loco<sup>280</sup>) y que la gente grita contra los libros personificada ella como un remolino pleno de acción desenfadada. Quiero pensar en esta frase, en “un remolino de gente gritaba contra los libros”, que el poeta personifica al obrero no reprimido contra la cultura dominante de las letras y los libros tiránicos, pues los obreros para él tienen aún esa alma natural

---

<sup>278</sup> Alessandro Mistrorigo, *art. cit*, p. 339.

<sup>279</sup> Tal característica estilística parece venir de sus atentas lecturas de Jorge Luis Borges. No por nada el propio Panero habla de “la prosaicidad de la belleza: artificio semejante a las enumeraciones dispares de Borges”, en “Algo acerca de mi literatura”, *Prosas...*, p. 175.

<sup>280</sup> “el loco –al fin y al cabo, un juglar –”, A. Mistrorigo, *art. cit*, p. 341.

exenta de abstracciones falsas y enmascaradas. El obrero, usualmente el lumpen, no se adhiere del todo a la cultura dominante (sea la cultura dominante de la política o de las letras) por carencia de medios. Son hoy en día, junto con el loco, el niño y el poeta, los únicos que pueden oponerse, por diversos medios y circunstancias, a esas abstracciones que la cultura contemporánea hace pervivir. Sin dejar de lado el contexto de esta dedicatoria que le escribe el poeta al lector, subrayemos que este último está a punto de entrar en el mundo del poeta, y el mundo donde el poeta se encuentra es en esencia el mundo de los locos del hospital de Mondragón<sup>281</sup>. Parece entonces que son los locos quienes hacen al poeta arrojar sus libros al fuego, los libros, detallemos ahora, que el poeta traía consigo en su bagaje cultural como escritor, antes de caer en el manicomio. El poeta se encontrará entonces con otro lenguaje dentro del manicomio, el lenguaje de la “conciencia transitiva” (ya explicada en el capítulo anterior) y de la sensibilidad distinta del loco con las palabras y las interjecciones; otro lenguaje del que hará, también, partícipe al lector en los poemas que desfilarán a lo largo del poemario. El poeta, finalmente arrojará todos los libros al fuego para destruir las palabras, esas abstracciones que propiciaron leyes y dogmas en lugar de actos.

El segundo párrafo se liga con el tercero por los dos puntos finales del segundo y la letra minúscula con que se inicia el tercero<sup>282</sup>, pero sin dejar de notar que se inicia con sangría, como para denotar aparte un nuevo sentido, o quizás más propiamente –y no nos extrañe tratándose de Panero– de *dislocar un sentido*:

Y salió un zumo azul diciendo adiós a los libros y a mi mano que escribe: “*Rumpete libros, ne rumpant anima vestra*”: que ardan, pues, los libros en los jardines y en los albañales y que se quemem mis versos sin salir de mis labios:

---

<sup>281</sup> Lo que Leopoldo María llama “Manicomio de Mondragón” es en realidad el Sanatorio Psiquiátrico Hermanos San Juan de Dios, ubicado en el barrio de Santa Águeda, en Mondragón (Guipúzcoa), donde fue ingresado por primera vez el 25 de noviembre de 1986. J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 287.

<sup>282</sup> Guiño estilístico al poeta e. e. cummings, sin duda alguna.

el único emperador es el emperador del helado, con su sonrisa tosca, que imita a la naturaleza y su olor a queso podrido y vinagre...

El color azul es utilizado en otros poemarios de Panero como símbolo por excelencia de la esquizofrenia cambiante (*diurna*, más exactamente, connotando el nuevo amanecer). De hecho, uno de sus últimos poemarios fue titulado: *Esquizofrénicas o la balada de la lámpara azul* (2004)<sup>283</sup>. Así, la locura personificada en el zumo azul, como tránsito, como esa vieja razón que se disuelve y cambia, le dice “adiós” a los libros y a la mano del poeta que escribe en latín: “Rompe los libros, mas no rompas nuestra alma”; y aparece aquí la conciencia que se tiene del alma (o la subjetividad): el alma está antes que las palabras, y es el alma del lector la que se halla en la lectura antes que el pensamiento del escritor. Se establece entonces el tipo de lectura que debemos ejercer como lectores de su poemario.

La frase en latín *Rumpete libros, ne rumpant anima vestra* se halla utilizada por Panero como epígrafe<sup>284</sup> en el brevísimo artículo “Contra el libro (Dia-Logos)”, el cual comienza con una serie de argumentos que de nueva cuenta ilustran las ideas de Panero sobre la palabra muerta en tanto palabra abstracta que no es capaz ya de hacerse cargo de ningún sentido nuevo, ni capaz de hacer de la escritura hablada una escritura “para ser gozada y discutida sin ambages, y gracias a ello actuada”<sup>285</sup>. Cito el inicio del texto: “Yo creo que los libros deberían ser más cortos. Menos palabras y más deseo. Y más discurso concreto, actual, presente, intercambiable, dialéctico. No hay Saber, no hay Verdad, no hay Logos, sólo dia-Logos... Subrayar o anotar lo que ocurre es

---

<sup>283</sup> Panero apunta en la carta 77 de su epistolario a Medrano: “¡OH! TRISTEZA ¡OH! Azul donde la vida empieza” y en la carta 21: “OH! AZUL, AZUL QUE GRITAS EN EL LÍMITE, QUE EN EL LÍMITE GRITAS: ¿Quién anduvo entre la violeta y la violeta?”, Diego Medrano y L. M. Panero, *op. cit.*, p. 69. 223. Parece que el azul en Panero significa trance, límite como lugar de otra orilla, de otro comienzo y no sólo locura (locura como cambio de identidad).

<sup>284</sup> L. M. Panero, “Contra el libro (Dia-Logos)”, *Prosas...*, p. 61.

<sup>285</sup> *Idem.*

hacerlo acontecer realmente, es hacerlo real y auténtico”<sup>286</sup>. El poeta, entonces, ya loco, ya con esa segunda estructura que demanda una sensibilidad distinta, escribe que se destruyan los libros, pero no el alma de los hombres.

Si los libros arden y la mano que los escribe también (el autor como entidad suprema) en todos los lugares públicos y visibles, entonces los versos del poeta también se quemarán antes, incluso, de haberse enunciado (“y que se quemen mis versos sin salir de mis labios:”). Parece la señal del fin del autor como creador único de la poesía, ya que para Panero, lo hemos dicho, la poesía debe ser hecha por todos. Igualmente esta idea de la palabra que no sale del cuerpo, que se *supedita* al cuerpo –significante que dice algo del Inconsciente y en consecuencia algo del cuerpo– nos conduce de nuevo a la palabra como fuerza que habita el cuerpo, a las “ideas-fuerza”: la expresión en concordancia con su mensaje. Es la palabra en diálogo, activa, en combate. Tal imagen literaria del mutismo del poeta lo vuelve semejante al heladero que lo mira silencioso y asombrado. El heladero como personaje urbano se une a la naturaleza y, oliendo a queso podrido y vinagre, le sirve al poeta para finalizar las últimas frases de su dedicatoria: ante la mudez asombrada del heladero que observa al poeta enloquecer en el silencio, el poeta cae “estático de rodillas”, despersonalizado, “ante el cadáver de la poesía”.

Esta última cadena de significantes que constituye la frase del heladero entra ya dentro de lo inusual y lo extraño; es el elemento anómalo introducido por el poeta para inquietar al lector, sin dejar de entrar en lo simbólico y lo metafórico, como los párrafos anteriores:

el único emperador es el emperador del helado, con su sonrisa tosca, que imita a la naturaleza y su olor a queso podrido y vinagre. Sus labios no hablan y ante esa mudez de asombro, caigo estático de rodillas, ante el cadáver de la poesía.

---

<sup>286</sup> *Idem.*

La acotación que Panero hace de la sonrisa tosca del heladero parece, simbólicamente, *hacer rozar esa imagen literaria en los bordes del cuerpo de ese personaje*. La sonrisa tosca es un emblema del cuerpo natural del Inconsciente: metáfora del goce puro y suscrita al cuerpo. Existen dos referencias explícitas de la imagen del emperador del helado en dos artículos de Panero; el primero de ellos en mayo de 1996:

“La Filosofía ha tratado hasta ahora de interpretar el mundo, y de lo que se trata es de transformarlo”, texto de Marx que refleja también un pensamiento del poeta norteamericano Wallace Stevens: “Llamad al que lía los gruesos cigarrones: que el ser sea el final del parecer, el único emperador es el Emperador del Helado”.

Con lo cual quiero decir que lo que da asco en lo que se llama proletariado, lo mismo que la raíz del escándalo en el burgués, es precisamente la Verdad que es nuestra única y mejor arma, y el único sentido de la Revolución<sup>287</sup>.

Cito extensamente las palabras de Panero para ubicar el contexto donde se inscribe esa imagen literaria intertextual. La segunda referencia al poema de Wallace Stevens es de octubre del mismo año en otro artículo: “...el proletariado de verdad devela la mentira del marxismo fetichizado y convertido en ideología, porque como diría Wallace Stevens, el único verdadero proletariado es el Emperador del Helado: *The Emperor of Ice-Cream*”<sup>288</sup>. Panero tomó de Stevens esta imagen del proletariado como el ser hambriento que da rienda suelta a su apetito, y con ello a la verdad del cuerpo como instinto que debe ser satisfecho, pues es esa verdad a la que alude él mismo y que constituye su mejor arma contra la sociedad opresiva: tanto el loco como el proletario enarbolan el cuerpo como arma real y no simplemente como ideología. El proletariado, al no tener censura, es más respetuoso con el tema de la locura y con la libertad sexual, según Panero. “Queremos incidir en el mundo óptico del proletariado que es tal que el delirio [es] un pensamiento salvaje y sin censuras...”<sup>289</sup>. En otro artículo, y en otro sentido, hará alusión al

---

<sup>287</sup> L. M. Panero, “Ideología y vida”, *Prosas...*, p. 390. Recordemos, la Verdad en situación.

<sup>288</sup> L. M. Panero, “El dios rojo”, *Prosas...*, p. 410.

<sup>289</sup> L. M. Panero, “Proletario y locura”, *Poesía completa (2000- 2010)*..., p. 293.



emperador del helado como un gordo comelón bajo la palabra “botijo” que igualmente revela la falsedad de la ideología marxista en su abstracción teórica desenmascarada en la realidad práctica de la gula: “la maquinaria teatral burguesa cuyo símbolo, si es verdad que el del proletario es el botijo –y no la hoz ni el martillo–, es la corbata, emblema por excelencia de esta gigantesca horca que es el capitalismo”<sup>290</sup>. Imagen pues “polisémica, una suerte de paradoja poético-semántica” que reúne tanto “al proletario hambriento y necesitado, como al empresario congelador”<sup>291</sup>. Enseguida, en nuestro poema, la imagen del heladero de olor a queso podrido y vinagre tienen como función el hacer más repulsiva aún la figura del heladero; es tan real en su gula, en su deseo de consumir (lo cual entrona al capitalismo en lugar de derrocarlo) que resulta demasiado repugnante a las propiedades de los buenos modales<sup>292</sup>. Panero subraya la mudez de asombro del heladero, lo mismo que la suya ante el cadáver de la poesía. Es importante la figura de la mudez en su poesía; el lector la hallará con frecuencia. Usualmente la mudez, el no hablar, remite al no-lenguaje del animal, y con ello a una forma distinta de relacionarse: “el psiquismo animal, o como diría Freud, la animalidad de lo inconsciente: porque todos los animales son telépatas y por ello no tienen conciencia ni yo... se comunican con la mirada y los gestos, y están en un estado de empatía profunda”<sup>293</sup>. Es el mismo silencio entre el heladero y el poeta<sup>294</sup>, entre esa empatía de

---

<sup>290</sup> L. M. Panero, “Acerca de la máscara (O el mito de la enfermedad mental)”, *Prosas...*, p. 345.

<sup>291</sup> Observaciones de la dra. Verónica Volkow Fernández en la revisión de esta tesis.

<sup>292</sup> El queso podrido y el vinagre también podrían equivaler simbólicamente a una versión “herética” y subversiva del pan y el vino de la última cena ofrecida por Jesús a sus apóstoles en las Sagradas Escrituras. Recordemos que el pan y el vino simbolizaban el cuerpo y la sangre de Cristo, como aquí el queso podrido y el vinagre pueden simbolizar el cuerpo y la sangre del proletario como verdadero hermano del semejante. Hallamos un tanto aquí una recreación de lo animal en lo humano –que sabemos le gustaba a Panero– en estos olores penetrantes al olfato. El hombre, en consecuencia, profesa una nueva religión y con un nuevo alimento: la religión de lo terrenal y el alimento que es el otro y del propio cuerpo.

<sup>293</sup> L. M. Panero, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*, Madrid, Huerga & Fierro, 2002 p. 21.

<sup>294</sup> Este silencio, que arranca la pronunciación de los labios, es a lo que refiere el título de su prólogo “Me dirás que estoy loco, o el significante a la búsqueda de la pronunciación perdida”, de su antología *Globo rojo* (1989). El lector ha de poetizar él mismo, ejercer la locura que nombra al poema, el *pathos* que toca

seres, lo que permite al poeta ver el cadáver de la poesía (el fin del lenguaje, el “Silencio: el signo oculta cualquier significado, esto es, se hace significante pleno, vacío, abierto”<sup>295</sup>) y con ello cerrar la dedicatoria. Basta el propio lenguaje del cuerpo y hace ver al poeta que la poesía, hasta donde él la conocía, era un cadáver que nada comunicaba ya, precisamente por no hacerse cargo de ningún sentido de lo real.

Motivo de diversos poemarios suyos, el cadáver de la poesía remite sin duda al ejercicio metapoético<sup>296</sup> que el autor realizaría muchas veces con motivo de su quehacer literario. Geraldo Peláez habla de la locura en la poesía de Panero como “una auténtica insinuación al silencio [que] es el signo de los signos”<sup>297</sup>, lo cual engloba tres importantes instancias de nuestro poema-dedicatoria: el poeta (sujeto lírico y personaje que enmudece), la locura y el cadáver de la poesía como signo. En ninguna parte del mismo se refiere que nuestro sujeto lírico esté loco, pero sabemos que puede insinuarlo soterradamente; de forma connotativa, para hablar en términos lingüísticos. De momento, quedémonos con que ese silencio se yergue como señal del poema (del discurso poético) en tanto nuevo replanteamiento del lenguaje como código, y que su esencia es la locura como metáfora de la combinación indiscriminada de las palabras entre ellas y de referencias ocultas en lo profundo de su matriz, como es el alma del loco.

---

al lenguaje, ser cómplice con el poema, como lo es el emperador del helado con el poeta, del desmantelamiento de la linealidad del signo lingüístico.

<sup>295</sup> Túa Blesa, “Parábola del Diccionario”, *Tránsitos. Escritos sobre poesía...*, p. 102.

<sup>296</sup> Ya en la nota 28 y la página 15 de este trabajo mencionamos el significado de la metapoesía (“el discurso poético se concentra en sí mismo”). Leamos a Túa Blesa para detallar este concepto: “Metapoético se suele decir del poema que se responde (a sí mismo, a la poesía, a la pregunta o serie indefinida de preguntas que todo poema es)... esa respuesta habrá de tener también la forma de una interrogación por ese ser al tiempo poético; será, pues, respuesta, tanto como es pregunta, respuesta por tanto que no se cierra, sino que reclama un nuevo discurrir, siendo su exigencia la de la puesta en tránsito del discurso, una escritura que no cesa, tal que si estuviese destinada a sucederse sin fin alguno. “Metapoético” viene nombrando al poema o pasaje de un poema que da explicación explícita, según se dice, del poema, que da razón de la poesía...”, *Tránsitos. Escritos sobre poesía...* p. 81, 82.

<sup>297</sup> Gonzalo Geraldo Peláez, “La escritura patológica de L M Panero: `El significante a la búsqueda de la pronunciación perdida””, Proyecto Patrimonio, 2008. Página web: <http://letras.s5.com/lmp291108.html>

Panero efectuará por distintos caminos *la muerte del autor* para construir textos vueltos hacia sí mismos y aislados de su entorno inmediato, cuestionadores también, esos métodos, del papel del lenguaje como vehículo de expresiones. Quizás la expresión más cercana a esta frase final de nuestra dedicatoria-poema lo sea la de un artículo de diciembre de 1966:

Porque el proletariado, decían los situacionistas, es aquél que está desposeído de la vida, cosa que podría extenderse... a la mujer, al homosexual y al loco, símbolos todos ellos de una vida nueva... Vivimos en una sociedad donde la literatura y la cultura importan poco si no están acompañadas del poder. Ahora bien, la literatura no sería nada sin luchas contra este poder, en donde está el signo como cadáver del signo<sup>298</sup>.

De nuevo he citado un fragmento extenso para ver el nexo entre proletario y loco que se corresponde con el de nuestra dedicatoria. Para Panero la poesía es una lucha contra los dogmas y los principios de autoridad que hay en todo discurso<sup>299</sup>. Insiste sin duda en la enunciación pura del poema como un pensamiento que no es un sistema como tal, pues la poesía propicia mediante la invención del lenguaje la propia destrucción de éste. El poeta es capaz de inventar otro lenguaje. No solo presenciamos la destrucción del lenguaje que se desarrolló en toda la dedicatoria al lector como código abstracto que obedece a sujeciones de leyes convencionales y gramaticales, sino –en el plano del contenido que el poeta simbolizó– la destrucción de la obra poética misma con el fin de dar vida al alma del lector. El propio poeta dentro de la dedicatoria parece recuperar, asombrado, *algo* que había perdido antes de presenciar el cadáver del poema, ese amasijo de abstracciones gramaticales despersonalizadoras. Para dejar más claro a qué se

---

<sup>298</sup> L. M. Panero, “Ser o tener falo (Acerca de Jacques Lacan en la vida cotidiana)”, *Prosas...*, p. 420.

<sup>299</sup> Geraldo Peláez dice: “El campo del lenguaje (y por ende, del discurso en general), siempre está siendo devorado por inmersas fuerzas coercitivas: ‘la palabra prohibida, la separación de la locura, y la voluntad de verdad’ (Foucault, *Orden del discurso*, 23). Sin embargo, el imperio del logos (la casa-prisión del lenguaje) se ve afectado por un gran proyecto de dislocación, la poesía y su manifestación crítica a partir de la afirmación de lo prohibido, la coronación de la locura, y la negación de una verdad única”; lo anterior le sirve de introducción a Geraldo para decir sobre Panero que su poesía deshace las palabras en una “sucesión lingüística frenética”, y con el privilegio que tiene la poesía de pasar de un código a otro y, a la vez, mezclarlos todos, como el esquizofrénico, la locura *escritural* funda los límites (la ruptura) y también sus potenciales (la significación) del lenguaje. *Art, cit.* p. 1.

refiere el poeta con el cadáver de la poesía y de cómo el poeta sobrevive a la trampa del lenguaje, me permito cerrar la interpretación de nuestro poema-dedicatoria con unas palabras de Panero que fueron el prefacio a un libro suyo de narraciones. Cuando se refiere en este prefacio a lo universal, está tomando como punto de referencia el código lingüístico –que es universal– que utilizamos para enviar nuestros mensajes al receptor (ya comentado en nuestro marco teórico por concepto de Lacan). Lo singular es aquello que queda fuera del código lingüístico y no puede ser incluido dentro del mismo, por ello lo universal sanciona a lo singular, pero el arte permite revertir esta sanción:

...las bellas artes pueden ser consideradas como un asesinato cuando se sitúan en el decir más puro, y las palabras son el asesino de la cosa; esto es, lo universal niega lo singular. La singularidad más pura, sin lo universal, es una alucinación: es el asesinato de la razón... El término de la filosofía es el asesinato de la razón. Así el loco es esa conciencia inmunda cuando la conciencia deja de pertenecer a lo universal: su conciencia es el asesinato del alma...

... hecho de silencio y disfraz, como la poesía, el asesinato es una de las bellas artes, y siendo estas como aquel son matrices de la desaparición del sujeto y el objeto...<sup>300</sup>

La poesía, entonces, es relegada al silencio, a su muerte, como la palabra del loco, que nadie escucha; sin embargo, esa bella arte es capaz de religar al hombre con el mundo de manera distinta, a partir de un cambio en la percepción.

### **3. 2 “En el oscuro jardín del manicomio...” de *Poemas del Manicomio de Mondragón* (1987).**

El poema que analizamos enseguida entra en el primer pequeño apartado de cuatro poemas sin título que abren el libro *Poemas del manicomio de Mondragón*, y están precedidos por un verso de Stéphan Mallarmé a modo de epígrafe: “*dérisoires martyrs...*” que puede traducirse como

---

<sup>300</sup> L. M. Panero, *Cuentos completos*, ed. Túa Blesa, Madrid, Páginas de Espuma, 2ª ed., 2014, p. 245.

“mártires miserables...”<sup>301</sup>. Posiblemente este es el poemario con el que Panero se relaciona más estrechamente a través de su arte con los locos de cualquier manicomio, al igual que con *Globo rojo* (1989), antología de textos de enfermos mentales, que le siguió en publicación al de Mondragón; por ello, es evidente que el epígrafe intenta denotar que esos “mártires miserables” son los locos del manicomio. Mártires del hombre mismo y de la sociedad que ha creado para no darles lugar en ella. Pero todo mártir encierra una verdad dentro de sí y una ideología por la que lucha. Sin embargo, en la lectura que hicimos de los textos de Panero relacionados con la locura y la psiquiatría es notorio que esa verdad por la cual sufre el loco es para el autor una verdad más profunda y visceral que cualquier ideología política conocida. El loco, la locura, constituye una resistencia más auténtica de la naturaleza del hombre que se opone a la falsedad del *homo normalis* en el seno del capitalismo; es mártir y a la vez esperanza de un mundo distinto, y no por nada es perseguido hasta ser vejado y encerrado en manicomios lúgubres y exterminadores. Mártires, entonces, que luchan (quizás sin saberlo), por el resurgimiento del gobierno del cuerpo sobre la razón.

En el oscuro jardín del manicomio  
los locos maldicen a los hombres  
las ratas afloran a la Cloaca Superior  
buscando el beso de los Dementes.<sup>302</sup>

De entrada, el adjetivo “oscuro” que califica al sustantivo “jardín” es uno de los signos característicos de la poesía de Leopoldo María, a saber, la connotación de todo lo negro, melancólico y negativo en múltiples versos suyos. Parece que el trabajo de Juan Pascual Gay, que relaciona la personalidad de Panero y su poesía con el carácter melancólico (desde la concepción

---

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 353.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 355.

medieval que de tal humor se tenía) es el escrito más insistente en torno a semejantes ideas<sup>303</sup>. Pascual Gay toma al pie de la letra la categorización de la obra de Panero hecha por Túa Blesa en tanto “Sol negro en la cosmología de la poesía española”<sup>304</sup> y da diversos ejemplos de cómo Panero hace suya, con numerosas alusiones, la famosa asociación que Gérard de Nerval estableció con la melancolía y el “sol negro” como nuevo punto de contacto entre el Romanticismo y el carácter melancólico<sup>305</sup>. Algunos versos de Panero citados por Pascual Gay, que podrían ejemplificar variantes de ese “sol negro” de Nerval, serían: “La mentira del sol en una habitación a oscuras”; “dejadme entonces besar este astro apagado”; “estaba oscuro hasta que ya no hubo luz”<sup>306</sup>. Bien observa dicho crítico que Blesa individualiza y singulariza a Panero con tal juicio para subrayar la marginalidad (y la “marginación”) del poeta respecto a la generación a la que pertenece; esto le distanciaría pues, de sus compañeros *novísimos*.

No discutiré si el carácter de Panero era eminentemente melancólico o no, pero sin duda, que el significado de lo oscuro en su obra, va más allá de un simple diagnóstico caracterológico de la melancolía. El negro, lo oscuro, es uno de los significantes que más diversos sentidos tendrá en su obra, lo mismo que el blanco, y se le puede agregar desde nuestra sensibilidad, al permitir surgir a este *significante puro*, casi cualquier significado. Panero califica el lugar donde moran los locos con el adjetivo “oscuro” y ayuda a delimitar el terreno que tiene relación (no sabemos aún si opuesta o conjunta) con los “hombres” a los cuales maldicen, que hacen las veces de objeto directo. Con un primer verso que parece más una dislocación a la izquierda propia de la prosística narrativa, el talante oscuro y misterioso del jardín, patio de los enfermos mentales, se agrega a la

---

<sup>303</sup> Juan Pascual Gay, “Leopoldo María Panero: un sol negro de la poesía española contemporánea”, en *Literatura y locura*, Andreas Kurz ed., México, Universidad de Guanajuato, colecc. Pliego literatura, 2012, pp. 159- 178.

<sup>304</sup> Túa Blesa “La destruction fut ma Beatrice”, citado por Pascual Gay, *art. cit*, p. 159.

<sup>305</sup> Específicamente, fue en el poema de Nerval titulado “El desdichado”: “et mon luth constellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie”, citado por Pascual Gay, *art. cit*, p. 161- 162.

<sup>306</sup> L. M. Panero, *Poesía completa (1970- 2000)*..., p. 55, 69, 86.

enorme lista de oscuros y negros que van a figurar en toda su obra, pero más a la manera que señala Túa Blesa: “En la negación del color, el color clave”<sup>307</sup>; el color clave para asociarlo siempre a esta Edad Oscura del capitalismo, la cual propicia el alejamiento del semejante, pues la luz es por él y gracias a él; sin la luz del semejante yo sigo en la penumbra. Otro término casi sinónimo de ese “oscuro jardín” como imagen sería el de “agujero” empleado por el mismo autor en otros poemas. J. Benito Fernández apunta que el significado del término “Agujero” en el título *Agujero llamado Nevermore* en la antología de Cátedra sobre Panero de 1995 designa, “en términos lacanianos, la locura”<sup>308</sup>. El oscuro jardín puede homologarse al agujero donde mora la locura, sin duda. No perdamos de vista que, más adelante, se menciona una “Cloaca”, término que puede ser semánticamente equivalente al de agujero. La mayoría de atmósferas panerianas tendrán como fondo el oscuro y la sombra, donde a veces la sombra misma brillará como su opuesto más difuso: el blanco.

Señalo otra palabra que puede pasar inadvertida debido a la sencillez de su significado dado lo rápido que puede leerse, auxiliada la forma de lectura por el mismo encabalgamiento<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Túa Blesa, *Tránsitos. Escritos sobre poesía...*, p. 100.

<sup>308</sup> J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 331. Otro poema intitulado escrito bajo esta simbología donde la locura es una caída al agujero figura en *Contra España y otros poemas no de amor* (1990): “En la selva caímos/ en la oscura selva/ sin otra salida/ que un agujero negro para caer tan solo/ y jamás levantarse...”, L. M. Panero, *Poesía Completa (1970- 2000)*... p. 386.

<sup>309</sup> El encabalgamiento puede definirse como una “figura retórica que consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrico/ rítmica de un verso y abarque una parte de la siguiente... Se trata de una metábola de la clase de los metataxas o figuras de construcción, porque afecta la forma de las frases puesto que altera la armonía del paralelismo entre las estructuras rítmica, métrica y sintáctico-semántica. Se produce por supresión parcial de rasgos característicos de la forma métrica canónica, y se da en la prolongación de la unidad sintáctica y semántica, más allá de los límites señalados dentro de la línea versal, por los esquemas regidos por los acentos y la medida... Según el texto de que se trate, el encabalgamiento puede producir diversos efectos de sentido, ya sea que ofrezca coincidencia o contraste respecto a otros elementos. Así, puede apoyar la ambigüedad; puede estimular la velocidad de la lectura para subrayar una impresión de impetuosidad que armonice con la pasión expresada; puede contrastar (produciendo sorpresa) con el apego a la regularidad con que se presentan otros aspectos de la forma elegida por el escritor...”, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed. 1985, p. 169- 170. El lector comprobará que muchos de los aspectos enunciados en esta definición son característicos de la poesía de Panero.

del verso que nos exige un ritmo determinado. Se trata del verbo “maldicen” que es la acción de la oración. Cuando leemos en otro texto el sentido profundo que las maldiciones representaban para el poeta, estos dos primeros versos adoptan carices más profundos. Panero, al leer el libro *Las palabras obscenas* de Sandor Ferenczi, rescata una observación del psicoanalista: “Los objetos del placer infantil vuelven en forma de juramentos y maldiciones”<sup>310</sup>, lo cual, a ojos de Panero, en cierto sentido, devuelve a los hombres a la infancia y a su placer; los retrotrae simbólicamente. Si los locos maldicen a los hombres desde la marginalidad a que han sido confinados, entonces estos locos de manicomio están en relación estrecha con una verdad seminal y genérica ignorada por los hombres que no están locos, representados sólo genéricamente por el sustantivo en plural “hombres”<sup>311</sup>. De nueva cuenta, traemos a colación lo que en nuestro apartado teórico comentamos sobre el ideario poético de nuestro autor: el loco se vuelve dueño de su cuerpo a la manera distinta en que el *homo normalis* lo es, a la manera de un retorno al pasado y a la infancia, que lo pone en inmediata relación con su inconsciente, postura que el sujeto racional no tiene o se ha vedado para sí mismo en su adaptación al medio social que lo circunda. El loco subvierte la relación que el hombre racional establece con su cuerpo, y lo hace (el loco) como un mártir miserable que aguarda el día en que se le haga justicia: día en que reencuentre, el hombre, su cuerpo perdido. Nos adentramos así a niveles más profundos de lectura de sus versos, pero antes de seguir en esta dirección señalaré lo siguiente: uno de los textos de gran similitud<sup>312</sup> con nuestro

---

<sup>310</sup> Ferenczi citado por Panero en “Prólogo” a *Matemática demente*, de Lewis Carroll, Madrid, Tusquets Editores, colecc. Fábula, 2002, p. 12.

<sup>311</sup> Los “hombres” injuriados por los locos en el manicomio pueden también significar a los hombres inmediatos con que se relacionan los locos: los psiquiatras y sus ayudantes: enfermeras y camilleros.

<sup>312</sup> Ya Túa Blesa señaló estos rasgos estilístico-constructivos en la poesía de Panero que son, dicho sea de paso, una de las mayores contribuciones poéticas a las vanguardias de segunda mitad de siglo XX: “No estamos ante una sucesión de versiones cada una de las cuales anula a las anteriores, sino ante poemas autónomos todos ellos... Muestras, pues, de hipertextualidad en el sentido que le da Genette (‘Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*), en el que se injerta de una manera en que no es la del comentario’...”, Túa Blesa, “El silencio y el tumulto”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, no. 16, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1990,



poema es “Pobrecito” del libro *Contra España y otros poemas no de amor* (1990), el cual nos da una lectura más circunstancial del poema, misma que puede ser válida respecto a los verdaderos propósitos que pudo tener el poeta con estos versos; lo transcribo para comentar la enorme similitud que tiene: “He aquí las ratas que molestan a las ratas/ en el inmenso albañal que se llama vida./ Salir de la cloaca es sólo un artificio/ es nuestro destino vivir entre las ratas”<sup>313</sup>. Podemos considerar este poema casi una variante del nuestro, pero no es así<sup>314</sup>. En este parece dominar la idea de lo circunstancial: el loco es rebajado al nivel de la rata donde pelea –psíquicamente– contra otros hombres que hacen las veces igualmente de ratas por su bajeza moral. Salir del manicomio, que es sinónimo de una cloaca pestilente y horrenda (espacio que refleja la calidad moral y la suerte de los hombres fracasados en su locura), es una falsedad, una imposibilidad: el loco está destinado a vivir entre los locos, que son tan repugnantes como las ratas y serán siempre marginados por el mundo; simplemente, su estructura psíquica diferirá siempre de la del *homo normalis* u hombre abstracto. “La locura existe, no así su curación. Al contrario de lo que se piensa, lo malo es el consciente, no el inconsciente”<sup>315</sup>, dice Panero.

La idea anterior, la de equiparar al hombre loco con las ratas por quitarles el derecho a ser humanos, parece ser el verdadero motivo que inspiró al poeta esos versos (de ambos poemas). Este parecer de Panero se puede incluso rastrear en otros textos, como en *Prueba de vida*: “no hay derecho por cuanto no hay humanidad: no hay más que unos hombres reducidos al estado de

---

p. 106. De esta suerte, nuestro hipotexto o texto A sería nuestro poema principal “En el oscuro jardín...” y “Pobrecito” sería nuestro texto B o hipertexto, pues es posterior en escritura y publicación al otro.

<sup>313</sup> L. M. Panero, *Poesía completa (1970- 2000)*..., p. 401.

<sup>314</sup> Túa Blesa habla así de Panero incluyendo por igual a los *novísimos*: “otra maniobra más de un proceso más de expansión del discurso literario que se extiende haciendo suyos géneros, formas no-literarias como fuentes de agua que revivifican. No estamos ante una sucesión de versiones cada una de las cuales anula las anteriores, sino ante poemas autónomos todos ellos...”, “El silencio y el tumulto”, *art. cit.*, p. 106.

<sup>315</sup> Entrevista con Javier Rodríguez Marcos; enlace web: <http://www.leopoldomariapanero.com/entrevista-viii/>

bestias, en el confín de lo humano”<sup>316</sup>. De esa forma, y respecto a nuestros dos poemas, los locos denigrados adquieren el estatus de ratas, y el confín de lo humano está representado por “el oscuro jardín del manicomio”. Sin embargo, también podemos hacer una interpretación más simbólica de nuestro poema. Las palabras escritas con mayúsculas subrayan ese posible sentido metapoético del texto. Sin duda Panero trabajó este poema con gran atención para permitirse, mediante la contextualización de los “significantes puros”, obtener ambas lecturas del poema: los hombres y las ratas y el poema funcionando metapoéticamente. Veremos más adelante por qué.

Los dos versos finales del poema: “las ratas afloran a la Cloaca Superior/ buscando el beso de los Dementes” no son meramente descriptivos de los dos anteriores<sup>317</sup>. Yuxtapuestos en su concepción y en su función poética, indican que otra acción más, la segunda contenida en estos dos versos, confluye con la primera en un lugar y punto de encuentro, que es el oscuro jardín del manicomio; en estos dos últimos versos está la intención del autor de deslizar elementos anómalos que choquen con el lector: las ratas que buscan el beso de los dementes es una imagen sobrecogedora (aquí “la inquietante extrañeza”) que trastoca cualquier idea de invalidez respecto a la indefensión de los enfermos mentales. Locos y ratas parecen fundirse por la boca. De nueva cuenta, es esta última cadena de significantes la que nos confronta con una realidad inusual y siniestra. La imagen de las ratas aflorando es ambigua porque no sabemos si suben vivas o muertas, como cadáveres flotantes. Inconscientemente, Panero pudo simbolizar al excremento con las ratas y equipararlo con los locos que son expelidos por la sociedad como desechos, lo mismo que aquéllos, excrementos y ratas, son expelidos por las cloacas.

---

<sup>316</sup> L. M. Panero, *Prueba de vida...*, p. 35.

<sup>317</sup> Note el lector la aliteración del fonema /s/ que sobresale más en el segundo y en el último verso del poema, como si el poeta quisiera evocar el silencio o el susurro en la oscuridad.

Nos queda claro que para Panero la verdad esencial sólo se halla en el hombre caído, en el loco en este contexto y que siempre le gustó recrear “cierta animalidad de lo humano”. El loco en este sentido convive y se emparenta con lo animal: “No hay nada más freudiano que todo lo que concierne al cuerpo, esto es, a la animalidad del inconsciente... el cuerpo humano demora no sólo primitivo, sino animal, cuerpo de uñas y dientes”<sup>318</sup>. Pero la animalidad en nuestro texto no solo se relaciona con el inconsciente como la fuerza que reclama su poder biológico, sino también por el “asco, como aquel que nos inspira lo oculto, el ratón que sale de la cañería o del retrete, o las cucarachas que brotan de lo oscuro”<sup>319</sup>. Recordemos que lo siniestro en Freud también era aquello que debía permanecer oculto sin salir a la superficie y de pronto surge a ojos de todos. Recurso literario, entonces, el de las ratas, que se inscribe en esa estética y en esa simbología de lo corpóreo y lo siniestro.

Las ratas como animales, retomemos, establecen un vínculo con el hombre (con el hombre loco) mediante la boca. Para Panero, la boca es un órgano cuyas funciones naturales son la sexualidad o la risa y puede ser pervertido por el lenguaje y simbólicamente castrado por la sociedad<sup>320</sup>. Pero el esquizofrénico se venga de esa castración “o más bien, no necesita vengarse, puesto que ha escapado de la castración: mediante una succión Eterna, un Soplido Sin Fin... acudiendo al principio opuesto: la Acción”<sup>321</sup>, metáfora esta del soplo como el alma presente y sensible del hombre (tomada de la antigüedad griega) que hace comunión con la rata mediante un beso. De esa manera, la rata y la boca del hombre establecen una comunión distinta de la que el lenguaje establece de los hombres con los hombres (sólo basada en el lenguaje, que aísla, mediante el “Yo”, y la palabra, al otro), y se vuelve, en cambio, hacia otra dirección, una

---

<sup>318</sup> L. M. Panero, “Acerca del cuerpo”, *Prosas...*, p. 447.

<sup>319</sup> L. M. Panero, “Acerca del ‘Hombre de los lobos’”, *Prosas...*, p. 459.

<sup>320</sup> Cfr. L. M. Panero, “Prologo”, *Matemática demente...*, p. 21.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 22.

verdadera *comunicación*<sup>322</sup> entre hombres y hombres, teniendo en cuenta que estos segundos serán ubicados dentro de ese psiquismo animal más cercano donde el verbo ya se ha hecho carne, “y la carne (el Diablo) se hace soplo, soplo y carne, letra y cuerpo, verbo y acción pueden reunirse en la palabra de la meta-locura... es decir, la Escritura o su realización”<sup>323</sup>. Y la Escritura<sup>324</sup> [sic] actúa en un sentido distinto al lenguaje, pues hace del otro un prójimo más cercano, rebasa los límites de lo prohibido socialmente.

Así, las ratas como significantes flotantes del poema que a su vez representan la letra hecha carne y directo a la boca del demente que hace de esos significantes el soplo o el aullido de la palabra, cumplen el sentido del arte: impugnan la identidad, impugnan al Yo que establece las distancias con el otro.

Conociendo los altos grados simbólicos que al poeta le gustaba trabajar en sus poemas, entramos en la naturaleza metapoética del texto. Añadimos esta interpretación más de los significantes no fijos (flotantes) que, me parece, no invalida los anteriores comentarios (así de amplio en sentidos es el significante puro trabajado por Panero). Su artículo “Acerca de la autonomía de la poesía” me lleva a establecer asociaciones con la manera en que Panero hacía con sus conceptos estéticos para volverlos símbolos en sus poemas. Me refiero a que, bajo la perspectiva de dicho artículo, el lugar del poema *es* en la oscuridad del jardín; el poema, mediante el significante lacaniano que también se ancla al Inconsciente humano, es el medio para llevarnos a la exploración de ese oscuro Inconsciente, el cual, por otra parte, siempre dice algo, siempre aflora apuntando hacia una verdad, hacia un sentido. Si para Panero no hay salida en los Bosques

---

<sup>322</sup> La risa y la sexualidad, entre otras, para Panero.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>324</sup> “La escritura es entonces sinónimo de todas las comunicaciones no-verbales: la telepatía, el sexo y la risa por las que el Otro pasa a ser nosotros mismos”, *Ibidem*, p. 27.

de la noche<sup>325</sup>, metáfora tomada de William Blake, que designaba para él los laberintos del ser (en su Inconsciente), entonces bien podemos pensar que “el oscuro jardín” es un sinónimo de la misma oscuridad del interior insondable del hombre. Adepto como fue al oficio de poeta establecido por Mallarmé (hacer del poema un texto autónomo, que hace referencia sólo a sí mismo), Panero apunta: “en el laberinto mallarmeano no hay salida, ni siquiera recomienzo porque no hemos salido del poema, como un pintor loco del manicomio de Mondragón, que cree estar dentro del cuadro”<sup>326</sup>. Esa oscuridad del poema es un “hueco” que se llena a través de la lectura. Fernando Antón capta la importancia que tiene la oscuridad de los textos de Panero: “emplea un lenguaje barroco. Pero esa intencionada oscuridad no es otra cosa que el *riesgo* consciente que asume el lector de caer en el vacío, es decir, de no ser entendido... Invito al lector a entrar en los bosques de la noche, a abordar el texto como un hueco que debe rellenar a través de la lectura”<sup>327</sup>. De esta suerte, las ratas flotantes, puesto que “afloran”, pueden representar los significantes del lenguaje que tanto le gustaban a Panero dentro de una nueva forma de hacer literatura, de no someterse al significado fijo, por ejemplo, como en la risa: “para este significante *flotante* [la risa] no hay sentido fijo”<sup>328</sup>; por eso a Panero le gustaba el *nonsense* o “sinsentido” de los textos de Lewis Carroll: formas de “irse”, de desvanecerse el sentido; “esta palabra nada *significa* (la significación es una categoría lingüística). *Ríe*. Ríe silenciosamente”<sup>329</sup>, y la risa es amoral y subversiva, infinita y sin saber “nada de agonías”, igual que los significantes de la poesía autónoma: significantes no fijos como ratas flotantes que buscan el beso de los Dementes (léase Dementes como poetas en serio, poetas que encarnan el verso), y la demencia, como su poesía,

---

<sup>325</sup> “Que no entren en el bosques de la noche. Desde el principio supe que no había salida” en “Acerca de la literatura”, *Prosas...*, p. 145.

<sup>326</sup> L. M. Panero, “Acerca de la autonomía de la poesía”, *Prosas...*, p. 385.

<sup>327</sup> Fernando Antón, “Prólogo”, en L. M. Panero *Prosas encontradas...*, p. 16.

<sup>328</sup> L. M. Panero, “Del humor al sarcasmo pasando por la ironía”, *Prosas...*, p. 65.

<sup>329</sup> L. M. Panero, “Prólogo”, Lewis Carroll, *Matemática demente*, Madrid, Tusques Editores, 2002, p. 23.

rechazan la realidad “cacorra” de la que no habla la Filosofía, pues esa “máscara del lenguaje” que es la palabrería abstracta se pone en cuestión con el “tristemente célebre significante del que nadie habla por ser omnipresente”, el cual “da asco”, como las ratas, “pues se dice asqueroso a lo que estando en el ojo no se ve”<sup>330</sup>.

Finalmente, la Cloaca Superior simbolizaría al Discurso, al discurso que “se sitúa como espectáculo lejos de cualquier práctica o realidad”<sup>331</sup>, es decir, como otra máscara del lenguaje más, pues para Panero “el vicio radical estriba en la transmisión del discurso”, es decir, en su circulación social, en su vehiculación a través de esos “aparatos ideológicos”, que son la enseñanza pública, la información, el espectáculo, las editoriales, los antólogos, los premios literarios...”<sup>332</sup>, pestilencia, cloaca discursiva donde se generan las significaciones y sólo cabe, para subvertirla, para violentarla, el pronunciamiento de los dementes, su aullido, su beso, su soplo para encarnar el verbo y la palabra, como juglares y creadores que son, de un discurso distinto y de una palabra vivida.

### 3.3 “El loco” de *Last River Together* (1980).

He seleccionado el poema “El loco”, del libro *Last River Together* (1980)<sup>333</sup>, porque es un texto donde diversos símbolos literarios de los que Panero más gustaba usar se encuentran ahí; añadiendo, por otra parte, que la enumeración<sup>334</sup> de elementos claramente están relacionados con

---

<sup>330</sup> L. M. Panero, “Vigencia del psicoanálisis (III), *Prosas...*, p. 395.

<sup>331</sup> L. M. Panero, “Lenguaje psicótico y lenguaje proletario”, *Prosas...*, p. 463.

<sup>332</sup> L. M. Panero, “Última poesía no española”, *Prosas...*, p. 491.

<sup>333</sup> L. M. Panero, *Poesía completa 1970- 2000...*, p. 224- 225.

<sup>334</sup> La enumeración se puede definir: “Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo... También hay enumeración *compleja*, en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados, que se suceden a distancia. Se llama distribución y es idéntica al tipo de *isocolon* llamado *pariosis* porque

la locura y la figura del loco. Ese abstracto llamado *locura* participará bajo los atributos y acciones realizadas por el sujeto lírico en tiempo pasado. La figura del *loco* tendrá una manifestación convencida en el nivel de las enunciaciones; es decir, el loco declara, hace una enumeración de imágenes poéticas que parecen una declaración de principios. Parece en este texto como si de pronto Panero se hubiera propuesto enumerar de manera definitiva las características del ser demente; claro está, de manera poética, sin dejar de utilizar diversas figuras retóricas para incrustar lo siniestro y lo intertextual. Lo mismo que el poema anterior, el siguiente poema está escrito con encabalgamientos:

He vivido entre los arrabales, pareciendo  
un mono, he vivido en la alcantarilla  
transportando las heces,  
he vivido dos años en el Pueblo de las Moscas  
y aprendido a nutrirme de lo que suelto.  
Fui una culebra deslizándose  
por la ruina del hombre, gritando  
aforismos en pie sobre los muertos,  
atravesando mares de carne desconocida  
con mis logaritmos.  
Y sólo pude pensar que de niño  
me secuestraron para una alucinante batalla  
ejecutar el sacrilegio, entre ancianos y muertos.  
He enseñado a moverse a las larvas  
sobre los cuerpos, y a las mujeres a oír  
cómo cantan los árboles al crepúsculo, y lloran.

---

resulta de la incardinación o subordinación sintáctica de miembros que son frases desiguales en extensión... El resultado es una construcción exuberante, una especie de despliegue del sintagma a través de la multiplicación, formando series, de cada una de sus partes... Las partes que entran en la enumeración son equiparables semánticamente cuando forman parte de un todo representado por un concepto abstracto colectivo, en cuyo caso suele aparecer la *sinonimia*...” Los subrayados son de Beristáin y corresponden a otras entradas de esos conceptos dentro de su diccionario. Sin duda alguna la enumeración en nuestro poema hace equiparables semánticamente muchas de las acciones en él enunciadas: el loco les da unidad, todas giran en torno de su persona. Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 173-175.

Y los hombres manchaban mi cara con cieno, al hablar,  
y decían con los ojos “fuera de la vida”, o bien “no hay nada que pueda  
ser menos todavía que tu alma”, o bien “cómo te llamas”  
y “qué oscuro es tu nombre”.  
He vivido los blancos de la vida,  
sus equivocaciones, sus olvidos, su  
torpeza incesante y recuerdo su  
misterio brutal, y el tentáculo  
suyo acariciarme el vientre y las nalgas y los pies  
frenéticos de huida.  
He vivido su tentación, y he vivido el pecado  
del que nadie cabe nunca nos absuelva.

Del primer verso se puede leer nuevamente la tendencia de Panero de situar el lugar del poema (al sujeto lírico más exactamente) entre los espacios (otro más) propios de los seres marginales y desposeídos: el arrabal. Sin embargo, fruto nuevamente de la intertextualidad y aventurando una reflexión en torno a lo que esta función significante representaba para Panero, me atrevo a señalar que la idea del hombre dentro del arrabal le viene a partir de su conocimiento del estudio “El hombre de los lobos” de Sigmund Freud. Es decir, la imagen de un hombre viendo al arrabal, pero lo explico: Ricardo Cristóbal, editor y amigo íntimo de Panero, en la publicación de ensayos panerianos titulados *Aviso a los civilizados*, realiza una nota al pie de página al ensayo “La masa” donde cita el caso de un joven de 22 años, el hombre de los lobos, incapacitado por una neurosis que le impide incluso vestirse. Freud lo trató durante cuatro años sin resultados benéficos, cuando de pronto cambió las reglas del procedimiento psicoanalítico para acelerar nuevos posibles resultados, mismos que tuvieron efecto positivo. Surgió un sueño en el hombre de los lobos que tuvo a la edad de cuatro años y que Freud pudo interpretar: el niño aparece acostado frente a una ventana “que se abre repentinamente a una noche de invierno frente a una hilera de árboles, sobre



los que reposan seis lobos blancos con las orejas erguidas”<sup>335</sup>, o sea, el arrabal de nuestro primer verso, en el imaginario de Panero. Lo que nuestro poeta gusta de tomar como un referente oculto relacionado con la locura de ese caso es el origen de dicha neurosis infantil: “Freud logra interpretar el sueño. El abuelo del niño le contaba cuentos de Grimm, en uno de los cuales un sastre corta con sus tijeras la cola de un lobo. Por el proceso inconsciente de *inversión*, las colas de los lobos significan la ausencia del rabo, es decir, la castración”. Y Cristóbal anota una interpretación freudiana más, la cual está estrechamente ligada con el sentido que Panero recoge de esta imagen y la escribe en nuestro poema: “Otra inversión lleva a interpretar la inmovilidad como *movimiento*: el que el niño había contemplado cuando tenía año y medio de edad durante el acto sexual de sus padres.” Esta *inmovilidad* es la que Panero relaciona, conscientemente, no hay duda, con la contemplación del arrabal desde la ventana. Panero mediante esa imagen simboliza que nuestro sujeto lírico es un enfermo neurótico grave, un psicótico. Se trata, psicoanalíticamente hablando, de una “escena originaria” que ocupa un lugar fundamental en las teorías freudianas, pues “aparece en el niño como una agresión del padre y se conecta con sus propios estímulos sexuales”<sup>336</sup>. En palabras de Panero, y ya no de Cristóbal, este caso clínico nos devuelve (nos demuestra) al inconsciente como lugar intacto alucinante: “la pesquisa freudiana, que lo revela [el lobo del cuerpo] todo lo más como prohibido o ausente en el hombre, hasta que el falo, o lo que es lo mismo, la animalidad de lo inconsciente, de la que Freud se atrevió a hablar en ‘El hombre de los lobos’, nos lo devuelve como fue en el in-fans, un lugar por intacto alucinante”<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> “Tienen rabos enormes parecidos a los de los zorros. El niño grita de miedo y se despierta, pero el aspecto real de los lobos le hace convencerse de que no se trata de un sueño”, Ricardo Cristóbal, en L. M. Panero, “La masa”, en *Aviso a los civilizados...* p. 45.

<sup>336</sup> Los subrayados de las dos citas anteriores son de Ricardo Cristóbal, L. M. Panero, *Ibidem*, p. 45.

<sup>337</sup> L. M. Panero, *Idem*.

Con estas mismas ideas parece que Panero escribió su cuento “Los señores del alma”<sup>338</sup>, en el cual el narrador, en busca también de ese “lugar intacto alucinante” que es la infancia, dice: “yo vivía en una ventana oscura de un mísero arrabal”, y otra imagen equivalente la encontramos en el poema “El Anticristo”<sup>339</sup>, donde Schreber, quien padeció psicosis paranoica, también se encuentra *dentro* de la oscuridad: “así hablaba Shcroeber en la sombra” [sic]. No olvidemos que en el segundo de nuestros poemas comentados en esta tesis los locos se hallan “en el oscuro jardín del manicomio”. Los locos siempre parecen hallarse bajo la oscuridad y en la sombra. Así, el sujeto lírico de nuestro poema y de otros poemas al igual que los pacientes perturbados de Freud son motivo importante: comparten la experiencia de la locura.

Nuestro sujeto lírico, en nuestro poema, subraya mediante la acotación entre comas que ha vivido en el arrabal “pareciendo un mono”. El mono, en el bestiario personal de Panero se repite al igual que el sapo, las víboras, el pez, etc. La metáfora que relaciona al mono con el loco aparece claramente en su artículo “El monstruo” a propósito del hombre que proyecta su otredad siempre hacia un monstruo que, como el loco, se parece sólo a sí mismo y que encierra, este último, una actitud de súplica al ser proscrito socialmente por su diferencia: “no es extraño que el loco, mimando al hombre, haga monerías, prefiriendo entre todas las máscaras del hombre parecerse al mono y hacer reír al hombre”<sup>340</sup>. La comparación cobra complejidad si retomamos el concepto animal del cuerpo que antes hemos revisado. El Inconsciente animal encarnado en el cuerpo se parecería mucho a un mono que se guía por el instinto y por un entendimiento más

---

<sup>338</sup> L. M. Panero, del poemario homónimo *Los señores del alma* (2002), *Poesía completa (2000- 2010)*..., P. 166.

<sup>339</sup> Del poemario *Conversación* (2003), *Poesía completa (2000- 2010)*..., p. 174. Freud no conoció personalmente a Schreber, pero analizó su caso a partir de las memorias de éste tituladas *Memorias de un neurópata* (1903). Panero tomó en cuenta que Freud hizo importantes indagaciones sobre la psicosis en los diferentes casos arriba mencionados: El Hombre de los Lobos, el caso Schreber y El Hombre de las Ratas.

<sup>340</sup> L. M. Panero, “El monstruo”, *Prosas...* p. 291.

acorde a su entorno, al círculo inmediato de lo natural (el arrabal), y no solamente, o no aparentemente, a un mono risible por incoherente y absurdo. El arrabal también es terrenal por excelencia; su relación con lo natural es innegable.

Panero esbozó en una epístola a Diego Medrano una imagen donde se emparentó simbólica y cinéticamente a sí mismo con un mono: “practico el automutismo mental, lo que llamaran los cabalistas `dillug´ y `kefitsa´, esto es, `saltar´ y `brincar´. No me reprimo de nada”<sup>341</sup>. Quizás más de un lector halle la comparación con el mono orientada hacia lo denigrante, colocada en un nivel de lo bajo y no en lo superior (como las siguientes enumeraciones lo parecerán, en un doble discurso donde lo bajo, lo denigrado que es el loco, termina a nivel de subtexto colocándose como superior).

Como otra prueba más de esta encarnación simbólica del cuerpo un tanto bruto que toma el Inconsciente (recordemos que el deseo carece de Yo y que en consecuencia carece de un “programa”) en la figura del mono, cito un pasaje del propio Panero a propósito de un recuerdo personal, la añoranza de sus días libres en París como vagabundo, que cristaliza su visión acerca de sí mismo e incluso de su origen:

Quisiera dormir esta noche en París.  
En las afueras de París  
como un sapo o un mono  
O el ser entre medias –LMP– que hay entre ellos.  
Mi madre el sapo.  
Mi padre el mono.<sup>342</sup>

Es conocida la aversión –para muchos injustificada– que el poeta sintió muchas veces contra la figura materna como un ser que le destruyó la vida, por eso en este caso simboliza a su madre

---

<sup>341</sup> Diego Medrano y L. M. Panero, *Los héroes inútiles...*, p. 38.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 276- 277.

como un sapo. En cambio, de su padre sabemos que tenía la imagen de un borracho un tanto hedonista y bruto que hacía lo que le venía en gana. Al menos es así como parece cristalizar en el imaginario de Panero y, como mono, se hace descender del mono. Al poeta simplemente, a pesar de los “porrazos” que le llegó a dar, le parecía que era moralmente honesto: “mi padre, decía, sería un borracho violento, pero por lo menos era honrado”<sup>343</sup>, y ya sabemos cómo Panero valora la honradez contra la hipocresía<sup>344</sup>. Leeremos una asociación entre mono y hombre, situando a este último al nivel del mono como verdadero hombre dueño de su cuerpo y al mono como origen del hombre, en su poema “Caer”, a partir de una mirada presente que añora un pasado primitivo: “Árbol de donde cae el mono/ Padre del hombre/... Al viento que todo lo borra/ Al viento/ Y la cabeza borra toda existencia anterior/ Como si el hombre y el mono/ Jamás hubieran existido”<sup>345</sup>.

En ese mismo segundo verso y encabalgado al tercero, el sujeto lírico dice que ha vivido en las alcantarillas transportando las heces, donde hallamos una conexión indirecta con nuestro anterior poema (“En el oscuro jardín...”) al nombrar el alcantarillado (“La Cloaca Superior”) y lo que será, de igual manera, otro de los elementos más utilizados por Panero: las heces. Podría escribirse toda una tesis sobre la escatología de las heces (a nivel literario, ideológico y psicoanalítico) en la obra del poeta. Con el deseo de ser breve para el lector y sin ánimo de perderlo en elucubraciones divagantes y dudas, concretaré algunos puntos de referencia significativa de dicho elemento poético en voz del propio poeta. Quizás la relación más clara que

---

<sup>343</sup> L. M. Panero, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte...*, p. 42.

<sup>344</sup> Muy distinta, en cambio, y muchas veces contradictoria, fue la imagen que Panero tuvo de su padre como poeta. Una de sus opiniones más impresionantes al respecto es la recogida por J. Benito Fernández en una charla telefónica con Andrés Trapiello en 1985, cuando Panero le dijo a este último: “Lo único que no le perdono a mi madre es que pudiendo haber sido hijo de Luis Cernuda, me condenara a ser hijo de un poeta mediocre, como fue Leopoldo Panero”, *El contorno del abismo...*, p. 229. Su madre, Felicidad Blanc, sostuvo una abundante correspondencia con Luis Cernuda; enamorada, idealizó sobremanera la relación amistosa que tuvieron.

<sup>345</sup> L. M. Panero, *Poesía completa (2000- 2010)*... p. 462.

establece el poeta entre la locura, las heces, y el cuerpo humano la realizó en su artículo “Luis Arencibia” publicado en 1992 como ejercicio de crítica a su pintura: “El loco es todo lo que el ser humano rechaza de sí, y convierte en excremento”<sup>346</sup>. De lo cual se deduce la locura como esa transmutación malsana del hombre racional cuando reprime todo lo que de su cuerpo nace; por ello dos versos más abajo el sujeto lírico se empeña en señalar: “y [he] aprendido a nutrirme de lo que suelto”. Transcribo lo que sigue para complementarlo a la anterior oración del artículo sobre Arencibia y completar el sentido que para el poeta tiene vivir en las heces, las cuales desfilan versos adelante y que, además, se relacionan con nuestro anterior poema en tanto los locos se asemejan a las ratas y viven en la cloaca: “*In stercore invenitur*, en el estiércol lo encontrarás, cubierto de heno y de excrementos, decía un adagio alquímico: aquí, en esta podredumbre alquímica, está la matriz del superhombre”<sup>347</sup>. Ya habíamos escrito que el psicótico o el demente es una promesa de un nuevo hombre en el mundo, y ese nuevo hombre constituye un superhombre; es la segunda estructura psíquica que surge del loco. Son pues el cieno, el heno y las heces, es decir, la locura, de donde surge ese nuevo hombre. Quizás las heces son la metáfora predilecta de Panero para representar a la locura. Si en el verso que sigue el sujeto lírico dice que ha vivido en el Pueblo de las Moscas es porque éstas pueden funcionar aquí como enlace al elemento que las conglomera: las mismas heces.

Sin embargo, Panero menciona en algunos artículos que la consecuencia de las juergas, de las aventuras nocturnas y de su carácter como alcohólico y drogadicto trae el “desastre”, y ese desastre y sus recuerdos quedan simbolizados por las moscas como insectos que reflejan su abatimiento moral<sup>348</sup>. En su autobiografía poetizada lo explica así: “Los alcohólicos necesitamos

---

<sup>346</sup> L. M. Panero, *Mi cerebro es una rosa. Textos insólitos...*, p. 55

<sup>347</sup> *Idem*. Semejante sentencia en latín será repetida innumerables veces en diversos escritos.

<sup>348</sup> A su vez, Panero sabía que la mosca era una emisaria de Belcebú, quien tenía el título de El Señor de las Moscas.

compañía, pero la bebida nos deja solos. Solos con el amanecer y con lo que yo he llamado `la jauría atroz de los recuerdos': recuerdos de interminables torpezas, de desastres"<sup>349</sup>. La "jauría atroz" son las moscas. Su poema "Mosca"<sup>350</sup> es la ilustración, nada más y nada menos, de esa sensación atroz que pervive en los recuerdos del aventurero. Así, el pueblo de las moscas significaría ser invadido por todas las "torpezas, meteduras de pata, deslices y centenares de humillaciones y malos encuentros"<sup>351</sup> –como experiencias– que se originó con sus conocidos en esas correrías desenfrenadas. El empleo del número dos en este mismo verso ("he vivido dos años en el Pueblo de las Moscas"), es simbólico para Panero, dado que en una charla afirma: "es el número del diablo, de la lotería", y establece que el universo, por su "posición", tiene una peculiar relación con dicho número<sup>352</sup>. Así, Panero remarca aún más el carácter infernal de su peculiar modo de vida, simbolizado aquí. En cuanto a la relación del mundo con el número dos y el infierno, es por demás conocido, casi como un cliché, el punto de vista de Panero de la vida en el mundo: "Creo que todo el mundo sufre ¿no? Que el infierno es la única realidad de la existencia..."<sup>353</sup>.

Los siguientes versos donde la culebra se desliza en la ruina del hombre ("Fui una culebra deslizándose/ por la ruina del hombre, gritando/") se asemeja en valor comparativo a ese "yo

---

<sup>349</sup> L. M. Panero, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte...*, p. 15.

<sup>350</sup> Cito unos fragmentos del poema solamente para corroborar la significación de lo que digo: "Ángel fui, de belleza henchido/ de hombres y mujeres celebrado/ hoy mi rostro recuerda al pecado/ y miro con el ojo de la mosca./ ...hoy la noche del alcohol es todo lo que queda/ y la mosca vuela en torno del retrete./ ...no preveía/ este final al borde del retrete/ donde mis días son atrozmente el mismo/ día, mirado por el ojo de la mosca", *Poesía completa (1970- 2000)*..., p. 442- 443. En su artículo "Dejar de beber" lo mismo: "...a la mañana siguiente a la noche de borrachera fueran las moscas las que nos señalaran el camino. No es extraño que el alcohólico no recuerde nada". *Prosas...*, p. 349.

<sup>351</sup> L. M. Panero, "Acerca de lo que se llama cursi?", *Prosas...*, p. 319.

<sup>352</sup> Charla con una actriz tras bambalinas en el Festival de las Fallas de Gandía, Valencia, en 2008, donde Panero participó en un recital de poesía; página web: <http://www.leopoldomariapanero.com/entrevista-v/>

<sup>353</sup> L. M. Panero en el minuto 1: 14: 25 del filme *Después de tantos años*. Dir. Ricardo Franco. Prod. Andrés Santana, Imanol Uribe. Guión: Elena Gil Nagel. Fotografía: Daniel Cebrián. Música: Eva Gancedo. Protagonistas: Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero, Moisés "Michi" Panero, María Barranco. Duración: 1 h. 24 min. 1994.

estigmatizado” donde el sujeto lírico se metamorfosea como la mosca, y antes como el mono, para subrayar, en este verso, que es testigo de la ruina del hombre. Esta “ruina” no es una idea cualquiera en el pensamiento del poeta. Es obvio que el lector de su poesía la encontrará un sinnúmero de veces detrás de la cual el autor se parapeta como uno de sus más recurridos argumentos contra el hombre: el hombre se aboca hacia la ruina dado que no sabe vivir. Este verso de la culebra pasando entre las ruinas del hombre refuerza las ideas del verso anterior donde el poeta señala que ha sabido vivir a pesar de las meteduras de pata que ha suscitado vivir en el exceso. En otro lado, Panero lo clarifica: “Qué es el hombre, qué pura nada destruida por una página perfecta donde se demuestra, como he hecho a lo largo de toda mi obra poética, que nadie sabe vivir...”, y más adelante, en ese mismo artículo: “el hombre que a voluntad se arruina o que, en otras palabras, se autodestruye, es un hombre que quiere gozar, excederse, y es por tanto el único que sabe vivir”<sup>354</sup>. Por oposición al hombre que sabe vivir, al poeta hecho un loco, están los muertos, los hombres que no saben vivir. Frente a ellos, el loco “grita” sus aforismos, que no es otra cosa que representar, en esa imagen, el proceso mental que siempre siguió Panero de utilizar ante las entrevistas, ante su escritura y ante sus charlas, el recurso de las citas tomadas de sus autores favoritos (la intertextualidad); ello tuvo un fin concreto: “tantas citas me valen para ser escuchado y creído, no desoído sistemáticamente como hace el psicoanálisis y/o la psiquiatría”<sup>355</sup>. Fue un recurso que lo reafirmó como hombre y como poeta. Más aún: la imagen de la culebra reptando puede remitir al mito bíblico donde la serpiente propicia, mediante su consejo a Eva, la expulsión del hombre del Paraíso. La culebra, de esta manera, sería una anticipación de la idea del pecado al final del poema, ya que la serpiente se muestra deseosa de pecado.

---

<sup>354</sup> L. M. Panero, “Nadie sabe vivir”, *Prosas...*, p. 149.

<sup>355</sup> L. M. Panero, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte...*, p. 45.

El verso que se yuxtapone al anterior (“...gritando/ aforismos en pie sobre los muertos,”) utilizando los logaritmos como otro símbolo, como los aforismos, que comprime la sabiduría del poeta, se relaciona sin duda con los logaritmos lacanianos que el psicoanalista teorizó algunas veces. No por nada “logaritmos” rima con la palabra “aforismos” para cobijarlas aún más bajo el mismo valor semántico. A mediados de los 50 Lacan se interesó por las aplicaciones matemáticas que Levi-Strauss aplicó a ciertos grupos para demostrar que ciertas estructuras simbólicas podían organizar la mente del individuo y el funcionamiento de una sociedad. Esas mismas ecuaciones matemáticas se podían asociar a un grupo de permutaciones: “Se me ocurrió que una neurosis obedecía a leyes que podían estudiarse de la misma manera, en un grupo de reglas de permutación”<sup>356</sup>. Es decir, una situación inicial, como el matrimonio de los padres, podía transformarse inconscientemente en una situación posterior en nuestra propia vida matrimonial, por ejemplo. Las leyes de ese proceso se podían formular matemáticamente. Son pues, factores simbólicos psíquicos que pueden representarse por símbolos matemáticos. De esas teorías se desprende que el matrimonio sirve para cimentar relaciones comunitarias y convierten a los hombres en integrantes de relaciones simbólicas más amplias. Es el padre biológico quien se distingue en las estructuras simbólicas en que se relacionan hombre y mujer y cuya faceta simbólica se le denomina “el nombre del padre”, y que además puede tener relación, el término “nombre”, con otro verso de nuestro poema más abajo, pero que comentaremos después. Para Panero, Lacan inauguraba una nueva ciencia del cuerpo y de la palabra al haber redimensionado, sobre todo, la segunda a partir de su investigación sobre el significante. Por ello mismo, Panero profirió: “Si yo pudiera soñar todos seríamos frases de Jacques Lacan”<sup>357</sup>. El sujeto lírico, en el siguiente verso, atraviesa “mares de carne desconocida” (“atravesando mares de carne

---

<sup>356</sup> Darian Leader, *op. cit.*, p. 70, 71.

<sup>357</sup> Panero citado por Ramón López Castellano, tesis citada, p. 141.



desconocida/ con mis logaritmos.”) con esos logaritmos que dan una nueva dimensión del hombre en torno a su cuerpo, y el loco los atraviesa, los cuestiona, en lo cual consiste la subversión del sujeto para Panero. El lenguaje en el loco es distinto que en el hombre cuerdo, pues mientras este último es “atravesado por el lenguaje” en la concepción lacaniana de que el lenguaje nos precede y por ello es una instancia ajena a nuestro cuerpo (el Otro, “el sujeto no habla, es hablado”), el loco, en cambio, hace del lenguaje un código análogo que se encarna en el cuerpo como tal. El loco *vive* su idea, aun a pesar, muchas veces, como síntoma.

Los versos que siguen: “Y sólo pude pensar que de niño/ me secuestraron para una alucinante batalla/ y que mis padres me sedujeron para/ ejecutar el sacrilegio, entre ancianos y muertos” mediante la elipsis<sup>358</sup> retórica, en su primera parte, se infiere el arrebatamiento (“secuestro”) del ser humano del paraíso que constituye haber vivido en la infancia. Ya señalamos que para Panero la infancia *es* la encarnación del Inconsciente; por eso gustaba de decir: “En la infancia se vive, después sólo se sobrevive”, y la salida de la infancia es la catástrofe, que puede constituir esa alucinante batalla (o bien la locura como su retrotracción). Pero los versos son sumamente ambiguos; pueden hacer pensar en dos vías de interpretación: el rapto de la infancia unido al acto sacrílego de incesto con los padres, o el rapto de la infancia con el fin de alentar al niño para ser un gran poeta, “la alucinante batalla”, que tendría lugar entre ancianos y muertos –de nuevo la imagen de los muertos frente al sujeto lírico.

Respecto a la idea velada del incesto, fue un tema usado por Panero de diversas maneras en su obra; quizás el título más famoso haya sido su célebre poema “Bello es el incesto”. Ramón López Castellano reúne una serie de observaciones hechas por otros críticos sobre el tema del

---

<sup>358</sup> “Se trata de una *metábola* de la clase de los *metataxas* que se produce cuando, a pesar de darse la supresión completa de la forma, la información se conserva merced a que el significado de los elementos omitidos se infiere del contexto” Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 164.

incesto en Panero: “Es posible que nunca en la historia de la literatura española se haya llegado tan lejos en la destrucción de un tabú”: García Fernández; “la transgresión de la prohibición edípica del incesto es un trazo común en la obra Paneriana”: Alfredo Saldaña; “la madre en la poesía de LMP es la posibilidad del exorcismo, el ejercicio del amor y la rebelión edípica”: Gonzalo Geraldo Peláez<sup>359</sup>. Lo anterior puede ser válido en tanto que el incesto puede ser un recurso temático extremo para confirmar su idea que el cuerpo es potente e irreductible en su naturaleza hasta el punto de marginar cualquier posible restricción moral que se le oponga. Ello apoya la tesis de que el loco no tiene prohibición sexual alguna. Ya también hemos dejado en claro que cuando el loco se adueña de su cuerpo, del cuerpo sexual que el *homo normalis* teme, la sexualidad es el punto de encuentro genuino de los cuerpos<sup>360</sup>.

La segunda interpretación sería la del niño impelido por sus padres a tomar parte de esa “alucinante batalla” que implica ser poeta y el “ejecutar el sacrilegio” (¿el sacrilegio de abandonar la infancia o el sacrilegio de actuar como poeta?) entre ancianos muertos. Puede ser inferido de un recuerdo personal de infancia del poeta que, al parecer, tales anécdotas no se borraron nunca de su memoria. Se cuenta que Leopoldo María, a una edad muy temprana, fue un niño prodigio que solía escribir y recitar versos ante sus padres y amigos de sus padres, como Benjamín Palencia, Luis Rosales o Dámaso Alonso, quienes, divertidos y asombrados (que serían los “ancianos y muertos” de nuestros versos), observaban las declamaciones del infante genio

---

<sup>359</sup> Ramón López Castellano, “The writing of Leopoldo María Panero: subjectivity and multiplicity”, A thesis submitted to the Faculty of Arts in fulfilment of the Doctor of Philosophy - Research in Spanish and Latin American Studies, School of Languages, Cultures and Linguistics Faculty of Arts, Monash University, August 18, 2009, p. 171.

<sup>360</sup> Esta interpretación sería, así, otra anticipación de los dos versos finales del poema y su relación con el pecado y la tentación. Por lo demás, Túa Blesa dejó claro en su trabajo “Glosa a ‘Glosa a un epitafio (carta al padre)’ de LMP” la relación incestuosa, simbólicamente hablando, de Panero con su padre y del alcance que tal recurso llega a tener: “subvirtiéndolo, aniquilando, con ello toda la tradición patriarcal y, todavía más, el sentido mismo de la institución familiar, pues la existencia de la familia es, al mismo tiempo, la condición y la negación de la sociedad... si la organización social tuvo un principio, éste solo puede haber consistido en la prohibición del incesto”, *Tránsitos. Escritos sobre poesía...*, p. 118.

como si de un verdadero poeta maduro se tratara. Panero nunca olvidó estos hechos y pervivieron en él como un designio fatal que ya venía impreso en su ser y que debía acatar como predestinado a la poesía<sup>361</sup>.

Del verso “He enseñado a moverse a las larvas/ sobre los cuerpos” no puede menos que pensarse en esa idea recurrente de convertir lo putrefacto en una sustancia activa de la vida (la “inquietante extrañeza”, lo siniestro). En encontrar el oro entre el fango, sólo que ahora el poeta es el maese, el guía, el vidente que guía a las larvas en su contienda. Más de una vez Panero insistió en que los locos no necesitaban psiquiatras, sino *guías* que enseñaran el camino, como los chamanes en los viajes alucinógenos con peyote, hacia la aventura interna que era el viaje esquizofrénico. En estos versos, sin embargo, hay un dejo de perversión sobre el cuerpo que a la luz de su prólogo a los textos del Marqués de Sade queda aún más claro:

El erotismo sadiano se diferencia también del erotismo que aparenta una naturalidad, por cuanto en lugar de instaurar como aquél el dominio despótico de lo genital sobre el cuerpo, devuelve a todo el cuerpo su libertad, o aún más, otorga la libertad incluso al no-cuerpo, a lo que es rechazado por el cuerpo: erotiza así al excremento. Lo contrario del cuerpo.<sup>362</sup>

Las larvas sobre el cuerpo pueden no tener un matiz de erotismo en nuestros versos y no lo hallo como tal, sino, más exactamente, las larvas alimentándose de aquél (versos arriba se nos han mencionado “cadáveres”). También el citado párrafo puede ligarse con la imagen del verso “y aprendido a nutrirme de lo que suelto”, donde claramente el excremento, lo que suelta, sería su propio sustento. Se sacraliza así al excremento. He citado, entonces, el fragmento anterior con el fin de recuperar la idea de libertad ilimitada que desde la literatura sadiana se conjura sobre el cuerpo: la perversión lo regresa a la libertad total, libre el cuerpo del estigma del lenguaje y del Yo. Subyace la idea de la necrofagia en las larvas y del sujeto lírico como perversión, cuya

---

<sup>361</sup> Ver J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 50-60.

<sup>362</sup> L. M. Panero, “Sade o la imposibilidad”, pról. de Marqués de Sade, *Obras selectas...* p. 13.

función es deslizar lo prohibido dentro del texto, pues la perversión tiene el poder de atentar contra el cuerpo que se vuelve en la sociedad “un valor social dado por el Otro, por cuanto nos practica la generación que en el hombre carente de instintos es tan sólo una institución social”<sup>363</sup>. Así, la literatura sadiana, lo mismo que la paneriana, se abocan a abolir el vínculo social, al cuerpo “necesitado de reconocimiento, esclavo del Otro”. En nuestros versos, las larvas sobre los cuerpos descomponen el tejido del cuerpo porque descomponen el cuerpo de lo permitido socialmente.

Luego, en la mitad del verso anterior se introduce otra oración: “y a las mujeres a oír/ cómo cantan los árboles al crepúsculo, y lloran/”. Las mujeres escuchan a los árboles cantar porque éstos se yerguen ante la nada, metáfora del crepúsculo, principio del fin. Otra referencia de la nada que circunda a los árboles la encontramos en su poema I del libro *Últimos poemas* (1986): “Como la vida de un árbol/ o del viento/ así es la vida del sapo/ sin objeto”<sup>364</sup>. La imagen de los árboles es una figura triste en la poesía de Panero, de vacío circundante: “La cosa que yace entre los árboles/ En la nada inscrita/...”<sup>365</sup>. Lo que permanece ambiguo en el final de nuestro verso es el verbo unido por la conjunción: “y lloran”, sin que nos quede claro quién llora, si los árboles o las musas, o ambos por igual.

El verso 18 “Y los hombres manchaban mi cara con cieno, al hablar,” nos sitúa de nuevo en el cieno y el estiércol y toda materia pútrida de donde nace el tránsito a la vida más firme (subjetiva). El loco, nuestro personaje en este poema, nuestro sujeto lírico, siempre se verá inmerso en esa suciedad. Los que se le oponen son los “hombres”, y Panero gusta de designar genéricamente así a la humanidad actual dado que marca su oposición con el artista, el loco y el

---

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>364</sup> L. M. Panero, *Poesía completa (1970-2000)*..., p. 344.

<sup>365</sup> Primeros versos del poema “Caer”, en L. M. Panero, *Poesía completa (2000-2010)*... p. 462.

poeta, que es un superhombre. Como decíamos arriba, el *homo normalis* hace del loco todo lo que rechaza de sí y, convirtiéndolo aquí en cieno, se lo arroja a la cara al loco, como si los demás le moldeasen un rostro de la locura. Para completar este comentario sobre las heces y el cieno subrayamos que es uno de sus recursos poéticos predilectos: “En mis manos acojo los excrementos/ formando con ellos poemas.../”, “yo soy el que mis heces/ tallé de la piedra de los versos”<sup>366</sup>. En nuestro verso, el cieno está indisolublemente ligado al ser del loco, pues el hombre actual, el *homo normalis*, debe hallar el secreto de un nuevo sentido en la vida en esa parte oscura que dejó escondida bajo el lodo, en esa piedra olvidada que es la piedra angular para la construcción del mañana.

Son los mismos hombres quienes, en el siguiente verso, le indican: “y decían con los ojos `fuera de la vida´, o bien `no hay nada que pueda/ ser menos todavía que tu alma´, o bien `cómo te llamas´ y `qué oscuro es tu nombre´”. Quepa señalar que no hay palabras en esta serie de frases imperativas entrecomilladas (excepto la tercera que parece más una pregunta) que se dirijan al sujeto lírico: se *lo dicen* con los ojos. Ya habíamos señalado que el no lenguaje era propio de los animales y que el autor lo ve como una forma estrecha de familiarización; es una potencia corpórea que como envés, en su concepto, tiene uno de los síntomas propios de la paranoia. La comunicación telepática tuvo casi siempre tintes paranoicos para Panero. El sujeto paranoico, siempre vigilado, cree que se comunica por telepatía y que los demás también lo atacan telepáticamente. Esto refuerza la idea de ser vigilado constantemente. Esto introduce en estos versos el tópico de la identidad, tan recurrente en Panero, y lo abordará de una manera no menos recurrente dentro de su estilo poético: la utilización de las sombras y la oscuridad.

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 392, 396.

De esos versos, la primera frase: “fuera de la vida”, nos remite al concepto de *forclusión* tomado del psicoanálisis que tanto citó en sus textos. El loco, excluido del campo del lenguaje, simbólicamente, es excluido como ser en el mundo; su sentido como persona es denegado. De la segunda frase, “no hay nada que pueda/ ser menos todavía que tu alma” encontramos su explicación en la Carta XVIII, El Sol, que el poeta desarrolló dentro de su libro *El tarot del inconsciente anónimo* (1997)<sup>367</sup>, en el cual Panero escribió poemas cortos, usualmente de una estrofa, que ilustran cada una de las figuras importantes que constituyen la baraja del tarot relacionados especialmente con los símbolos de la alquimia y el inconsciente colectivo. En la carta aludida Panero dice:

los dos universos... conviven en éste, esto es, el universo material y el universo inmaterial, o lo que es lo mismo, la antimateria, que es fuego puro, energía en estado puro... Ahora bien, si la energía no tiene masa (como el neutrón y el neutrino), es forzosamente otro espacio al que remite la geometría no euclidiana... Ahora bien, este antiuniverso... es un espacio subjetivo, que es como decía Basílides, “la nada, o lo que es menos que nada”<sup>368</sup>

Panero se obstina en demarcar el territorio subjetivo como el lugar inviolable e irreductible del ser humano. El gnosticismo fue una de las primeras manifestaciones heréticas en los iniciales años del cristianismo y privilegiaba esa subjetividad irreductible y plural frente al discurso único de la Iglesia. Desde luego, Panero nos lo dice ahí bajo la forma de un arcano alquímico. Como dice Joaquín Ruano, la presencia de referencias heréticas en la poesía de Panero desvirtúa el discurso hegemónico del que participa el saber ortodoxo<sup>369</sup>. Esta referencia de nuestro verso

---

<sup>367</sup> En la bella edición de Valdemar a cada poema le sucede un dibujo y a éste, el “desarrollo”, léase explicación, que Panero da a cada estrofa y a cada imagen altamente simbólica dentro de la baraja adivinatoria; después del “desarrollo” Panero explica, en un resumen muy sucinto, el “sentido adivinatorio” que la imagen puede significar al momento de jugar la baraja. Como con todos sus poemarios, Túa Blesa recopiló en su edición de *Poesía completa (1970-2000)* de Panero este libro del tarot cometiendo, desde mi punto de vista, el desacierto de no incluir las palabras de Panero (el “desarrollo” y el “sentido adivinatorio”) relacionados a cada estrofa-poema. Tratándose de Panero, constituyen una exégesis que el poeta hizo de sus propios textos y de verdaderos micro-ensayos con cierto valor poético.

<sup>368</sup> L. M. Panero, *El tarot de lo inconsciente anónimo*, Madrid, Valdemar, 1997, p. 121-122.

<sup>369</sup> *Art. cit.*, p. 123.

remite al conocimiento que Panero tenía sobre el gnosticismo, el cual concebía a Dios como entendimiento (desde la revelación), y que había mezclado las bases teológicas judeocristianas con conceptos del pensamiento helenístico<sup>370</sup>. Panero, al referir a Basílides en otro poema (“Vanitas Vanitatum”)<sup>371</sup>, pone en claro –según Ruano– la filiación que las profecías gnósticas desfilan por la obra de Panero como tema equiparable a nuestro mundo y su origen: este mundo es obra de Ialdabaot, el verdadero Satán.

Esa frase del verso, pues, viene como concepto de uno de los padres del gnosticismo, Basílides, que fue discípulo de Simón el mago y antecedente de los valentinianos. Su heterodoxia, libertina, no reconocía ninguna norma moral al creerse, él y los suyos, los elegidos. Panero refirió de nuevo la frase en un artículo de 1989: “... este Universo subjetivo, a diferencia de Dios, ni es personal ni es nadie, es tan sólo, como decía Basílides, `la nada o lo que es menos que nada´: algo semejante por tanto a la antimateria”<sup>372</sup>. De nuevo, debemos entender esa frase como el espacio de la irreductible subjetividad, paralela a la nuestra (por ausente), fuego y energía en estado puro, aunque, desde el contexto del gnosticismo, también sinónimo del principio satánico de la división de la materia: nuestro espacio dado por Ialdabaot, trasgresor de todo.

Las siguientes frases: “`cómo te llamas/ y `qué oscuro es tu nombre” nos remiten de nuevo al problema de la identidad y de la oscuridad propios del loco. El motivo por el que cité las ideas lacanianas, respecto a los algoritmos, y las fórmulas matemáticas no sólo fue con razón de

---

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>371</sup> “... padeces el nacimiento de un hijo Hermafrodita/ que ha de volverlo todo a su origen, esto es a la Nada, o mejor/ a aquello/ que es *menos que nada*.” Ruano lo cita para explicar la necesaria derrota de Ialdabaot para restablecer el orden de la materia y el mundo volver a ser una armonía con el Abismo. La herejía de Basílides estaba ligada al hermetismo o culto a Hermes Trimegisto; *art. cit.* p. 129.

<sup>372</sup> L. M. Panero, “Por qué arden las estrellas fijas”, *Prosas...*, p. 265.

esa palabra representando conceptos para Panero, también lo fue para explicar el intrincado problema del nombre, y por su relación con la teoría lacaniana del Nombre del Padre, que Panero conocía y nos evoca en esta frase entrecomillada de su verso, habiendo dicho arriba que el padre se encarga de las relaciones simbólicas que organizan la sociedad entre hombre y mujer, los cuales remiten a una cadena simbólica más amplia: la sociedad. Parece que a nuestro sujeto lírico se le pregunta por su nombre al dar por sentado que no lo tiene (una elipsis), que su psique carece de peso simbólico. *Lo sin nombre* es también lo siniestro: “creyeron en el Anticristo, esto es, volviendo a Freud, en lo siniestro, en lo puramente sin nombre, en lo indecible, en lo *unheimlich*”<sup>373</sup>.

El Nombre del Padre es pues una instancia simbólica. Ya Túa Blesa, en su “Parábola del diccionario”, apartado de su libro *Tránsitos. Escritos sobre poesía* que realiza ciertas entradas de algunos conceptos para acercarnos a Panero como si fuese un diccionario, lo había anotado en la entrada “Padre”: “...en el Nombre del Padre lacaniano, la simbolización originaria donde se anudan deseo y represión”<sup>374</sup>. No es de extrañar entonces, que Panero intente encriptar bajo los conceptos claves de Lacan lo que en algún momento el psicoanalista explicó, en este caso, como el desencadenamiento de la psicosis, tratándose aquí de un sujeto lírico que está loco: en la psicosis hay una *forclusión* del nombre del padre, se le ha suprimido totalmente. Como ahí no hay nada, el sujeto se enfrenta a un hueco, una brecha y eso explicaría también la presencia en Panero de su sensación de “fin del mundo” que ya hemos citado antes y tan presente en toda su obra. Lacan observaba que esa sensación es propia de los primeros estadios de la psicosis. “El sujeto enfrenta la falta de un significante, el del nombre del padre, y en consecuencia la falta de

---

<sup>373</sup> L. M. Panero, “Balada de la cárcel de Reading o de la jaula de Pound”, *Prosas...* p. 147.

<sup>374</sup> Túa Blesa, *Tránsitos. Escritos sobre poesía...*, p. 101.



una significación”<sup>375</sup>. Recordemos que el significante engendra el significado y a falta de este el delirio psicótico intenta brindar esa significación faltante para cerrar la brecha abierta por la ausencia del Nombre del Padre, de su decisivo peso simbólico; finalmente, el delirio es una forma de hallar sentido. Panero declararía: “No te puedo decir el año de nada de lo que ha pasado en mi vida. Salvo la muerte de mi padre, que fue en 1962, me lo sé de memoria”<sup>376</sup>. La imagen de la oscuridad, en tanto *significante puro*, como característica del nombre también puede agregarse significativamente a la visión de la sombra que tiene consistencia en el suelo, es decir en la caída y lo bajo: “si has caído nadie te levantará ahora/ eres sombra y nada/”, dice en su poema “Aparición”<sup>377</sup>.

En contraste con la oscuridad de su nombre el siguiente verso nos introduce a otro de los recursos más presentes en el imaginario del poeta, el blanco: “he vivido los blancos de la vida/ sus equivocaciones, sus olvidos, su/ torpeza incesante y recuerdo su/ misterio brutal, y el tentáculo/ suyo acariciarme el vientre y las nalgas y los pies/ frenéticos de huida”. El blanco se configura en su poesía como un campo inagotable de referencias simbólicas. Para David Fernández-Vegue Ollero, el blanco en Panero es fundamentalmente experiencia de dolor y frustración, un “código níveo” que conforma una “arquitectura del naufragio”<sup>378</sup> gracias a varias experiencias en el inconsciente de Panero que procesaron ese color como doloroso en su vida. Por su parte, el poeta, en una de las entrevistas más tempranas, declara: “El poema destruye al mundo. Lo convierte en un fantasma... Es exactamente lo que se trata de practicar. Construir el

---

<sup>375</sup> Darian Leader, *op. cit.*, p. 109.

<sup>376</sup> J. Benito Fernández, *op. cit.*, p. 61.

<sup>377</sup> L. M. Panero, *Poesía completa (1970- 2000)*... p. 384.

<sup>378</sup> David Fernández-Vegue Ollero, “La luna como error (Hacia una versión psicoanalítica del ‘blanco’ en la poesía de L. M. Panero)”, se halla en la web: <https://docs.google.com/file/d/0B0zkRiYj21kAcGIZNjRfeDBUTnM/edit?pref=2&pli=1> p. 9. Datos curiosos en Panero sobre el blanco: su segundo apellido es Blanc, la mujer de la que estuvo enamorado más apasionadamente en su vida se llamó Mercedes Blanco; el blanco de los hospitales psiquiátricos: camilleros, enfermeras, doctores.

blanco. El blanco que no es inocencia sino no-humanidad... Sólo el blanco puede separarnos por completo. Sólo en el blanco se puede realizar el fin del mundo total y absoluto”<sup>379</sup>. Estas palabras parecen tener una estrecha relación del blanco referido al constructo del poema dentro del blanco de la página. Al mencionar que el blanco nos “separa” puede referirse a la distancia que media entre autor y lector con el fin de privilegiar la subjetividad del segundo. A Panero parecía encantarle ese trabajo de cuestionamiento artístico del lenguaje. El blanco es el silencio del texto frente al lector, en espera de ser leído; el hueco que el lector debe llenar con su lectura, el espacio ciego que puebla con su subjetividad dándole el sentido que su propio inconsciente le dirige, abriéndose paso hacia la luz, hacia su verdad total. A su vez, en una carta a Medrano dice: “El blanco es el color del loco”<sup>380</sup>. En nuestros versos, en el blanco se realiza una prosopopeya, el blanco adquiere cualidades humanas, tiene recuerdos y equivocaciones (como anteriormente decíamos de las moscas como recuerdos desastrosos), y su tentáculo, para utilizar una prosopopeya derivando hacia lo siniestro y lo extraño, lo toca, lo acaricia. Es la locura persiguiendo al poeta. Uno de sus poemas intitulados en su libro *Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul* (2004) se asemeja a nuestros versos comentados: “La vida es una bestia/ que acosa en los recuerdos,/ que nos persigue en el sueño/ corriendo y acezando por la página en blanco”<sup>381</sup>. Otro ejemplo de esto serían sus siguientes versos: “El tigre de la locura que ruge aun contra el pensamiento/... Oh tú, única anaconda/ Que te acechan queriéndote las dos nalgas”<sup>382</sup>. La idea pues, del poeta perseguido por la locura que impregna o desborda incluso el blanco del papel donde se inscribe la obra del autor.

---

<sup>379</sup> Entrevista a Federico Campbell, en *Infame turba*, Madrid, Lumen, 1971, p. 19.

<sup>380</sup> Diego Medrano y L. M. Panero, *Los héroes inútiles...*, p. 222.

<sup>381</sup> L. M. Panero, *Poesía Completa (2000- 2010)...*, p. 258.

<sup>382</sup> “Flor única para Hölderlin”, *Idem*, p. 187.

En lo tocante a las “equivocaciones... olvidos” y la “torpeza incesante” atribuidos por el poeta a ese *blanco*, sin duda se trata de una referencia a los conceptos freudianos denominados bajo la etiqueta general de “actos fallidos” que ocuparon el cuerpo teórico de las teorías del padre del psicoanálisis. De nueva cuenta ¿en qué sentido Panero circunscribe estos conceptos psicoanalíticos dentro de nuestros versos? –Como malestar cultural general en el hombre contemporáneo, represor de sus instintos genuinos:

Desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*, de Sigmund Freud, sabemos de la importancia del acto fallido. Pero creo que no se ha investigado lo suficiente la naturaleza del investimento de aquél o de aquéllos. Éstos, creo, se hallan sobredeterminados por un cúmulo de energías, las cuales, por el hecho de haber sido reprimidas, han cambiado instantáneamente de signo, pasando del positivo al negativo, del dominio del placer al reino del displacer. Además, como ha sido el sujeto quien las ha inhibido, se vuelven contra él, lo insultan y lo destruyen.<sup>383</sup>

Así, el sujeto lírico participa de esa catástrofe y de la dirección en que le ha conducido la pesadilla de la vida. Panero, líneas más abajo de este mismo artículo citado, redunda nuevamente en torno de lo oscuro y la sombra bajo la que se cobijan los locos y las personalidades neuróticas, dando motivo para relacionar al loco con el acto fallido y con nuestro sujeto lírico del poema: “Pero por lo que se refiere al acto fallido, nuestra hipótesis explica esa suerte de afición al desastre que padecen los sujetos de los que el saber popular opina que tienen ‘mala sombra’ o que tienen ‘la negra’”<sup>384</sup>.

No es posible pensar en una relación incestuosa entre Panero padre y Panero hijo (que para algunos sería congruente clínicamente con la teoría del Nombre del Padre y su forclusión) atribuyendo la caricia del tentáculo que toca (vientre, nalgas, pies: de arriba hacia abajo) al sujeto lírico de estos versos por sencillas razones: si Leopoldo María hubiese sido abusado sexualmente en su infancia por quien fuese, él hubiera hecho alarde de semejante suceso en sus entrevistas y

---

<sup>383</sup> L. M. Panero, “El destino. (Homenaje a Otto Rank)”, *Prosas...*, p. 79.

<sup>384</sup> *Idem.*

escritos; a nuestro poeta le gustaba escandalizar a toda costa y un suceso como ese no lo hubiera intentado ocultar. Numerosos periodistas y escritores preguntaron a menudo a Leopoldo María qué recordaba de su padre. La curiosidad era legítima tratándose de un poeta célebre durante el franquismo, y tratándose de un hijo poeta *novísimo* no menos importante. Las respuestas de Leopoldo María solían ser las mismas: “de mi padre recuerdo los palizones que me daba” o “mi padre me pegaba unos palizones de medio metro”. Lo recordaba como un borracho violento. En todo caso, sus pies “frenéticos de huida” estarían relacionados con huir de esas golpizas (su “misterio brutal”) por parte del padre, pero no de abuso sexual alguno.

Los versos finales del poema traen el concepto de tentación y de pecado que también hicieron reflexionar mucho al poeta sobre la condición humana: “He vivido su tentación, y he vivido el pecado, /del que nadie cabe nunca nos absuelva”. Todas las oraciones del poema fueron escritas en pasado y participio pasado, marcando la perspectiva que el sujeto lírico tiene de sus acciones pasadas, excepto el último verso del poema, escrito en un futuro impreciso y además pasando de la voz en primera persona a la voz en plural, englobando con ello al resto del mundo, del que antes en todos los versos, se marcaba distante y separado, como si finalmente el loco fuera el chivo expiatorio de una humanidad sin ojos ni oídos que se empeñan en degradarlo sin atender a ese hecho mismo. Pero este loco afirma que ha vivido el pecado, y no rehúye de él. Respecto del pecado Panero dice: “El pecado es la única sabiduría que existe del otro, como la religión es la única ciencia del hombre”<sup>385</sup>. Por ello, llegamos a otra ambigüedad más respecto al poema: no sabemos si es un loco en el sentido propio, enfermo de la percepción y de la mente o un loco en el sentido moral, un pecador. Sin duda alguna su noción de pecado viene tomada en su mayoría de sus lecturas del Marqués de Sade. En su artículo “Sade, o la comunicación” dice: “El

---

<sup>385</sup> Diego Medrano y L. M. Panero, *op. cit.*, p. 29.

acto supremo del espíritu es el acto carnal... no hay otro acto del espíritu más que la comunión. La comunión es por excelencia la negación del pecado”<sup>386</sup>. Si recordamos que Panero toma el Inconsciente como la recuperación del cuerpo y con ello una nueva convivencia entre los hombres, más corpórea, más material y más sexual, no será extraño que su idea de la comunión sea una cercanía regularmente pecaminosa, en el sentido clásico cristiano, por mucho que Panero revela el envés de ese racismo que implica la lejanía del prójimo a causa de la cosificación que impone el capitalismo en las relaciones humanas. Así, en este artículo vuelve a utilizar su léxico filosófico que ahora relaciona al loco con el concepto de pecado: “pecado y denegación social son roturas de la comunión con el hombre”, para finalmente argumentar que el pecado es un “contrato simbólico” que debemos llevar a cabo para unirnos más al prójimo y con ello abolir la distancia, pues el pecado “es la rescisión de ese contrato... El Mal acaba ahí, se perdona... una sonrisa y la comunión se ha realizado... como fórmula y clave de la vida, más allá del frenesí y el éxtasis”<sup>387</sup>. Llega así el fin de la ética del sufrimiento y comienza la ética del placer. Por eso, nuestro sujeto lírico en esta última línea adopta el tono imperativo que los anteriores interlocutores imaginarios tomaron frente/contra él. Sólo que este loco, convencido de su sabiduría pecaminosa y filosófica, profiere que el pecado nunca nos absuelva para poder religarnos en comunión con el prójimo, pues no hay nada más obsceno para el hombre de hoy “que un alma desnuda”<sup>388</sup>.

---

<sup>386</sup> L. M. Panero, *Prosas...*, p. 111.

<sup>387</sup> *Idem.*

<sup>388</sup> L. M. Panero, *Poesía completa (2000- 2010)...*, p. 41.

## CONCLUSIONES

He comentado en los poemas escogidos de Leopoldo María Panero conceptos seculares, los cuales, hemos visto, aparecen también en diversos textos publicados a lo largo de su vida. Conceptos alquímicos, filosóficos, literarios, de psicoanálisis lacaniano y freudiano. Sus ideas principales respecto al Inconsciente humano, el cuerpo, la sexualidad, la subjetividad y la locura se diseminan a lo largo de los poemas otorgando sentido peculiar a sus metáforas y símbolos, mismas que pudiesen parecer de significación distinta de no haberlos leído bajo la directriz de sus propios textos literarios; o al menos hacia ese punto final llevé mi investigación, sin forzar nunca el trascurso de la misma influida por motivo externo alguno, excepto las propias palabras de Panero y los estudiosos sobre la materia. Hallo en claro dos cosas: no es posible tener un conocimiento cabal de Panero sin leer la obra de Jacques Lacan, no sólo por la manera en que orienta la significación de las figuras poéticas panerianas, sino algunos procedimientos propios de la psique (el inconsciente, preconsciente y consciente) explicados por el psicoanalista y que Panero aplica a su literatura para crear determinados efectos estéticos. Segundo: el tema de la locura es determinante en su obra y podemos concluirlo así: nuestro carácter pulsional, la parte natural de nuestra constitución (el cuerpo) es reprimida de diversas maneras. El loco, ser marginado, le muestra al hombre contemporáneo esa realidad material reprimida de la que, en el fondo, no puede escapar. Tema que puede dar para más trabajos de investigación, lo mismo que otros temas en la obra del poeta. En este trabajo ya señalamos algunos y quedan como materia dispuesta para quien desee trabajarlos nuevamente.

La búsqueda de los textos de Panero fue en ocasiones problemática: ediciones ya fuera de circulación, textos desperdigados en revistas de escaso tiraje, textos navegando en la web de manera desordenada pero persistente, pues los admiradores de Panero se preocupan a veces por

dar a conocer escritos del poeta que uno nunca creería haber podido hallar. Otro tanto sucedió con la bibliografía crítica sobre el autor: estudios publicados por aquí y por allá, algunos perdidos, otros en difusión regular. Sin dejar de contar, entre todo ello, a los oportunistas que en nada contribuyen al conocimiento de su obra y sí, en cambio, intentan colgarse de su nombre para hacerse notar. Finalmente, me pareció encontrar la voz del poeta entre tales avatares y hacerla sonar firme, decidida y locuaz como ella fue. En ocasiones incluso, me pareció topar de frente con la imaginación misma del poeta, sin dejar, como un imaginario rico e inagotable lo es, de perderme de nuevo entre sus recovecos. Cuesta trabajo creer que un hombre que en ocasiones mencionó tener un miedo atroz al mundo en el que vivía pudiese escribir textos tan insólitos, tan polémicos y subversivos.

Desde el primer poema comentado hasta el último, vemos aparecer el recurso de la locura de diferentes maneras: como estado mental e ideología social, y hasta política. La locura se cataloga dentro de lo no permitido socialmente, lo que no se permite que exista, como la ociosidad, la subjetividad plena, la perversión o la poesía (esta última como código opuesto a la escritura abstracta y regulada) con que se perpetúa la prevalencia del vínculo entre los hombres. La locura pone en cuestión no solo el Yo social del individuo, sino que además se atreve a explorar la dimensión del Ello, del Inconsciente en lo que tiene de poderosa entidad biológica. Estos fueron algunos aspectos un tanto conocidos previamente a esta investigación, pero el lector habrá dado cuenta que bajo la escritura de Panero adquirieron un carácter artístico singular, profundo y renovador para la poesía de segunda mitad del siglo pasado. No se trata entonces de poemas psicoanalíticos o de la simple terapia para un hombre enfermo. Se trata de una obra compleja.

La fuerte carga intertextual de su obra obliga al lector a adentrarse en un código igualmente análogo al que habitualmente se circunscribe el hombre en su entorno social: se ve sumergido en la literatura y en la historia de diversos tipos de pensamiento para decodificar el mensaje oculto que el poeta nos encubre bajo diversos símbolos e imágenes enigmáticas, poseedoras, todas ellas, de una sabiduría peculiar. El lector pone en entre dicho toda la estructura que la cultura occidental ha construido a través del tiempo y de diversas formas para originarle una conciencia determinada, una moral y una percepción. Se nos anima, entonces, a cuestionar todas las ideas y prejuicios preestablecidos en aras de liberarnos de tales cadenas psicológicas y sociales. Nos vemos impulsados a encontrar un sentido, nuestro propio sentido, dentro de la poesía paneriana y, con ello, subvertir el orden que nos viene de fuera y se incrusta en nuestra mente como forma predeterminada de sentir y actuar. Poetizar es subvertir, y la locura es un recurso de entre varios hombres para realizarlo, sobre todo a nivel de lenguaje.

La locura abre en el primer texto, la dedicatoria-poema, como telón de fondo de un poemario que la tendrá como interlocutor a cada instante, como la naturaleza misma de los temas que el autor tratará. La locura en este caso comparte con el discurso de la poesía el fin del *logos*, la afrenta más astuta que se le puede hacer a este. Se inaugura el cadáver de la poesía como una nueva sintaxis, como nuevo signo para el hombre. Es el silencio de un muerto que señala la frontera entre lo pasado y lo futuro, entre el fin del hombre viejo, del sujeto clásico, y el inicio del hombre nuevo, del hombre loco, apasionado, ya que la poesía dejó de pertenecer a los discursos sociales y debe ser reivindicada y puesta en circulación no solo como nuevo *lenguaje*, sino como una nueva sensibilidad. Una cartografía del silencio donde el lector, mediante el poder de su subjetividad, es invitado a poetizar él mismo para hallar su personal sentido dentro de los laberintos del Ello y debe, igualmente, sumergirse entre los laberintos de la literatura misma (la



intertextualidad). En el segundo texto la locura y los locos nos muestran su lugar de confluencia y su rol social, sin dejar de insinuar sutilmente que el loco y el manicomio, es el lugar del poema. El discurso del poeta ha caído en la marginación total, en un agujero simbolizado por la locura que sólo tiene por bates a los locos de Mondragón. En el tercer poema la locura desfila dentro de una serie de características profundamente psicológicas y vivenciales que configuran su marca por excelencia, mismas que, de manera soterrada, reflejan la vida de Leopoldo María Panero como el loco que él se concibe, como el hombre opuesto al resto de los hombres. El sujeto lírico es el loco mismo. Sabedor de su locura, encierra su profunda verdad en diversas imágenes que desafían al hombre racional de forma moral. La subversión ética se señala con los actos y la naturaleza del sujeto lírico enumerada a lo largo de los versos con oscuros destellos de lo inusual y lo siniestro. A pesar del fracaso, del dolor, del estigma de ser *loco*, se nos brinda otra oportunidad, otra realidad que podamos vislumbrar, donde lo más auténtico del hombre sea privilegiado sin restricciones ni dogma alguno. Reafirmar la subjetividad como motor funcional en la vida diaria constituye reformar la propia naturaleza y las relaciones sociales entre los hombres. Significa interactuar con el prójimo y con la vida de otra manera, una manera más honesta y sustancial, ya que el trabajo, base de la pirámide social, desgasta y anula la subjetividad, así como el principio de la realidad anula al principio del placer como orientación psíquica.

Estos poemas, por sus procedimientos literarios, cuestionan la percepción y el entendimiento del sujeto de la misma forma que el psicoanálisis lo hizo: hay una realidad oculta en el sujeto y es preciso explorarla. Estilo hermético el suyo, simbólicamente encriptado hasta lo inimaginable, no deja de encerrar una gran sabiduría que torna su crítica eficaz y certera hacia la

sociedad actual. Ejercicio arduo y severo del poeta con su palabra, del poeta con su locura. Escritura que nos acerca unos a otros, nos volvemos, mejor aún, *él mismo* en su escritura.

Una vez adentrados en su poesía, los complejos conceptos se vuelven el bagaje cultural que nosotros, lectores, tenemos en adelante para hacer frente a un mundo donde parece no respetarse a la cultura, a la vida y al cuerpo mismo. Es una obra singular, desesperada, que trastoca todos nuestros presupuestos lógicos y revalora la locura para subvertir el orden de un mundo criminal, hipócrita y deshumanizado; un mundo que nunca quiere escuchar, empeñado en hundirse a sí mismo y hundir al loco. *In stercore invenitur*. Finalmente, la peor parte la seguiremos llevando nosotros, el prójimo, la vida. El camino está ahí, delante de nosotros. Panero parece decir: entender al loco es entenderse a uno mismo. La poesía está aún por *encarnarse*, parece decirnos.

No cabe más que invitar al lector a seguir conociendo la obra de este importante poeta por los caminos de su luminosa palabra para hallar nuevos sentidos y pistas que bien pueden corresponderse con nuestra realidad, atribulada y difícil, por demás. Que este trabajo les pueda ayudar de la mejor manera posible, pues los lectores continúan y dan vida a toda obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- BATLLÓ, José, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed., 1998.
- BLESA, Túa, *Tránsitos. Escritos sobre poesía*, Madrid, Tirant lo Blanch, 2004.
- \_\_\_\_\_*Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar, El Club Diógenes, 1995.
- CAMPAÑA, Mario, *Linaje de malditos. De Sade a Jim Morrison*, México, Debate/ CONACULTA, 2013.
- CAMPBELL, Federico, *Infame turba. Entrevista a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, Barcelona, Lumen, 1971.
- CARROLL, Lewis, *Matemática demente*, ed. Leopoldo María Panero, Madrid, Tusquets Editores, 1975.
- CASTELLET, José María comp., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970
- DARIAN, Leader, *Lacan para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2013.
- DERRIDA, Jacques., *La escritura y la diferencia*, pról. Manuel Asensi, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, colecc. Siglo Clave, 2012.
- DE VILLENA, Luis Antonio, *Lúcidos bordes de abismo. Memoria personal de los Panero*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2014.
- DICCIONARIO NIETZSCHE*, (Varios autores) ed. Christian Nyemeyer, ed. española Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- DUCROT O. y TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1997, p. 98.
- FALCÓ, J. L. y RUBIO, F., selecc., estudio y notas, *Poesía española contemporánea (1939- 1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- FERNÁNDEZ, Benito J., *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Madrid, Tusquets, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, FCE, 2003
- GÁRATE, I. y MARINAS J. M., *Lacan en español (Breviario de lectura)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- GIMFERRER, Pere, “Prólogo”, en Leopoldo María Panero, *Buena nueva del desastre*, Lugo, Scío, 2002, pp. 2-4.
- LACAN, Jacques, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” en

*Escritos II*, México, Siglo XIX Editores, 14 ed. 1998.

LACAN, Jacques, *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente, 1957-1958*, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2015. Enlace web:

[http://www.tuanalista.com/JacquesLacan/11677/Seminario-5-Las-formaciones-del-inconsciente\\_pag.htm](http://www.tuanalista.com/JacquesLacan/11677/Seminario-5-Las-formaciones-del-inconsciente_pag.htm)

LÓPEZ CASTELLANO, R., “The writing of L.M. Panero: subjectivity and multiplicity”, tesis para obtener el grado de doctor en la School of Languages, Cultures and Linguistics, Faculty of Arts, Monash University, 2009, <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Cjimenez/Documento.pdf>

MEDRANO, Diego y PANERO, L. M., *Los héroes inútiles*, pról. Luis Antonio de Villena, Ellago, Castellón, 2005.

PANERO, Leopoldo María, *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Antól., trad. y pref. L.M.P., Madrid, Felmar, 1977.

\_\_\_\_\_ “Dos aproximaciones a la experiencia de Dylan Thomas o bien lo que para ofrecer un título, podría llamarse Circunscripción de Dyla Thomas”, en *Dylan Thomas, Veinte años creciendo*, trad. L.M.P., Madrid, Felmar, 1979.

\_\_\_\_\_ *Dos relatos y una perversión*, Berceles, Ediciones Libertarias, 1984.

\_\_\_\_\_ “Me dirás que estoy loco o el significante a la búsqueda de la pronunciación perdida”, en *Globo rojo, antología de la locura*, antól. L. M.P., Madrid, Hiperión, 1989, p. 9- 12.

\_\_\_\_\_ *Aviso a los civilizados*, present. y comp. Ricardo Cristóbal, Madrid, Libertarias, 1990.

\_\_\_\_\_ *El Tarot del Inconsciente Anónimo*, Madrid, Valdemar, 1997.

\_\_\_\_\_ “Traigo recuerdos del País de Never More”, pról. a James M. Barrie, *Peter Pan*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1998.

\_\_\_\_\_ *El lugar del hijo*, Madrid, Tusquets Editores, 2000.

\_\_\_\_\_ *Poesía completa (1970-2000)*, ed. Túa Blesa, Madrid, Visor, 2001.

\_\_\_\_\_ *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002.

\_\_\_\_\_ “Sade o la imposibilidad”, pról. a *Marqués de Sade, Obras selectas*, Madrid, EDIMAT Libros, 2004, pp. 5-30.

\_\_\_\_\_ *Traducciones-Perversiones*, ed. Túa Blesa, Madrid, Visor de poesía, 2011.

\_\_\_\_\_ *Poesía completa (2000-2010)*, ed. Túa Blesa, Madrid, Visor de poesía, 2013.

\_\_\_\_\_ *Prosas encontradas*, ed. Fernando Antón, Madrid, Visor Literario, 2014.

- \_\_\_\_\_*Cuentos completos*, ed. Túa Blesa, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2014.
- \_\_\_\_\_*Acerca de un posible testamento*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2016.
- PARDO, Enrique M. *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970.
- PÉREZ PAREJO, R., *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación del 50 – Novísimos)*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- ROSAS LANDA BAUTISTA, Héctor S., “Las fallas en el proceso de estructuración psíquica y su eclosión en la pubertad: un estudio de caso”, tesis para obtener el grado de maestro en psicología, México, UNAM, 2015.
- ROUDINESCO, Elisabeth, *Lacan, Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, México, FCE, 2012
- SIERRA CABALLERO, et al, Colectivo Literario Leopoldo María Panero, *Los ojos de la escalera. Seguido del poemario inédito Heroína y otros poemas*, Madrid, Ediciones Libertarias/Alejandro Editores, 1992.
- TALENS, Jenaro, “De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada ‘Leopoldo María Panero’)”, en *L.M P. Agujero llamado Nevermore (Selección poética 1968- 1992)*, Madrid, Cátedra, pp. 7- 62.
- SÁNCHEZ BUSTOS, A. “Leopoldo María Panero: enfermedad mental y literatura”, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociosanitarias y Humanidades Médicas, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Medicina, 2012.

## HEMEROGRAFÍA

- BLESA, Túa, “El silencio y el tumulto”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, no. 6, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1990, pp. 89-107.
- FERNÁNDEZ-VEGUE OLLERO, David, La luna como error (Hacia una versión psicoanalítica del ‘blanco’ en la poesía de L. M. Panero)". 2002. *Caminos de Pakistán*. 22 de junio de 2006. <http://www.caminosdepakistan.com/pdf/3/luna.pdf>.
- GAY, Juan Pascual, “Leopoldo María Panero: un sol negro de la poesía española contemporánea”, en *Literatura y locura*, Andreas Kurz ed., México, Universidad de Guanajuato, colecc. Pliego literatura, 2012, pp. 159- 178.
- GERALDO PELÁEZ, Gonzalo, “La escritura patológica de L M Panero: ‘El significante a la

- búsqueda de la pronunciación perdida”, Universidad de Chile, Proyecto Patrimonio, 2008. Enlace web: <http://letras.s5.com/lmp291108.html>
- GIMFERRER, Pere, “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en *30 años de literatura en España*, Salvador Clotas y P. G., Barcelona, Kairós, 1971, pp. 87-108.
- IBÁÑEZ, Andrés, en “Panero, versos inéditos”, *Diario ABC*, 24 de mayo de 2014, “ABC Cultural”, Libros, pp. 12.
- MOLINA, Ángela, “Los novísimos se reencuentran con Castellet después de 30 años”, *Diario ABC*, 6 de marzo de 2001, “ABC Cultural”, pp. 46.
- \_\_\_\_\_ “Algunos no me perdonaron *Nueve novísimos*”, *Diario ABC*, 24 de febrero de 2001, “ABC Cultural”, pp. 13.
- MISTRORIGO, Alessandro, “No hay nada, nada más que la boca que dice’: Horizonte poético de Leopoldo María Panero”, (*En*)*Claves de poesía. Una visión de los novísimos*. Prosa, poesía, ensayo, eds. Enric Bou y Elide Pittarello, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2009, pp. 327-347.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José, “Vigencia y balance de ‘Nueve novísimos poetas españoles’”, *Ínsula*, no. 288, noviembre de 1970, p. 1 y 12-13.
- PARDELLAS VELAY, Rosamna, “Crítica civil y poesía de los 70: el caso de Aníbal Núñez”, en: Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous (eds.): “Una de las dos Españas...” *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas: Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana 2007, págs. 191-218.
- RODRÍGUEZ DE ARCE, I., “Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, no. 6, 2009, pp. 27-37. Enlace web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3055409>
- RODRÍGUEZ MARCOS, J., *El País*, “Seré un monstruo pero no estoy loco”, 30 de octubre de 2001, “Babelia”. Enlace web: [http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550_850215.html)
- RUANO CÉSPEDES, J., “La sinagoga de Satanás’, Presencias heréticas en la poesía de L M Panero”, *Castilla, Estudios de Literatura*, no. 2, 2011, pp. 123-149, enlace web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3738635>
- RUIZ CASANOVA, José F., “Nunca digas *nunca jamás*”, *Diario ABC*, 24 de febrero de 2001,

“ABC Cultural”, pp. 11-12.

## **VIDEOGRAFÍA**

ASENSI, Manuel: “Lacan para multitudes” (1/1). Enlace web:

<https://www.youtube.com/watch?v=4i2vQEHnpEs>

ASENSI, Manuel, “Lacan para multitudes” (2/ 4). Enlace web:

<https://www.youtube.com/watch?v=gx1qNJjtLY>

*DESPUÉS DE TANTOS AÑOS*. Dir. Ricardo Franco. Prod. Andrés Santana, Imanol Uribe. Guión:

Elena Gil Nagel. Fotografía: Daniel Cebrián. Música: Eva Gancedo. Protagonistas:

Leopoldo María Panero, Juan Luis Panero, Moisés “Michi” Panero, María Barranco.

Duración: 1 h. 24 min. 1994.