



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte- Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

**“El último hombre”: la *inquietante extrañeza* de  
Leopoldo María Panero.**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

MAURICIO ARIEL GRANDÓN OÑATE  
CONCEPCIÓN-CHILE  
Agosto, 2018

Profesora guía: Dra. María Nieves Alonso Martínez  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

## **AGRADECIMIENTOS.**

A los *sospechosos de siempre*; a la profesora guía de esta investigación, profesora María Nieves Alonso, gracias por su apoyo, paciencia y libertad; a la Universidad de Concepción, por haber contribuido económicamente a la concreción de la pasantía en España en el contexto de esta investigación; al profesor Niall Binns, por todo su apoyo y amabilidad; a la Universidad Complutense de Madrid, por haberme facilitado los medios para profundizar mis ideas; y a Leopoldo María, por la risas.



¡Dadme un sueño de ojos abiertos,  
un muro donde caer arrodillado!

    Mi sangre está llena de islas,  
mis párpados de anunciaciones y agonías.

¡Pero en mi corazón no cabe un dolor más!

[...]

    Pues atravesé la noche en busca de otros mundos.  
Y no encontré nada sino bestias degolladas ensangrentando los caminos.

    Nada sino pájaros heridos en los mudos tejados

    Y niños que morían sin alcanzar el velero de sus sueños,  
Apostados frente a tierras baldías que desde los pies los devoraban.

    Y contra ellos lanzaban los lobos del silencio

    Y los puñales del abismo que una mano invisible blandía.

*Carlos de Rokha*

## Tabla de contenidos.

• Resumen.....	V
• Introducción.....	1
1. Presentación del objeto de estudio.....	1
2. Estado del arte.....	3
2.1. Crítica sobre Leopoldo María Panero.....	3
2.1.1. Túa Blesa, <<La destruction fut ma Beatrice>> (2001).....	4
2.1.2. Túa Blesa, <<La destruction fut ma Beatrice>> II (2012).....	5
3. Justificación, importancia y objetivos de la investigación.....	8
3.1. Objetivos de la investigación.....	9
3.1.1. Objetivo general.....	9
3.1.2. Objetivos específicos.....	9
4. Marco teórico.....	10
4.1. El discurso.....	10
4.2. El Mal.....	11
4.3. La locura.....	13
4.4. La figura de Narciso.....	15
5. Contextualización histórico-literaria.....	16
5.1. Antecedentes del autor.....	16
5.2. Leopoldo María Panero en la tradición poética española.....	19
• Capítulo I: El último hombre dice.....	24
• Capítulo II: El último hombre piensa.....	41
• Capítulo III: El último hombre hace.....	66
• Capítulo IV: El último hombre se mira a sí mismo.....	86
• Conclusión.....	103
• Bibliografía.....	105

## **Resumen**

El presente informe trata acerca de la investigación llevada a cabo sobre la obra poética del poeta español Leopoldo María Panero (1948-2014), específicamente el libro *El último hombre* (1983), y su relación con los fenómenos de la locura, el mal y la figura de Narciso, teniendo como principal soporte el discurso poético que desarrolla el autor en la obra mencionada. De acuerdo con lo anterior, planteamos que dicho libro es el testimonio de Narciso loco, mediante la reiterativa enunciación que elabora el sujeto discursivo de sí mismo, desplegando una tensión entre la belleza y el horror, además de tomar en cuenta el carácter ambiguo de la locura entre los conceptos mencionados anteriormente.



# Introducción

## 1. Presentación del objeto de estudio.

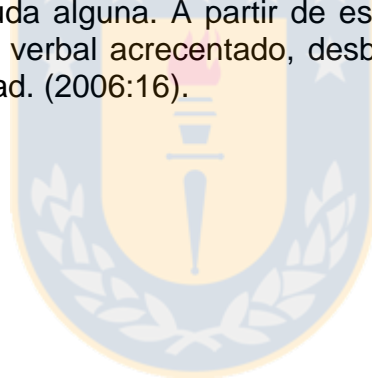
El presente informe trata acerca de la investigación llevada a cabo sobre la obra poética del poeta español Leopoldo María Panero (1948-2014), específicamente el libro *El último hombre* (1983), y su relación con los fenómenos de la locura, el mal y la figura de Narciso, teniendo como principal soporte el discurso poético que desarrolla el autor en la obra mencionada. De acuerdo con lo anterior, planteamos que dicho libro es el testimonio de Narciso loco, mediante la reiterativa enunciación que elabora el sujeto discursivo de sí mismo, desplegando una tensión entre la belleza y el horror, además de tomar en cuenta el carácter ambiguo de la locura entre los conceptos mencionados anteriormente. A este respecto, señalamos las palabras del prefacio con las cuales el poeta presenta su libro:

Testimonio de la decadencia de un alma, este libro, pese a lo macabro de sus temas, no romperá por ello con el rigor poético que me he propuesto a lo largo de toda mi obra literaria. La imaginería exótica, retorcida, sigue la técnica: la de contrastar la belleza y el horror, lo familiar y lo *unheimlich* (lo no familiar, o inquietante, en la jerga freudiana). Blake, Nerval o Poe serán mis fuentes, como emblemas que son al máximo de la *inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso: porque el arte en definitiva, como diría Deleuze, no consiste sino en dar a la locura un tercer sentido: en rozar la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se hace arte del toro, la *literatura considerada como una tauromaquia*: un oficio peligroso, deliciosamente peligroso. (Panero, 2006:287).

Algunas de las particularidades que evidencia la escritura de Panero vienen a conglomerarse en este libro, oficiando como clave o síntesis de lo escrito anteriormente, o inclusive de manera posterior, además de contar con un prefacio que resulta iluminador para orientar la lectura, señalando influencias de poetas y teóricos en conjunto con una concepción delimitada de lo que entiende por arte. Sin embargo, todas las designaciones no simplifican el hecho de enfrentarse a la

lectura de un conjunto de poemas tan variados en sus registros, como en su contenido, y es ahí donde radica la complejidad que queremos desentrañar, haciéndonos cargo del nuevo saber que se encuentra amparado en el espacio poético ofrecido por Leopoldo María Panero. Resulta imprescindible compartir las siguientes palabras del crítico Túa Blesa, provenientes del prólogo de *Poesía Completa (1970-2000)* del poeta español, titulado <<La destruction fut ma Beatrice>>, a saber:

La lectura de esta obra es, pues, un desafío, ante el cual no cabe indiferencia alguna. Pero habrá de tenerse en cuenta algo que en poesía, y en el arte en general, es decisivo, y es que una obra no puede tener como destino en ningún caso el diluirse entre las demás, borrarse para siempre entre la palabrería sin haber dicho ni una palabra nueva que la haga inscribirse en la serie literaria como un nombre propio, que haya incrementado tal serie. De que esto es así no (me) cabe duda alguna. A partir de estas páginas la poesía es un espacio verbal acrecentado, desbordado sobre los bordes de la libertad. (2006:16).



## 2. Estado del arte.

Para desarrollar nuestra investigación, es necesario contar con una perspectiva global de lo que implica la escritura de Panero, no sólo en cuanto a la escritura de *El último hombre* o los lineamientos que dicha obra pueda suscitar. Es por esto que, a continuación, daremos a conocer los aportes que ha realizado la crítica literaria, dando a conocer diferentes maneras de abordar la obra del poeta.

### 2.1 Crítica sobre Leopoldo María Panero.

En términos generales, la crítica ha mantenido una relación un tanto ecléctica con la obra de Panero, o mejor dicho, se encuentra dividida por reacciones radicales frente a su lectura, puesto que provoca una genuina devoción o un profundo rechazo; tal como señala Túa Blesa en el prólogo a *Poesía Completa (2000-2010)*:

...«años después canonizado en revistas y libros/ [...] números de homenaje»», dado que ese modo de canonización de la obra de Leopoldo María Panero se ha venido produciendo desde hace ya años. En efecto, en el ámbito académico, en parte de él al menos, no faltan trabajos en los que se tiene en cuenta, y se valora, su obra. Controvertida por lo demás, hay que añadir, por cuanto tampoco faltan quienes niegan a tal obra, o a parte de ella, todo, o casi todo, valor literario. (2014:12).

Por lo tanto, nos encontramos en un escenario polarizado, sin mediar un criterio que realice un balance equilibrado de la obra, es decir, que ponga a disposición del lector una propuesta de lectura de la obra del poeta. De acuerdo a la revisión de la bibliografía crítica, hemos concluido que aquellos textos que más sirven para nuestra investigación corresponden a los dos prólogos realizados por Túa Blesa para los libros recopilatorios de la obra poética de Panero.



### 2.1.1. Túa Blesa:<<La destruction fut ma Beatrice>> (2001).

Como se dijo anteriormente, este texto funciona como prólogo para el primer libro que recopila la obra poética completa del autor, consignando en el mismo título los años que abarca el corpus de textos de los cuales está conformado, vale decir, del año 1970 hasta el año 2000. Principalmente, lo que hace Blesa es ordenar y establecer hitos generales en la obra y vida de Panero, para ir especificando en la consistencia de su obra poética y en los procedimientos que la singularizan en grado sumo si consideramos la tradición en la que se encuentra inserto.

Luego de establecer la relación entre el título del prólogo (verso de Mallarmé) con la obra de Leopoldo María Panero que, cabe señalar, funciona como gran síntesis de esta, se entregan algunas características de la obra, tales como:

...esta poesía escrita a espaldas del sistema, tanto que no ha merecido ni un solo premio en una sociedad que se diría es la sociedad de los premios y los halagos, aunque sí que obtiene una y otra vez el reconocimiento de la lectura, el único premio a que una obra literaria verdadera podría llegar a aspirar. (Blesa, 2004:127).

Posteriormente, identifica a la familia, resaltando la temprana y amplia interacción con la literatura, además de los más variados temas. Su inclusión en la antología de Castellet (1970) y sus apariciones en las películas *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri y *Después de tantos años* (1994) de Ricardo Franco complementarán esta breve construcción biográfica, considerando también sus estadías en instituciones psiquiátricas. A partir de esto, Blesa señala el alto grado de escritura autobiográfica en la obra de Panero, sin embargo, prontamente da indicios de cómo se puede restar importancia a la vida del autor, para favorecer la validez autónoma de la obra.

Impone esto el hacer una referencia a lo autobiográfico de esta poesía, que no falta, pero que deja de significar en cuanto experiencia autobiográfica para pasar a ser una oscura figura

donde la vida del poeta se decolora y deja de ser tal –pues el significado de la palabra poética es de naturaleza diferente a la de la palabra... (2006:9).

La obra precisamente es caracterizada como la realización sistemática de un programa de destrucción, por tanto, tratamos con un discurso violento, el cual se despliega por todos los registros textuales, así como en la escritura que textualiza el silencio. También, al tratarse de una poesía sin territorio, el carácter errático estará signado por los puntos de apoyo que marcarán su intento por volver a lo literario, y es ahí donde los poemas de Panero se pueden entender como una constante reescritura, por lo que cobran especial relevancia sus influencias, a las que hará reiteradas alusiones, ya se trate de citas textuales o reelaboraciones de estas. En cuanto a su dimensión mortuoria, Blesa (2004) nos dirá: “Escritura que, en otro sentido, es, toda ella, un acta de la experiencia de la muerte...” (p. 134).

Para finalizar, se plantea el desafío intrínseco de la obra al momento de su lectura, la que no deja indiferente, más bien, se ofrece como “un espacio verbal acrecentado, desbordado sobre los bordes de la libertad” (Blesa, 2004:135).

### **2.1.2. Túa Blesa: <<La destruction fut ma Béatrice>>, II (2012).**

Para este segundo prólogo, correspondiente a la segunda parte de la poesía completa de Panero, es decir, aquella producción poética que abarca desde el año 2000 hasta el año 2010, Blesa nos entrega una contextualización biográfica del poeta a partir de donde se encontraba al finalizar el anterior libro de sus poesías completas. Básicamente, nos pone al tanto de su condición psiquiátrica; ha sido dado de “alta por fuga” del Hospital Psiquiátrico de San Juan de Dios (más conocido como el *Manicomio de Mondragón*), y luego de tres meses viviendo en casa de Claudio Rizzo, ingresa voluntariamente al Hospital Psiquiátrico Insular de Las Palmas de Gran Canaria, actualmente Hospital Juan Carlos I, lugar en que se mantendrá hasta su muerte.

Una de las primeras observaciones que realiza Blesa es la relación entre las publicaciones del poeta y el tiempo que abarca el libro:

El ritmo de escritura de Panero, que puede o debe verse como una compulsión o como efecto de <<el ritual del neurótico obsesivo>>, según expresión que se lee en varias ocasiones en su obra, es poco usual y hay que decir que todos sus escritos encuentran acogida por parte de editoriales, si es que no han sido propiciadas por sus responsables, y de lectores. (2014:8).

Con esto ya podemos establecer una continuidad entre el poeta, la obra y su recepción, continuidad que ha evolucionado, ya que cuenta con lectores consagrados a su obra, que están atentos a las nuevas publicaciones, o bien, propician los medios para concretar la labor del poeta. Por tanto, hay una consagración que no tenía anteriormente, o al menos, no de manera tan amplia como sí lo es ahora. Con respecto a su obra, el crítico español agrega:

Ante ese momento en que se detendría la vida, que se destruiría el mundo y con él, claro, el sujeto y con él la palabra, ésta que no podría ser más que la *última* palabra, aún más, no ya ante ese momento, sino en el posterior, aquél en el que la palabra sería ya la póstuma, ésta no podría ser ninguna de las previsibles y por cuanto imprevisible estaría al margen de cualquiera de los códigos y de las convenciones sin posibilidad alguna de criterio para juzgar y valorar. Así, la poesía de Panero sería en conjunto ya no la *última* palabra, sino con mayor propiedad la *póstuma*.

Que esa palabra es póstuma, posterior al lenguaje, a la vida, al mundo, y desde luego dicha tras la muerte del sujeto es algo que está dicho reiteradamente en la escritura de Panero. (2014:13).

Es así como la obra poética mantiene su rasgo esencial de dar cuenta de un estado derruido, en que el objeto poético, el estado poético y la misma escritura poética están en crisis o hace mucho que desaparecieron, y el mismo hablante lírico, desesperado en su intento por encontrarse a sí mismo (lo que implica su sobrevivencia), diluye su vacío en otro más grande. Al decir de Blesa:

Si quien habla en estos poemas es un muerto, un yo que es el vacío de un hueco, no puede extrañar que en los momentos en que se refiere a sí mismo su identificación no tenga estabilidad alguna, sino que ese hueco sea llenado por casi cualquier denominación imaginable del <<yo>>. [...] Formulaciones que, excediendo el monólogo dramático, son en definitiva una respuesta, un intento de respuesta a la pregunta ¿quién soy yo?, que se desarrolla en ¿quién sabe quién soy yo?, a la que responde la propia obra: <<Y le pregunté a una hormiga, dije ¿Quién soy? y nadie respondió>> (*Los señores del alma*), respuesta, o intento de respuesta, a la conciencia de un yo destruido. (2014:16).



### 3. Justificación, importancia y objetivos de la investigación.

El interés que suscita la obra de Panero se justifica, a grandes rasgos, en el hecho de preguntarse cuál es su saber, cuál es el conocimiento que anuncia su poesía, con respecto a su valor intrínseco y la visión de mundo que entrega. En gran parte, la motivación que tenemos al momento de investigar sobre el autor está estrechamente ligada con la pregunta que se plantea Foucault en *Historia de la locura en la época clásica*, vale decir *¿qué anuncia el saber de los locos?*

Lo anterior de por sí resulta altamente cuestionable, ya que se toma como certeza el hecho de que Panero sea un poeta loco (esquizofrénico reza su diagnóstico). Sin embargo, en terreno especulativo, pareciera ser que su condición de creador contrasta con la inactividad propia del padecimiento, considerando su prolífica pluma y las sucesivas publicaciones hasta su muerte; o bien, no es propiamente la locura lo que afecta al poeta, sino un exceso de lucidez. Independiente de la resolución de estos cuestionamientos (que evaluaremos una vez concluida la investigación), se debe añadir el posicionamiento de este saber, esta poética, en el mundo contemporáneo donde, previa a cualquier pretensión investigativa o acercamiento literario, bastante difícil resulta saber quién está cuerdo y quién no, y en ese escenario aparece la imprescindible figura del poeta Panero, con todas sus ambigüedades como estrategia contra las aprehensiones de cualquier índole, las que serán debidamente tomadas en cuenta por nosotros, en tanto criterio investigativo.

Panero poetiza un estado de la situación derruido, acaso el anuncio/confirmación de un fin total, del cual su escritura es testimonio, y es aquí cuando se vuelve imprescindible, puesto que se mantiene en el vacío después de la muerte y la palabra, por lo que postularía una continuación...agonizante, decrepita, destrozada, pero continuación al fin y al cabo; tal cual como Orfeo después de haber perdido a Eurídice en los infiernos. Es esa vitalidad subterránea lo que vuelve esencial su obra y valida todos los cuestionamientos de los cuales es susceptible.

Tal cual como enuncia en el poema *Brillo en la mano*:

Locura es estar ausente  
humo es todo lo que queda  
de mí en la página que no hay  
cae al suelo mi figura  
y libre de mí se mueve  
el papel de pura ausencia.  
(Panero, 2006:401).

Una ausencia que, por no estar, depura una presencia ilegítima en medio de un acontecer hegemónico. En síntesis, estos son los signos que motivan y alimentan nuestra curiosidad para indagar en aquel misterio que constituye la obra poética de Leopoldo María Panero.

### **3.1. Objetivos de la investigación:**

#### **3.1.1. Objetivo general:**

- Identificar y describir los fundamentos estéticos en los que se sustenta la obra poética de Leopoldo María Panero, específicamente aquellos concernientes a *El último hombre*.

#### **3.1.2. Objetivos específicos:**

- Caracterizar los procedimientos estético-retóricos presentes en los poemas que conforman el libro *El último hombre*.
- Evaluar la incidencia que tienen los fenómenos del mal, la locura y la figura de Narciso en la conformación de los poemas que constituyen *El último hombre*.

## 4. Marco teórico.

En lo que respecta al marco teórico, este se encontrará dividido en cuatro grandes focos o temas, lo cual no implica que cada uno sea independiente del otro, más bien, se constituyen en una propuesta de orden, siguiendo una lógica deductiva, ya que, como veremos a continuación, los cuatro temas se encuentran imbricados de forma caótica en la obra del poeta.

Los cuatro focos o temas serán el discurso, el mal, la locura y la figura de Narciso:

### 4.1. El Discurso.

Partiremos exponiendo conceptos acerca del discurso, ya que consideramos este elemento como el sustento principal de nuestra investigación al entender que todos los eventuales descubrimientos, ideas o relaciones estarán estrictamente ligadas al soporte discursivo del poeta, es decir, netamente lo que se encuentra conformando nuestro objeto de estudio. Para ello, utilizaremos básicamente dos textos, a saber, *Los géneros del discurso* (2012) de Tzvetan Todorov, específicamente el capítulo titulado *El discurso psicótico*, y *El orden del discurso* (1999) de Michel Foucault. En este texto, Foucault nos dice:

He aquí la hipótesis que querría proponer, esta tarde, con el fin de establecer el lugar –o quizás el muy provisional teatro- del trabajo que estoy realizando: supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (1999:14).

Son aquellos procedimientos aludidos en el párrafo anterior los que queremos evaluar en cuanto a su presencia o ausencia en los poemas, entendiéndolos como procedimientos de exclusión, a partir de algo que se quiere controlar o mantener en orden.

## 4.2. El Mal.

Una vez identificadas las categorizaciones, introduciremos el tema del mal y su relación con la literatura, en específico con la poesía. En primera instancia, utilizaremos el texto de Georges Bataille *La literatura y el mal* (2000), donde el autor expone, a través de un conjunto de ensayos, las diferentes manifestaciones que ha tenido el mal en obras como las de William Blake, el Marqués de Sade, Kafka, Baudelaire, entre otros. Para sintetizar los postulados de Bataille (2000), nos podemos remitir a la siguiente sentencia: “Pienso que el hombre está necesariamente erigido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación” (p. 60). Esta condenación puede graficarse en cierto desgarramiento por una realidad prosaica, la cual Panero quiere transformar a través de la empresa alquímica aludida en el prólogo de *El último hombre*; sin ir más lejos, esta situación se relaciona íntimamente con la experiencia que, según Bataille, tuvo Baudelaire al constatar su libertad:

Evidentemente la libertad del niño (o del diablo) está limitada por el adulto (o por Dios) que la toma a broma (la desvaloriza: el niño alimenta en estas condiciones sentimientos de odio y rebelión, frenados por la admiración y la envidia. En la medida en que se inclina hacia la rebelión asume la responsabilidad del adulto. Si lo desea, puede cegarse de distintas maneras: puede pretender arrogarse las prerrogativas mayores del adulto, sin admitir en cambio las obligaciones que con ellas están ligadas (es la actitud ingenua, el bluff que exige la perfecta puerilidad) puede prolongar una vida libre a expensas de aquellos a los que divierte (libertad coja, que tradicionalmente ha solido ser la de los poetas); puede alimentar a los demás y a sí mismo con palabras: eludir, mediante el énfasis, el peso de una realidad prosaica. (Bataille, 2000:58-59).

De acuerdo a esto, y en términos generales, frente a la *realidad prosaica* surge la reacción estética propia del inconformista, la cual Rüdiger Safranski, en



su libro *El mal o El drama de la libertad* (2010), identifica de la siguiente manera: “El mal se convierte en tentación estética para quienes están hartos de las delicias cotidianas y, por eso, buscan lo supraterrrestre en lo infraterrrestre” (p. 184).

En un comienzo, el mal se reconoce como la pulsión de movimiento que lleva a la acción, la cual rompe un estado altamente agobiante. Es un sujeto que anhela libertad, o bien, si ya cuenta con ella, la debe administrar. Pero antes de proseguir en nuestros planteamientos, es necesario reparar en la figura que encarna al sujeto en busca de la libertad, puesto que Bataille, cuando se refiere a Baudelaire, se refiere a la libertad del niño y su conflicto con el adulto, lo que adquiere especial relevancia al abordar el carácter narcisista de Panero. En *El cuerpo tenebroso* (1981), Senosiain expone lo siguiente:

Horror del niño destronado: el origen se aleja. Pavor angustioso de aquel que ha dejado de ser y no es ya, o está dejando de ser, abandonado a su suerte o a la de algún dios maligno; aquel que se diluye, desaparece, cae desde su sitial de augusto soberano al charco más inmundo de barro y turbias aguas; aquel que observa con sofoco interior la línea recta del tiempo, que a cada momento ve crecer, alargándose hasta el infinito, y observa así descontrolado cómo se aleja el origen: intuición no ya de niño- pues en este el tiempo se funde en eternidad- , sino de adulto en ciernes. Si a veces se habla de la vejez como de una “segunda infancia”, ¿cuántas infancias en verdad no existirán, alternadas con episodios de conversión a lo adulto?...estas observaciones nacen como manantial, levemente y en lo claro del bosque, de una intuición que inunda el ser entero: la experiencia cotidiana de convertirme día a día en un ser más niño, que adivino en la forma de hablar, los climas varios del erotismo, los gestos, los pequeños detalles- la holgazanería, el narcisismo, el sobresalto-...La visión angustiosa del alejamiento del origen, ¿deja paso a la tenue sonrisa de su pronta recuperación? La importancia fatal, avidja implacable, tiene el arranque de conducir a su pronta destrucción en aquel subtítulo nietzscheano: como se llega a ser lo que se es. (p. 20-21).

Cabe mencionar que también daremos caracterizaciones del fenómeno del mal en su estricto valor filosófico, por lo cual usaremos las ideas que plantea Alain Badiou en *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal* (2004); a continuación, expondremos tres identificaciones que realiza Badiou en su ensayo, las cuales son lo suficientemente sintéticas como para suscitar eventuales relaciones con los objetivos de nuestra investigación, a saber:

- El Mal es una categoría del sujeto.
- El Mal es aquello a partir de lo cual se define el Bien, no a la inversa.
- El Mal es el proceso de un simulacro de verdad. Es, en su esencia, terror dirigido a todos bajo un nombre inventado por él.

#### **4.3. La Locura.**

Otro tema o foco para abordar será la locura. Primero, haremos una introducción del tema, haciendo un breve recorrido por su trayectoria en la cultura occidental, así como las diferentes interpretaciones que ha tenido. Para ello, será necesario abordar *Historia de la locura en la época clásica* (1998) de Michel Foucault, donde el autor nos entregará su evolución historiográfica y más de alguna noción del concepto propiamente tal. Sin embargo, de todos aquellos alcances, pareciera ser que la siguiente alusión cobra especial coherencia con lo que hemos venido tratando hasta el momento: "...la locura es como una manifestación, en el hombre, de un elemento oscuro y acuático, sombrío desorden, caos en movimiento, germen y muerte de todas las cosas, que se opone a la estabilidad luminosa y adulta del espíritu". (Foucault, 1998:27-28).

Una vez introducida la locura, es innegable que, en tanto fenómeno patológico, se verá en interacción con otros conceptos que orbitan a su alrededor dentro de un marco cultural. Es decir, que la reverberación de sus significados se relaciona con otros conceptos, tales como el mal, el cual, para la tradición

judeocristiana, se manifiesta en conceptos como la falta y la culpa. Considerando estos antecedentes, en *El hombre culpable. La locura y la falta en Occidente* (1999), Pewzner nos dirá:

Con su expresión y con la interpretación que suscita, el trastorno mental está, en efecto, en estrecha relación con la problemática del mal, que a su vez tampoco puede dissociarse de la concepción religiosa en una tradición cultural dada. En la perspectiva occidental se tiende a considerar que el mal es inherente al hombre mismo. Esta noción de interioridad resulta mucho más impresionante aquí al considerar que está ausente en contextos culturales diferentes, donde el origen del mal está situado siempre en el exterior del sujeto, por ejemplo en una persecutor que se puede localizar y nombrar; [...] En Occidente, la idea de que el mal tiene sus raíces en el ser mismo abre la vía de la culpabilidad, que designa el momento subjetivo de la falta. (p. 20-21).

Siguiendo la lógica interactiva de la locura presentada en el párrafo anterior, complementando los conceptos ya mencionados, es necesario incluir el de enfermedad, otorgándole una perspectiva patológica a nuestra investigación; tal como se demuestra en el texto *Literatura, cultura, enfermedad* (2006), esto no descarta posibilidades de encuentro con respecto a los otros saberes, más bien promueve la complementariedad entre la medicina y las artes.

Es así como llegamos finalmente al encuentro crítico entre la poesía y la locura, tal como lo establece Enrique Gómez-Correa en *Sociología de la locura* (1942), y con encuentro crítico no me refiero a la tensión que pueda generar la disparidad de tales fenómenos, sino el quiebre que se genera entre ambos y la *realidad prosaica*. Para tal escenario es necesario remitirse a las palabras del autor:

Se sabe ya que el hombre que toma la resolución de adoptar la poesía como su oficio, por este solo hecho se *enajena*, o en otras palabras, él experimenta una especie de caída en los territorios de la locura. De ahí su importancia y su responsabilidad para toda una época. En tal caso se hace uso de un lenguaje directo, de una protesta directa. En cambio,

cuando este oficio es la literatura –me refiero casi exclusivamente a la novela y al cuento- o también la filosofía, en estos casos la intervención es indirecta y su responsabilidad hay que encontrarla después de muchas vueltas y de haberla, es sólo en la medida en que sus autores son poetas. (1942:125-126).

#### **4.4. La figura de Narciso.**

Cabe mencionar que dentro de las variadas personificaciones que adquiere la locura en la poesía de Panero, es preponderante la figura de Narciso, por lo que abordaremos sus implicancias. Para ello, utilizaremos el texto de Gerard Genette *Figuras. Retórica y estructuralismo* (1970), complementándolo con el *Diccionario de símbolos* (2004) de Cirlot y el *Diccionario de los Símbolos* (1995) de Chevalier; para tener una visión contextualizada de la presencia de Narciso en la literatura española contemporánea, también expondremos los postulados de Borrego en *La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía española última* (2010).

## 5. Contextualización histórico-literaria.

### 5.1. Antecedentes del autor.

Leopoldo María Panero nació en Madrid, España, el 16 de junio de 1948. Hijo del poeta Leopoldo Panero (1909-1962) y de Felicidad Blanc (1913-1990), su núcleo familiar lo completan su hermano mayor Juan Luis Panero (1942-2013) y su hermano menor José Moisés Santiago Panero (1951-2004), más conocido como Michi. Como se constatará a lo largo de su vida, los lazos familiares marcarán el proyecto creativo de Leopoldo María a través de un rechazo radical (así como un profundo amor) hacia todo lo que representan, partiendo por la figura de poder que representa el padre, como la incompreensión de su madre. Todo ello se evidenciará en presencias espectrales a lo largo de su obra poética, presencias que siempre estarán ligadas a prácticas transgresoras como la necrofilia y la coprolalia, por mencionar algunas.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
y el primer somormujo me diga su palabra  
te mataré mañana poco antes del alba  
cuando estés en el lecho, perdida entre los sueños  
y será como cópula o semen en los labios  
como beso o abrazo, o como acción de gracias<sup>1</sup>  
(Panero, 2006:300).

Leopoldo María era un niño alegre, al mismo tiempo que nervioso y poseedor de una gran vivacidad. A grandes rasgos, podemos referirnos a la infancia del poeta como una época dichosa, colmada de juegos con sus hermanos, de viajes con sus padres y de mucha curiosidad, además de profesar un gran amor por la naturaleza y los animales. Ratificación de esto será su

---

<sup>1</sup> Los versos citados pertenecen al poema *Proyecto de un beso*, del cual J. Benito Fernández nos dirá:

En invierno Leopoldo María participa en las <<Conversaciones sobre Poesía Joven>> que tienen lugar en el Ateneo madrileño, donde da lectura a varios poemas inéditos. Entre el público, se encuentran Javier Barquín y Felicidad Blanc, que asiste entusiasmada para ver a su hijo, aunque siempre tiene que soportar algún versificado impropio. Sentada en las primeras filas y atentísima, Feli escucha con deleite y admiración <<Proyecto de un beso>> -a ella dedicado-... (2006:273).

afiliación a la Sociedad Protectora de Animales y Plantas de Madrid en 1961. De algún modo, el violento quiebre con todo este mundo idílico, complementado por la muerte del padre en el año 1962, dejarán al niño Panero en un estado de desamparo del cual no podrá salir, lo que provocará un prolongado sentir melancólico y la motivación de recuperar el *paraíso perdido*. De ahí que se entienda su identificación con la figura de Peter Pan y el hecho de mantener la ilusión de la infancia como resistencia a la inminente desaparición de esta. Ejemplo claro de lo anterior es el poema *Peter Punk*, que citaremos íntegramente a continuación:

Peter Punk es el amor y Campanilla su princesa  
en el cielo están buscando el secreto de la nada  
todos los Niños Extraviados.

Peter Punk es el amor y Campanilla su princesa  
Garfio busca en vano el secreto de su mano  
y Campanilla llora al pie del Árbol Extraviado  
adónde las sirenas y adónde los enanos  
Peter Punk intenta en vano su amor explicar,  
en una playa desierta Campanilla lo dejó.  
(Panero, 2006:388).

Si bien, no hubo mayores preocupaciones con respecto a su rendimiento académico en las diferentes instituciones escolares donde se formó, sí hubo quejas con respecto a su comportamiento. Cabe mencionar que, al ser hijo de un poeta a favor del régimen franquista, Leopoldo María tuvo una formación académica privilegiada, a la vez que restringida en cuanto a la religión; sin embargo, podríamos tomar este mismo hecho como la motivación para el rechazo de dicha posición, partiendo por su activismo político, ligado a grupos comunistas y anarquistas, además de sus constantes referencias a personajes o manifestaciones culturales contrarias a la hegemonía de la tradición judeocristiana, por ejemplo los himnos que le escribe a Satán, las referencias a Kali, Wendigo, Caronte, el Anticristo o el libro *El tarot del inconsciente anónimo* (1997).

Se sabe que Panero comenzó a experimentar la poesía desde muy

pequeño<sup>2</sup>, pero no será hasta la aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), preparada por José María Castellet, que su figura se hiciera más patente en el circuito literario de España. A partir de este momento, comienza a perfilarse su singular personalidad, así como su obra poética; su vida vacila entre la literatura y sus estancias en cárceles o psiquiátricos, siendo su madre aquella que lo acompaña constantemente, pese a los cambios de ánimo de su hijo. Antonio Martínez Sarrión se refiere a esto en su *Prólogo* a la biografía que escribiera J. Benito Fernández sobre el poeta, entregándonos un estado de la figura de Leopoldo María con respecto a su estirpe:

En la misma línea de madrugadoras intenciones, me parece a mí que del archicitado lema que Rimbaud enunció, en inciso de la carta a Paul Demeny: <<El poeta se hará vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos>> importan menos, para nuestro caso, los subrayados rimbaldianos que el término <<razonado>>, pues ese residuo, esa <<célibe muleta>> (Ory), ese extraño resto de sensatez, a través de muy particulares y oscuras astucias, garantizó, por fortuna, la continuidad de una vida y el cuajo de una obra impar, tras sortear todos los temporales y mediando dos vías. La primera, el ya aludido amparo materno que nunca fallaría, aunque, a partir de un momento, la convivencia fuera no sólo imposible sino peligrosa para la integridad física de la viuda del poeta franquista. Pienso que no poco de esa inadaptación a la común tarea de ganarse el sustento, a partir de cierta edad, mucho tiene que ver con la condición –cultivada por los Panero, hidalgüelos aburguesados, en bancarrota al final- un poco de <<fin de raza>> en el más que antiguo, momificado reino de León. Ese fondo se revolvía y regurgitó siempre en la conciencia (mala: <<dadme, como mínimo, malas conciencias>>, dijo alguien) del joven Leopoldo María. (2006:12-13).

En 1986, es ingresado por su madre al Sanatorio Psiquiátrico Hermanos San Juan de Dios, en Mondragón, experiencia de la cual publicará un año más tarde uno de sus libros más conocidos, *Poemas del manicomio de Mondragón*, por

---

<sup>2</sup> “Leopoldín, sin haber leído ni escuchado recitar poemas- su padre jamás acostumbró a hacerlo en casa-, con mucha teatralidad, de repente entraba en estado de suspensión y espetaba:<<Estoy inspirado>>. Y comenzaba a verter un manantial de versos inapropiados en un mocoso de su edad. Su madre iba anotando los poemas en un cuaderno a medida que la criatura recibía la visita de las musas”. (Fernández, 2006:50).



editorial Hiperión. Cabe señalar que, pese a sus constantes delirios y estancias en diferentes instituciones psiquiátricas, a lo largo de sus años, no dejará de publicar su obra, la cual no sólo está compuesta de poesía, pues escribe cuentos<sup>3</sup>, realiza traducciones de sus escritores predilectos (entre los que podemos contar a Lewis Carroll, Catulo y James Matthew Barrie, por mencionar algunos)<sup>4</sup>, además de ensayos relativos a la sociedad, la psicología, el control y el poder<sup>5</sup>. También, debemos señalar la existencia de libros escritos con otros autores, tales como Félix J. Caballero, José Áquedo Olivares o Claudio Rizzo<sup>6</sup>.

Finalmente, el poeta fallece a los 65 años el 6 de marzo del año 2014 a causa de un fallo multiorgánico en el Hospital Psiquiátrico Juan Carlos I de Las Palmas de Gran Canaria, dejando un libro de poemas inédito, titulado *La rosa enferma*.

## 5.2. Leopoldo María Panero en la tradición poética española.

Desde un comienzo, podemos constatar el considerable bagaje cultural que posee Panero, teniendo en cuenta que desde pequeño tuvo acceso directo a una gran cantidad de libros, así como el manejo de otros idiomas, como el italiano, el francés y el inglés. Esto provocó que sus influencias literarias no se restringieran a su lengua materna. En *El contorno del abismo* (2006), Fernández nos cuenta cómo, a muy corta edad, Leopoldo María y su hermano Michi adaptan obras de Shakespeare y Mark Twain para representarlas frente a sus familiares (p. 59).

Más adelante, al momento de ser incluido en la antología de Castellet, este

---

<sup>3</sup> Algunos libros que componen su obra narrativa son: *El lugar del hijo* (1976), *Y la luz no es nuestra* (1991), *Cuentos completos* (2007), entre otros.

<sup>4</sup> Gran parte de las traducciones realizadas por Panero se encuentran reunidas en el libro *Traducciones/Perversiones* (2011), editado por Túa Blesa.

<sup>5</sup> Algunos de sus libros de ensayos son: *Aviso a los civilizados* (1990), *Mi cerebro es una rosa* (1998), *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002). Cabe mencionar que la recopilación de los artículos publicados en los diarios *Abc* y *Egin*, junto con una serie de manifiestos contra la psiquiatría, se encuentran en el libro *Prosas encontradas* (2014).

<sup>6</sup> Dentro de los libros con doble autoría podemos encontrar *Tensó* (1996) con Claudio Rizzo; *Me amarás cuando esté muerto* (2001) y *¿Quién soy yo?: apuntes para una poesía sin autor* (2002) con José Áquedo Olivares; *Presentación del superhombre* (2005), *Visión* (2006), *Tu flor en llamas* (2011) con Félix J. Caballero. De forma póstuma se publicó el libro *Estantigua* (2015), escrito con Ianus Pravo.



plantea dos hechos históricos que marcarán la sensibilidad evidenciada en los textos de los *novísimos*. Sin lugar a dudas, la poética de Panero tiene una consistencia mucho más compleja que esta mera contextualización, además de tensar los lazos afectivos y estéticos que lo ligan a dicho grupo, considerando la evolución de su personalidad y escritura; de todas formas, queremos citar los dichos de Castellet expuestos en la *Justificación* de la antología, ya que son lo suficientemente generales como para dar cabida a especificaciones propicias para el entendimiento del lugar del poeta en la tradición poética española:

Pero no quiero dejar de mencionar aquí dos hechos históricos que me parecen importantes: en primer lugar, que todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil, hecho que marcó decisivamente a las generaciones anteriores; en segundo lugar, cronológicamente pertenecen a la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno conocido por “la revolución de los jóvenes”. Quiero señalar con ello que bastarían estos dos hechos, que no es preciso analizar detalladamente en estas páginas, para justificar el cambio – aunque quizás no la ruptura- y que este cambio había de ser forzosamente radical. (1970:12-13).

Es decir, Panero pertenece a una generación posterior a aquella que vivió directamente la Guerra Civil Española (1936-1939), por lo que su forma de concebir la política, tanto la militancia en grupos radicales de izquierda, como las referencias en su obra poética (y la forma de hacer política con su escritura) dista de lo que experimentó la Generación del 27, por poner un ejemplo. A esto se debe sumar la llamada “*revolución de los jóvenes*”, lo que consistiría en una causa sociocultural para entender la ruptura de la generación anterior (aparte de lo estrictamente literario, como el rescate de algunos autores olvidados por la generación anterior); según esto, tendría mayor incidencia la irrupción de los *mass media*, los cuales masifican una cultura popular estructurada en base a revistas, la televisión, la radio y el cine. En el prólogo de la antología, Castellet divide a los poetas antologados en dos grupos: los seniors y la coqueluche<sup>7</sup>. Siendo Panero

---

<sup>7</sup> “Los seniors son los poetas cronológicamente mayores, y la coqueluche “aparecen en escena [...] llegarán para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de

parte del último grupo, podemos hacerlo partícipe de su caracterización de acuerdo al importante rol que juegan las “imágenes visuales, la música, las canciones populares, etc., producto de una formación adolescente dominada por los *media*” (1970:33). Cabe mencionar que, de todos los poetas incluidos en la antología, aquellos con los que tendrá mayor afinidad serán Ana María Moix y Pere Gimferrer, compartiendo vivencias y lecturas.

Con respecto a lo anterior, y en relación con generaciones anteriores, resulta esclarecedora la anécdota que comparte Fernández:

Luego de ponerle al día en sus lecturas, Pedro Gimferrer le da su veredicto favorable sobre la firma del poeta novel: <<Me parece bien lo de Leopoldo María>>. Hasta entonces el Panero mediano tan solo respondía a Leopoldo.

En la segunda quincena de enero de 1968, atendiendo a la sugerencia de Gimferrer y después de haberle solicitado una cita, Leopoldo se presenta en casa de Vicente Aleixandre con un manojito de poemas bajo el brazo. El leonés Antonio Colinas –desde hace pocos meses con *Poemas de la tierra y de la sangre* en la calle-, acude a visitar al poeta y cuando va a traspasar la cancela de la casa de Velintonia 3 se cruza con Leopoldo María, que sale del domicilio. Colinas le reconoció, quizás Leopoldo no, pero no se saludaron.

Después de la visita, el maestro sevillano, que desde Velintonia ejercía una especie de pontificado de la poesía española, le comentó a Marcos Ricardo Barnatán –autor de *Acerca de los viajes*:- <<Ha venido aquí Leopoldo Panero, el otro Panero>>. Lo que dejó más perplejo e irritado a Aleixandre de aquel encuentro fue que Leopoldo llegase tuteándole. Así se lo hizo saber a más de un joven visitante aquel hombre de depuradas formas, al que no le agradaba el repentino tuteo de entrada de cualquier mozalbeta.

Sin embargo, el 24 de enero Gimferrer le comunica de modo epistolar a Leopoldo: <<A Vicente le pareciste bien>>, sin más comentarios. (2006:95).

Dejando de lado la contextualización de la obra literaria de Panero con respecto a los novísimos, podemos señalar que su figura se puede comprender a

---

practicarse en España desde tiempo inmemorial, aunque lleguen a admitir alguna que otra excepción, quien sabe por qué extraño arrebatado de generosidad”. (Castellet, 1970:25-26).

través de influencias que no sólo corresponden a la tradición poética española, como se dijo anteriormente, sino que conjuga una tradición europea con precedentes en la cultura clásica. Evidencia de esto es la reactualización que hace del mito de Narciso y la presencia escatológica en sus poemas. En relación a lo primero, Escobar Borrego (2010) nos dirá como premisa que uno de los mitos que han gozado de mayor predicamento en la poesía española contemporánea, tanto por su atractiva materia estética como por su visible proyección simbólica, es el de Narciso (p. 136); esto lo vincula directamente con las *Metamorfosis* de Ovidio. En específico, sobre el caso del poeta, Escobar Borrego (2010) dirá:

El autor que evidencia mayor interés, en este sentido, sobre el mito seguramente sea Leopoldo María Panero, como refleja su *Narciso en el acorde último de las flautas* (Panero 1979). Su aportación personal consiste en poner de relieve el motivo de la muerte, soslayando, en cambio, la idealización del mito, según se observa en el poema “Aun cuando tejí mi armadura de acero”, dedicado a Claudio Rodríguez. (p. 138)<sup>8</sup>.

En cuanto a lo escatológico, en el texto *Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero*, Martínez nos dirá:

...si había un poeta que pudiera asimilar la poesía de Catulo con todo su contenido y sin pudor, ése era Leopoldo María Panero. La poesía de Panero es una poesía sin censuras en la que no hay miedo a recurrir a la obscenidad y a lo escatológico y, así, no es de extrañar que Catulo sea un poeta con el que Panero pueda sentirse ligado. (1997:180).

De esta manera, es necesario resaltar la singular figura que es Panero frente a cualquier tradición en la que se quiera insertar, puesto que su estado responde solamente a su sistemático aislamiento, que se verá saturado de lecturas y relecturas, contribuyendo a la configuración de un mundo poético habitado por ciertos personajes y/o citas captadas por un amplio público, que acaso respondan a encarnaciones arquetípicas, sin embargo, todo esto supeditado a la subjetividad del autor, propenso a constatar el fin y la

---

<sup>8</sup> El título del libro mencionado resulta clave para entender la escritura de Panero bajo la perspectiva de su la tradición que dialoga con su obra y el carácter heterodoxo de esta, ya que, además de ser una reactualización del mito de Narciso, el título corresponde a un verso del poeta austriaco Georg Trakl (1887-1914), específicamente el último verso del poema *Pequeño concierto*.

sobrevivencia posterior al fin. Reflejo de esta situación serán las palabras de Túa Blesa en el prólogo de *Poesía Completa (1970-2000)*, titulado “La destruction fut ma Beatrice”:

Como clave de la poética de una escritura, este *dictum* mallarmano. A él cabe acoger esta extensa obra, la de Leopoldo María Panero, que se sitúa a modo de sol negro en la cosmología de la poesía española contemporánea –ámbito en el que no encuentra parangón posible, ni en realidad tampoco en el conjunto de tal tradición-, en la cosmología de la poesía sin más. Desde un lugar que no puede pensarse si no es como el vacío mismo o, más exactamente, como un hueco labrado en el vacío, en definitiva, como un no-lugar, irradia la potencia de su palabra y sume en sombras el interés, la significación, de tanta palabrería banal, los de tanta fama <<literaria>> (que, por comparación, no merece ahora otro nombre que el de <<ultraje>>), en suma, el de la situación <<literaria>> general y, en último término, la legitimidad del actual orden cultural y social. (2006:7).

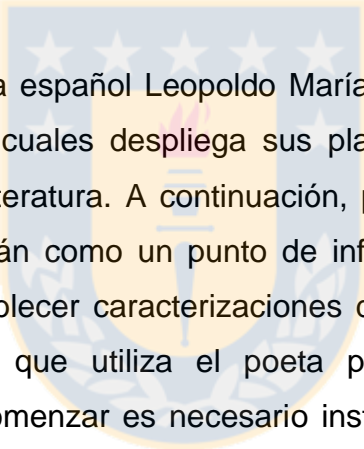


## **Capítulo I: El último hombre dice.**

qué lengua es ésta que nos azota brincamos en la luz  
nuestros nervios son látigos entre las manos del tiempo  
y la duda llega con una sola ala incolora  
atornillándose comprimiéndose aplastándose en nosotros  
como el papel arrugado del envoltorio deshecho  
regalo de otra era a los resbalones de los peces de amargura

Tristan Tzara

*El hombre aproximado*



La escritura del poeta español Leopoldo María Panero presenta una serie de procedimientos con los cuales despliega sus planteamientos poéticos en el espacio que constituye la literatura. A continuación, presentaremos una serie de categorizaciones que servirán como un punto de inflexión, en tanto contraste o similitud, con el fin de establecer caracterizaciones detalladas de los principales procedimientos discursivos que utiliza el poeta para concretar su *empresa alquímica*, pero antes de comenzar es necesario instalar nuestra caracterización en la *grieta* que constituye la literatura y su espacio. Para ello, nos referiremos al prólogo de Anna Poca a *El espacio literario* (1992) de Maurice Blanchot:

Cabe contemplar esta mirada mítica como expresión nuclear del pensamiento blanchotiano y atender simplemente a su interpretación como si se tratase del despliegue de una sola noción: *el espacio literario* que da título a la obra. Podría decirse que, en términos figurativo-simbólicos se lleva a cabo una meditación sobre la experiencia de la escritura cuya inteligibilidad se asemeja a una espiral de paradojas. Y decimos espiral porque el de Blanchot es un pensamiento que no deja de estar abierto: la espiral interioriza las sucesivas imágenes privilegiadas por su comentario, y el comentario, a su vez, se exterioriza en una sucesión que toma la forma de una filosofía sobre la literatura. (p. 6-7).

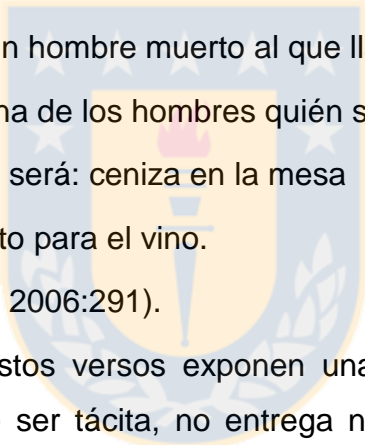
De esta manera, tenemos la imagen de una espiral que grafica la noción que entrega Blanchot sobre literatura, en tanto espacio abierto, continuo y paradójico, teniendo como base el ejercicio de la escritura y la obra resultante. En palabras del mismo autor: "...la obra –la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada." (1992:16). En cuanto a la escritura, esta se desarrolla en el dominio del vacío, dejando patente la paradoja de estar y no estar en el tiempo. Si bien, el pensamiento de Blanchot siempre vuelve a reflexionar sobre la acción de escribir, debemos referirnos principalmente a cuatro nociones entregadas a partir del libro anteriormente citado en conjunto con la obra *El paso (no) más allá* (2001), las cuales serán complementarias entre sí:

- Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. Sin duda, aquí nos aproximamos a la esencia de la soledad. La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo. Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, donde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el "Yo" que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un "El" sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia. Este "sin presente" no remite, sin embargo, a un pasado. En otro tiempo, tuvo la dignidad, la fuerza actuante que todavía testimonia el recuerdo, recuerdo que me libera de lo que de otro modo me recordaría, me libera dándome el medio de recurrir a él libremente, de disponer de él según mi intención presente. El recuerdo es la libertad del pasado. Pero lo que es sin presente tampoco acepta el presente de un recuerdo. El recuerdo dice del acontecimiento: esto fue una vez, y ahora nunca más. (1992:23).
- Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al El, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa, vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a una figura se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo. (1992:27).
- Escribir no está destinado a dejar huellas sino a borrar, por medio de las huellas, todas las huellas; a desaparecer en el espacio fragmentario de la

escritura, más definitivamente de lo que se desaparece en la tumba; o también a destruir, a destruir de forma invisible, sin el estrépito de la destrucción. (2001:81).

- Escribir como cuestión de escribir, cuestión que sustenta la escritura que sustenta la cuestión, no te permite ya aquella relación con el ser – entendido, en primer lugar, como tradición, orden, certeza, verdad, toda forma de arraigo- que recibiste un día del pasado del mundo, ámbito que estabas llamado a regir a fin de fortalecer tu <<Yo>>, aunque éste estaba como fisurado, desde el día en que el cielo se abrió a su vacío. (2001:31).

Estos cuatro postulados condensan una serie de términos que serán constantes en la obra de Panero, tales como la ausencia, la soledad, el anonimato, la fascinación del lenguaje como un absoluto, la desaparición, entre otros. A continuación, citaremos un extracto de “Requiem”, poema inicial de *El último hombre*:



Yo soy un hombre muerto al que llaman Pertur  
En la cena de los hombres quién sabe si mi nombre  
algo aún será: ceniza en la mesa  
o alimento para el vino.  
(Panero, 2006:291).

En buena medida, estos versos exponen una clara identificación con la muerte, la cual, a pesar de ser tácita, no entrega ninguna certeza, es decir, el hablante lírico está al tanto de su nombre y de su condición mortuoria, sin embargo, en la cena de los hombres no sabe si su nombre será algo aún, presentando dos opciones posibles, ambas de evidente carácter efímero. Cabe mencionar que el nombre que aparece en el poema es un diminutivo de Perturbado, nombre de guerra de Eduardo Moreno Bergareche, militante de ETA desaparecido misteriosamente a finales de julio de 1976. De esta manera, vemos que los postulados de Blanchot bien pueden congeniarse con los versos del poema anterior, sin embargo, es necesario exponer las nociones que el mismo Panero entrega sobre literatura en su libro *Prosas encontradas*<sup>9</sup> (2014):

---

<sup>9</sup> Cabe mencionar que este libro, editado por Fernando Antón, es una recopilación de columnas de opinión, artículos, conferencias, manifiestos y otros textos dispersos publicados en diferentes



- La literatura responde al problema de la supresión del problema. No es la búsqueda de la felicidad, ¿comprendes?, sino de buscar la absoluta esencia de la realidad y de la frustración. La frustración es una intermitencia entre placer y placer. El alcohólico o el drogadicto contestan a esa frustración instantánea o regular negándose a esa frustración de cualquier placer. Es el problema, la posibilidad de la literatura, según Deleuze. No hay nada, no hay nada más que la entera posibilidad de sobrevivir. Y no sé cómo. (p. 110).
- 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; en cualquier cosa nunca a la vida misma, 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. La Literatura es una crítica de la realidad –o debe ser-, incluso cuando precisamente por serlo se aleja de ella, criticando a la lectura, haciéndola difícil o imposible, como en Góngora y Mallarmé; pero no puede dejar de referirse a ella, y ello descifra la aridez de Góngora, no la de Mallarmé: y es que en España no ha habido nunca lectura: desde que se fueron los juglares se acabó esa costumbre. (p. 490).

Por tanto, tenemos que la literatura abre un espacio, o una *grieta* en términos de Francis Scott Fitzgerald, para buscar un sentido, o inventarlo, siendo esta búsqueda orientada por un impulso de sobrevivencia a través de una tensión constante con el vacío y el tiempo, teniendo como eje articulador la escritura; es esta la que en su desarrollo compone discursos de acuerdo a características o estándares reguladores. Frente a esto, en su libro *El orden del discurso* (1999) Foucault pregunta “¿qué hay de tan peligroso en el hecho de que la gente hable y de que sus discursos proliferen indefinidamente? ¿En dónde está por tanto el peligro?” (p. 14). A continuación, la hipótesis que plantea para responder a dichas preguntas es que en toda sociedad la creación de discursos se encuentra sujeta a

---

medios escritos, principalmente en ABC y EGIN, desde el año 1970 hasta el año 1998. En palabras del editor:

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. Y no cesa de reivindicar todo pensamiento que se mueva en los márgenes, desde las herejías medievales al satanismo, desde el vudú hasta la cábala, de tantas y tantas maneras distintas de posibilitar un encuentro con nosotros y con los demás, encuentro que se ve reprimido constantemente por ese control social de la percepción. (2014:14-15).



una serie de procedimientos que ofician como aparatos de control, de tal forma que se pueda disminuir el potencial peligro que suscite la materialidad del acontecimiento aleatorio, vale decir, la conjunción propia de los poderes del discurso. En cuanto a los procedimientos utilizados, primero tenemos los externos o de exclusión, siendo el más familiar lo *prohibido*, aquello que constituye un tabú para la sociedad; en palabras de Foucault:

Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no cesa de modificarse. Resaltaré únicamente que en nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada, allí donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política: como si el discurso, lejos de ser ese elemento transparente o neutro en el que la sexualidad se desarma y la política se pacifica, fuese más bien uno de esos lugares en que se ejercen, de manera privilegiada, algunos de sus más temibles poderes. Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y eso no tiene nada de extraño, pues el discurso –el psicoanálisis nos lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues –la historia no deja de enseñarnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (1999:14-15).

He aquí el procedimiento discursivo que en términos temáticos generales podemos asociar más rápidamente a Panero de acuerdo con la transgresión a la que lo somete, afincado principalmente en las áreas relativas a la sexualidad y la política con su respectivo correlato en las manifestaciones de deseo y poder. Por ejemplo, uno de los subtítulos que lleva la primera parte de *El último hombre* es *Páginas de Poesía Política*, y es en esta sección donde aparece un poema que no sólo da muestra de la transgresión del poder político, también transgresión del

poder religioso; este se titula “Thomas Muntzer<sup>10</sup>, teólogo de la revolución” y sus primeros versos dicen:

Quemaban a los ricos con antorchas  
y tal que hierba seca ardían sus cuerpos.  
Que el clero, con sus falsas oraciones  
te consuele de desaparecer.  
Todos los hombres se creían dios.  
Mataban y luego eran despedazados.  
(Panero, 2006:295).

Otro principio relativo a los procedimientos de exclusión son la separación y el rechazo, que el autor propone como conceptos homologables a la razón y la locura, en el sentido que el loco, desde la Edad Media, era portador de una palabra que contenía una verdad oculta, una sabiduría ingenua o una palabra capaz de predecir el futuro, basando su validez en un sentido simbólico, sin embargo, esta quedaba completamente anulada frente a la razón; por tanto, será la misma palabra el lugar donde se manifiesta la diferencia y posteriormente su rechazo. Por último, tenemos la distinción entre lo verdadero y lo falso, entendiéndolo como procedimiento de exclusión en tanto separación histórica que rige la voluntad de verdad, siendo altamente modificable al estar sujeta a las mutaciones del concepto de Verdad a lo largo de la historia. El autor grafica esta

---

<sup>10</sup>Thomas Müntzer (1489-1525), conocido como la *espada de Dios*, en palabras de Panero era “...otro pseudo-Mesías, atacaba a ricos y curas sosteniendo una llama por enseña...”(2014:198). Contemporáneo de Martín Lutero, partidario de la Reforma, prontamente radicalizaría sus postulados incitando revueltas de campesinos, las que serían brutalmente aplastadas. La pugna entre Lutero y Müntzer se refleja en el mismo poema citado: Lutero maneja con mayor elegancia los libros:/su mano que no trabajó nunca sabe/ mover las páginas y engañar a los hombres./ Muntzer tiene la pasión y no la idea:/ sin duda morirá despedazado. (Panero, 2006:295-296).

situación dando cuenta del tipo de palabra utilizada por Hesíodo<sup>11</sup> y aquella palabra utilizada por Platón<sup>12</sup>.

Teniendo en claro lo anterior, podemos introducir los procedimientos de control internos, vale decir, aquellos que competen netamente al discurso, entendiendo este como ente regulador de sí mismo; en palabras de Foucault: "...procedimientos que juegan un tanto en calidad de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquella de lo que acontece y del azar". (1999:25). En primer lugar, tenemos que el comentario constituye la diferencia entre aquellos discursos que se *dicen*, como todo discurso cotidiano que lejanamente remite a alguna fórmula primigenia la cual se sospecha que posee un secreto o una riqueza, y aquellos discursos que *son dichos*, permaneciendo de esta manera y proyectándose al futuro en lo que cabe de la solidez de su contenido una vez que son reconocidos por la sociedad en la que se encuentran insertos, como por ejemplo los textos religiosos, los textos jurídicos o los textos literarios; cabe mencionar que esta diferencia es altamente inestable, además carece de constancia y no es absoluta, por lo que no es raro encontrar casos de textos, que en determinadas ocasiones, son considerados fundamentales pero que realmente son una glosa o comentario de un texto anterior. Este procedimiento de control interno cobra especial relevancia al tratar el caso de Panero, puesto que su poesía, pese a desarrollarse con una impronta que lo singulariza en grado sumo, es concebida principalmente como un diálogo con otros textos, ya se trate de citas directas, reinterpretaciones, traducciones o comentarios, originando una maquinaria que se sustenta no en la inspiración, sino en lecturas y lecturas que permean su propia literatura, por lo que cabe preguntarse ¿Panero transgrede este procedimiento, o bien, lo desarrolla a un nivel hiperbólico? La respuesta a

---

<sup>11</sup> "...era el discurso que, profetizando el porvenir, no sólo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización, arrastraba consigo la adhesión de los hombres y se engarzaba así con el destino." (Foucault, 1999:20).

<sup>12</sup> "...he aquí que un siglo más tarde la verdad superior no residía ya más con lo que *era* el discurso o en lo que *hacía*, sino que residía en lo que *decía*: llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia. (Foucault, 1999:20).

dicha pregunta excede un tanto los objetivos de nuestra investigación, sin embargo, por ningún motivo eludimos al desafío de plantear ciertas aristas que orienten una reflexión sobre la literatura de Leopoldo María Panero en tanto glosa de otros poetas.

Un segundo procedimiento de control interno será aquel referido al autor en tanto “principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia” (Foucault, 1999:29-30). En cuanto al discurso literario, el autor señala que, a partir del siglo XVII, la idea de autor se ha reforzado, de manera que los lectores(as) les exigen identificarse, dando cuenta de todo aquello que posibilitó la obra, su orden, su coherencia y todo mecanismo escindido que sea susceptible de complementar la comprensión cabal de la obra. Tenemos que el autor limita el azar al cual se encuentra sujeto el discurso a través del juego que supone la identidad entre la forma de una *individualidad* y la forma de un *yo*. Al igual que en el principio anterior, el caso de Panero complejiza la aplicación de este procedimiento a su escritura, puesto que él se desprende/oculta de lo que escribe en tanto máscara, además de señalar constantemente que el lector no debe fiarse de la biografía del poeta. Para graficar estos postulados, citaremos un extracto de la Quinta Parte de *El último hombre*, titulada Inédito Contemporáneo de *Narciso*:

*(metapoética)*: la escritura no contesta a mi voz, su laberinto no es el mío, cuando lo negro y lo blanco se funden, ya no hay nadie. (Panero, 2006:317).

Existe una desaparición, un desapego, una disolución de identidad y de identificación con la escritura, por lo que se difuminan los límites aparentes, además de la unión de los contrarios. También, podemos aludir a las palabras que entrega Panero en su Prólogo de *¿Quién soy yo?* (2002):

Como decía Borges, el lenguaje es un sistema de citas. Y el poeta, que si no es nadie es un hijo de puta, para Hemingway, es una cita de sí mismo, un referente de lo que no debe existir ni existe, esto es, en sí mismo.

Como la prostituta en la esquina de la metáfora del absurdo, el poeta vomita cada noche su delirio, el veneno y la

calavera de los teatros. La máscara que lleva sobre su alma, su íntimo disfraz o *personae*. (p. 7).

Es patente el sentido de referencialidad que signa la postura frente al lenguaje y frente a la vida, entendiendo esto como una interacción desplegada en la literatura (principalmente, en el poema) y en la vida (ética de poeta como un ser de máscaras en un escenario absurdo), y es aquí cuando empezamos a vislumbrar, a partir de la caracterización de su discurso, cómo es que vida y obra están estrechamente ligadas al sentido que tratamos con textos altamente orgánicos, debido en gran parte a la vitalidad de este diálogo que implica el sistema de citas. En el prólogo de Túa Blesa a *Poesía Completa (2000-2010)*, titulado “<<La destruction fut ma Béatrice>>, II”, nos señala:

Dado que en su mayor parte las citas en los poemas de Panero provienen de otros poemas, vienen a ser una prueba de que lo que se está leyendo es texto poético, independientemente de las numerosas violaciones de los códigos de lo poético, o en contraste más o menos violento con ello, lo que introduce una tensión en el texto que lo vivifica. (2014:24).

Finalmente, las disciplinas ejercerán otro procedimiento de control interno, pero con un margen de acción estrecho y en clara oposición a los procedimientos expuestos anteriormente. Al respecto, Foucault dirá:

La organización de las disciplinas se opone tanto al principio del comentario como al del autor. Al del autor, porque una disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas e instrumentos: una especie de sistema anónimo a disposición de quien quiera o de quien pueda servirse de él, sin que su sentido o su validez estén ligados a aquel que ha dado en ser el inventor. Pero el principio de disciplina se opone también al del comentario, lo que se supone al comienzo no es un sentido que debe ser descubierto de nuevo, ni una identidad que debe ser repetida; es lo que se requiere para la construcción de nuevos enunciados. Para que haya posibilidad de formular, de formular indefinidamente nuevas proposiciones. (1999:33).

También, el autor propone un tercer grupo de procedimientos, los cuales estarán enfocados en los individuos que emiten los discursos, encargándose de

regular su utilización y su acceso, es decir, se produce un enrarecimiento consistente en vedar la posibilidad de entrada a cualquiera que no se encuentre calificado según las exigencias particulares de cada instancia.

Para ser más preciso: no todas las partes del discurso son igualmente accesibles e inteligibles; algunas están claramente protegidas (diferenciadas y diferenciantes) mientras que otras aparecen casi abiertas a todos los vientos y se ponen sin restricción previa a disposición de cualquier sujeto que hable. (Foucault, 1999.39).

Una vez que tenemos en claro los procedimientos encargados de regular el orden del discurso, es necesario aludir a la concepción poética de Edgar Allan Poe (1809-1849), a la que Leopoldo María Panero se encontraba tan afín<sup>13</sup>, la cual nos proveerá de algunas categorías útiles para nuestra investigación. Para ello, haremos uso de dos textos canónicos del poeta norteamericano, como lo son “El principio poético” y “La filosofía de la composición”, recopilados en el libro *Escritos sobre Poesía y Poética* (2009). En cuanto al primer texto, Poe se encarga de dejar en claro su principio orientador de poesía en tanto difiere del de Verdad, el que por mucho tiempo se dio a confundir; él establece la diferencia planteando que el mundo de la mente se divide en tres distinciones evidentes inmediatas como lo son el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral, teniendo cada una de ellas un área de desarrollo con su respectivo ideal.

No obstante, encontramos los *oficios* del trío marcados con suficiente distinción. Al igual que el intelecto se interesa por la Verdad, el Gusto nos informa de lo Bello mientras que el Sentido Moral se ocupa del Deber. De este último, mientras que la Conciencia enseña la obligación y la Razón la conveniencia, el Gusto se contenta con desplegar los encantos, con hacer la guerra al Vicio solamente por causa de su deformidad, su desproporción, su animosidad contra lo adecuado, lo apropiado, lo armonioso, en una palabra, contra la Belleza. (Poe, 2009:18).

---

<sup>13</sup> Hablemos de tu poesía, ¿Qué me puedes decir de tu propia poética?

- En la poesía existen dos grandes tendencias. Una es la línea de Whitman y la otra es la de Edgar Allan Poe. De Whitman nacieron los Beat, poetas como Kerouac, Ginsberg, Burroughs y otros más que van por la poética de la experiencia. De Poe podría decirse que es una poesía más apegada a la estética y la técnica, de esta línea nacieron poetas como Pound. Yo soy heredero de esta vertiente. (<https://letralia.com/241/entrevistas01.htm>).



Según el autor, la tendencia a *lo bello* es un instinto inmortal del ser humano, el cual se manifestará a través de un *entusiasmo elevador del alma*, completamente independiente de pasión alguna, lo que en buena medida recuerda las palabras del propio Panero en su Prefacio a *El último hombre*:

...he de decir, en esta suerte de POÉTICA, que, al igual que Mallarmé, no creo en la inspiración. Es más, considero que la buena literatura debe rehuir a ésta como si de una bestia se tratara. La poesía no tiene más fuente que la lectura, y la imaginación del lector. La literatura, como decía Pound, es un trabajo, un *job*, y todo lo que en ella nos cabe es hacer un buen trabajo, y ser comprendidos, *cal trovar non porta altre chaptal* (porque cantar no recibe otro capital), como afirmara la Comtessa de Dia. Algo que no sabe decididamente el poeta inspirado es que trovar es difícil, que la buena poesía no cae del cielo, ni espera nada de la juventud o el deseo. (2006:288).

Una vez conocido el principio poético que rige la escritura de Poe, en “La filosofía de la composición” nos entrega aspectos claves para entender la construcción de un texto (en este caso, del texto poético “El cuervo”), justamente con el afán de esclarecer el proceso de creación poética<sup>14</sup>, siendo determinante la presencia de una longitud, un dominio y un tono específicos según las necesidades del poeta; la longitud estará supeditada a la intención que es la elevación del alma, un fenómeno de entusiasmo intenso que por su naturaleza física será breve.

Si una obra literaria es demasiado larga para leerla de un tirón, debemos contentarnos con prescindir del efecto,

---

<sup>14</sup> Muchas veces he pensado qué interesante artículo podría escribir un autor que quisiera –es decir, que pudiera- detallar paso a paso los procesos por los cuales cualquiera de sus composiciones ha alcanzado su punto definitivo de terminación. Por qué nunca se ha dado al mundo un artículo así, no sabría decirlo, pero tal vez la vanidad del autor tenga más que ver con la omisión que ninguna otra causa. La mayoría de los escritores –en especial los poetas- prefieren que se crea que componen por medio de una especie de espléndido frenesí- una intuición extática-, y realmente se estremecen ante la idea de dejar que el público eche un vistazo entre bastidores a las elaboradas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos propósitos no aprehendidos hasta el último momento, a las innumerables vislumbres de ideas que no llegaron a la madurez de la plena visión, a las fantasías plenamente maduras que descartaron desesperados por inalcanzables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las dolorosas eliminaciones e interpolaciones, en una palabra, a las ruedas y piñones, las poleas de la tramoya, las escaleras de mano y las trampillas, las plumas de gallo, la pintura roja y los parches negros que en noventa y nueve de cada cien casos constituyen los accesorios del *histrion* literario. (Poe, 2009:126-127).

inmensamente importante, derivable de la unidad de impresión, pues, si se requieren dos tirones, interfieren los asuntos del mundo y cualquier cosa que se parezca a la totalidad queda destruida de inmediato. (Poe, 2009:128).

En cuanto al dominio, este tiene que ver con la noción de impresión o efecto a transmitir, teniendo siempre presente que la finalidad es que la obra sea apreciada universalmente. Para ello, Poe plantea como verdad irrevocable “que la Belleza es el único dominio legítimo del poema” (2009:129). Lo anterior es entendido de la siguiente manera:

Ese placer que es a la vez el más intenso, el más elevador y el más puro se encuentra, creo yo, en la contemplación de lo bello. De hecho, cuando los hombres hablan de la Belleza se refieren precisamente no a una cualidad, como se piensa, sino a un efecto; se refieren, en suma, justo a esa intensa y pura elevación del *alma* –no del intelecto ni del corazón- que he comentado y que se experimenta como consecuencia de la contemplación de “lo bello”. Ahora, designo la Belleza como dominio del poema simplemente porque es una evidente regla del Arte que se haga que los efectos se originen en causas directas, que los objetos se alcancen a través de los medios mejor adaptados a su consecución, no habiendo habido hasta ahora nadie lo bastante débil como para negar que donde *más fácilmente* se alcanza la especial elevación aludida es en el poema. (Poe, 2009:129-130).

En estrecha relación con el dominio se encuentra el tono, puesto que marcará la orientación de este en cuanto a su finalidad con el lector al momento de estremecer su alma. Para la construcción del poema, el autor elige un tono de tristeza, derivada de las lágrimas que provocará en el alma sensible todo desarrollo de la belleza en un grado supremo, vale decir, su más alta manifestación; de ahí que se entienda que la melancolía es el más legítimo tono poético.

En conclusión, a partir de la matriz compositiva que propone Edgar Allan Poe, extrapolaremos un tanto sus conceptos para aplicarlos a nuestro objeto de estudio, considerando que ya no tratamos con un solo poema sino que con un conjunto de ellos. Primero, debemos referirnos a la longitud, la cual será adecuada para la *lectura de un tirón* que propusiera Poe, considerando que el efecto del



poema no se puede ver disminuido para una desmedida extensión o por constantes interrupciones; también, podríamos hacer la propuesta de analizar el libro, no sólo como un conjunto de poemas, sino como un poema largo, de tal manera que trataríamos con un poema extenso de 51 páginas, lo cual abarca desde el propio título, las dedicatorias (que no dejan de ser relevantes al momento de orientar la lectura)<sup>15</sup> y el prefacio, para terminar con el extenso poema que constituye la sexta parte titulada *De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida*, el que se encuentra dividido en ocho partes y que sus versos finales no dejan de ser la concreción absoluta del viaje hacia los dominios de Panero como comprobaremos posteriormente:

puedes lanzar ya una mirada a las  
<<visiones del renacimiento>> y a la vez saber,  
saber por fin, firmemente saber  
que has entrado, al fin, has puesto pie  
suave y desnudo en el Palacio Amarillo de los Muertos.  
(Panero, 2006:334).

Es interesante ver la relación que tiene Poe con el lector entendiendo esto como la constante presencia que se emplea como una variable más al momento de concretar un determinado efecto, así como el concepto de *lectura de un tirón*, tan apropiado para la poesía. Al respecto dirá:

Parece evidente, pues, que hay un claro límite, por lo que se refiere a la longitud, en todas las obras de arte literario, el límite de la lectura de un tirón, y que, aunque en ciertas clases de composición en prosa, como el Robinson Crusoe (que no requiere unidad), este límite puede ser ventajosamente sobrepasado, nunca puede ser sobrepasado en un poema. Dentro de este límite, se puede hacer que la extensión de un poema guarde una relación matemática con su mérito, en otras palabras, con el entusiasmo o elevación, una vez más en otras palabras, con el grado del verdadero efecto poético que

---

<sup>15</sup> “A Antonio Blanco, Antonio Rubio y Fernando Cordero que me ayudaron a escapar del manicomio, salvándome así de la locura.” (Panero, 2006:285). Es así como Panero da inicio a la ambigüedad con la que trata a la locura, siendo por momentos su gran fuente de escape de la realidad que lo agobia, y en otros puede ser la gran alineación que lo consume.

es capaz de inducir, pues está claro que la brevedad debe estar en proporción directa con la intensidad del efecto deseado, y esto con una condición: que un cierto grado de duración es absolutamente un requisito para la producción de cualquier efecto. (2009:128-129).

Ahora, para tener en claro el dominio de *El último hombre* es necesario remitirse al prefacio, ya que es ahí donde el poeta expresa las claves de lo que desarrollará a lo largo de sus poemas, ya sea definiéndolo, ya sea presentando sus objetivos, o bien, presentando sus influencias. En cuanto a definición propiamente tal, encontramos dos:

- El libro es una leyenda alquímica representativa de la primera fase de la obra, también llamada *nigredo* (oscurecimiento) o *Putrefactio* (putrefacción). (2006:287).
- Testimonio de la decadencia de un alma. (2006:287).

Sobre la primera definición, cabe mencionar que esta noción de obra poética en semejanza con la empresa alquímica es influenciada por Rimbaud, la cual es sintetizada como una destilación del espíritu, un psicoanálisis. Para la segunda definición el poeta hará un despliegue más específico de la batería teórica que se verá desplegada a lo largo de su libro, ya que menciona técnicas, influencias, además de expresar una noción de literatura; nos dice que pese a lo macabro de los temas (tono macabro derivado a la decadencia del alma, vale decir, un descenso), esto no resentirá el rigor poético característico de su obra; es así como su imaginaria exótica seguirá la técnica de contrastar la belleza y el horror, lo familiar y lo *unheimlich*. En base a lo mismo, señala que sus grandes fuentes serán William Blake (1757-1827), Gerald de Nerval (1808-1855) y Edgar Allan Poe (1809-1849), y es justo este el momento que marcará el punto de inflexión para entender su propuesta, ya que introduce el concepto de *inquietante extrañeza*, siendo aclarado enseguida como la locura llevada al verso. En palabras del poeta español:

...porque el arte en definitiva, como diría Deleuze, no consiste sino en dar a la locura *un tercer sentido*: en rozar la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se

hace arte del toro, *la literatura considerada como una tauromaquia*: un oficio peligroso, deliciosamente peligroso. (2006:287).

Otro método a utilizar será el de *extrañamiento*, concepto aludido por el formalista ruso Sklowsky, el que consistirá en "...deslizar componentes anómalos en medio de un panorama familiar [...] la fealdad rodeada de belleza, o viceversa, lo que no se come de lo que se devora y es que el referente poético por excelencia es la imaginación del lector..." (Panero, 2006:287). Cabe mencionar que, al igual que Poe, Panero también tendrá al lector como referente de sus escritos al momento de tomar en cuenta su imaginación, pues será a partir de ella que podrá cobrar relevancia la familiaridad de lo presentado en contraste con los elementos anómalos.

Finalmente, el poeta plantea su prefacio como una suerte de Poética y, lejos de presentarla como un dominio de su obra, manifiesta que no cree en la inspiración, que la buena literatura debe rehuir de ella, y que la fuente de la poesía será la lectura y la imaginación del lector; para ello, refuerza su postulado mencionando a Mallarmé, quien tampoco era devoto de la inspiración como fuente de creación poética, junto con Ezra Pound en relación a su noción de literatura como trabajo, para cerrar su triangulación con la Comtessa de Dia y su afirmación *cal non trovar non porta altre chaptal* (porque cantar no recibe otro capital).

En síntesis, el dominio del libro consistirá en el tratamiento de la Belleza (al igual que Poe) en contraste con el horror, lo que se resume en la denominación de *inquietante extrañeza*, haciendo uso del extrañamiento para concretar su objetivo de leyenda alquímica y testimonio de la decadencia de un alma en la imaginería del lector. Al respecto, el crítico español Túa Blesa comentará la poesía de Panero con las siguientes palabras:

El poema supone un canto a lo efímero de la belleza, a su descomposición. Contrastar la belleza y el horror como principio poético explícito basado en lo que Sklowsky denomina extrañamiento [...] *Polluere*: profanar, manchar. Y, si de lo que se trata es de profanar la belleza, cuanto mayor se

pretenda que sea ésta, más espacio habrá que dejar para que sea invadido por la mancha. (1995:112).

Por último, el tono se encontrará en total coherencia con el dominio a través del carácter macabro de la imaginería exótica del poeta tensionada con la belleza propia de aquello familiar para el lector; eso sí, la familiaridad de la belleza entrará a un terreno ambiguo, o violentado si se quiere, ya que se tratará de una belleza ultimada por el agudo sentido apocalíptico del libro, junto con una tristeza propia de aquello que se perdió. Ejemplo de esto es un poema que aparece en la segunda sección de la cuarta parte del libro titulada Haikús, el cual está dedicado al poeta Vicente Aleixandre:

Lloras entre mis muslos, amada:

el cadáver de la poesía  
es la sustancia de mis versos.

(Panero, 2006:311).

De esta manera, concluimos que el conjunto de poemas que conforman nuestro objeto de estudio se puede caracterizar como una *empresa alquímica* al decir del autor, que se encontrará inmersa espacialmente en la gran espiral que es la literatura, además del posicionamiento que adquiere en perspectiva con el resto de la obra poética de Panero, es decir, como punto representativo de su primera fase, así como la culminación de esta, y las posteriores publicaciones que cesaron sólo hasta su muerte; con esto queremos decir que la obra en cuestión funciona perfectamente como ejemplo de espiral, en tanto grafica el carácter paradójico de abrir, continuar y cerrar temas tratados a lo largo de la obra del autor, por lo tanto ese será el tono con el que dialoga con los otros títulos del poeta. A nivel discursivo, tenemos que el autor transgrede constantemente los procedimientos de control, principalmente a través de los temas que aborda (en su mayoría controversiales o tabúes, transversales a todos los ámbitos del ser humano, tales como la sexualidad, la política, la religión, entre otros). También, su discurso transgrede el control en la medida en que diluye la noción de autor, saturando sus versos de citas, o bien, proyecta su poética como un comentario a un poeta

anterior, como sucede con Ezra Pound. Esto mismo nos lleva a pensar en la ausencia de una individualidad que define al hablante lírico, no tanto por su ausencia en sí misma, sino por la multitud de máscaras que asimila. Otro de los procedimientos discursivos presente en la escritura del poeta español será el contraste entre la belleza y el horror, teniendo presente el imaginario del lector, lo que lo emparenta automáticamente con Edgar Allan Poe, el cual establece nociones claras para corroborar la correcta ejecución de un poema a través de su longitud, su tono y su dominio según las necesidades del autor, y es en este punto donde nosotros planteamos nuestro objeto de estudio como un solo poema en su totalidad, con un tono preferentemente macabro en cuanto a su despliegue de la *inquietante extrañeza* que pretende conseguir, así como un dominio definido por el contraste radical entre lo que se conoce, lo que es familiar para el lector y el extrañamiento que desliza el horror. Dicho de otra manera, el dominio será el de una belleza ultrajada.



## **Capítulo II: El último hombre piensa.**

La tragedia del ser humano, animal exiliado en la existencia, reside en el hecho de que los elementos y los valores de la vida no pueden satisfacerle. Para el animal, la vida lo es todo; para el hombre la vida es un signo de interrogación.

Signo de interrogación definitivo, pues el ser humano no ha recibido nunca ni recibirá jamás respuesta a sus preguntas. No sólo la vida no tiene ningún sentido, sino que *no puede* tenerlo.

Cioran

*En las cimas de la desesperación*

Una vez establecidos los procedimientos discursivos de los que da cuenta nuestro objeto de estudio, es momento de indagar en el sustento filosófico de sus versos, o bien, en los fenómenos de los que se hace cargo, ataca y/o destruye. En este contexto, sin lugar a dudas emerge el Mal como concepto filosófico, en tanto transgresión de un orden y un espacio, o bien apertura de este. En este capítulo abordaremos dicho concepto lo más preciso y acotado posible, situándolo con respecto a la literatura y la manera en que se despliega como procedimiento estético. Hacemos hincapié en lo anterior pues, en palabras de Baudrillard (2008): “Es imposible hablar del Mal en estado puro” (p. 133). Por esta razón, revisaremos diferentes nociones del concepto, resaltando las similitudes o desavenencias en base a la propuesta poética de Panero, así como la connotación dada a personajes que encarnan facultades transgresores del orden establecido como la rebeldía, la desobediencia, la soberbia, etc.

Dios el perro me llama el aire quema a un hombre  
horizonte dos cuerpos ardiendo intensamente  
quince ángeles velan donde estuvo mi frente  
soy el negro, el oscuro: ardiendo está mi nombre.

[...]

Es la ley el silencio y también la blasfemia  
es mostrar a los hombres una cruz en la boca

y decirles que arde, como cabo de vela  
mi alma en la penumbra como una blasfemia  
Dios el mudo, escultura de sombra, florecer de roca  
y los dados de un ciego que cierran el poema.  
(Panero, 2006:307).

Los versos presentados pertenecen al poema "Auto de fe", el cual está contenido en la tercera parte del libro *El último hombre* llamada Vencer la locura; estos en buena medida grafican la visión de Mal del poeta, en el sentido que reducen la omnipotencia de Dios al caracterizarlo como *el perro y el mudo*, además de la inclusión de blasfemias y la reiteración del verbo arder. Cabe mencionar que el último verso citado no deja de recordarnos a Mallarmé con su poema "Un golpe de dados jamás abolirá el azar", el cual, en su Prefacio, nos dice: "...en tanto que ahora sería el caso (éste, por ejemplo) de tratar asuntos de imaginación pura y compleja o intelecto, que no hay ninguna razón para excluir de la Poesía –única fuente." (2009:142); por tanto, según sus fundamentos estéticos, fácilmente podemos establecer nexos entre Poe, Mallarmé y Panero.

Dentro de este contexto, para entender a cabalidad la potencia herética del poema citado, debemos remitirnos a la fascinación que siente Panero por la brujería. Si bien, es clara la conciencia teológica que presenta el poeta, con la inclusión de Thomas Muntzer en algunos textos, esta conciencia lo aleja de aquellas doctrinas teológicas impuestas por las estructuras de poder; esto se entiende a través de una inversión de roles, en la que los herejes son los verdaderos portadores del mensaje de Dios a diferencia de la Iglesia, la cual será portadora del mensaje del Anticristo. Sin embargo, durante el medioevo se irá configurando otra tendencia teológica, que a diferencia de las dos anteriores, no será portadora de ningún mensaje de Dios, sino que será portadora del mensaje del Diablo, nos referimos a la brujería, la cual será un componente capital en la obra paneriana, sobre todo por la constante presencia de la bruja en sus poemas, identificada como *la vieja*. Es en *Guarida de un animal que no existe* (2000), donde se le dedica un apartado completo titulado Poemas de la vieja, en el cual el

poeta explora la psicología de la bruja y su relación con el demonio, tal como muestra el texto “Octavo poema de la vieja”:

Las viejas sólo sabemos alabar al demonio  
de los ángeles nos burlamos  
pues nos recuerdan nuestros amores.  
Carne arrugada y fofa sólo puede ser follada  
por el pellejo de una bestia.

[...]

Por la mañana, cuando sale el sol  
sale a perseguir la manada  
bailamos con el diablo, y sin dientes  
sonreímos: nada peor que mi sonrisa.  
Y así al demonio le ofrezco  
esta ofrenda de hojas secas.

(Panero, 2000:54).

En un principio, la brujería se encarga de mantener cultos paganos, como la adoración a Hécate, deidad grecolatina de las artes ocultas, que hace su aparición en los cruces de caminos. Posteriormente, en el siglo XIII esta visión cambiaría radicalmente debido a la introducción de la filosofía tomista, por lo que el eje que separa el cristianismo con el paganismo pasa de ser vertical a horizontal; esta organización se concretará en la imagen de Dios gobernando en la parte superior rodeado de ángeles, mientras que en la parte inferior estará acechando el demonio. Debe entenderse que la brujería se basa en una adhesión voluntaria por parte de los hombres y las mujeres a Satán, por lo que no será extraño que muchas personas que profesaran creencias paganas fueran radicalizando dichas creencias debido al fuerte rechazo que despertaba la iglesia, considerando las constantes represiones, lo que concluirá con la iniciación en este culto. La ceremonia de iniciación consistía en la presentación del novicio ante una asamblea donde se le guiaba hasta una rana o un sapo, al que debía besar en el



trasero o en la boca; posteriormente, aparece un hombre sumamente pálido y delgado que debe ser besado para aniquilar todo rastro de fe. Una vez finalizada la iniciación, debe llevarse a cabo el rito maldito, el que consistirá en introducir un gato negro en la habitación. Este gato se moverá hacia atrás con la cola levantada esperando que el iniciado le bese el ano, y así con todos los congregados que lo merezcan. Luego de unas palabras, los devotos se entregan a una orgía salvaje, de la que saldrá un fauno que ratificará la bendición otorgada por el director del ritual a un trozo de sus vestiduras ofrecido al iniciado. Cabe mencionar que Satanás se aparece tres veces durante la ceremonia: primero como el hombre pálido, después como el gato negro y finalmente como un fauno (la parte superior será de hombre, mientras que en la parte inferior tendrá patas peludas y ásperas, como de gato).

A finales del siglo XV se publicará *Malleus Maleficarum* (1486), texto concebido por los inquisidores Enrique Institor y Jacobo Sprenger, quienes se encontraban destinados a la diócesis del sur de Alemania; la aparición del libro supone todo un hito en el estudio de la brujería, pues funciona como un compendio de todo el conocimiento acumulado por los autores durante su labor, además de catalogar las manifestaciones demoniacas en tanto quienes las ejercen (se hace la distinción entre demonios femeninos, súcubos, y demonios masculinos, íncubos), así como sus poderes y la manera de neutralizarlos, para concluir con la exaltación de la persecución de las brujas como una labor legislativa, correspondiente a los poderes eclesiásticos y a los poderes civiles.

Posteriormente, se publicará *De la Demonomanie des Sorciers* (1580), libro de Jean Bodin que unifica la figura del Diablo y la visión del Sabbat, lo cual se manifestará a través de quince crímenes cometidos por aquellos fieles que asisten a las misas negras. Estos serán:

- 1) Renegar de Dios.
- 2) Maldecir de Él y blasfemar.
- 3) Hacer homenaje al Demonio, adorándole y sacrificando en su honor.
- 4) Dedicarle los hijos.

- 5) Matarlos antes de que reciban el bautismo.
- 6) Consagrarlos a Satanás en el vientre de sus madres.
- 7) Hacer propaganda de la secta.
- 8) Jurar en nombre del Diablo en signo de honor.
- 9) Cometer incesto.
- 10) Matar a sus semejantes y a los niños pequeños para hacer cocimiento.
- 11) Comer carne humana y beber sangre, desenterrando a los muertos.
- 12) Matar, por medio de venenos y sortilegios.
- 13) Matar ganado.
- 14) Causar esterilidad en los campos y el hambre en los países.
- 15) Tener cópula carnal con el Demonio.

Más de algún crimen podemos ver reflejado en los versos de Panero, sin ir más lejos, los mismos poemas citados anteriormente, donde se blasfema y se consagra la figura del demonio, o aquel poema incestuoso, "Proyecto de un beso". Por tanto, vemos un carácter transgresor intrínseco en la poesía de Panero que está estrechamente ligada con el Mal a través del procedimiento discursivo de la violencia; violencia en los temas que aborda/denuncia y violencia en los tratamientos de estos, factor preponderante al relacionarlo con otro poeta de su predilección, Lautréamont. A continuación, citaremos un extracto de la obra de Gastón Bachelard, en la que entrega sus planteamientos sobre la obra del poeta francés, además de comentar la presencia de la violencia en la poesía:

Así, en el momento en que se pueda crear una poesía de la violencia pura, una poesía que se maravilla con las libertades totales de la voluntad, deberá leerse a Lautréamont como un precursor.

Esta violencia pura no es humana; darle formas humanas sería frenarla, retardarla, razonarla. Poner una idea, una venganza, un odio en la base de su violencia, sería perder su ebriedad inmediatamente, indiscutida, su grito.

Entonces el verbo perdería ese valor original que da a los *Cantos de Maldoror* su tonalidad profunda, certeza musical, "concretización artística y literaria casi impecable" como dice Edmond Jaloux.

Esta violencia inmediatamente realizada en la certeza del gesto animalizado es pues, según creemos, el secreto de la poesía activa, de la poesía ardiente. El ardor es un tiempo, no es un calor. (2013:14).

En este sentido, perfectamente se le podría llamar poesía de la violencia pura a la obra escrita por Panero, pues otorga libertad total al deseo en sus más variadas manifestaciones, que las más de las veces serán eróticas o mortuorias. A eso se puede agregar la completa voluntad de destrucción, puesto que el mismo poeta dirá que “practicar la poesía significa destruir la realidad, o convertirla en delirio” (2014:179), lo que implica una poesía ejecutada por un delirante, un loco en el que el verbo es acción pura, lo que hace transgredir no sólo la realidad, sino que también su propia condición autónoma, reforzando la carencia del factor humano en la concepción de dicha poesía. Para entender lo anterior, debemos remitirnos a algunos postulados de Panero, reunidos en el libro *Prosas encontradas* (2014), donde plantea sus ideas acerca de la literatura (ciertamente, de otros temas también). Comenzaremos nuestra explicación con la siguiente cita:

El arte es lo contrario de la vida: la poesía y el arte, al realizarse, originan así una catástrofe que se sella en la figura del maldito o del loco: porque todo poeta maldito es un loco y todo loco es un poeta maldito. Practicar la poesía es de esta forma convertir, como lo hace la locura, la realidad en un poema maldito.

Es así que, cifrándose en la lingüística, se habla para que la realidad no exista. Se escribe también para que la realidad no exista... (Panero, 2014:179).

A partir de esto, podemos concluir la certeza de la que es portadora el verso de Panero, o al menos, la motivación que surge para sustentar una poética inscrita en el Mal. Por otro lado, tenemos la similitud establecida entre poeta maldito y loco, lo que implicará el desarrollo de una poesía maldita y violenta, por tanto delirante; el poeta asegura con toda convicción que sólo la palabra delirante será aquella que tendrá voluntad de decir algo. En palabras del autor español: “...el delirio es la realización de la literatura, es la palabra cierta, la palabra que *quiere* ser cierta, que *quiere decir*. Es por ello palabra sensible, visual, ideogramática. Palabra poética, pero en acción.” (2014:122). Lo anterior viene a reforzar la

naturaleza violenta de la poesía al resaltar la posibilidad únicamente activa de la palabra delirante, pero para que esto se haga efectivo debe haber un sujeto enunciador en condiciones para llevar a cabo dicha tarea; y es aquí cuando podemos introducir un juego de espejos (adelantando un poco lo que trataremos en un capítulo más adelante), puesto que el sujeto enunciador preponderante en *El último hombre* será la primera persona singular, es decir, “yo”, y esto bien podría tener un raigambre voluntario en la misma persona de Panero, al constatar su diagnóstico clínico, al que ingenuamente podríamos catalogar como un poeta loco, pero como ya dijera el mismo, “que no usen mi torpe biografía para juzgarme” (2014:1459), por lo que nos inclinaremos por analizar este sujeto enunciador en tanto artificio absurdo.

...sólo la palabra “YO” es una enunciación profética. Ya que yo no soy nada sino una afirmación absurda, en el universo de las mónadas o las sustancias formales. Dios mismo, si es verdad que vive, es una enunciación absurda, un misterio y un abismo, y por lo tanto no es amigo de la claridad ni del hombre. (Panero, 2014:176).

En este momento de la investigación, cabe introducir brevemente la figura del golem, pues eventualmente calza con lo que pretende lograr Panero con su obra, acaso con él mismo, en el sentido que le otorga según su lectura de *La Cábala y su simbolismo* (2001) de Gershom Scholem. De partida, tenemos una escisión inaugural, que no es otra cosa que la ruptura del sujeto con su propio cuerpo, esto nos da acceso a un alma animal, pues el inconsciente del hombre es cuerpo, por tanto tenemos *el cuerpo de un animal*. Este animal será el golem, el cual es semejante a la espontaneidad de la infancia, aquella donde no habían palabras, es decir, la palabra era intensidad verbal pura, lo que se puede identificar con el balbuceo infantil (es por esto que se recomienda acceder al golem a través de una ronda infantil). En cuanto a la recreación de esta figura, necesariamente habrá de morir para luego resucitar, o ser enterrado para luego extraerlo de la tierra, pues en el renacimiento radica la importancia del “yo” total y supremo como superación de la identidad escindida. Sin embargo, debemos reparar en la importancia de la muerte previa, que según los alquimistas

corresponde a la *nigredo* (la oscuridad), pues es la etapa de mayor peligro para el golem, ya que puede destruir completamente el alma de su creador. Finalmente, Panero nos advierte de un peligro más grave aún que es el golem mal creado, torturado, enloquecido, pues a diferencia del anterior, que en condiciones normales puede atentar contra su creador, un golem mal creado puede destruir el mundo.

Ahora bien, siguiendo la lógica que desarrolla el poeta, a saber, que *el arte es contrario a la vida*, esto refuerza el carácter artificial con que identifica la esencia del poema, en tanto, unidad autónoma referente de sí misma, a diferencia del esteticismo por ejemplo, el cual propugna el culto del arte por el arte, teniendo como referencia la belleza. De esta manera, el poema abstracto será aquel poema libre de toda influencia externa, que se rebela contra la realidad con un afán destructor. En palabras de Panero:

A pesar de todo hay lucha, al contrario que en el esteticismo, pero no lucha por una nueva realidad, puesto que esa nueva realidad sólo puede ser poema, sino lucha contra la realidad, la realidad cacorra de la que no habla la Filosofía. Poesía y esquizofrenia se unen así en su rechazo de la realidad... (2014:385).

Tratamos con una poesía altamente violenta que busca desbaratar los cimientos de una serie de valores que ya no dan cuenta de la situación, de la realidad y de sus símbolos caducos, por lo que, independiente de que no haya una lucha por una nueva realidad, sí se presenta el anuncio de un fin que busca trascender la conciencia del hombre esclavo, por lo que persigue todo lo execrable que hay en él agitándolo hacia su revolución; en esto radica el Mal de Panero en tanto razón de ser, lo cual tendrá un despliegue sistemático signado por íconos y personajes con una función determinada. En el texto *De la crueldad activa: lecturas de Nietzsche en la obra de Leopoldo María Panero* (2013), Joaquín Ruano nos dice:

Podemos así afirmar, sin ningún tipo de reparo, que el amplio despliegue icónico y conceptual del mal en la obra de Leopoldo María Panero cumple un fin meramente estratégico,

de subversión, de terrorismo literario si se quiere, con el objetivo no solo de anunciar el *fin* de un modelo social, sino también el advenimiento de un nuevo tiempo libre de las hipocresías morales. Ese es precisamente el paso: del fin que se acaba en sí mismo al fin que tiene una voluntad de afirmar la destrucción, que hace de la obra paneriana una obra vitalista. El sufrimiento, el dolor terrible que desprenden sus líneas, se ve justificado en pos de un objetivo subversivo, de un ejercicio renovador y revolucionario. (p. 117).

Teniendo en claro las características que asocian la escritura de Panero al Mal, debemos especificar acerca de la naturaleza de este concepto, lo que eventualmente podría parecer contradictorio pues resulta complejo, por no decir poco acertado, hablar de una sola naturaleza que defina al concepto. Es por esto que, a continuación, ofrecemos una serie de postulados de diferentes teóricos que reflexionan acerca de lo que entienden por el fenómeno del Mal; estos, a su vez, serán evaluados bajo criterios de semejanza o diferenciación según corresponda a la visión que expresa el poeta español a través de su obra, por lo que se abrirá la discusión partiendo del problema moral para luego indagar en su relación específica con la literatura.

En primera instancia, tenemos la cita de Baudrillard con la que comenzamos nuestra reflexión, en la que el filósofo francés es categórico en expresar la imposibilidad que supone situar el concepto en un estado puro; de ahí que se entienda su conocimiento mediante su despliegue en otros conceptos, o bien, acciones en las cuales se concreta. Según esto, también podemos entender su asimilación a conceptos que la representan como la desgracia, la culpa y el dolor, lo que implica una tergiversación de un imaginario alimentado por circunstancias azarosas; cabe mencionar que, si bien, no podemos identificar simplemente el Bien con la Felicidad y el Mal con la desgracia, esta relación ayuda a entender una noción primigenia de la connotación que tiene el Mal para el hombre, en tanto fenómeno externo y beligerante que se puede combatir. Es así como en *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal* (2008), en el capítulo “El Mal y la desgracia”, Baudrillard expone una serie de características que va asociando al concepto para hacernos una idea de lo complejo que resulta aprehenderlo. Sin

embargo, todas las características que expone tendrán el mismo origen a partir de la hipótesis "...que el hombre no es bueno por naturaleza, no porque sea malo, sino porque es perfecto tal como es." (p. 133). Sería más preciso hablar de una potencia original, una fatalidad que funciona de manera autónoma y que es perfecta en cuanto libera a su propio genio maligno. La complejidad que conlleva situarla o darle forma se grafica según el siguiente apartado del autor francés:

Así como la idea de libertad es la solución más fácil a la imposibilidad de pensar el destino y la predestinación, así como la idea de realidad es la solución más fácil a la imposibilidad de pensar la ilusión radical del mundo, del mismo modo, la idea de desgracia es la solución más fácil a la imposibilidad de pensar el Mal.

Esta imposibilidad de pensar el Mal sólo puede compararse a la de imaginar la muerte. (2008:135).

Es así como a través de la autonomía del Mal en conjunto con la imposibilidad que supone pensar que la lucha con el Bien carece de importancia, pues el problema radica en la transparencia que presentan; Baudrillard nos dice que el Bien es transparente, pues se puede ver a través de él, en cambio, el Mal se transparenta, ya que a través de él se lo ve a sí mismo. Teniendo en cuenta lo anterior, debemos aclarar la confusión con respecto a los conceptos asociados como la desgracia, la culpa y la falta, ya que, si bien, responden a un imaginario que intenta dar justificación y significado, no da una real dimensión de la envergadura del fenómeno, sobre todo si tomamos en cuenta una afirmación que mantiene la misma lógica del hombre perfecto tal cual es, y es que:

El Mal es el mundo tal como es y como ha sido, y podemos hacer a su respecto una estimación lúcida. La desgracia es el mundo tal como jamás debió haber sido; pero, ¿en nombre de qué? En nombre de lo que debería ser, en nombre de Dios o de un ideal trascendente, de un Bien que nos costaría mucho definir. (Baudrillard, 2008:138).

En cuanto al genio maligno o la inteligencia del Mal, esta se plantea como una propiedad correspondiente a cada uno en la desgracia que nos acecha, en tanto desafío al ser dignos de nuestra perversidad y de la implicación trágica que nos compete. Este tipo de inteligencia se encuentra ligada a su forma misma ya



que es la misma forma la que nos comprende, lo que provoca su implicación en todos nuestros actos. Esto da cuenta de una dualidad presente en relación a la violencia que ejercemos como espejo de la que nos infligimos, por lo que siempre habrá presente una reversibilidad en cada acto; de ahí que podamos entender que el Mal carezca de realidad objetiva, entendiendo esto como el constante desvío de las cosas de su existencia “objetiva”, su inversión, su retorno.

Para el caso de Paul Ricoeur, el Mal será entendido esencialmente como un desafío, una invitación o una provocación a pensar más, o de manera distinta, pues en la naturaleza misma del problema radica su desestabilización de una lógica coherente que pueda dar una respuesta. Este tipo de lógica coherente, asimilada como una totalidad sistemática y sin contradicciones, es propia de los ensayos de teodicea, la cual pretende reunificar una afirmación que sintetice las tres proposiciones esenciales en las cuales se sustenta, vale decir:

- Dios es todo poderoso.
- Dios es absolutamente bueno.
- El mal existe.

A partir de esto, es imposible continuar reflexionando sin caer en una completa contradicción, por lo que el filósofo francés plantea la utilización de los recursos que ofrece la fenomenología de la experiencia del mal con el fin de distinguir los niveles del discurso, además de la especulación sobre el origen y la razón de ser del mal. Lo primero que destaca el autor es la asimilación que hace la tradición judeocristiana occidental de tres conceptos tan dispares como lo son el pecado, el sufrimiento y la muerte; esto vendría a constituir todo el enigma que representa el mal. Es necesario insistir en la diferencia entre estos conceptos:

...el mal moral –el pecado en lenguaje religioso- designa aquello que hace de la acción humana un objeto de imputación, de acusación y de reproche. La imputación consiste en asignar a un sujeto responsable una acción susceptible de apreciación moral. La acusación caracteriza la acción misma como violación de un código ético dominante en la comunidad considerada. El reproche designa el juicio de condenación en virtud del cual el autor de la acción es



declarado culpable y merece ser castigado. Es así como el mal moral interfiere con el sufrimiento, en la medida en que el castigo es un sufrimiento infligido.

Pero, asumido también en el rigor de su sentido, el sufrimiento se distingue del pecado por sus rasgos contrarios. El mal moral en la imputación se centra en un agente responsable. El sufrimiento, en cambio, subraya su carácter esencialmente padecido: puesto que no lo hacemos llegar pero nos afecta. De allí la sorprendente variedad de causas: adversidad de la naturaleza física, enfermedades [...] en oposición con la acusación que denuncia una desviación moral, el sufrimiento se caracteriza contrario al placer, como no-placer, es decir como disminución de nuestra integridad física psíquica, espiritual. En fin, el reproche y sobre todo el sufrimiento, se opone a el lamento, porque si la falta hace al hombre culpable, el sufrimiento le hace víctima: este es el reclamo del lamento. (www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina\_38821.pdf).

Luego de esta aclaración, el autor señala como causa principal del sufrimiento del hombre la violencia ejercida por el mismo. Esto quiere decir que un hombre que obra mal necesariamente implicará que otro hombre se equivoque, haciéndolo sufrir por ello. Nuevamente encontramos un juego de reflejos, o bien, de reversibilidad según la lógica de la inteligencia del Mal planteada por Baudrillard, en el sentido de estructura dialógica entre el mal cometido y el mal padecido; hay alguien que ejerce una mala acción y otro que sufre dicha acción. Según Ricouer, es en este punto de intersección donde el grito de lamentación del hombre es más agudo, pues se siente víctima de la maldad de sus pares. A continuación, entrega dos ejemplos significativos para entender esto tales como los *Salmos* de David y el análisis de Marx sobre la alienación resultante del hombre visto como mercancía. Finalmente, la clave para entender lo que hace del mal un enigma único lo encontramos en la pregunta ¿quién sabría si todo sufrimiento –de un modo u otro- no sería más que el castigo de una falta personal o colectiva, conocida o desconocida?; frente a esto, cabe considerar la potencia maléfica que expresa el sufrimiento y el pecado a partir de la demonización que reciben ambos conceptos.

A continuación, haremos un breve repaso por los niveles discursivos planteados por Ricoeur que especulan acerca del mal, los cuales funcionan como una creciente racionalización del fenómeno. En primera instancia, tenemos que el mito puede asumir el lado tenebroso del lado luminoso de la condición humana a partir de la ambivalencia de lo sagrado; de este modo evidencia la experiencia fragmentaria del mal, ya que, en el contexto del origen del mundo, nos informa acerca de la forma miserable en la que fue engendrada dicha condición. La mayor orientación ideológica que han tenido las grandes religiones ha sido la búsqueda de inteligibilidad global, integrando *ethos* y *cosmos* a una visión totalizadora, de ahí que entendamos que la crisis más significativa de la religión sea justamente el problema del mal, ya que desestabiliza la hegemonía que pretende concretar esta motivación. A grandes rasgos, lo que se espera de este nivel discursivo es que responda a la interrogante que los filósofos plantean a los teólogos: ¿De dónde viene el mal?

Una vez que tenemos claro los orígenes de la condición humana y la manera en que ha llegado a ser como es, debemos dejar atrás el nivel del mito para enfocarnos en el estadio de la sabiduría, ya que esta nos explicará el *¿por qué?* de la correspondencia de la condición humana para cada uno; una de las explicaciones más aceptadas será la retribución, consistente en que "...todo sufrimiento es merecido porque es el castigo de un pecado individual o colectivo, conocido o desconocido." ([www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38821.pdf](http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38821.pdf)). Luego, nos encontramos con el estadio de la gnosis y de la gnosis antiagnóstica; la primera la podemos entender como la lucha continua entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, a partir de una liberación de todas las fuerzas de la luz mantenidas prisioneras en las tinieblas. El autor señala que esta es la respuesta agustiniana a la visión trágica en la que todas las figuras del mal son asumidas por el principio del mal; a esto se debe la configuración que adquiere el problema del mal entendido como una totalidad problemática signada en la pregunta *¿Unde*

*malum?*<sup>16</sup> A partir de esta idea se entiende que la gnosis sea uno de los aspectos fundamentales que conforman el pensamiento occidental. Por otro lado, tenemos la gnosis antiagnóstica consistente en cualquier intención deliberada asignable a la experiencia (individual y comunitaria) de la impotencia del hombre frente a la potencia demoníaca del mal explicado a través de una aparente racionalización, la cual comprenderá la unión de dos conceptos de pecado de naturaleza, es decir, “la de una transmisión biológica por vía de generación y la de una imputación individual de la culpabilidad.” (www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38821.pdf). Un cuarto estadio será el de la teodicea, del cual podemos hablar solamente si consideramos que el *enunciado* del mal yace en proposiciones orientadas a la univocidad (ejemplo de ello son las tres proposiciones esenciales expuestas anteriormente, es decir, Dios es todopoderoso, Dios es bueno, el mal existe), que el *objetivo* del argumento sea una clara defensa de la figura de Dios (no es responsable del mal) y que los medios empleados establezcan una sistematización totalizadora sin caer en contradicciones; es así como se organiza bajo la designación de mal metafísico toda forma de mal, incluyendo el mal moral, el sufrimiento y la muerte. Frente a la pregunta de si es necesario renunciar a pensar el mal, este nivel discursivo posibilita el despliegue de una dialéctica totalizante, lo que habría provocado rupturas entre discursos, por lo que se hace plausible la posibilidad de renunciar al proyecto de una teodicea. El último estadio será el de la dialéctica “desarticulada” –brisée-, la cual propone la existencia de una teología “desarticulada” comprometida con el desafío de pensar el mal, lo que implicaría renunciar a la sistematización totalizadora; esta “desarticulación” comprende el mal y la bondad de Dios como dos realidades antagónicas.

Frente al análisis realizado, Ricoeur plantea que el problema del mal no sólo demanda un trabajo a nivel de ideas, sino que debe converger el pensar, el obrar (en sentido moral y político) y el sentir. El primero será imprescindible en la medida en que se supere el estadio del mito, ya que el mal se concibe como un desafío, un desafío a pensar de otra manera. En cuanto a obrar, esta debe

---

<sup>16</sup> ¿De dónde viene el mal?

enfocarse en el futuro, como una tarea por cumplir relacionado con un origen que está por descubrirse, respondiendo de esta manera a la pregunta esencial de la acción, ¿qué se puede hacer contra el mal?; considérese que para la lógica del obrar, el mal es anterior a todo lo que no debería ser y que debe combatirse. Finalmente, el sentir tendrá que ver con el cambio cualitativo, a nivel sentimental, del lamento y el llanto bajo la perspectiva de la sabiduría, y sus prolongaciones filosóficas y teológicas, en tanto ayuda espiritual dirigido al duelo que implica dicho cambio.

Una visión más historiográfica y menos teológica nos entrega Rüdiger Safranski en *El Mal o el drama de la libertad* (2010), donde el autor asocia el mal con la libertad humana, dando a entender que el hombre ya no se reduce a la naturaleza, sino que, en palabras de Nietzsche, es el “animal no fijado” con una conciencia erigida libremente ante un horizonte de posibilidades, lo que provoca que se precipite en el tiempo. Básicamente, trata el problema de lo que en términos filosóficos se denomina “falta de ser”, en cuanto el hombre, posicionado en este horizonte otorgado por su conciencia se enfrenta a una nada irreductible, a una vaciedad que muchas veces puede evadirse satisfactoriamente con la figura de Dios, sin embargo, la sospecha que ambos (la nada y Dios) sean homologables se mantiene latente, perpetuándose en su precariedad; de esta experiencia se han originado las religiones, las que elaboran toda una sabiduría basada en la responsabilidad que quita Dios a los hombres para que estos no se recriminen mutuamente por su carencia de sentido y su propia extrañeza, y puedan mitigar cualquier tipo de inquietud compuesta por las abismales posibilidades de la libertad. Sobre el mal, el autor alemán se refiere en los siguientes términos:

...no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador; algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior; en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de

ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre. (2010:14).

A grandes rasgos, lo que pretende el autor es hacer un recorrido por diversas perspectivas con las cuales abordar el problema del mal, pues este no se puede enfrentar con una tesis o con el planteamiento de una solución, sino que con las perspectivas que emanan de las experiencias y las reflexiones que atañen a sus cuestionamientos y posibilidades. El recorrido comienza con los relatos de origen, los mitos sobre las catástrofes primigenias y sobre el nacimiento de la libertad; una vez que despierta la conciencia de libertad en el ser humano, cabe preguntar si este es capaz de orientarse a sí mismo, y aquí viene la división entre el pensamiento antiguo (quienes consideraban que sí podía) y el pensamiento cristiano (consideraban lo contrario). A partir de este último surge San Agustín, quien considera que el mal viene a ser el rechazo que opera el hombre al sentido de trascendencia, por lo que se torna un ser unidimensional, en otras palabras, se trata del pecado contra el Espíritu Santo. Por otro lado, los filósofos Schelling y Schopenhauer sostienen que el mal se relaciona con la obstinación del espíritu y la indolencia del corazón; independiente de la naturaleza del rechazo, los tres filósofos plantean que la traición a la necesidad metafísica constituye una reducción radical a las posibilidades humanas, lo que deviene en una lucha por la autodeterminación que carece de todo sentido. Frente a esto, cabe preguntarse sobre la manera que tiene el hombre para protegerse de sí mismo, a lo que Agustín responde con su plena confianza en la Iglesia, en tanto institución sagrada; por otro lado, tenemos a Gehlen, quien, independiente de la ruptura de la relación entre ser humano y Dios, mantiene su fe en las instituciones, teniendo en cuenta la temporalidad y el control con que administran los asuntos humanos, específicamente aquella temporalidad y control vinculado con los límites que ordenan la voluntad por distinguirse provocados por el drama de la libertad. A partir de esta etapa se generan enemistades y divisiones, tales como el establecimiento de la otredad signada en la barbarie, es decir, nosotros (la civilización, el imperio, etc.) y ellos (la barbarie, los incivilizados), lo que caracterizará la lógica con la que se construirá la Historia. Posterior a esto, y una

vez que los ánimos y los voluntades se han apaciguado, surge el sueño de unificación, lo que se verá reflejado en la historia de la torre de Babel, la que Kant someterá a una rigurosa comprobación racional, sin olvidarse de su sujeción en la realidad. Por otro lado, Rousseau no escatima en entrega fraternal al concebir la historia como una gran comunión entre los seres humanos, pero sin las distancias necesarias como para que eventualmente esta unión se convirtiera en una trampa de enemigos; al no asumir la pluralidad (el otro seguía siendo otro), procede bajo el paradigma de que no es posible mejorar al hombre, por lo que para luchar contra el mal se debe invertir la racionalidad de las estructuras. Esto conlleva a que las posibilidades de desarrollo de la historia (hacia el bien o hacia el mal) no sea una cuestión de los hombres, sino que se trate de su unión mutua, la que estará mediada por el mercado y la división de poderes, o por las relaciones de producción; para ambos casos, no se tendrán en cuenta los riesgos de la libertad, lo que implicará una abertura drástica a sus abismos de los que los excesos del Marqués de Sade darán cuenta. Para tal caso, la estética de lo terrible propia del imaginario del autor francés dejará patente las ansias del mal por sí mismo y su necesidad de la nada, una nada que se antoja seductora y amenazante. Es a través de Nietzsche que esta búsqueda por la nada encuentra plena conciencia de sí, lo que deriva en la proclamación de la voluntad de poder y el trabajo en el “material humano” como el sentido de la “gran política”. El siglo XX sería testigo de la sangrienta concreción de lo anterior en la figura de Hitler, el último exceso de la modernidad; esto permite tomar en conciencia la frágil condición humana, de la que se descubre que era más fácil confiar en ella cuando la fe no estaba en el hombre, sino que residía en la figura de Dios. Finalmente, el autor alemán se refiere a la historia de Job, poniendo énfasis en su profunda devoción que carece de fundamento, condición homologable a los abismos del mundo, así como la confianza que de este emana.

Ahora bien, es necesario reparar en algunos conceptos sobre el mal que plantea Safranski, específicamente conciencia, libertad, tiempo y su visión de hombre como “animal no fijado”, pues estos entran en un diálogo directo con el uso que les otorga Cioran para concebir su teoría de la *caída del tiempo*, la que

explicaremos a continuación, considerando las eventuales semejanzas y distinciones con respecto al filósofo alemán. De partida, debemos precisar que dicha teoría la ubicamos en el libro *La caída en el tiempo* (2003); de nuestra consideración serán los capítulos “El árbol de la vida” y “Caer del tiempo...”.

“No es bueno que el hombre recuerde a cada instante que es hombre” (Cioran, 2003:9). Con esta sentencia el filósofo rumano nos instala en un escenario donde el ser humano está consciente de sí mismo, pero esta característica tendrá una impronta inevitablemente trágica; así también dice que es menos *natural* ser hombre que ser simplemente, por lo que la figura del hombre, o en término más general, la figura del ser humano estará marcada por un carácter antinatural que contribuye a extender la escisión entre la realidad y la propia condición del ser natural. De alguna manera, esta separación surge de la tentación que siempre tuvo el hombre, pero que, seducido por la envidia hacia Dios, precipitó su encuentro con el saber y la consiguiente caída en el tiempo, además de dar cuenta de su ineptitud para la felicidad. El contexto en el que se da esta situación se explica con las siguientes palabras:

No somos realmente quienes somos sino cuando, cara a cara con nosotros mismos, no coincidimos con nada, ni siquiera con nuestra singularidad. La maldición que nos abrumba pesaba ya sobre nuestro primer antepasado, mucho antes de que se interesara por el árbol del conocimiento. Si estaba insatisfecho de sí mismo, más lo estaba aún de Dios, al que envidiaba sin ser consciente de ello; llegaría a serlo gracias a los buenos oficios del tentador, auxiliar más que autor de su ruina. Antes vivía con el presentimiento del saber, con una ciencia que no se conocía a sí misma, con una falsa inocencia, propicia a la aparición de la envidia, vicio engendrado por el trato con quienes son más afortunados; ahora bien, nuestro antepasado frecuentaba a Dios, lo espiaba y se veía espiado por Él. Nada bueno podía resultar de ello. (Cioran, 2003:10).

El ser humano aspira a la emancipación, fascinado por el desconocido horizonte de posibilidades que le ofrece la ruptura con la eternidad, factor preponderante al momento de concretar no sólo un quiebre de unidad con el Paraíso, pues a eso añade el quiebre con la Tierra, lo que comprenderá un



principio de fragmentación que destruye el orden y el anonimato. Será esta misma emancipación la que alejará al hombre de su inocencia originaria, consumido por la soberbia de aspirar al mismo poder que su creador, armándose de artificialidades que disimulan su deficiente capacidad de sobrevivencia hasta hacerlo temible. Nos encontramos con que el filósofo rumano denomina al hombre *animal anormal*, ya que su agresividad y su vigor no son atributos naturales, más bien, los adquiere con el tiempo para ocultar su propia inadaptación y poder tener los medios suficientes para lograr su cometido. Complementando lo anterior, otra categoría para identificarlo será en oposición a lo que busca (o falta), porque si Dios afirma ser “el que es”, el ser humano basa su existencia en el vacío de la negación, en otras palabras, se define como “el que no es” lo que provoca que sea más feroz y más desafiante. De esta manera se vuelve *tránsfuga de su ser*, término acuñado por el autor para explicar la sucesión de negaciones a las que se encuentra sujeto luego de haber desertado de su condición primigenia en el Paraíso. Y es aquí cuando Cioran, al igual que Safranski, alude el concepto de Nietzsche, en el entendido que el hombre es *das noch nicht festgestellte Tier*<sup>17</sup>, es decir:

...el animal sin tipo determinado, fijado. Obnubilados por la metamorfosis, por lo posible, por el disimulo inminente de nosotros mismos, acumulamos irrealidad y nos expansionamos en la falsedad, pues, desde el momento en que sabes que eres hombre y te sientes tal, aspiras al gigantismo, quieres parecer mayor de lo normal. El animal racional es el único animal extraviado, el único que, en lugar de persistir en su condición primera, se esforzó por forjarse otra, en detrimento de sus intereses y como por impiedad para con su propia imagen. Por ser menos inquietante que descontento (la inquietud exige una salida, acaba en la resignación), se complace en una insatisfacción que raya en el vértigo. (2003:22).

A este estado de la situación, cabe agregar la conciencia como germen de insatisfacción, o curiosidad complaciente con la subjetividad de la sensación de superioridad e independencia que emana de la distancia concerniente a ella

---

<sup>17</sup> El animal aún no identificado.



misma en la medida en que posibilita la libertad, la cual se mantendrá imposible y negada, acaso con el único componente real del espejismo que genera. Ahora bien, si consideramos que lo único real de la libertad es su espejismo, perfectamente podemos decir que se trata de un simulacro gestado por la conciencia del mal, la cual cede sus intereses por una fijación con la verdad totalizadora que propone establecer. En el texto *La Ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal* (1993), Alain Badiou reflexiona sobre este asunto, planteando categorizaciones y esquemas teóricos con el fin de construir una ética fiel a las verdades que sea capaz de evitar el mal, haciendo uso del discernimiento, el coraje y la reserva; la fórmula “¡Continuar!” será entendida como una síntesis de lo anterior.

En primera instancia, debemos referirnos a los planteamientos que establece el autor para dar cuenta del problema del mal, tales como:

- El Mal existe.
- El Mal debe ser distinguido de la Violencia empleada por el animal humano para perseverar en su ser, para perseguir sus intereses, violencia que está del lado de acá del Bien y del Mal.
- No hay Mal radical por el cual se esclarecería esta cuestión.
- Sólo es posible pensar el Mal como distinto de la depredación trivial, en la medida en que se lo trate desde el punto de vista del Bien, o sea, a partir de la captura de “alguien” por un proceso de verdad.
- El Mal no es una categoría del animal humano, es una categoría del sujeto.
- No hay Mal sino en la medida en que el hombre es capaz de devenir el Inmortal que es.
- La Ética de las verdades, como principio de consistencia de la fidelidad a una fidelidad, o la máxima “¡Continuar!”, es lo que intenta evitar el Mal que toda verdad singular hace posible.

De acuerdo a esto, el esquema de una teoría del Mal resultante de estos planteamientos otorgará una serie de definiciones elaboradas según la misma lógica de los principales procedimientos que utiliza el Mal para manifestarse, los

que posteriormente son revisados en detalle con el fin de encontrar su reverso, y así poder fundar una ética de las verdades que le pueda hacer frente; según el autor, el Mal recibe tres nombres, a saber, simulacro (o terror), traición y desastre. El primero será entendido como un proceso de simulacro de verdad, comprendido a partir de la adhesión de un acontecimiento al pleno de la situación anterior, en otras palabras: “Es, en su esencia, terror dirigido a todos bajo un nombre inventado por él” ([www.reflexionesmarginales.com/pdf/19/Documentos/3.pdf](http://www.reflexionesmarginales.com/pdf/19/Documentos/3.pdf)). Su contrario será el acontecimiento. Luego, tenemos que la traición constituye la derrota de la ética de la verdad en el entendido de una crisis que afecta al sujeto inducido en la composición de este proceso, una crisis de fidelidad a los rasgos formales de una verdad bajo la presión de su verdad subjetiva; justamente, su contrario será la fidelidad. Por último, el principio del desastre consiste en la acción forzada de nombrar lo innombrable condicionado por una verdad, es decir, la creencia en la potencia totalizante de una verdad de acuerdo a su falta de límites para nombrar todo aquello que compone una situación; su opuesto será la potencia de lo verdadero. Badiou concluye su reflexión destacando en el carácter paradójico de la máxima “¡Continuar!” la verdadera figura del Mal y sus procedimientos (simulacro, traición y desastre), todo esto en relación a las disposiciones de las verdades que representan el Bien, esto es:

...el Mal es una posibilidad abierta únicamente por el encuentro con el Bien. La ética de las verdades, que sólo dará *consistencia* a ese “alguien” que somos, cuya perseverancia animal resultó ser el sostén de la perseverancia intemporal del sujeto de una verdad, es al mismo tiempo lo que intenta evitar el Mal, por la vía de su inclusión efectiva y tenaz en el proceso de una verdad. ([www.reflexionesmarginales.com/pdf/19/Documentos/3.pdf](http://www.reflexionesmarginales.com/pdf/19/Documentos/3.pdf)).

Ahora bien, teniendo en cuenta la revisión teórica realizada hasta el momento, no habría mayor dificultad en identificar el Mal como un problema que atañe diversos niveles del ser humano, tales como el nivel filosófico, el nivel teológico, el nivel psicológico o el nivel social; la propuesta de Luis Seguí, en su libro *El enigma del Mal* (2016) seguirá la lógica de presentar el problema como

algo múltiple, pero enfatizando la condición humana en su accionar. En palabras del autor argentino:

El mal es polimorfo y tiene, además, el don de la ubicuidad.

Es necesario *secularizar la cuestión del mal*, expurgarlo de las pretendidas explicaciones teológicas y religiosas -mágicas, en suma- que no hacen sino oscurecer cualquier intento de comprensión. No es en ninguna fuerza sobrenatural donde hay que buscar el origen del mal, sino en el corazón de cada sujeto. Como sostuvo Freud en su tiempo, y Jacques Lacan explicó en 1965 en *La ciencia y la verdad*, a diferencia de la magia, la religión y la misma ciencia, el psicoanálisis – que distingue entre el *saber* y la *verdad*- busca la causa en el sujeto y no fuera de él. (2016:70).

Seguí sitúa la dificultad del problema como algo *real* en la medida en que se vuelve un límite para el pensamiento, de ahí que se entienda la impotencia que causa encontrar la causa esencial del mal. Sin embargo, el escritor argentino logra sortear con inteligencia el desafío, dado que estructura su libro en dos partes, en las que expone argumentos consistentes y cercanos para entender toda la situación; la primera parte, titulada “Miradas”, se encuentra conformada por una serie de capítulos encargados de mostrar los referentes necesarios para pensar el mal, es decir, entrega una perspectiva teológica y religiosa en relación a la maldad de Dios (necesaria, aunque no preponderante según la cita anterior), el análisis laico propuesto por Freud, así como un repaso histórico por los muchos estragos que ha causado la “superioridad moral”, ya sea de naturaleza política o religiosa, derivada de los sendos conceptos que constituyen el Bien y la Verdad, y su consecuente paranoia, al querer defenderla y así obtener la redención. La segunda parte corresponderá a “Malvados/Malvadas”, un conjunto de siete capítulos que tratarán sobre sujetos infames de gran popularidad, quienes encarnan la concreción del mal; algunos de ellos serán los criminales Marc Dutroux y su esposa Michelle, el filicida José Bretón, Alfonso Bastera y Rosario Porto, padres asesinos de Asunta Yong Fang o el fanático anarquista Simón Radowitzky. Cabe destacar que todos los sujetos infames protagonistas de las historias serán latinoamericanos (argentinos principalmente), por lo que contamos

con la facilidad de sentirnos próximos al contexto donde transcurren estas acciones. En cuanto a la constante actualización que recibe el tema, resultan iluminadoras las palabras de José María Álvarez en el prólogo, titulado “La luz del mal”, citadas a continuación:

En los tiempos que corren, con razón escribe Safranski (*El mal o el drama de la libertad*) que no hace falta recurrir al diablo para entender el mal. Lo cierto es que esa referencia sigue vigente y contrasta con la desarrollada por Freud en sus escritos sobre este particular, en especial en *El malestar en la cultura* (1930). Con los argumentos más enérgicos y mejor enlazados, Freud desarrolló en ella la idea de la maldad esencial del hombre. Proveniente de un odio primordial, la tendencia del hombre al mal, a la agresión, la crueldad y la destrucción, incide tanto en el funcionamiento personal como social y es la impulsora de múltiples desastres. A sus ojos, la misericordia, la mansedumbre y la amabilidad atribuidas al hombre son pura engaño. Al menos una parte importante de la agresividad, achacada a la “dotación pulsional”, se manifiesta en la relación con los semejantes. (2016:13).

Uno de los conceptos que aludirá Seguí en su estudio, y que será de gran importancia para nuestra investigación, será el de la expresión alemana *unheimlich*, la cual es revisada por Freud en su texto *Lo ominoso* (1919), también conocido como *Lo siniestro*; se parte de la relación entre el sujeto y aquello que se le presenta como algo terrorífico, amenazador, así como su contrario, es decir, aquello familiar, próximo. De acuerdo a lo anterior, el autor concluye que ambos conceptos –lo *heimlich* y lo *unheimlich*- coinciden en la misma carga ambivalente que los identifica. Para ello, examina situaciones que eventualmente puedan producir un efecto ominoso en las personas, siendo tres los fenómenos que tendrán mayor relevancia; el primero consistirá en la incertidumbre en la que cae el sujeto al discernir si se encuentra delante de una persona o un autómata, el segundo caso será la presencia de dobles y el tercer caso comprenderá aquello denominado como “la compulsión interior de repetición”.

Para ir concluyendo nuestra revisión del problema del mal, es necesario entregar una noción del concepto más próxima a la literatura. Tal es el cometido de Georges Bataille en su libro *La literatura y el mal* (2000), donde hace una

selección de autores que tendrán que ver de una u otra manera (a veces encarnándolo, otras mostrándolo, otras veces de acuerdo a los procedimientos desplegados) con el tema del mal. Es así como el prefacio del libro oficiará como matriz teórica para establecer los lineamientos con los cuales proceder al momento de caracterizar las diferentes escrituras que componen los registros seleccionados; se parte de la premisa que la literatura debe declararse culpable, a saber:

...La literatura es lo esencial o no es nada. El Mal –una forma aguda del Mal- que la literatura expresa, posee para nosotros, por lo menos así lo pienso yo, un valor soberano. Pero esta concepción no supone la ausencia de moral, sino que en realidad exige una “hipermoral”.

La literatura es comunicación. La comunicación supone lealtad: la moral rigurosa se da en esta perspectiva a partir de complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa.

La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar al final por confesarlo. Solamente la acción tiene los derechos. La literatura, he intentado demostrarlo lentamente, es la infancia por fin recuperada. (Bataille, 2000:23-24).

Por tanto, según el escritor francés, la literatura es culpable porque reclama para sí un valor esencial, del cual se desprende su eminente soberanía para determinarse de esa forma, y es esta soberanía la que convoca una hipermoral que se dará en términos de plena complicidad comunicativa mediada por la lealtad que le compete a la acción, la que, a grandes rasgos, será identificada como la recuperación de la infancia. Además, debemos considerar que de la soberanía que ostenta la literatura para declararse esencial emana la transgresión del orden hegemónico, lo que desencadena la libertad signada por una condenación. Esto lo entendemos a raíz del sentido que le otorga el autor a su libro cuando dice: “Pienso que el hombre está necesariamente erigido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación” (2000:60). Es la lealtad a sí mismo, a sus pares, en cuanto a su reconocimiento a través de la comunicación, así como la libertad que transgrede el sistema lo que harán del ser humano un sujeto condenado; dicha condena tendrá

que ver con lo ilusorio de inclinarse por una propuesta que a todas luces resulta efímera, en el entendido que la libertad plena se esfuma en una miseria privilegiada, en una vergüenza mucho más tangible como lo es la libertad del niño enfrentada a la autoridad del padre, la que, de persistir, deviene en rebeldía y esto ya es una responsabilidad de adulto.



### Capítulo III: El último hombre hace.

Me he sometido a menudo a ese estado de absurdo imposible para intentar hacer nacer en mí algo del pensamiento. En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el espacio.

Antonin Artaud

*El pesa-nervios*

La locura es un hecho que atañe a Leopoldo María Panero; a estas alturas eso no debiera causar ninguna sorpresa. Sin embargo, qué relación presenta con ella en cuanto a la concepción que tiene del fenómeno, así como la visión de sociedad que le entrega, y sobre todo la incidencia que tiene al momento de concebir su poesía serán los temas a tratar en este capítulo. Primero, entregaremos algunas fechas claves sobre las primeras manifestaciones de la locura en el poeta y sus respectivos internamientos, ya sea en hospitales o instituciones psiquiátricas. Luego, comenzaremos nuestra exposición acerca de la locura tomando en cuenta su estrecha relación con el Mal, básicamente a través de tres conceptos que le entregan una dimensión simbólica: la culpa, el pecado y la transgresión. Posteriormente, evaluaremos la consistencia de dichos conceptos mediante la introducción de una perspectiva patológica en cuanto a la locura como enfermedad, y reflexionaremos sobre la manera en que esta se manifiesta en la escritura. Una vez establecida la base del discurso literario, especificaremos en las características de la poesía de Panero bajo la perspectiva de su diagnóstico clínico, para finalizar con la exposición de aquellas manifestaciones esquizofrénicas presentes en nuestro objeto de estudio, además del complemento que significan los comentarios del mismo poeta con respecto al tema.

Comenzaremos por los datos concretos: 1968 es el año que marca el inicio de su relación con la locura, puesto que es en febrero de dicho año cuando es ingresado por primera vez a un hospital psiquiátrico (Clínica Nuestra Señora de la



Paz, de los Hermanos de San Juan de Dios, en calle de López de Hoyos 259) a causa de un intento de suicidio.

En la calle llueve. En el domicilio familiar, Felicidad, extrañada, entra en el dormitorio de su hijo y lo encuentra tumbado en el lecho con una respiración dificultosa, de extraños estertores. Una imagen de Friedrich Nietzsche con mirada inquisitiva le contempla desde un lugar prominente del cuarto. Leopoldo dejó un papel de despedida, de pocas palabras. Debajo de la cama había dos cajas de fármacos vacías. Cuando su madre dormía profundamente, intentó de manera discreta quitarse la vida con Somatarax, unos comprimidos para los insomnios de origen psíquico, para impedir la propensión a las pesadillas. En los enfermos con trastornos del sistema nervioso, la sobredosificación accidental o intencionada provoca náuseas, vómitos, trastornos sensoriales y cardiorrespiratorios.

No había una reflexión detrás de aquel acto. Según Leopoldo había un gesto supremo de libertad detrás del intento suicida, no le quedaba otro. Pero los fármacos son demasiado lentos para esos menesteres. (Fernández, 2006:98-99).

Cabe mencionar que será a partir de este hecho que la relación entre madre e hijo se irá distanciando hasta formar un abismo insondable, el que sólo es interrumpido por unos breves pero intensos espasmos de profundo amor<sup>18</sup>.

Luego de ser dado de alta a finales de marzo, aproximadamente un mes después vuelve a incurrir en el suicidio, pero esta vez la motivación no se encontraba en un gesto supremo de libertad, más bien correspondía al fantasma del amor no correspondido que perturbaba sus sueños; por cierto que este fantasma respondía a un nombre que era nada menos que el de la poeta Ana María Moix. A diferencia de la vez anterior, los fármacos que producen la intoxicación serán varios comprimidos de Valium; al igual que la vez anterior, llueve en la calle. Posterior a su breve paso por el Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, el poeta es internado en el Instituto Frenopático de Barcelona el día 3 de mayo, pero cuatro días después es dado de alta para ingresar, gracias a la sugerencia del doctor Ramón Vidal Teixidor, en la Clínica Psiquiátrica Residencia

---

<sup>18</sup> Ejemplo de esta extraña dicotomía es el poema "Proyecto de un beso".



Pedralbes (avenida Espada número 2, en la zona de Pedralbes, en la parte alta de Barcelona); es aquí donde se le aplican electrochoques por primera vez debido a su homosexualidad<sup>19</sup>. Después de algunas semanas, debido a los estragos que causa Panero dentro del recinto<sup>20</sup>, es trasladado a la Clínica Villa-Blanca en Tarragona. Muchas entradas, salidas, escapes y reingresos habrá de tener el poeta a lo largo de su vida, por lo que acotaremos dichas situaciones a la mención de las instituciones más significativas por donde pasó: Hospital Psiquiátrico Provincial, antiguo Alonso Vega; Hospital Psiquiátrico Nacional de Santa Isabel, de Leganés; Sanatorio Psiquiátrico Hermanos San Juan de Dios, del barrio de Santa Águeda, de Mondragón; Hospital Juan Carlos I de Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, a pesar de los datos concretos y de la fiabilidad de su diagnóstico clínico, todavía cabe preguntarse si tratamos con un poeta loco o con un poeta vertiginosamente lúcido. Sin pretender dar la última palabra al respecto, esta investigación pretende dilucidar algunas señales de claridad frente a dicha interrogante; sin ir más lejos, su propio biógrafo desliza ciertas dudas sobre el estado mental de Panero, evidenciando las óptimas facultades con las que contaba para lidiar con los asuntos cotidianos, además de compartir el extracto de una carta con el dictamen de uno de los tantos doctores que se encargó de él:

Leopoldo María Panero comprende su propia circunstancia -¿loco?--; colaboraba en radio: sabía que cada miércoles tenía su tertulia (hoy desaparecida); racionaliza su tiempo, escribe -¿loco?--; administra sus ingresos, tiene tarjeta de crédito: retiene su clave -¿loco?-. Tiene memoria y nuestra memoria es nuestra coherencia -¿loco?-. Tiene <<una lucidez rara, pero lucidez>>, como él mismo reconoce.

Me escribía desde Reus (Tarragona) el doctor García Ibáñez:

<<Una persona con el don de crear, puede llevar a término su obra en cualquier lugar. Con Leopoldo María

---

<sup>19</sup> "...Leopoldo María tenía un libro de cine titulado *The Talkies*, profusamente ilustrado con fotografías. Según Leopoldo a los doctores les engañaba diciendo que le gustaban las actrices, cuando en realidad, quien le atraía era Johnny Wiesmuller en el papel de Tarzán. Pero una vez que confesó tal cosa, le aplicaron electrochoques." (Fernández, 2006:112).

<sup>20</sup> "El director de la Clínica Psiquiátrica Residencia Pedralbes le comunica al doctor Ramón Vidal Teixidor que Leopoldo María no sólo consume marihuana sino que se la ofrece a los pacientes, por lo que le ruega sea trasladado a otro recinto hospitalario más vigilado." (Fernández, 2006:114).

Panero se daría la gran paradoja de que estando encerrado su obra llega más lejos en el espacio y en el tiempo (porque perdurará) de lo que nunca llegarán nuestras actividades, la de cualquier persona corriente que anda por calle [...]. Leopoldo María Panero todavía hace algo más: aporta a los demás lo mejor de sí mismo. Y eso es un signo de salud mental>>. (Fernández, 2006:31-32).

Ahora bien, la locura se encuentra asociada desde un comienzo con el Mal, como si este fuera un paraguas abierto y dentro cabría espacio para diferentes manifestaciones, ideas, conductas, padecimientos y transgresiones que van cambiando conforme a las diferentes culturas y tiempos. De manera general, si tomamos a la locura como una transgresión del orden establecido, como un quiebre de la razón, vamos encontrando el mismo carácter con el que irrumpe la lógica del Mal, evidenciado por un discurso que tratará recurrentemente el tema de la culpa. Esta idea corresponde a la psiquiatra Evelyne Pewzner, quien en su libro *El hombre culpable. La locura y la falta en Occidente* (1999) expresa:

...la obsesión del mal bajo la forma del pecado atormenta el discurso psicótico, en particular en la esquizofrenia, en la cual el tema del pecado y de la redención, mediante el sufrimiento (automutilación) y la muerte (suicidio), forma con una frecuencia inquietante la trama del delirio paranoide. Esto es aún más notable cuando la experiencia del mal puede expresarse en términos completamente diferentes; el África Negra tradicional nos ofrece un ejemplo característico, dado que el origen del mal está siempre situado en el exterior del sujeto; en tal coyuntura la problemática del pecado y de la redención a través del sufrimiento no tendría el eco ni la pertinencia que le reconocemos en el universo occidental, donde la identificación del mal con el ser pecado, culpable, constituye una dimensión fundamental. Tanto para el obsesivo como para el melancólico el mal es, de entrada y siempre, otra cosa distinta a una suciedad que podría quitarse mediante un lavado físico; el mal es un daño profundo e íntimo del ser al cual amenaza en su integridad. (1999:55).

Debemos señalar la importancia que tiene darle un contexto histórico y cultural a los términos comunes del discurso psicótico, ya que este discurso es construido a través de múltiples referencias al discurso cultural, por lo que será preponderante entender el contexto simbólico de la tradición judeocristiana en el

cual se desarrolla; de esta manera, evitamos caer en un discurso dogmático sobre la enfermedad mental. Es así como la interpretación psicopatológica se convierte en la más idónea para entender la pluralidad de significados que envuelven a los síntomas, pues justamente para concretar dicha interpretación debe tener en cuenta la red de relaciones que tiene el sujeto con su medio (familiar o social), además del “*universo de sentido* que lo precede y lo trasciende [...] En esta búsqueda de sentido encontramos, en el nivel individual, la inscripción de los temas míticos más destacados de la tradición occidental, los temas del exilio y del pecado, indisociables del problema de la culpabilidad personal, ontológica”. (Pewzner, 1999:466). Para complementar la necesidad de un enfoque pluridisciplinario (no sólo en cuanto a la locura, sino que como una forma de dar cuenta de todas las implicancias que radica en el concepto de enfermedad), debemos remitirnos al libro *Literatura, cultura, enfermedad* (2006) en cuanto a la propuesta del metasaber que constituye la literatura en conjunto con la medicina para la determinación de un diagnóstico clínico más certero. De acuerdo a esto, en la introducción del libro, uno de los compiladores explica:

Mientras que la medicina como ciencia etiológica apunta al diagnóstico, a la terapia y a la cura de enfermedades, la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y sobre las constelaciones culturales. De esta manera, pueden hacerse enunciaciones sobre la realización y la interrelación de diagnósticos médicos en dispositivos culturales del saber de determinados estados sociales y epocales. La literatura funciona entonces como una *second order observation* de la medicina y otras observaciones y autoobservaciones construidas en los registros sociales y científicos. Es capaz de producir un saber cultural que está a disposición de la sociedad como un metasaber sobre sí misma. Como señala Thomas Anz en su artículo “Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de normas sociales”, los espacios de la literatura ponen en jaque la normalidad y la normatividad de una cultura y de una sociedad; ponen en escena digresiones y disuelven las codificaciones binarias. (Bongers, 2006:15).

Por tanto, debemos tener en cuenta que la medicina y la literatura tendrán su contribución válidamente otorgada al conocimiento de una enfermedad, que

tanto mejor si contribuyen complementando los distintos saberes. Siguiendo la misma lógica, tendremos que la enfermedad no sólo se manifestará a través del padecimiento físico, sino que tendrá toda una carga simbólica que variará de acuerdo al contexto histórico y sociocultural del afectado, afectándolo de igual manera. La escritora Susan Sontag, en su texto *La enfermedad y sus metáforas* (2015)<sup>21</sup>, indaga en las fantasías punitivas o sentimentales que comprenden las figuraciones que puede tener una enfermedad, tales como la tuberculosis, el cáncer y el sida, estableciendo que la mejor manera de enfrentar una enfermedad es quitándole su carácter metafórico. Esta premisa se origina a partir de la influencia que ejercen las siniestras metáforas cuando uno habita el reino de los enfermos de acuerdo a la doble ciudadanía que nos otorgan al nacer y que, a pesar de resistirnos, termina por identificarnos; hablamos de la ciudadanía del reino de los sanos y la ciudadanía del reino de los enfermos, que no deja de recordarnos lo que propone el poeta Lihn en su poema “Hay sólo dos países” de su libro *Diario de muerte* (1989):

Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos  
por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad  
pero, a la larga, eso no tiene sentido

---

<sup>21</sup> Cabe señalar que la edición que utilizamos es DEBOLS!LLO, la cual reúne los textos *La enfermedad y sus metáforas* (1978) seguido de *El sida y sus metáforas* (1988), siendo esta última una reflexión ampliada sobre la misma lógica que atañe la carga simbólica de una enfermedad entendida a partir de la metáfora que ofrece, cambiando el foco de la tuberculosis y el cáncer al sida. Para aclarar lo que la autora entiende por metáfora, a continuación citaremos un extracto del libro:

Con <<metáfora>> quería decir entonces nada más ni nada menos que la más antigua y sucinta definición que conozco, la de Aristóteles (en *Poética*, 1457b): <<La metáfora consiste en dar a una cosa el nombre de otra>>. Decir que una cosa es o que es como algo-que-no-es es una operación mental tan vieja como la filosofía y la poesía, el caldo de cultivo de la mayor parte del entendimiento, inclusive el entendimiento científico y la expresividad. (En testimonio de lo cual prologué mi polémica contra las metáforas de la enfermedad, hace diez años, con una breve, florida y turbulenta metáfora, paródico exorcismo del poder de seducción propio del pensamiento metafórico.) Desde luego, no es posible pensar sin metáforas. Pero eso no significa que no existan metáforas de las que mejor es abstenerse o tratar de apartarse. Como también, claro está, todo pensamiento es interpretación. Lo que no quiere decir que a veces no sea correcto estar <<en contra>> de la interpretación. (Sontag, 2015:107).

(1989:325).<sup>22</sup>

Ahora bien, especificando en aquellas enfermedades que han tenido mayores implicancias en tanto calamidad social, homologables a las grandes epidemias que atacan a una sociedad, Sontag nos dice que la sífilis, el cáncer y la tuberculosis se han usado como metáforas del mal durante los dos últimos siglos. De estas tres enfermedades, aquella que más se relaciona con la locura es la tuberculosis, debido a la parcialidad presentada, según la falta de voluntad o la hiperintensidad del afectado; en palabras de la autora:

Por mucho que se la temiera, la tuberculosis tenía *pathos*. El tuberculoso, como el enfermo mental de hoy, era la quintaesencia de la vulnerabilidad, un ser poblado de caprichos autodestructivos. Los médicos del siglo XIX y principios del siglo XX se empeñaban en seducir a sus pacientes para que volvieran a la vida. Sus recetas tenían el mismo tenor ilustrado que las que se dan hoy a los enfermos mentales: entorno alegre, aislamiento de toda fuente de estrés y de la familia, régimen sano, ejercicios, reposo. (2015:77).

La relación entre ambas enfermedades se va haciendo más estrecha a partir del siglo XX, ya que todo el aparato simbólico asociado a la tuberculosis pasará a identificar a la locura, siendo esta aquella enfermedad índice de una sensibilidad superior. Dentro de otras características comunes, podemos mencionar el encierro como destino del paciente, el que ingresa a un recinto con su propio orden, una especie de segundo mundo que servirá como escenario de su exilio, y así poder concretar su sanación saliendo de su vida cotidiana.

Como la locura, la tuberculosis es un tipo de exilio. La metáfora del viaje psicológico es una extensión de la idea romántica de viajar, otrora vinculada a la tuberculosis. Para curarse el paciente debe salir de su rutina diaria. No es por casualidad que la metáfora que se aplica a una experiencia psicológica extrema, vista positivamente y debida ya sea a la droga o a la psicosis, sea la de *trip*.

La constelación de metáforas y posturas que antaño eran propias de la tuberculosis se parcela en el siglo XX entre dos enfermedades. Algunos rasgos de la tuberculosis van a

---

<sup>22</sup> La edición utilizada corresponde a *Porque escribí* (1995), México: Fondo de Cultura Económica.

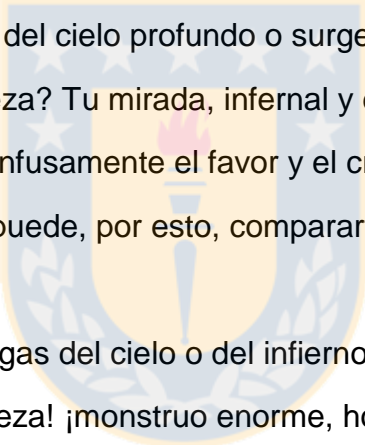
parar a la locura: la caprichosa idea del paciente en tanto que criatura turbulenta, descuidada, de extremadas pasiones, demasiado sensible para soportar el horror del mundo cotidiano y vulgar. [...] El punto de vista romántico es que la enfermedad exagera la conciencia. Antes la enfermedad era la tuberculosis; hoy se piensa que lo que lleva la conciencia al paroxismo de la iluminación es la locura. Romantizar la locura es el reflejo más vehemente del prestigio de que goza hoy el comportamiento (representación teatral) irracional o grosero (espontáneo), de ese mismo apasionamiento cuya represión, antes, debía de ser causa de tuberculosis... (Sontag, 2015:46-47).

En cuanto a la locura, a continuación expondremos algunas de las categorizaciones más relevantes para entender sus implicancias, primero de manera independiente, para luego dar a conocer su estrecha relación con la literatura, específicamente la poesía. Debemos mencionar que los criterios de distinción, o bien la identificación de su origen, irá variando según corresponda al autor, tal cual como lo hace Erasmo de Rotterdam en *Elogio de la locura* (1982) antes de introducir las dos clases de locura que él identifica, pues se encarga de exponer las ideas de Sócrates y Platón respectivas al tema con el fin de revertir el carácter negativo asociado a la locura; para el caso del primero, Erasmo nos dice que “enseña que de una sola Venus, escindida, proceden dos, y muestra dos Cupidos salidos de la división del único Cupido, de ese mismo modo hubiera convenido a esos dialécticos distinguir una locura de otra...” (1982:78); para el segundo, en conjunto con Horacio, señala la locura como uno de los más destacados bienes de la vida, entendida a través del arrebatado de los poetas, los adivinos y los amantes. Finalmente, la distinción que expone Erasmo se reduce a quién (sujeto que eventualmente se puede extender al lugar que habita, lo que amplía nuestras posibilidades de especulación) envía la locura: las siniestras Furias, que desde los infiernos envían sus víboras envenenadas al pecho de los mortales para inducirlos a la guerra, la sed de oro, la consumación de amores indecorosos y criminales, el parricidio, el sacrilegio, el incesto, entre otras calamidades que extinguen el espíritu con la culpa del terror ejercido; la otra locura es aquella concebida como presente de los dioses, la que se identifica con un gozoso desvarío que libera al espíritu de angustias y lo llena de placeres. El



mismo Erasmo se reconoce como portador de este tipo de locura, además de señalar que es la más deseable de todas.

Fácilmente podemos identificar a las Furias y a los dioses con sus respectivos lugares de procedencia, es decir, el Hades y el Olimpo, lo que vendría a constituir *un abajo y un arriba*, y que, de aplicar el pensamiento judeocristiano, podemos precisar como el cielo y el infierno; en este punto de la reflexión resulta complementario recordar la propuesta de Charles Baudelaire en su poema “Himno a la belleza”, donde no parece importar el lugar de origen, sino más bien su efecto embriagante, el que no puede dejar de parecernos homologable con cierto sentido de la locura como una especie de ensueño que protege de lo sórdido del mundo. A continuación, citaremos algunos versos del poema:



¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo  
oh, Belleza? Tu mirada, infernal y divina,  
vierte confusamente el favor y el crimen,  
y no se puede, por esto, compararte al vino  
[...]  
Que vengas del cielo o del infierno, ¿qué importa,  
¡oh, Belleza! ¡monstruo enorme, horroroso e ingenuo!  
si tu mirar, tu sonrisa, tu pie, me abren la puerta  
de un Infinito que amo y nunca he conocido?

De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel o Sirena,  
¿qué importa, si tú vuelves, -¡hada de los ojos de terciopelo,  
ritmo, perfume, luz, oh, mi única reina!-  
el universo menos horrible y los instantes menos pesados?  
(Baudelaire, 1983:72).

Independiente de lo forzado que pueda parecer la alusión al poema del poeta francés con respecto a la implicación simbólica que recibe el lugar de donde



emana un fenómeno (locura o belleza), sí podemos afirmar con certeza la similitud del carácter ambiguo que recibe el origen de un efecto letárgico en quien lo experimenta, ya sea con el impulso exacerbado de la locura o el *entusiasmo elevador del alma* que produce el contacto con la Belleza. Dicho de otro modo, llama la atención que en ambos fenómenos no importe mucho de dónde emanan, sino más bien su efecto personificado en el sujeto sensible. Frente a esta falta de importancia, Foucault sentencia con rotundidad que la locura no está unida al mundo, pues es al hombre y sus cavilaciones a quien debe su presencia, una presencia constatada a través de su mismo reflejo convertido en ensoñación. En *Historia de la locura en la época clásica I* (2010), el filósofo francés nos dice:

...de una manera general, la locura no se encuentra unida al mundo y a sus fuerzas subterráneas, sino más bien al hombre, a sus debilidades, a sus sueños y a sus ilusiones. Todo lo que tenía la locura de oscura manifestación cósmica en Bosco, ha desaparecido en Erasmo; la locura ya no acecha al hombre desde los cuatro puntos cardinales; se insinúa en él o, más bien, constituye una relación sutil que el hombre mantiene consigo mismo. [...] De esta adhesión imaginaria a sí mismo nace la locura, igual que un espejismo. El símbolo de la locura será en adelante el espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción. La locura no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él sabe percibir.

Desemboca, pues, en un universo enteramente moral. El Mal no es castigo o fin de los tiempos, sino falta y defecto. (p. 44-45).

De esta manera, tenemos que la locura tiene que ver únicamente con el sujeto, sujeto como lugar de origen y concreción de excesos manifestados mediante la personalidad de este, constituyéndose en unidad de medida de la enfermedad, la que afectará la totalidad del individuo en tanto reacción. En *Enfermedad mental y personalidad* (1984), Foucault entrega su reflexión sobre cómo se personifica la enfermedad mental en cuanto a la enajenación del individuo frente a la sociedad, y la manera en que él mismo se constituye como sistema abarcador implicando los aspectos fisiológicos y psicológicos que

reaccionan en conjunto frente a un diagnóstico que sucumbe por no dar con la especificidad propia de la enfermedad. A continuación, citamos un extracto del texto:

...la enfermedad atañe a la situación global del individuo en el mundo: en lugar de ser una esencia fisiológica o psicológica es una reacción general del individuo tomado en su totalidad psicológica y fisiológica. En todas estas recientes formas de análisis médico podemos reconocer una significación única: cuanto más encaramos como un todo la unidad del ser humano, más se disipa la realidad de una enfermedad que sería una unidad específica, y más se impone también la descripción del individuo reaccionando a su situación de modo patológico en lugar del análisis de las formas naturales de la enfermedad. (Foucault, 1984:19).

Por tanto, no bastará con tener en cuenta la reacción que tiene el individuo frente a la situación que padece, sino que hay que dar con el cauce natural y sus respectivas formas de manifestación. Sin embargo, seguimos tratando con una unidad específica (el sujeto), cuando deberíamos complementar el análisis abordando su contrario, a saber, la colectividad en la que se encuentra inserto. Para ello, el poeta Enrique Gómez-Correa nos ofrece una serie de reflexiones atinentes al tema, en cuanto a los tres fenómenos que en apariencia son distintos, pero que en su especificidad tienden a mezclarse disipando sus límites, y que considera como evidencia de los momentos actuales: el mito, el sueño y la locura. En relación a esta última, si bien, toma al individuo como fuente de origen del fenómeno, el foco estará puesto en la extensión del pensamiento que tiene el mismo individuo con respecto a la conducta de los otros individuos que él ve como partícipes de una sociedad, y la consiguiente ruptura con el medio; es así como el título de la obra ilumina la impronta que tendrá el autor en su tratamiento del tema, pues *Sociología de la locura* (1942)<sup>23</sup> se plantea como una gran recopilación de cómo la sociedad ha manejado (entiéndase categorizar, controlar, aislar, encerrar, etc.) las consecuencias de los excesos de un individuo que las más de las veces se presenta como un *furor* con las mismas inquietudes y miserias de la época que

---

<sup>23</sup> Texto publicado originalmente en el año 1942 por Ediciones Aire Libre. La versión utilizada fue extraída de la página web Memoria Chilena ([www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8692.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8692.html)).

le tocó vivir. Esto será de gran importancia para entender los tipos de conducta que caracterizan la locura según determinadas circunstancias, y con esto me refiero a la relación entre época y psicopatía tales como las desviaciones del instinto sexual, la excitabilidad patológica, la nerviosidad, las desviaciones éticas constitucionales, entre otras, pues se constata el hecho de que la locura se constituye como un peligro para la sociedad.

Un hecho bastante significativo es la constatación de que las perturbaciones indicadas, aumentan en tal forma en los períodos de <<decadencia>> de los pueblos, que ellas se hacen generales en todas las capas sociales. Parece en este punto que la locura se hubiera propuesto la descomposición sistemática de la sociedad, atentando especialmente contra la moral y las costumbres. Ahora, entre las consecuencias que se desprenden de los elementos esenciales mismos que caracterizan a estos anormales perversos, podemos anotar: 1° La insociabilidad o más bien la antisociabilidad; 2° La ausencia de afectividad; 3° La integridad relativa de las facultades intelectuales; 4° La ausencia del delirio y de las perturbaciones sensoriales; 5° La impulsividad y la debilidad de la voluntad, lo que explica al mismo tiempo la inestabilidad inherente a esta categoría de sujetos; y 6° La sensibilidad del sujeto a los efectos del alcohol. (Gómez-Correa, 1942:80).

El padecimiento individual adquiere una dimensión colectiva en las manifestaciones de su personalidad, ya que las repercusiones de sus actos atentan o evidencian una serie de conductas generalizadas. Y es que cuando la sociedad toma un rol activo en esta interacción, velará por sus intereses para mantener bajo control cualquier tipo de anomalía que altere el orden mediante mecanismos o instituciones que regulen el comportamiento. Al respecto, en una entrevista realizada por Eneko Fraile para la revista *Quimera*, Panero dirá:

- Entonces, si no he entendido mal, el sufrimiento y la demencia son fruto de la hipocresía...
- Sí, sí, sí, de la hipocresía ambiental. La sociedad humana está tan maldita como el diablo. Imagínate una sociedad en la que todo el mundo es telépata y el secreto de la visión no se explica ni en manuales de psiquiatría ni en textos de filosofía. Es como la carta escondida de Lacan, que está escondida en el lugar más evidente y nadie lo dice. Los locos caen víctimas de la sociedad, que de verdad es secreta. Eso explica la

paranoia. Es la sociedad del cuelgue permanente, joder. Alguien dijo que la burguesía fue la inventora de la hipocresía, de ahí la corbata, que es el *cuelgue*. En lugar del salvajismo medieval inventó la dictadura psíquica. Cuanto más primitiva es una sociedad menos locos hay, porque la locura es una defensa.

- ¿No crees que se mitifica un poco en torno a ese tema?
- No. Los comportamientos de la locura se parecen un poco a los comportamientos mágicos. De alguna manera –y esto lo digo yo- hay una unión entre la mentalidad prelógica y la locura. Quiero decir, que es otro tipo de razonamiento.<sup>24</sup> (1995:114).

En términos generales, con el advenimiento del juicio social, asistimos a la conformación de la institución psiquiátrica que ejerce control y dictamina conductas en coherencia con los poderes fácticos que ostentan el poder; se funda en base a un sistema de creencias, en el cual se erige como gran organizador y corrector del deseo y el espacio. Debemos entender que con psiquiatría nos referimos a la teoría, a los saberes acumulados y/o disciplina que pretende resguardar y “curar” al paciente, y lo que entenderemos por psiquiátrico será la concreción espacial de dicha disciplina, es decir, un lugar específico, regulado e idealmente apartado del resto de la sociedad, posiblemente en sus extramuros; de aquí que se entienda que la patología se instaura dentro del cuerpo, no sólo a través del comportamiento o la libre circulación del deseo, sino de su exclusión como parte esencial de su identidad. Al respecto, nos parece de suma importancia citar extractos de los textos “Teoría del confinamiento”<sup>25</sup>, “Una superstición más de la psiquiatría”<sup>26</sup> y “Manifiesto del II colectivo de psiquiatrizados en lucha”<sup>27</sup>, en los cuales podremos dar cuenta de la caracterización que realiza el propio Panero frente a tan imponentes conceptos:

- El estatuto epistemológico de la Psiquiatría y/o Psicoanálisis es el de la separación de un hombre al que se llama “enfermo” o “loco”: esta ciencia se presenta así como una ideologización o una superestructura –en términos marxistas- del confinamiento.

---

<sup>24</sup> La entrevista fue publicada en el año 1989, en el número 93 de la revista mencionada. La versión utilizada fue extraída de la segunda edición del libro *Locos* (1995).

<sup>25</sup> Publicado en *ABC*, 19 de octubre de 1991, páginas 120-121.

<sup>26</sup> Publicado en *EGIN*, 19 de mayo de 1998, página 6.

<sup>27</sup> Publicado en *El Viejo Topo*, n°47, agosto de 1980, páginas 72-73.

Es decir, primero la sociedad se preocupa por apartar a un determinado tipo de hombre –que en principio, en el llamado “Gran encierro”, no fue solamente el “loco” -, y en un segundo término se ve obligada a inventar con sus ciencias la –Antropología y la Psiquiatría- los rasgos imaginarios de ese crimen imaginario, la fundamentación ontológica de ese error al que se persigue –sea el del primitivo o el del llamado “loco”-.

Podríamos fundamentar tal episteme con el nombre de la “razón excluyente” o el pensamiento binario. Y lo que aquí se excluye no es precisamente el sexo, sino “otra razón”, a la que ésta juzga error ontológico, que es el carácter por el cual la sinrazón del loco se diferencia de la sinrazón surrealista o de la mera imaginación, al alcance de todos. (2014:347).

- ...la Psiquiatría y/o Psicocracia –orden psíquico actual, al que vulneran el alcohol y las drogas- consiste no ya sólo en una negación del valor dialéctico de la palabra del loco, sino en un control de la percepción de lo más nazi, donde la vigilancia y el castigo de la diferencia continúa hasta en la cama, hasta en la habitación, que nunca es privada, sino que está de forma permanente bajo la mirada del psiquiatra y/o loquero, nudo éste que hace que el loco, que confunde la cosa y su metáfora, crea que se le espía por televisión, y que hay cámaras de TV en su alcoba. Y no hay tanto error en esto, por cuanto todo el aparato ideológico psiquiátrico está basado en la noción de un sujeto observable, como los monos del zoo, es lo que no era hace demasiado tiempo el manicomio... (2014:467).
- La Psiquiatría es pues, como la religión cristiana, la racionalización de un sistema de *creencias*, las que sin embargo no vuelve por tal operación explícitas, sino que se funda *tácitamente* en ellas. Es así, por ocultar sus motivos, por lo que su poderío es inapelable; por ello su ejercicio no se basa en un sistema de derecho y, toda internación es, a la larga, una internación involuntaria.

Así como el delincuente común tiene recurso a un abogado, el delincuente mental o hereje psicológico cuenta tan sólo con la presencia fiscal del psiquiatra: está por completo sin defensas frente a todo tipo de brutalidades, psíquicas o físicas, que se ejerzan en nombre de la pseudo-ciencia que trata de pre-juzgar lo Desconocido, o lo insólito. (2014:89).<sup>28</sup>

Por tanto, tenemos que la Psiquiatría se configura en base a la ideologización del confinamiento, separando al hombre llamado “loco” de acuerdo con el pensamiento que presenta denominado la “otra razón”, el que es juzgado como un error ontológico. Además, su consistencia se basa en un control extremo de la percepción, lo que evidencia el sustento que es la noción de sujeto

---

<sup>28</sup> El número de la página señalado respectivamente en cada cita corresponde a su ubicación en el libro de donde tuvimos acceso a los textos, vale decir *Prosas encontradas* (2014).

observable, y que es similar a la lógica de un zoológico. También, debemos considerar la realización tácita de un sistema de creencias que provocan que su poder se vuelva hegemónico frente al paciente. De esta manera, según la noción planteada por Panero, la Psiquiatría constituye un universo lo suficientemente vasto en sus aplicaciones como para someter al sujeto, como si se tratara de una pesadilla kafkiana. Sin embargo, frente a un escenario tan asfixiante, los mismos “locos” en el manifiesto citado anteriormente introducen cierta ambigüedad con respecto a la radical persecución que padecen, específicamente en el segundo apartado que citaremos a continuación:

- En el momento actual, si todo el mundo teme a la locura y procura, en el sentido más material, y más concretamente salvaje, “reprimirla”, es por cuanto la locura está en todos, a la puerta. (2014:88).

De acuerdo a esto que entendamos la absoluta relevancia que adquiere la *carta escondida* de Lacan que tanto alude Panero para graficar el hecho de aquello que todos saben o comentan pero que obvian su ubicación, cuando esta se encuentra en el lugar más evidente, por tanto “se oye sólo lo que se quiere oír, siendo así que el trabajo de una nueva antipsiquiatría ha de comenzar por escucharnos como seres humanos, no como endemoniados o antípodas...” (2014:348). Es en este sencillo gesto que radica la defensa y validación del “loco”, pues el psiquiatra no hace nada más que volverlo un objeto, denegándole su subjetividad que constituye un “crimen imaginario”. Según Freud, los delirios del loco se pueden graficar como círculos concéntricos, ya que es la superposición de un significante en otro, y es por esto que la clave para entender la realidad de un loco (específicamente paranoico o esquizofrénico) es una interpretación metafórica/poética pues esa es su realidad: un desplazamiento de signos. Todo esto lo señala el poeta Panero en su libro *Aviso a los civilizados* (1990), y es justamente en uno de los ensayos que contiene el libro, titulado “Psiquiatría y la colonización del individuo”, donde plantea una síntesis de lo que a continuación trataremos como la íntima relación entre locura y poesía: “La locura es una estetización de una realidad adversa, y no sólo no carece de sentido sino que su función [...] es dar sentido a lo que no lo tiene.” (p. 26-27). Y es en este contexto,



cuando asimilamos los puntos de fuga con los que el loco dinamita la realidad como procedimiento vital de estetización; así surge el concepto de “genio” como el inconformista que va *más allá*, poniendo a prueba los límites. Al respecto, en el prólogo que escribiera Aldo Pellegrini para su traducción de *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* (1994) de Antonin Artaud, titulado “Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad”, el poeta argentino dice:

El genio, es decir el impulso para alcanzar el nivel más alto de realización, existente latente en todo hombre. Aquél que se decide abiertamente a alcanzar ese nivel debe afrontar inmediatamente la hostilidad de la sociedad. El destino del loco y el del genio son similares; no importa cuales sean los resultados, porque el impulso que los mueve es el mismo: un impulso hacia la libertad de lograrse en plenitud, de completar su desarrollo como seres. El genio y el loco tienden a ser excluidos de la sociedad, porque ésta sólo acepta embriones de seres, en otras palabras: seres inconclusos. (p. 61).

Es así como en la ruptura de la razón que realiza el loco, y su posterior volcamiento al mundo imaginario, que su realidad se emparenta con el genio y con la poesía. Por lo tanto, hay una superación de una mentalidad convencional, que las más de las veces se manifiesta excesivamente, y es a raíz de esto que suele identificarse como algo demoníaco. En *Temor y temblor* (2016), Kierkegaard señala lo siguiente:

...relacionándolo especialmente con la producción poética y considerándolo por lo tanto como una imaginaria suposición, resulta plenamente significativo si nos decidimos a ahondar, con interés psicológico, en el sentido que encierra esta vieja sentencia: *nullum unquam existit magnum ingenium sine aliqua dementia*<sup>29</sup>. Pues esta *dementia* es el sufrimiento que debe soportar el genio en la existencia; yo diría que es la manifestación de la envidia divina, mientras que lo genial es la expresión del favor divino. El genio se encuentra de este modo, y ya desde el principio, desorientado respecto a lo general y colocado en relación con la paradoja, sea porque, desesperado por su limitación que transforma ante sus ojos su omnipotencia en impotencia, busca una garantía demoníaca, y, en consecuencia, no la quiere confesar ni ante Dios ni ante los hombres, sea porque se afirma por vía religiosa en su

---

<sup>29</sup> “Nunca ha existido un gran genio sin un cierto grado de locura”.



amor a la divinidad. Me parece que podemos encontrar aquí suficientes cuestiones psicológicas a las que se podría consagrar de muy buena gana toda una existencia, y sin embargo es muy raro oír a alguien hablar de ellas. ¿Qué relación existe entre locura y genio? ¿Se puede extraer uno de otro? ¿En qué sentido y hasta qué punto es el dueño de su locura? (p. 214-215).

De esta manera, podemos establecer como tríada conceptual el genio, la locura y la poesía, todos estos términos mediados por una constante presencia de la sociedad que juzga excesivo el despliegue de una autonomía deseante que rompe con la convencionalidad. En *Sociología de la locura*, el poeta Enrique Gómez-Correa aborda este tema en el capítulo VIII, titulado “La locura y las diversas expresiones culturales”, planteando conclusiones que sintetizarán la interacción de los conceptos anteriormente mencionados. Por lo tanto, tenemos que:

- 1- El genio es una aberración frente al hombre común.
- 2- La idea de genio implica el alto desarrollo de ciertas facultades a costa de otras.
- 3- El genio moviliza siempre valores o contenidos pertenecientes a todo el patrimonio de la sociedad.
- 4- El genio, al igual que el perturbado mental, tiene una concepción propia del mundo.
- 5- Las creaciones de las grandes personalidades tienen su origen en la necesidad de protesta, y esta necesidad es ese *algo* que habla y piensa en las profundidades del genio o del loco.

Y es que la locura, como hemos señalado anteriormente, supone una ruptura, al igual que la poesía y el devenir genio. Es decir, la ruptura se entiende como superación o desborde de una forma tradicional, por tanto, el esfuerzo de agotarla irá en directa proporción con la fuerza a su ruptura. Para tal objetivo es necesario ser portador de lo que Gómez-Correa denomina *furor poeticus*:

En la poesía el acercamiento a la locura, como en ninguna otra expresión cultural, es más evidente. Si se tiene en cuenta que el poeta, al manejar un lenguaje universal, se enlaza, al igual que los alineados, a imágenes arquetípicas que subflotan en el inconsciente colectivo, estas aseveraciones no pueden parecernos, bajo ningún modo exageradas. En este sentido, el destino del poeta, se reduce a

<<gritar en voz alta>> lo que es patrimonio común, y que por una u otra razón ha permanecido en el silencio. Tanto más se cumple este cruel destino, si se considera que la poesía no es propiamente la objetivación que corresponde al poema, sino la actividad que da origen a él o a su equivalente, y que en último término se reduce a pura protesta. (1942:108).

Esta protesta siempre se encontrará ligada a las inquietudes de una época determinada, así como las miserias (las que serán más abundantes que las grandezas). Es por esto que para ser poeta se requiere un alto grado de convencimiento, pero por sobre todo un gran amor al peligro; de esta manera será un tanto más viable el hecho de soportar las angustias que rodean el destino de quienes lo eligen. En este sentido, resultan coherentes las palabras de Jordi Jové en *Así se fundó Leopoldo María Panero*<sup>30</sup>, ya que de alguna manera la poesía ya no se relaciona íntimamente con la locura, sino que son lo mismo.

El poeta busca llegar con su entereza de loco al final del verso y de la página, del poema y del libro, junto a la muerte sin nombre, lejos del vacío de quienes cuentan los días y confían en los nombres. Los nombres que no son más que una adulación del hombre. La locura le salva y acribilla. Es un terrible mal pero, al mismo tiempo, la mayor libertad que puede poseerle. La locura se equipara al acto poético. Escribir es enloquecer. Toda escritura está condenada al silencio. El poema, como quería Mallarmé, “no dice nada, dice en tanto se dice a sí mismo”. Este drama, asumido paso a paso en *Narciso*<sup>31</sup>, muestra a un poeta preocupado, lejos del juego insustancial de *Carnaby*<sup>32</sup>, que le hace llegar hasta el callejón sin salida de la escritura y volver sobre él. (1986:72).

Ahora bien, en este punto de la investigación resulta clave recordar el prefacio de *El último hombre*, cuando el poeta Panero alude a Deleuze planteando que el arte consiste en darle un tercer sentido a la locura; esta sentencia el poeta la irá cambiando según corresponda a sus postulados, tales como “la poesía consiste en...”, o bien “la Filosofía consiste en...”. Aquello que permanece

---

<sup>30</sup> Jové, J. (1986). *Así se fundó Leopoldo María Panero*. *Scriptura* (1), 67-75.

<sup>31</sup> Se refiere al libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), publicado por la editorial Visor.

<sup>32</sup> Se refiere al libro *Así se fundó Carnaby Street* (1970), publicado por Libres de Sinera, en Barcelona. Cabe mencionar que la edición más común es aquella publicada por Huerga y Fierro Editores en 1999.

inmutable es el objetivo, la consistencia, el fin último y totalizador que es darle un tercer sentido a la locura, y es justamente en este contexto donde el propio autor entrega su aplicación específica de la locura como un efecto estético. En el texto “Imitar la locura”<sup>33</sup>, el poeta español nos dice que Deleuze afirmaba que la Filosofía debía imitar a la locura, que tenía que ser su espejo, tal como pedía Lacan para el Psicoanálisis. Posteriormente, otra de sus alusiones será al filósofo Derrida con su “todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”, sentencia que Panero cita hasta el hartazgo en diversos escritos, casi como si fuera un mantra, casi como si fuera la clave de toda su obra, una especie de poética ajena, citada, lo que no deja de tener sentido según la idea de literatura que tiene y la importancia de la cita, la colectividad y el anonimato. En concreto, a continuación citamos dos sentencias donde el autor resuelve el tema de la locura en su poesía:

- ...la locura es un efecto estético. Cuando un loco de Leganés decía “Soy el sacrosanto emperador, el nacido”, estaba componiendo un poema dadá, una enunciación pura, lo mismo que para la pintura era el *Action painting*. (2014:441).
- En mi poesía, yo también imito la locura: imito la prodigiosa ingenuidad de Louis-Ferdinand Céline en *Viaje al fin de la noche*, por ejemplo en el poema “Proyecto de un beso”: “te mataré mañana poco antes del alba”. (2014:441).

Cabe agregar que la locura, en su acepción netamente patológica, consistirá en un dolor que es la tragedia del cuerpo, lo que adquiere pleno sentido si retomamos el pensamiento de Panero en cuanto al poder psiquiátrico que responde a este padecimiento aislando al paciente, confinándolo a su putrefacción. Frente a esto, en *La cultura del dolor* (1993), David Morris señala:

En la tragedia es el cuerpo, siempre el sitio de la derrota. No es un cuerpo escindido de la mente o del espíritu, sino más bien, como en la expresión de Richard Selzer, el espesor del espíritu. Hay otras formas de pérdida que tienen mayor alcance –barcos que se hunden, ciudades que arden, ejércitos enteros pasado a

---

<sup>33</sup> Texto publicado originalmente en *EGIN*, el 12 de agosto del año 1997, p. 6. Nuestra cita corresponde a la edición de *Prosas encontradas* (2014).

cuchillo-, pero, sin que importe la amplitud de las implicaciones para una comunidad o un Estado, la tragedia siempre muestra la derrota de una solitaria figura humana. El dolor trágico no es sin embargo un simple espectáculo de derrota: un medio para acercarnos, siquiera de modo indirecto, al misterio reprimido de nuestra propia muerte individual. [...]

La tragedia nos permite experimentar y contemplar la paradoja de que la derrota ineludible, con su acercamiento a la muerte, nos puede acercar también a la comprensión de algo esencial que nos elude en los sucesos ordinarios de la vida. (p. 301).

De esta manera, podemos concluir que la locura se encuentra determinada por la mente y el cuerpo, además de manifestarse a un nivel individual con notables repercusiones sociales, en cuanto a la configuración espacial y al libre flujo de los comportamientos que tiene el loco. También, tendremos que la carga simbólica de la locura irá cambiando conforme cambian las construcciones culturales de cada sociedad; claro ejemplo de esto es la asociación simbólica con la que en el siglo XIX se caracterizaba a la tuberculosis, y que posteriormente pasaría a identificarse con la locura en tanto portadora de una sensibilidad superior. Para el caso de Panero, esto se refleja en su escritura a partir de la *praxis* misma, en el sentido de una disciplina escritural determinada por el sistemático aislamiento al que estaba sometido (a veces de forma voluntaria, a veces de forma involuntaria) de acuerdo al régimen psiquiátrico, además de desplegarse como todo un proyecto poético al intentar darle sentido, es decir, la escritura, o para ser más específico, la poesía como forma de locura, o como la gran herramienta (acaso la única) para ordenar dicho conocimiento.

### **Capítulo III: El último hombre se mira a sí mismo.**

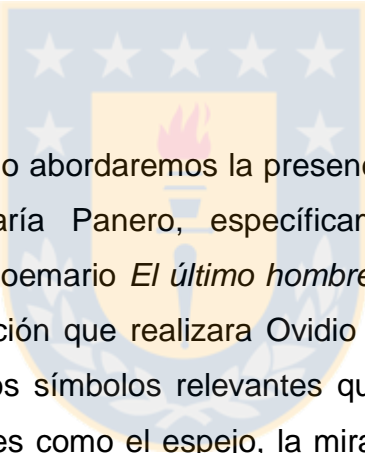
Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo.

El espejo se olvida del sonido y de la noche  
y su puerta al cambiante pontífice entreabre

Máscara y río, grifo de los sueños  
que le crea, del aire que le miente son  
de vida arrastrada a la nube y a la abierta  
boca negada en sangre que se mueve.

José Lezama Lima

*Muerte de Narciso*



En el presente capítulo abordaremos la presencia del mito de Narciso en la escritura de Leopoldo María Panero, específicamente en las figuraciones presentadas a lo largo del poemario *El último hombre*. Para ello, expondremos el mito a partir de la composición que realizara Ovidio en la antigüedad, junto con sus características y algunos símbolos relevantes que servirán como elementos generadores de diálogo, tales como el espejo, la mirada (u ojo) y la muerte. Una vez establecido esto, entregaremos una aproximación a la relevancia que tiene este mito para la tradición poética española actual, para finalizar con el análisis de dicha presencia y sus diversas figuraciones en tanto manifestaciones de una construcción poética propias de un Narciso loco.

Pues bien, el mito de Narciso tiene su origen en la tradición greco-romana. Tenemos que el primer antecedente escrito del mito corresponde a Boecio, situándolo unos treinta años antes de Cristo. Otra versión es aquella presente en *Descripción de Grecia* de Pausanias, sin embargo, esta es posterior a las *Metamorfosis* de Ovidio, por lo que nos limitaremos a exponer dicha versión, teniendo en cuenta su relevancia, además de ser la base de nuestra investigación; en palabras de López:

El mito de Narciso fue eternizado en poesía por el poeta Pluvio Ovidio Nasón (año 53 a.C., Sulmona, Italia). La belleza que desprenden sus versos facilitó elegir esta versión entre las otras, mas el reconocimiento histórico al poeta comprende, además, la inclusión de Eco y de Tiresias en la trama dramática. (2010:59).

A riesgo de redundar, cabe señalar que cada versión del mito tendrá sus particularidades, ya se trate de su focalización en determinados elementos, ya sea por las características de sus personajes, así como el propósito que busca en el lector; mencionamos esto, porque al contar con diferentes versiones de un mismo relato mítico se consideran de forma tácita sus variantes, pero es necesario mencionar esto, puesto que en el caso a tratar, es decir, el Narciso de Ovidio, al constituirse como parte de un corpus mayor, responde a la lógica del poema completo, el cual se estructura en base a las influencias y pretensiones del autor:

En las METAMORFOSIS, al tratarse de un poema que cuenta historias de dioses y héroes, parecería lógico que fuera el sentimiento religioso el que centrara la unidad del poema. Pero el sentimiento religioso está totalmente ausente de la obra de Ovidio. No tiene ni la fe de Homero ni el fervor de Lucrecio. Incluso podría censurársele un cierto regusto de burla y ridiculización jocosa del Olimpo.

Pero Ovidio no era un escéptico, aunque así se le haya considerado, ni mucho menos un ateo, ni tampoco un Luciano que pretendiera con su poema satirizar la religión y a los dioses. Cuando se le reprocha haber cantado las aventuras de los dioses y de los héroes sin sentimiento alguno religioso, se confunden dos realidades completamente distintas: la religión y la mitología. Nunca los mitos han sido entendidos como dogmas que se impongan a la fe oficial. Ovidio confesó explícitamente su fe en los dioses... (Enríquez, 2007:47)<sup>34</sup>.

En las *Metamorfosis* (2007), Narciso hace su aparición en el Libro Tercero; nace producto de una violación a la que es sometida la ninfa Liríope por parte de Céfiso, el dios-río. Luego de dar a luz, la ninfa se dirige a Tiresias, el adivino, para preguntarle sobre la posibilidad de que su hijo llegue a ver los años de una avanzada vejez, a lo que este le responde: “Sólo si no se conocerá a sí mismo”

---

<sup>34</sup> Este texto corresponde a la introducción que precede al poema épico en la versión que utilizamos para nuestra investigación, cuyo autor es José Antonio Enríquez.

(2007:140). Es así como Narciso crece llegando a ser un adolescente de gran belleza, deseado y amado por jóvenes y muchachas, sin embargo, no daba mayor atención a las pasiones que despertaba, puesto que era tanto mayor su soberbia, por lo que ningún pretendiente lo pudo tocar. Un día, espantando ciervos por el bosque, se encuentra con la ninfa Eco, quien era muy parlanchina, pero no podía decir nada más que la repetición de las últimas palabras escuchadas; esto era producto de una venganza ejercida por Juno, al darse cuenta que Eco siempre la distraía con sus largas conversaciones para despistarla y no descubrir a Júpiter con otras ninfas; de ahí que pueda reproducir las últimas palabras que oye. El resultado de aquel encuentro es el profundo enamoramiento en que cae la ninfa frente al joven Narciso, pero este se mantiene impertérrito. Luego de interactuar con ella, o más bien con su voz, al descubrir quién lo estaba seduciendo, huye de los brazos de la ninfa exclamando que preferiría morir antes que sucumbir en ella. La ninfa, avergonzada, se oculta solitaria en las cavernas.

Un día posterior a este incidente, uno de los jóvenes despreciados por Narciso alza su voz al cielo y sentencia: “Ojalá él también se enamore y no pueda poseer a su amado” (2007:142). Frente a esto, y teniendo en cuenta las burlas anteriores, Némesis, diosa de la venganza, decide acatar los ruegos del joven despedido. Es así como Narciso, después de una ardua jornada de caza y fatigado por el calor, se encuentra con un estanque. Ovidio señala:

Había un estanque sin barro, de aguas plateadas y cristalinas, hasta el que nunca habían llegado ni pastores, ni cabras que se llevan a pastar al monte, ni ningún otro tipo de ganado; ni pájaros, ni animales salvajes, ni ramas caídas habían agitado nunca sus aguas. Estaba rodeado de hierba que crecía vigorosa por la proximidad del agua, y de un bosque que impedía que los rayos del sol penetraran y llevaran calor a aquel lugar. (2007:142).

Es en aquel estanque donde Narciso encontrará su perdición, puesto que, al asomarse para beber agua, queda completamente seducido por la imagen que ve reflejada. Prontamente, el encantamiento se transforma en desesperación, ya que se enfrenta a la imposibilidad de concretar su deseo y, por más que lo intente,



no logrará asir el objeto de su admiración. Finalmente, el joven se verá consumido por su amor, viendo que este ya se había esfumado, siendo devorado lentamente por un fuego oculto.

Extenuado, dejó caer su cabeza sobre la verde hierba, y la noche se cerró sobre sus ojos, que aún admiraban la belleza de su propio dueño; y aun después de haber llegado al mundo infernal, siguió mirándose en las aguas estigias. Lloraron por él sus hermanas las Náyades, que se cortaron el cabello como ofrenda funeraria, le lloraron las Dríadas, y Eco repitió sus lloros. Y ya estaban preparando la pira, las antorchas parpadeantes y el féretro, cuando vieron que su cuerpo ya no estaba: en su lugar encontraron una flor con el centro amarillo, rodeado de pétalos blancos. (Ovidio, 2007:145).

De esta manera se concibe el mito de Narciso poetizado por Ovidio, y su presencia no hace más que crecer en la cultura occidental, llegando a establecer una patología basada en la fuerte atracción que siente el joven por sí mismo, planteada por Freud (el narcisismo) lo cual se constituye esencialmente como una perversión, por lo que es tratado bajo dichos términos. En palabras del pensador austriaco:

El término *narcisismo* proviene de la descripción clínica y fue escogido por P. Nacke en 1899 para designar aquella conducta por la cual un individuo da a su cuerpo propio un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual; vale decir, lo mira con complacencia sexual, lo acaricia, lo mimó, hasta que gracias a estos manejos alcanza la satisfacción plena. En este cuadro, cabalmente desarrollado, el narcisismo cobra el significado de una perversión que ha absorbido toda la vida sexual de la persona; su estudio se aborda entonces con las mismas expectativas que el de cualquiera otra de las persiones.

(<http://www.edipica.com.ar/archivos/leandro/psicoanalisis/general/freud10.pdf>).

Ahora, teniendo en cuenta lo anterior, es necesario aludir a la generalidad que representa Narciso como símbolo, considerando la misma trascendencia de la cual emana la concepción de la patología anteriormente expuesta. Para ello,

citaremos la definición que nos entrega Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2004):

Joachim Gasquet concibe el mito de Narciso no como una manifestación primordial del plano sexual, sino del plano cósmico, y dice que “el mundo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo”, por lo que Narciso es símbolo de esa actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta. (p. 322).

De acuerdo a esta definición, podemos evidenciar dos perspectivas que abordan el mismo relato pero con focalizaciones completamente opuestas, ya que mientras la primera se explica a través del impulso sexual que conlleva la aplicación de la figura de Narciso hacia uno mismo, homologando su mismo padecer, por otro lado, tenemos aquella propuesta que descarta esta perspectiva, para dar mayor relevancia al plano cósmico, como si de una lectura alegórica se tratara, para elevar al protagonista del mito a la categoría de mundo, de mundo que se piensa a sí mismo; de ahí que derive la actitud autocontemplativa señalada en el diccionario. Siguiendo con esta lógica referente al plano cósmico que refleja el mito de Narciso, cabe mencionar que Gerard Genette en su libro *Figuras. Retórica y estructuralismo* (1970), finalizando el capítulo “Complejo de Narciso”, nos dice:

Finalmente, es el universo entero el que se desdobra y se contempla en lo que Bachelard llama un *narcisismo cósmico*. [...] La imagen de Narciso es el lugar privilegiado donde la existencia universal viene a tomar, perder y finalmente retomar conciencia; Narciso contempla en su fuente a otro Narciso que es más Narciso que él mismo y ese otro yo es un abismo. Su fascinación es de orden intelectual, no erótico y, al fin de cuentas, sin sucumbir jamás allí. No vive en su abismo, *lo habla*, y en espíritu triunfa por sobre todos sus bellos naufragios. Su actitud simboliza bastante bien eso que podríamos llamar el sentimiento, o mejor *la idea barroca de la existencia*, que no es otra cosa que el Vértigo, pero un vértigo consciente y, me atrevo a decir, organizado. (p. 31).

Ahora bien, en *La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía española última* (2010), Escobar Borrego señala que este mito ha sido uno de los que ha gozado de mayor predicamento en la tradición

mencionada, tanto por su atractivo estético, como por su proyección simbólica, además de contribuir con elementos que derivan de los fenómenos tratados en el original, pero que innovan o matizan según su actualización, tales como el doble, los fantasmas, los espejismos o los vampiros. Al respecto, el autor dirá:

...la poesía española última continúa, en buena medida, las dos actitudes esenciales ante el mito propuestas por los modernistas y la generación del '27, en calidad de pilares contemporáneos inaugurales, a saber, la defensa o censura de la filautía. Sin embargo, en dicho proceso de asimilación, los poetas ulteriores se abren, al tiempo, a una pluralidad de lecturas, entre las que destaca la contaminación con otras fuentes distintas a la de Ovidio (es el caso del *William Wilson* de Poe asimilado por Gil de Biedma o Panero) y variados mitos, sea de la tradición clásica —como Dánae, por obra de Romojaro— o más recientes, el de Frankenstein y el vampiro, apuntados por Cuenca y Panero. Esta apertura de horizontes, visible también en una sutil hibridación con el motivo del paso inexorable del tiempo —al decir de Villena y Lupiáñez—, es la que ha permitido, por añadidura, la presencia de conceptos simbólicos como “fantasmas” o “espejismos”, que, a su vez, recuperaban, en calidad de imagen *arquetípica*, la prístina visión de los antiguos sobre la percepción visual y su relación con el mito. (2010:160).

En cuanto a la presencia del mito en la escritura de Panero, tenemos como rasgo general que dos de las figuraciones que tendrá Narciso serán el doble y el vampiro. Pero antes de analizar las particularidades de dichas figuraciones, presentaremos las características de los símbolos más relevantes que componen el mito, de tal manera que podamos evaluar la persistencia o las mutaciones de las atribuciones propias de cada elemento; estos serán el espejo, el ojo y la muerte. Para el caso del espejo, comenzaremos aludiendo al significado que entrega Cirlot:

El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este —según Scheler y

otros filósofos— es el órgano de auto contemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia. Ahora bien, el mundo, como discontinuidad afectada por la ley del cambio y de la sustitución, es el que proyecta ese sentido negativo en parte, calidoscópico, de aparecer y desaparecer, que refleja el espejo. Por esto, desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. (2004:194).

Lo anterior se debe complementar con aquello que alude Chevalier (1995) en cuanto a que el espejo se relaciona con la revelación de la verdad y de la pureza, así como el reflejo que manifiesta la inteligencia creadora entendida como construcción de una identidad, lo cual, en el espejo, vendría a ser la instancia que origina la caída luciferina. Más adelante, en la acepción número ocho del concepto, se dice:

El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre. (p. 477).

Complementando lo anterior, diremos que la influencia del espejo como símbolo abarca las más variadas manifestaciones, siendo una de ellas la literatura, donde ciertamente podemos rastrear su presencia en relatos que resultarán de suma importancia para entender el imaginario construido por Panero en base al mismo elemento. En el capítulo “El salón de los espejos”, del libro *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Túa Blesa señala:

El espejo, el mundo en él reflejado, la propia imagen del sujeto proyectada frente a sí mismo, es un elemento de la realidad que, al recrearla virtual, siempre ha inmantado la indagación humana. Es ese mostrar lo, que sin él, invisible, el enigma de sí, lo que ha llevado a recubrirlo de muy diversos poderes en el folklore universal y las religiones y, como no podía ser menos, lo toma como herencia el discurso literario, donde conserva toda su magia, toda su capacidad sémica, casi habría que decir que incontrolada, y se erige como

símbolo aquí de esto, allá de lo otro. Incorporado a la literatura, a través del folklore y de la mitología, desde antiguo, el espejo es más frecuente en algunas épocas y en ciertos autores y desde el romanticismo aparece en una serie de obras muy significativas de los dos últimos siglos. Entre otros lugares, lo exhiben Jean Paul, Hoffman, el "William Wilson" de E. A. Poe, *El doble* de Dostoyevski, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *El lobo estepario* de Herman Hesse, etc., y también la poesía de, por ejemplo, S. Mallarmé, R. M. Rilke o J. L. Borges. Algunas de estas obras, como el lector habrá notado, son lecturas importantes de Leopoldo María Panero. (1995:45).

Es así como podríamos plantear un símil entre espejo y escritura, puesto que el poeta vierte su identidad en la página para perderse en ella, todo esto mediado por la mirada; o bien, si queremos especificar en la fórmula diremos que el conjunto del espejo y la mirada serán homologables a la escritura y la obra, puesto por medio y por resultado de ambas se despliega una paradoja, signada por la pérdida y la búsqueda de identidad. En concreto, cuando el narrador o el hablante lírico hablan para identificarse, en la misma medida en que se delimitan como sujetos del discurso, se diluyen declarándose muertos o resucitados en un eterno retorno. A continuación, citaremos un extracto de *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002), donde Panero expone claramente la situación presentada:

Y a todo esto, la conga, ¡Jesucristo y el Anticristo! Tú que estás sola frente a mí, dime sin mirarme a los ojos, dime, ¿quién soy?

Y me miro vanamente en el espejo: un hombre viejo, con el pelo canoso, parecido más a un sapo que a un hombre, ¡luchando por la vida! Un hombre que resucita y resucita, cercado por la muerte, y que tiene sólo a la vida por estandarte, por orgullo: ¡que sólo se precia de no estar muerto!

Hoy, o mañana, me descuartizarán otra vez: y volveré otra vez al lugar más oscuro de la vida: al lugar sin nadie, con sólo un crucifijo en la pared... (p. 65).

Luego, tenemos que el siguiente elemento será el ojo, un símbolo de gran importancia debido a la acción que lleva a cabo, es decir, mirar; difícilmente

podría haber un reflejado si no hay una mirada de por medio, casi como que si el mismo ojo fuera la fuente de su realización. Según Chevalier en el *Diccionario de símbolos*:

El ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual. Conviene considerar sucesivamente el ojo físico en su función de recepción de la luz; el ojo frontal (el tercer ojo de Shiva); y por último el ojo del corazón, la luz espiritual, que reciben uno y otro. [...]

El ojo humano como símbolo de conocimiento, de percepción sobrenatural, posee a veces asombrosas particularidades: para los fueguinos, sale del cuerpo –sin separarse no obstante de él- y se dirige espontáneamente hacia el objeto de la percepción; para los Inmortales taoístas, posee una niña cuadrada. La abertura de los ojos es un rito de iniciación. En el ámbito indio, se abre los ojos a las estatuas sagradas con el fin de animarlas; en otros lugares se abren los ojos a las máscaras; en el Vietnam, “se abre la luz” de un junco nuevo, tallando o pintando dos grandes ojos en su proa. (1995:770-771-772).

Con respecto a lo mismo, Cirlot se refiere al ojo en los siguientes términos: “Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender” (2004:339). Tenemos que ambas definiciones destacan el carácter intelectual del órgano a través de la percepción, además de considerarlo en función de la luz, pues mediante esta el ojo podrá observar y adquirir conocimiento. En cuanto a la *mirada*, Chevalier plantea dos entradas para el mismo término que, para nuestra investigación, serán complementarias; en la primera nos dice: “La mirada está cargada de todas las pasiones del alma y dotada de un poder mágico que le confiere una terrible eficacia. La mirada es el instrumento de las órdenes interiores: mata, fascina, culmina, seduce, tanto como expresa” (1995:714). La segunda acepción será: “La mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación. Pero, más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y es mirado” (ídem). En el diccionario de Cirlot, la definición de mirada será más sintética: “Mirar, o simplemente ver, se identifica



tradicionalmente con conocer [...] De otro lado, la mirada es, como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente, de la “ciudad interior” (2004:306). Así, podemos plantear que en su conjunto, ojo y mirada vienen a significar un conocimiento revelado, el cual es recíproco y absolutamente eficaz en su entrega; este conocimiento, o saber, no será sólo de carácter intelectual, puesto que también se encuentra presente la pulsión que convoca esta revelación, es decir, la fascinación y la seducción que provoca el reflejo, lo que finaliza con la muerte, o eventualmente una transformación. Para el caso de Panero, este conocimiento revelado culmina en muerte, como es el caso del poema “Soldado herido en el lejano Vietnam”:

La muerte vació mi ser, dejó mis oídos  
tan blandos y sexuales como selva.  
(2006:293).

Sin embargo, resulta interesante la variante que le agrega el poeta español al asunto del ojo en el poema “La flor de la tortura”, donde no sólo cambia su identidad a la de “Túpac Amaru en el delirio de la tortura” (Blesa, 1995:61), también se hace evidente la pérdida de sus ojos de la mano. Este último elemento es nombrado en reiteradas ocasiones a lo largo del poema con letra mayúscula al comienzo, al igual que el fuego; es más, en un verso, el hablante lírico declara que ése es su nombre. En primera instancia, tendremos que de acuerdo a su significado simbólico la mano, según el idioma egipcio, está relacionada con la noción de pilar, vale decir, consistencia, soporte, fuerza; además, en el sistema jeroglífico de dicha cultura la mano tiene que ver con “el principio manifestado, la acción, la donación, la labor. La asociación del ojo y la mano, como en algunos seres míticos orientales, simboliza <<acción clarividente>>” (Cirlot, 2004:296). De acuerdo a esto, podemos decir que ciertamente el poema alude a una *acción clarividente* dentro de un sueño, pero que se encuentra perdida por la tortura a la que es sometido el hablante lírico; esto lo podemos constatar al dar cuenta del



subtítulo que lleva el poema<sup>35</sup>, además de los versos que citaremos a continuación:

Busco aún mis ojos en la Mano  
en la Mano y en el suelo,  
y recuerdo que fui hombre,  
antes  
de que el metal hiciera arder mi cuerpo  
entero como una bombilla,  
como una bombilla quebrada por la Mano  
del hombre sin cabeza, cuyos pies sólo veía,  
cuya Mano  
explorar mi cuerpo como en busca del mapa de Todo.  
(Panero, 2006:291).

En cuanto al significado del fuego, el *Diccionario de Símbolos* (2004) señala:

Los chinos utilizan una tableta de jade rojo, llamada Chang, que se emplea en los ritos solares y simboliza el elemento fuego (39). En relación con este sentido solar de la llama, aparece el fuego, en los jeroglíficos egipcios, como asociado a la idea de vida y salud (calor en el cuerpo). También, y esto ya indica una transposición del símbolo a una energética espiritual, a la idea de superioridad y mando (19). Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como «agente de transformación», pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad) (57). En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración. Para la mayor parte de pueblos primitivos, el fuego es un demiurgo y procede del sol, es su representación sobre la tierra; por esto se relaciona, de un lado con el rayo y el relámpago (35); de otro, con el oro. Frazer recoge muchos

---

<sup>35</sup> “(Túpac Amaru en los sueños de la prisión)” (2006:291).

ritos en los que las antorchas, hogueras, ascuas y aun cenizas se consideran con virtud para provocar el crecimiento de las mieses y el bienestar de hombres y animales. Sin embargo, las investigaciones antropológicas han dado dos explicaciones de los festivales ígnicos (perpetuados en las hogueras de san Juan, en los fuegos artificiales, en el árbol iluminado de Navidad): magia imitativa destinada a asegurar la provisión de luz y calor en el sol (Wilhelm Mannhardt) o finalidad purificatoria, y destrucción de las fuerzas del mal (Eugenio Mogk, Eduardo Westermack) (21), pero estas dos hipótesis no son contrarias sino complementarias. El triunfo y la vitalidad del sol (por analogía, espíritu del principio luminoso) es victoria contra el poder del mal (las tinieblas); la purificación es el medio sacrificial necesario para que ese triunfo se posibilite y asegure. De otro lado, Marius Schneider ya distingue entre dos formas de fuego, por su dirección (intencionalidad); el fuego del eje fuego-tierra (erótico, calor solar, energía física) y el del eje fuego-aire (místico, purificador, sublimador, energía espiritual), que se corresponde exactamente con el simbolismo de la espada (destrucción física, decisión psíquica) (50). El fuego, de consiguiente, imagen energética, puede hallarse al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual (56). La idea de Heráclito, del fuego como agente de destrucción y renovación, se halla en los Puranas de la India y en el Apocalipsis (27). Gastón Bachelard recuerda el concepto de los alquimistas para quienes «el fuego es un elemento que actúa en el centro de toda cosa», factor de unificación y de fijación. Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas. Tomar el fuego o darse a él (Prometeo y Empédocles) es el dualismo situacional del hombre ante las cosas. El medio está en el sentido burgués de usar simplemente de los beneficios del fuego. Pero el fuego es el ultraviviente. Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final. El fuego es la imagen arquetipo de lo fenoménico en sí (1). Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, según Elíade en *Mitos, sueños y misterios* (Buenos Aires, 1961). (p. 209-210).

Sin lugar a dudas, el hablante lírico asume esta identidad al momento de declararse fuego, adquiriendo un carácter de resistencia la vitalidad que ostenta la llama frente a la tortura a la que está siendo sometido. Pero cabe considerar que el significado pleno sea aquel referido al eje fuego-aire, esto es, una identidad ligada a lo místico, a una trascendencia de las circunstancias adversas, ya que a

continuación del verso donde señala ser *el Fuego*, alude a la marea de dioses que aparece en su frente.

Finalmente, tenemos que la muerte será un símbolo constante en la escritura de Panero, en tanto padecimiento o devenir; signa el destino de la identidad, de la máscara asumida, sea cual sea esta. En cuanto a su significado, podemos aludir a la primera acepción del término que entrega Chevalier en su diccionario:

La muerte designa el fin absoluto de algo positivo y vivo: un ser humano, un animal, una planta, una amistad, una alianza, la paz, una época. No se habla de la muerte de una tempestad y sí en cambio de la muerte de un hermoso día.

En cuanto símbolo la muerte es el aspecto percedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la simbólica de la tierra. Pero también nos introduce en los mundos desconocidos de los infiernos o los paraísos; lo cual muestra su ambivalencia, análoga a la de la tierra, y la vincula a los ritos de pasaje. Es revelación e introducción. Todas las iniciaciones atraviesan una fase de muerte antes de abrir el acceso a una vida nueva. En este sentido la muerte nos libra de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales de la mente. (1995:731).

Por otro lado, Cirlot (2004) destaca la muerte como fin de ciclo, especialmente cuando surge como sacrificio o deseo propio, debido a la acumulación de una tensión excesiva. Complementando esto, también debemos referirnos a uno de los significados que entrega Maurice Blanchot en su libro *El paso (no) más allá* (2001):

Morir: como si no muriésemos nunca más que en infinitivo. Morir: el reflejo en el espejo quizás, la reverberación de una ausencia de un rostro, menos la imagen de alguien o de algo que no estaría allí que un efecto de invisibilidad que no afecta nada profundo y que sería sólo demasiado superficial para dejarse captar, o ver, o reconocer. Como si lo invisible se distribuyese en filigrana, sin que la distribución de los puntos de visibilidad tuviere nada que ver con ello, por lo tanto, no en la intimidad del dibujo, sino demasiado fuera, en una

exterioridad de ser de la que el ser no lleva marca alguna. (p. 124-125).

De esta manera, tenemos que la muerte es la desaparición, el fin de un estado, que eventualmente puede pasar a otro (para el caso del poeta, la mayoría de las veces será un descenso a los infiernos), pero que irrevocablemente perderá algo, su forma original, su belleza, su dolor, y esa pérdida tendrá que ver con una superación del estado anterior para alcanzar algo a lo que no se tiene acceso; de ahí que la pérdida de identidad provoque el reconocer a los fantasmas. A continuación, recopilaremos versos de *El último hombre* donde se presenta la muerte en sus más variadas formas:

- “Yo soy un hombre muerto al que llaman Pertur...” (p. 291).
- “La muerte vació mi ser, dejó mis ojos....” (p. 293).
- “Los hombres del viet son tan hermosos cuando mueren.” (p. 294).
- “Todos los hombres se creían dios. / Mataban y luego eran despedazados.” (p. 295).
- “Thomas Muntzer ha muerto...” (p. 296).
- “...y en la noche oigo a un fantasma/ a los muertos recitar mis versos.” (p. 299).
- “Te mataré mañana cuando la luna salga/ y el primer somormujo me diga su palabra.” (p. 300).
- “La poesía destruye al hombre/ mientras los monos saltan de rama en rama...” (p. 305).
- “Los vivos/ imitan a los muertos...” (p. 312).

El crítico Túa Blesa, en el prólogo que precede la segunda parte de la obra poética de Panero, señala que si es un muerto quien habla en estos poemas, es decir, un yo que es un vacío del vacío, no sería extraño que dicha identificación no sea estable, sino que se llena con cualquier denominación del “yo”. Es por esta razón que tenga tanta importancia el símbolo del espejo, ya que este se despliega como mecanismo de búsqueda y concreción de todas las máscaras que componen a este *Narciso loco*. Sin embargo, cabe hacer la aclaración que el espejo no será unívoco en su función, pues se pueden establecer al menos tres

categorías distintas de lo que se despliega en él; para ello, en el mismo capítulo aludido anteriormente de *Leopoldo María Panero, el último poeta*, el autor menciona a Theodore Ziolkowski con las principales categorías que plantea para los espejos mágicos en la literatura, a saber: los espejos catoptrómicos son aquellos en los que uno mira para pedir información; el espejo de doblaje en el que el reflejo surge como si fuera el doble de quien se sitúa ante él; y el espejo penetrable, consistente en la posibilidad que tiene quien se mira para adentrarse en el mundo reflejado, atravesando de esta manera el límite que supone el espejo.

Es así como la obra de Panero puede considerarse, en palabras de Blesa, como una galería de espejos, puesto que los reflejos (identidades) se multiplican conectándose entre sí a partir de los temas que aborda, funcionando como una respuesta concreta a la pregunta que el mismo poeta se planteara: *¿quién soy?*. Esta respuesta tendrá sus características particulares según la formulación que adquiera, pero con Jové, sí podemos afirmar al menos dos características generales presentes en la configuración de Narciso:

...el yo como disfraz y el escudo del desdén. El primero es una manera, el segundo un estado. Ambos se interrelacionan sobre todo si se explican a partir de la primera poética que manifestó L. M. Panero en los **Nueve Novísimos** (1970) hablando de paranoia y citando al “rara avis” Thomas de Quincey. [...] La palabra apaga como un sollozo el “crepúsculo activo” de nuestras vidas de hombres y afantasma los seres vivos como en un asesinato. El poeta escribe el prefacio de Narciso preguntándose al final “¿quién soy yo?” y firmando por el otro Sören Kierkegaard que es Johannes de Silentio. (1986:70).

Y es que existen muchos ejemplos en la escritura del poeta español que marcan la presencia tanto del propio Narciso, así como de presencias que serán máscaras de su yo. Tenemos en consideración que a lo largo de nuestro trabajo ya hemos identificado a varias de estas máscaras, por lo que nos centraremos en abordar aquel poema contenido en nuestro objeto de estudio que supone un desafío mayor al constituir un mosaico de referencias poéticas, culturales e idiomáticas; nos referimos al poema “De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de

los muertos, partiendo de mi vida”. El título menciona al poeta Ezra Pound, por lo que no sería una novedad establecer que Panero adopta varios rasgos de la escritura de este para elaborar su poema, tales como la estructuración dantesca en cantos o la utilización de varias lenguas, que, para el caso de este poema, serán el español, el provenzal, el italiano, el inglés, el francés y el griego, es decir, todo un caos verbal, además se tienen en cuenta las variadas citas de diversa naturaleza, puesto que algunas serán propiamente literarias, como también algunas tomadas de tebeos. Resulta interesante el tratamiento discursivo del tiempo, pues la lógica de este es abolida y su transcurrir se reduce al del propio texto, lo que implica un punto de fuga, un lugar, específicamente:

...un jardín en el que el poema, el habla, el hombre, viven huidos de la tiranía del silencio, el tiempo, la muerte.

El yo, pues, de estos poemas de Panero prolonga el discurso de Pound, se hace él, identificación que tiene su paralelo fuera del texto, pues también Panero, ya cuando escribe Teoría, ha sido encarcelado y ha iniciado la lucha con la institución psiquiátrica, la muerte en vida como paralelo biográfico.

Ser Pound u otro, desprenderse de la identidad, es un artificio poético que tiene su tradición, que parte de Robert Browning, pasa por Cernuda y da vida a la poesía novísima. Artificio sí, pero no juego retórico, por cuanto este modelo poemático responde a una problematización del sujeto, otra de cuyas figuras será la heteronimia de Pessoa o Machado. (Blesa, 1995:63).

En conclusión, diremos que, tomando como base de nuestro análisis el mito de Narciso expuesto en las *Metamorfosis* de Ovidio, existe una marcada presencia de la reactualización de este mito en la poesía de Leopoldo María Panero, a partir de los nexos que constituyen el espejo, la mirada y la muerte; se deben tener en cuenta estos elementos por sobre otros, ya que algunos pierden preponderancia, como es el caso del agua. Esta presencia se encontrará marcada por la destrucción de una identidad propia que deviene en vacío y que será colmada por un incremento de dicho vacío de acuerdo al juego constante de reflejos que plantea Panero en las distintas máscaras poéticas que adopta. Sin

embargo, esto no cambiará el hecho que el destino irreversible de cada máscara, de cada voz, culmine en la muerte en una sistemática desaparición en el vacío que supone la página. En estas máscaras que adopta el autor, cabe mencionar la alusión a otros poetas que utilizan los mismos métodos (como el caso de Ezra Pound), personajes históricos (como Túpac Amaru o Thomas Muntzer) o personajes anónimos que se multiplican teniendo como eje común las temáticas abordadas; esto no ocurre sólo con las identidades, sino que complementando esto, y radicalizando aún más su propuesta, el poeta construye sus poemas como si se tratara de una *torre de Babel*, debido a la inclusión de varios idiomas en un mismo poema, aumentando el nivel de dificultad para acceder a un sentido completo del mismo. Es por el carácter caóticamente híbrido de sus construcciones poéticas que denominamos a este Narciso como un Narciso loco, pues su reactualización se despliega con la urgencia y el agotamiento que implica encontrar una forma de sobrevivir en la multitud de la extensión del anonimato. En el prólogo al libro *Aviso a los civilizados* (1990), titulado “El golem”, Ricardo Cristóbal nos dice:

Panero se equivoca sólo en una cosa, no es Edipo, sino Narciso, que habiendo creado su imagen, no se reconoce en ella. Y privado del mundo de la libido, se revive en el océano imaginario de los sentimientos y del delirio para ayudar a la destrucción del mundo. Y mientras el mundo se hunde, él, auxiliado de sus fantasmas reconstruye su mundo interior. (1990:15).



## Conclusión.

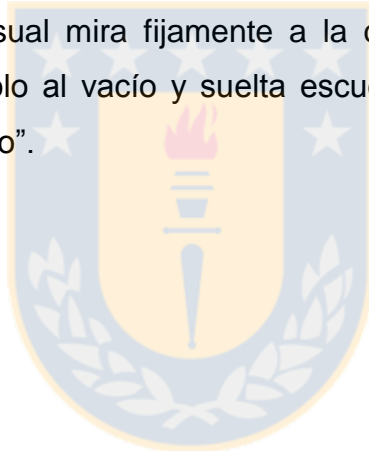
Creemos que la mejor imagen para definir la obra del poeta Leopoldo María Panero es la de sol negro. Esto podría resultar un juego antojadizo para ojos incautos, quizás un lector ingenuo podría restarle rigurosidad a dicha asociación debido a la caricatura surgida del lastre sombrío que a estas alturas se revela inherente. Pero sin lugar a dudas, no parece sobrar nada en tan sórdida figuración, pues en su refulgente oscuridad alumbra zonas incómodas que no queremos ver por el más agudo temor. Panero se presenta con su cuerpo discursivo como la sistematización de un mundo autónomo como lo es el literario, como si se tratara de una trinchera, y desde ese lugar poder dinamitar la realidad.

Lo que sucede con *El último hombre* es la culminación de una escritura que se venía gestando desde sus comienzos como una tensión entre lo bello y el horror; como si de un experimento se tratara (y efectivamente lo es...de carácter alquímico), el poeta pone a interactuar todos los recursos a su disposición (locura, autores, citas, idiomas, etc.) para ver qué sale, qué nueva trizadura tendrá el régimen despótico de la razón civilizadora, acaso se tratará de un quiebre más intenso que el anterior (y con esto me refiero a sus anteriores publicaciones) o acaso será el quiebre completo. Mucho tiene esto de anunciación, y es que el moribundo espera, o al menos anhela, un nuevo hálito que no lo deje caer; con esto me refiero al superhombre nietzscheano y su presencia tan marcada en esta poesía. En palabras de Ruano:

...se vuelve a cerrar el círculo: el esquizofrénico, el superhombre, es el principio y el objetivo, es la destrucción y la creación, es lo individual y lo múltiple; pero, sobre todo, es el bien y es el mal. el esquizofrénico es la fuerza de la vida que ha estado reprimida, la sexualidad, los hábitos de conducta, los deseos y los instintos que han sido obligados a humillarse en el prisma de la moralidad, en la criba fatal que destroza lo diferente. El esquizofrénico, en Panero, es el hombre nuevo, porque es el hombre que renace tras su aniquilación, como un ave fénix renovada. El esquizofrénico es el hereje, es el revolucionario, es el poeta maldito, es el ángel caído que se prepara para su victoria, para su apocalipsis. El

esquizofrénico es el final de la sociedad y la aurora sangrienta, pero libre, de la obra siempre por venir... (2013:120).

Por tanto, sol negro para sí y para el resto, pues en cuanto se consume y se refugia a sí mismo, la proyección de dicha consumación establece la órbita de sus sentidos con respecto a la tradición poética española y con respecto a la sociedad. En este contexto, es nuestra responsabilidad perpetuar la incertidumbre frente a la locura de Panero, sin detenernos en diatribas infructuosas, más bien, alentar la lectura (el mayor reconocimiento) de este singular poeta, que al emular a Narciso en cuanto a la búsqueda de identidad, oficia como un espejo de nuestros pudores deshechos como entes alineados. Dicho de otra manera, y citando las propias palabras del poeta en un breve documental que se hiciera con motivo del disco de Enrique Bunbury y Carlos Ann, donde musicalizan poemas de Panero, este al finalizar el registro audiovisual mira fijamente a la cámara, como espetando al observador, como incitándolo al vacío y suelta escuetamente: “Soy vosotros los que estáis en la cárcel, no yo”.



## Bibliografía.

- Artaud, Antonin. 1994. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- \_\_\_\_\_. 2002. *El pesa-nervios*. Madrid: Visor Libros.
- Bachelard, Gaston. 2013. *Lautréamont*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2004). *La Ética: Ensayo sobre la conciencia del mal*, trad. Raúl J. Cerdeiras, México DF, Herder.
- Bataille, Georges. 2000. *La literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com.
- Baudelaire, Charles. 1983. *Poesía completa*. Barcelona: Libros Río Nuevo.
- Baudrillard, Jean. 2008. *El pacto de lucidez o la inteligencia del Mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Blanchot, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_\_. 1994. *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- Blesa, Túa. 1995. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Tránsitos: escritos sobre poesía*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Bongers, W., Anz, T., Bongers, T. W., & Olbrich, T. (2006). *Literatura, cultura, enfermedad*. (No. Sirsi) i9789501265569).
- Borrego, F. J. E. (2010). La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito del Narciso en la poesía española última. In *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo* (pp. 136-147).
- Campbell, Federico. 1994. *Infame turba*. Barcelona: Lumen.
- Castellet, J. M. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.
- Céspedes, J. R. (2001). FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO: "PROYECTO DE UN BESO" DE LEOPOLDO MARÍA

PANERO. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (12), 479-490.

- Cioran, E. M. 2003. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_. 2009. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- De Rotterdam, Erasmo. 1982. *Elogio de la locura*. Barcelona: Editorial Origen.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- De Rokha, Carlos. 2011. *El orden visible*. Segundo volumen. Santiago de Chile: Editorial Multitud.
- Fernández, B. J. (1999). *El contorno del abismo: vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Tusquets editores.
- Foucault, Michel. 1984. *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. 1999. *El orden del discurso*. Tusquest.
- Genette, Gerard. 1970. *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkop.
- Jové, Jordi. 1986. Así se fundó Leopoldo María Panero. *Scriptura*, (1), 67-75.
- Kierkegaard, Sören. 2016. *Temor y temblor*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lihn, Enrique. 1995. *Porque escribí*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mallarmé, Stéphane. 2009. *Poesía*. Buenos Aires: Leviatán.
- Martínez, E. R. L. (1997). Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 165-186.
- Morris, D. B. (1993). *La cultura del dolor*. Chile: Editorial: Andrés Bello.
- Ovidio. 2007. *Metamorfosis*. España: Editorial Espasa Calpe.
- Panero, Juan Luis. 1997. *Poesía completa (1968-1996)*. Barcelona: TusQuest.

- Panero, Leopoldo. 1963. *Poesía (1932-1960)*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Panero, Leopoldo María. 1990. *Aviso a los civilizados*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- \_\_\_\_\_ .1995. *Locos*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- \_\_\_\_\_ . 2000. *Guarida de un animal que no existe*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ . 2002. *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*. España: Huerga y Fierro Editores.
- \_\_\_\_\_ . 2004. *Erección del labio sobre la página*. Madrid: Valdemar.
- \_\_\_\_\_ . 2006. *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ . 2014. *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ . 2014. *Prosas encontradas*. Madrid: Visor Libros.
- Pewzner, E. (1999). *El hombre culpable: la locura y la falta en occidente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Poe, Edgar A. (2009). *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Ruano, J. (2011). "La Sinagoga de Satanás". Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero. *Castilla. Estudios de Literatura*, (2), 123-149.
- \_\_\_\_\_. (2013). De la crueldad activa: lecturas de Nietzsche en la obra de Leopoldo María Panero. *Aisthesis*, (54), 103-121.
- Safranski, Rüdiger. 2010. *El Mal o El drama de la libertad*. Tusquest.
- Seguí, Luis. 2016. *El enigma del mal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Senosiain, S. (1981). *El cuerpo tenebroso* (Vol. 38). Editorial Pre-Textos.
- Silvar, M., Rodríguez, A., & Puig, J. O. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

- Sontag, Susan. (2015). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: DEBOLS!LLO.
- Todorov, Tzvetan. 2012. *Los géneros del discurso*. Tucuman: Waidhuter Editores.
- Tzara, Tristan. 2014. *El hombre aproximado*. Madrid: Ediciones Cátedra.



## Linkografía.

- <http://www.edipica.com.ar/archivos/leandro/psicoanalisis/general/freud10.pdf>
- <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh36panero.htm>
- <https://leopoldompanero.wordpress.com/>
- <http://letras.s5.com/lmp291108.html>
- <http://www.letralia.com/241/entrevistas01.htm>
- <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8692.html>
- <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina38821.pdf>
- <http://www.reflexionismarginales.com/pdf/19/Documentos/3.pdf>

