

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE PSICOLOGÍA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

*El manifiesto filial de Leopoldo María Panero.*

*Una lectura psicoanalítica del libro “El lugar del hijo”*

Proponente: Tatiana Muñoz Brenes (A43666)

**Comité asesor:**

Director: Lic. Mariano Fernández Sáenz

Lectores: Dra. Laura Chacón Echeverría

Lic. Daniel Fernández Fernández

Marzo, 2015



## HOJA DE APROBACIÓN



---

Bach. Tatiana Muñoz Brenes  
Sustentante



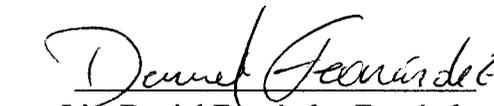
---

Lic. Mariano Fernández Sáenz  
Director



---

Dra. Laura Chacón Echeverría  
Lectora



---

Lic. Daniel Fernández Fernández  
Lector



---

Lic. Roberto Marín Villalobos  
Presidente del tribunal



---

M. Sc. Rocio Murillo Valverde  
Profesora invitada



*A Leopoldo, sin más...*

*...y a lo que hace de mí.*



## Reconocimientos

### En Costa Rica:

A mi director de tesis, **Mariano Fernández**, por una convivencia de tesis tan bien vivida, tan encontrada y a ratos desencontrada, tan intensa y edificante que sin duda su finalización deja un gran vacío. Por todos estos años de trabajo y amistad, por su tiempo, su escucha, sus recomendaciones y tantas bolsas de té. Por ser el único director posible de esta escritura que a veces nos parecía imposible.

A **Laura Chacón**, por apoyarme incondicionalmente en este trabajo, por ayudarme a ver la trascendencia del mismo aún cuando ni yo lograba reconocerla. Por ser la primera impulsora de la idea de convertir estas páginas en un proyecto más allá de una tesis.

A **Daniel Fernández**, por sus observaciones tan precisas y siempre acertadas, por su tiempo y dedicación en esta labor, por conversaciones muy gratas que inexplicablemente no tuvimos cuando fuimos estudiantes.

A **Ginnette Barrantes**, por su valiosa ayuda en el planteamiento metodológico del anteproyecto de tesis y su amabilidad al compartir con todos su método. A **Rocío Murillo**, por acoger con tanta calidez mi invitación a ser parte de este trabajo y por sus adecuadas anotaciones. A **Roberto Marín**, por la pertinencia sin igual de sus observaciones a mi investigación, que demostraron una dedicada lectura de estas páginas.

A mi familia. A mi madre **Rocío Brenes**, por su imprescindible paciencia y su apoyo emocional y económico durante todos estos años. A mi padre **Walter Muñoz**, por sus destellos de interés en Freud y Panero que nos llevaron a conversaciones tan entretenidas. A mi abuela **Claudia Brenes** y a mis tíos **Sergio Brenes** y **Roxana Campos**, por no dejarme desistir. A mi primo y hermano **Alejandro Brenes**, por su ayuda en los aspectos gráficos de este trabajo y por tener siempre un diálogo lleno de risas compartidas a cualquier hora del día. A **Michi**, por recordarme que el mundo es un lugar que vale la pena.

A mis amigos. A aquellos que comparten la fascinación por el inframundo paneriano y que apoyaron a esta investigación desde que era sólo una idea imprecisa en mi mente: **Diego Durán**, **Marco Crawford** y **Minor López**. A aquellos amigos de más de una década, que fueron mi principal apoyo en este largo proceso y quienes nunca me dejaron caer: **Mauricio Solano**, **Alejandra Monge** y **Randall Guevara**. A aquellas que me enseñaron –aún antes que Panero– que la familia es aquella que designamos como tal: **Lizeth Gutiérrez** y **Areli López**. A todos ellos y ellas, espero compensar todo lo que me perdí por mi ausencia durante el tiempo que escribía estas páginas.

A **Alonso Ramírez**, por su transmisión de la belleza espontánea del haiku y a **Esteban Gutiérrez**, quien aún sin conocerme en persona me brindó importantes insumos para el proyecto. A **Luis Barquero** y **María Luisa Mészáros**, por su ayuda con la adquisición de libros en los inicios de esta investigación. También mi agradecimiento a **María Díaz** y a **Marlene Hidalgo**.

A los compañeros y compañeras de sangha en la **Asociación Cultural Tibetano-Costarricense** (Centro de Dharma Tierra del Buda Compasivo de los mil ojos), a mi lama raíz **Khensur Rinpoché** y a mi maestro de inspiración **Lama Samten**.

A **Rafael Pérez** y a **Vera Lucía Salas**.

A **Daniel Pérez**, quien junto a Panero inspiró y movilizó este proyecto. Por tanto apoyo y paciencia, por soportar a mi lado todas las tormentas que nos acecharon estos años. Por ser mi amor, mi compañero, mi mejor amigo. Por escuchar todas mis divagaciones y por verlas convertirse en una tesis, por ser mi supervisor extraoficial, el primero en leer cada línea. Por tantas dudas aclaradas, noches de biblioteca, desvelos de lectura, correcciones y sugerencias, todo lo que hace de esta escritura no algo mío, sino *nuestro*.

### En España:

Porque esta tesis tuvo el apoyo de tres padrinos (como alguna película *western* de las que gustaba Panero), quienes desinteresadamente y con mucha calidez me extendieron su mano desde que la idea de este proyecto surgió, y cuando yo no contaba con materiales de lectura que en mis latitudes jamás encontraría, pero que llegaron a mis manos con los nombres de estos

remitentes: **Alfredo Saldaña** y **Túa Blesa**, ambos catedráticos de la Universidad de Zaragoza, y **Adolfo García**, editor de Panero en Ángel Caído Ediciones.

Al periodista **Bruno Galindo**, co-intérprete del disco que me hizo llegar a Leopoldo, por no sólo colaborar con este trabajo a través de su opinión de experto, sino por convertirse en un apreciado amigo y porque su cámara y sus narraciones son los lentes a través de los cuales puedo sentir que conocí a la persona de Panero.

A uno de mis cantautores más admirados, **Carlos Ann**, quien no sólo trajo a Panero a mi vida a través de su música, sino que además cooperó amablemente con sus respuestas llenas de poesía a mis preguntas a veces tan académicas.

A muchas otras personas que fueron integrándose a este trabajo a lo largo del camino. En el mundo editorial, a **Beatriz de Moura** y todo el equipo de Tusquets Editores, a **Antonio Huerga** y **Charo Fierro** de Huerga & Fierro Editores. En el dominio del cine, a **Jaime Chávarri**, **Andrés Santana**, **Elba Martínez** (por mostrarme a otro Panero), **Ianus Pravo** y **Luis Miguel Alonso Guadalupe**. A los periodistas y escritores **Benito Fernández** y **Federico Utrera**. En los estudios académicos, a **Javier Huerta**, **Miguel Cabañas Bravo** y **Juan José Alonso Perandones**. También mi agradecimiento a **Antonio Marín Albalate**, **José María Ponce** y **Fernando Bolzoni**.

A las señoras **Charo** y **Marisa Alonso Panero** y a **Javier de la Rosa**, quienes han sido un respaldo importante en las últimas fases de este trabajo, y quienes amablemente me han extendido todo su incondicional apoyo para lograr este proyecto colectivo que nos une, y que no es menos que contribuir a la inmortalidad del legado artístico de los Panero Blanc.

A las personas que me hicieron sentir en casa, en esa casa paterna que es hoy el aposento de sueños no tan lejanos y que llamamos España. En el **Ayuntamiento de Valderrey**, al alcalde **Gaspar Cuervo Carro** y al escritor y cronista **Andrés Martínez Oria**, quienes dispusieron las condiciones para una tarde poética por Castrillo de las Piedras, entre encinas y a la vista del Teleno. También al secretario del ayuntamiento **José Luis Vega** y a la administradora **María Luz Martínez**. En el **Ayuntamiento de Astorga**, a la **Concejalía de Cultura** y la **Oficina de Turismo**, por el trato especial brindado para conocer la Casa Panero y por las amables invitaciones que pronto espero corresponder. A los amables amigos de la **Florería Ana**. A **Esperanza Marcos** de la **Biblioteca Municipal de Astorga**, por su interés y colaboración con este trabajo. A **Miguel**

**Ángel Pérez Arnaiz**, porque en brevísimos instantes me hizo sentirme parte de Barcelona, por posteriores conversaciones que serían de horas y horas si fueran en vivo, por su interés en conocer este trabajo, por convertirse a la distancia en una de las personas más cercanas, confiables y queridas.

**En algún lugar de Samsara:**

A *Los chicos* (Calamaro). Hace mucho que los quiero ver.

A la familia Panero Blanc. A **Felicidad**, por la perfecta armonía entre belleza y talento. A **Michi**, por ser el inalcanzable final de este (des)encanto. A **Leopoldo**, por hacerme imaginar a Astorga y La Sequeda cuando yo aún no había llegado allí. A **Juan Luis**, por su alma latinoamericana. A **Juan**, porque en lo simple puede estar toda la belleza.

Y por supuesto, a **Leopoldo María Panero**, *mon semblable, mon frère*, quien provocó con su escritura el encuentro con la mía propia (nuestro palimpsesto), por ser -muy a pesar suyo- aquello en lo que nunca creyó: inspiración. Por hacer de brújula. Por convocar a tres años de noches y madrugadas llenas de arte, demonios, lágrimas, risas, sueños y arrebatos, con esa extraña mezcla de admiración y cansancio que sólo se puede experimentar hacia el fundador y causante de tanto, tanto desastre (Panero dixit).

# Índice general

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS</b> .....	10
Estudios sobre Leopoldo María Panero: filología y psicología de autor .....	11
Estudios sobre literatura y psicoanálisis: hermenéutica y primacía del significante .....	32
Estudios sobre relaciones parento-filiales: ¿posición normativa? .....	36
<b>MARCO CONCEPTUAL</b> .....	39
<b>Freud y el arte</b> .....	40
Literatura, psicoanálisis y saber .....	41
La sublimación en el espectador .....	43
<b>Lacan y la literatura</b> .....	46
<i>Discusión sobre la aproximación al texto</i> .....	50
<b>PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS</b> .....	52
<b>METODOLOGÍA</b> .....	54
Tipo de estudio .....	54
Estrategia metodológica .....	55
Procedimiento.....	57
<i>Fase 1: Lectura filológica</i> .....	58
<i>Fase 2: Lectura semiótica</i> .....	59
<i>Fase 3: Lectura psicoanalítica</i> .....	61
<b>EL AUTOR, EL ESTILO Y EL CONTEXTO (LECTURA FILOLÓGICA)</b> .....	63
<b>VIDA Y OBRA DE PANERO (INTRATEXTOS)</b> .....	67
<b>Bi(bli)ografía de Leopoldo María Panero</b> .....	69
De la tierra perdida: en la infancia... ..	69
...al mundo percedero: el camino del exceso.....	77
<b>Su discurso ló(gi)co</b> .....	91
<b>El libro <i>El lugar del hijo</i> en la obra paneriana</b> .....	97
<b>El maldito bendito</b> .....	110

<i>Síntesis de intratextos</i> .....	114
<b>EL ESTILO EN LA ESCRITURA DE PANERO (INTERTEXTOS)</b> .....	116
<b>Los poetas novísimos españoles</b> .....	117
<b>Estilos, tendencias y singularidades en la obra de Panero</b> .....	121
<b>Influencia de movimientos estéticos y literarios</b> .....	128
<b>La intertextualidad y la escritura como palimpsesto</b> .....	141
La intertextualidad en el libro <i>El lugar del hijo</i> .....	148
<b>Temas “incómodos”: la familia, la infancia, el cuerpo Real y la locura</b> .....	160
<b>El tipo de público receptor de Panero</b> .....	175
<b>La traducción como creación original</b> .....	181
<i>Síntesis de intertextos</i> .....	188
<b>EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO (EXTRATEXTOS)</b> .....	190
<b>La Guerra Civil Española (1936-1939)</b> .....	191
Los motivos artísticos.....	197
<b>La posguerra y la dictadura (1939-1975)</b> .....	202
El estado del arte durante el franquismo.....	204
<i>Leopoldo Panero y la difusión artística</i> .....	209
<b>Finales de la dictadura y transición a la democracia (década del 70 e inicios de los 80)</b> ... 214	
El movimiento estudiantil.....	216
La Movida Madrileña.....	218
Psicoanálisis, psiquiatría y psicología.....	221
Rupturas en el ámbito literario.....	227
<i>Síntesis de extratextos</i> .....	232
<b>LA HIJEDAD EN EL TEXTO (LECTURA SEMIÓTICA)</b> .....	234
Categorías que construyen el signo “el lugar del hijo”.....	237
<b>EL LUGAR DEL HIJO COMO PLACER, TERROR Y GOCE (LECTURA PSICOANALÍTICA)</b> .....	256
<b>Cuentos de terror</b> .....	260
Mecanismos del relato de terror.....	267
Lo siniestro en <i>El lugar del hijo</i> .....	270
Lo FAMILIAR deviene ominoso.....	288

<b>Goce (en) la lectura. Y placer del texto.....</b>	<b>293</b>
<i>El hijo o hija: placer y goce.....</i>	<i>308</i>
<i>El padre: placer y goce.....</i>	<i>321</i>
<i>La madre: placer y goce.....</i>	<i>328</i>
<b>El filicidio nuestro de cada día .....</b>	<b>335</b>
Antropología, historia y formas actuales del filicidio .....	338
El filicidio en las mitologías griega y cristiana: el reverso del parricidio .....	347
Literatura y filicidio .....	359
El cuento paneriano: canibalismo, incesto, suicidio e infanticidio.....	366
<b>La caída del árbol familiar .....</b>	<b>381</b>
El hijo como lugar no-biológico .....	382
Peter Pan: el niño “autonacido” .....	386
Enigma: pérdida de la estructura familiar .....	401
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>414</b>
Para (c)errar: el manifiesto filial de Leopoldo María Panero .....	439
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>442</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>487</b>

## Índice de anexos

*Anexo 1.* La obra de Leopoldo María Panero (p. 487).

*Anexo 2.* Cronología de eslabones sobre el título de la obra *El lugar del hijo* (p. 491).

*Anexo 3.* La familia Panero (p. 492).

Leopoldo Panero (1909-1962) (p. 492).

Leopoldo Panero y Pablo Neruda: enfrentamiento de cantos (p. 501).

Juan Panero (1908-1937) (p. 504).

Felicidad Blanc (1913- 1990) (p. 506).

Juan Luis Panero (1942-2013) (p. 510).

Michi Panero (1951-2004) (p. 513).

*Anexo 4.* Películas: *El desencanto* (1976), *Después de tantos años* (1994) y sus secuelas (p. 517).

*Anexo 5.* Otras connotaciones del estilo paneriano (p. 529).

El lenguaje y el silencio en la obra de Panero (p. 529).

El haiku y el limerick (p. 534).

Más temas “incómodos”: el sexo y el amor, la muerte, la iconografía religiosa, las drogas, el anti-españolismo (p. 538).

Ni Nobel ni novel: premios y reconocimientos (p. 555).

*Anexo 6.* Galería fotográfica: Madrid, Astorga y Castrillo de las Piedras, 2014 (p. 559).

*Anexo 7.* Más citas de Panero, no contenidas en la investigación (p. 577).

Versos de metapoesía (p. 577).

Ensayos sobre la locura (p. 578).

Versos sobre la hijedad (p. 579).

## Índice de tablas, figuras y cuadros

*Tabla 1.* Correspondencia entre las fases de estudio, los tipos de lectura y los objetivos específicos (p. 58).

*Tabla 2.* Kenningar presentes en el cuento *Cuando un hombre muere, las águilas se reúnen* (p. 157).

*Tabla 3.* Síntesis de las categorías sobre las relaciones parento-filiales halladas en la textualidad del libro (p. 255).

*Tabla 4.* Elementos ominosos en *El lugar del hijo* (p. 286).

*Tabla 5.* Texto de placer y texto de goce. Palabras clave de Barthes (p. 304).

*Tabla 6.* Temáticas parento-filiales en los cuentos del libro *El lugar del hijo* (p. 334).

*Tabla 7.* Comparación del cuento *Peter Pan*, según James Matthew Barrie, Walt Disney y Leopoldo María Panero (pp. 399-400).

\*\*\*

*Figura 1.* Genograma de la familia Panero Blanc (p. 71).

*Figura 2.* La abuela Bergnes con sus nietos: Juan Luis, Leopoldo María y Michi (p. 73).

*Figura 3.* Leopoldo María y Marcelino (p. 76).

*Figura 4.* Leopoldo María en la película *El desencanto* (p. 83).

*Figura 5.* Leopoldo María en *Los abanicos de la muerte* (p. 89).

*Figura 6.* Portadas del libro (p. 101).

*Figura 7.* Salvador Dalí y Leopoldo Panero en la Primera Bienal Hispano-Americana de Arte (p. 212).

*Figura 8.* Confluencia de temáticas en los relatos de *El lugar del hijo* (p. 236).

*Figura 9.* Línea de la represión (p. 295).

*Figura 10.* Línea de la represión... y Panero (p. 296).

\*\*\*

*Cuadro 1.* Posición de Costa Rica ante la Guerra Civil Española (p. 196).

*Cuadro 2.* Situación del homosexual en la España de Panero (pp. 223-224).

*Cuadro 3.* Síntesis de texto de placer y texto de goce en la figura del hijo o hija, el padre y la madre (p. 333).

*Cuadro 4.* Referencias a lo *unheimlich* freudiano en los textos de Panero (p. 287).

*Cuadro 5.* Leyenda de *Muro-no-Yashima*, por Matsuo Bashō (p. 378).

*Cuadro 6.* Poemas de Panero acerca de Peter Pan (pp. 389-390).

## RESUMEN

Muñoz Brenes, T. (2015). *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero. Una lectura psicoanalítica del libro “El lugar del hijo”*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.

**Palabras clave:** arte, familia, filiación, literatura, Panero, psicoanálisis, psicología, relaciones parento-filiales.

La presente investigación se centra en el libro de cuentos *El lugar del hijo* del escritor español Leopoldo María Panero (Madrid, 1948 – Las Palmas, 2014), cuyo contenido enfatiza las relaciones parento-filiales mostradas con una extrañeza propia del relato de terror. Panero fue un escritor de la generación novísima de 1970, época desde la cual datan decenas de registros de diagnósticos psiquiátricos que se le adjudicaron (principalmente esquizofrenia), lo cual lo llevó a estar internado en diversos hospitales el resto de su vida. Su escritura se caracterizó principalmente por una ruptura con los cánones literarios tradicionales y por apalabrar los temas tabú más negados por la moral social.

El objetivo central del estudio es analizar las imágenes de las relaciones parento-filiales presentes en los cuentos del libro mencionado, y se busca sobre todo dar un espacio de lectura y escucha a un discurso construido desde la exclusión y marginalización sociopolítica y psicológica/psiquiátrica. Para ello se recurrirá al método de tres lecturas formulado por Barrantes a partir de Baños Orellana, el cual propone una indagación del referente del libro (lectura filológica), un abordaje de la materialidad textual de la obra (lectura semiótica) y una disertación conjetural e interpretativa (lectura psicoanalítica).

El presente documento consta de un marco referencial que incluye los antecedentes investigativos en torno a la vida y obra de Panero, de los estudios que relacionan de alguna forma al psicoanálisis y a la literatura, así como aquellos que abordan las relaciones parento-filiales en el entorno costarricense. Incluye, además, un marco conceptual psicoanalítico que plantea el trabajo que hizo Freud con el arte, al cual concede un estatuto de poseedor de saber al ser el artista el conocedor privilegiado del psiquismo humano, lo cual permite un efecto sublimatorio en el espectador; así como el abordaje a modo de *bricolage* de las obras literarias que propone Lacan desde la lógica del significante.

La **lectura filológica** muestra el contexto general que posibilitó la creación de *El lugar del hijo*, tal como las circunstancias más inmediatas: la vida y obra de Panero, las minuciosas huellas de su biografía dentro del libro, el alcance de la literatura paneriana (o el mito del “malditismo” con que le etiquetan) y *El lugar del hijo* dentro de la extensa obra del autor (intratextos); así como los diálogos del libro con su época: sus tendencias y estilos particulares, su generación literaria, su público y los movimientos artísticos que le influyen (intertextos); y por último, el contexto social más amplio: las repercusiones que sobre las artes tuvieron la Guerra Civil Española y la posterior dictadura franquista, así como la situación literaria en la transición democrática y las tradiciones artísticas con las que el libro rompe (extratextos). (Objetivo específico: indagar las condiciones espacio-temporales que actúan como referentes del discurso en el libro.)

La **lectura semiótica** ofrece una discusión acerca de las citas textuales del libro en donde se hace referencia a la temática parento-filial, lo cual se muestra según una clasificación por categorías que no fueron preestablecidas, sino dictadas por el texto mismo. En esta fase se aborda la idealización vs. la monstruosidad del hijo, el nacimiento y la adopción, la transmisión o herencia de padres a hijos, el nombre propio que se concede a un hijo, la autonomía de éste, el lugar del padre, su relación con el significante “madre”, el filicidio y la muerte del hijo, finalizando con enigmas y lugares imposibles que desafían toda la noción cultural de “estructura familiar”. (Objetivo específico: explorar los planteamientos en torno a las relaciones parento-filiales que se extraen de la materialidad textual de la obra.)

Por último, se presenta la **lectura psicoanalítica** cuya conjetura apuesta por la alternancia entre placer y goce en el texto, lo cual le convierte en un libro de terror. En la primera sección se aborda el tema de la literatura de terror anglo-americana, las circunstancias históricas que permitieron su apogeo a partir del racionalismo de la Ilustración, los mecanismos de funcionamiento de este género narrativo, su presencia en el texto de Panero y una explicación del *unheimlich* freudiano, aquello ominoso o la inquietante extrañeza, el contenido familiar reprimido que albergamos en nuestros adentros y que amenaza con volver.

La segunda sección trata del goce según el psicoanálisis y el uso que le da Roland Barthes al término para convertirlo en herramienta literaria, en un juego de tensiones con el placer. Veremos cómo Panero oscila entre ambas modalidades de escritura causando contrastes terroríficos en el lector, que además son relativos a un tema sagrado como el hijo, el padre o la madre, mostrados ahora como elementos de goce y despojados de todo adjetivo de lo sacro.

En la tercera parte se desarrolla el tema del filicidio a partir de los postulados de Arnaldo Rascovsky, echando mano de hallazgos antropológicos, históricos, mitológicos y literarios para mostrar el tabú de un fenómeno inherente a la cultura pero rotundamente negado: la matanza de los hijos de parte de padre o madre. Se postulará este tema como el más estremecedor del libro paneriano y se revisarán las cuatro modalidades filicidas presentes en el texto: canibalismo, incesto, suicidio e infanticidio.

Y por último, la investigación cierra con tres formas de las que se vale el libro para desestabilizar todas las nociones de estructura o árbol familiar. La primera de ellas es la negación del hecho biológico, sosteniendo que la filiación no obedece al parto y la procreación corporal, sino a un pacto simbólico de nombramientos, donde la palabra importa más y basta con nombrarse hijo de alguien para serlo o dejar de serlo. La segunda comprende un breve estudio de *Peter Pan* en versión Panero, que muestra a un hijo sin padres o niño “autonacido”, cuya contraparte es el padre sin hijos (lugares imposibles desde cualquier modo lógico de verlo). Y la última corresponde a la recurrencia al enigma para romper de una vez por todas cualquier noción ordenada de árbol familiar, sosteniendo que el padre puede ser al mismo tiempo el hijo y la hermana de su madre, por decir sólo un ejemplo. El estiramiento de los límites simbólicos es la regla en esta sección final. (Objetivo específico: reflexionar acerca de la novedad que aporta el libro de Panero a las relaciones parento-filiales desde la construcción del relato.)

Entre las principales **conclusiones**, se propone que el lugar del hijo ya no es sólo dominio de lo sacrosanto sino también del terror. Panero lleva al texto oscilaciones en principio antitéticas, acerca del hijo, el padre y la madre. Se juega con la subjetividad del lector en polaridades de placer-goce, ideal-monstruo, sagrado-siniestro (tabú) y familiar-extraño (*unheimlich*). Además, el lugar del hijo es un lugar activo que posibilita la adopción de los padres, la renuncia a su hijedad, la exploración de su deseo y la búsqueda de significantes que reconstruyan su historia. La hijedad no es destino, sino que se adviene. No obedece a la biología sino a un pacto simbólico de nombramientos. Pero no sólo rompe las estructuras biológicas del parentesco, sino que más tarde desarticula también su configuración simbólica. El árbol familiar es derrumbado y la ¿inseparable? díada padres-hijos también es desmembrada. Panero encuentra un lugar en el discurso para el apalabramiento de lo inefable, de lo imposible.

El lugar del hijo está marcado por el filicidio como condición cultural reprimida. El filicidio funda la cultura al ser previo al parricidio y al incesto, mas es un fenómeno tan siniestro que se ha relegado a la negación más profunda dentro del psicoanálisis mismo. El lugar del hijo se redirige hacia los lugares del hijo, dando movilidad y polisemia al significante “hijo” y al árbol familiar. La univocidad tampoco es condición del libro mismo, pues su nombre remite a una doble titulación. Es precisamente este recorrido por caminos inexplorados en un nuevo proyecto de significación no-normativo, lo que aporta nuevos eslabones de saber a la psicología, en torno a un tema ineludible para todo ser humano: la hijedad.



*El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.*

William Blake

*Si por algo estoy en literatura es para averiguar hasta  
dónde puede llegar la vida, si se la fuerza en exceso.*

Leopoldo María Panero



## INTRODUCCIÓN

*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.*

Leopoldo María Panero<sup>1</sup>

Leopoldo María Panero nació en 1948, en Madrid. Proveniente de una familia de poetas e hijo del supuesto “poeta oficial del franquismo”, Leopoldo Panero –dos particularidades que dan un peso significativo a su apellido–, inició su vida como poeta reconocido en el ámbito español en 1970, cuando aparecieron algunos de sus versos en la antología titulada *Nueve novísimos poetas españoles*, editada por el catalán José María Castellet (2001).

Su vida fue muy polémica. Panero se mantuvo al margen de los contratos sociales en muchas facetas de su historia: fue encarcelado por su militancia política con la izquierda durante el franquismo, declaraba un profundo odio por todo lo que ha de llamarse “español”, vivió en dominios tabú del conservadurismo como el consumo de drogas y la diversidad sexual más “perversa”, fue diagnosticado con esquizofrenia (y muchas etiquetas más) a partir de varios intentos de suicidio y desde entonces residió en diferentes hospitales psiquiátricos (Fernández, 2006).

Sin embargo, hasta sus casi cumplidos 66 años, edad a la que falleció mientras era

---

<sup>1</sup> (Panero, 2010e, p. 401).

residente del antiguo Hospital Militar de la Gran Canaria, hoy llamado Hospital Juan Carlos I en las Palmas de Gran Canaria (Islas Canarias, España), su obra no dejó de acrecentarse. Panero no cesó de escribir, de dar recitales, de ser buscado por editoriales y de ser noticia en los círculos literarios e intelectuales, llegando a diversos tipos de lectores y lectoras dentro y fuera de España. El renombre de los Panero invoca al *malditismo* con que se les ha tachado en la historia de la literatura española, y la popularidad de esta familia ha llamado la atención de investigadores y cineastas, al punto que se han producido ya varios documentales, cortometrajes y películas, siendo las dos más conocidas *El desencanto* (Chávarri & Querejeta, 1976), posterior a la muerte del padre Leopoldo Panero, y *Después de tantos años* (Franco, Santana & Uribe, 1994), una vez muerta la madre, Felicidad Blanc. Leopoldo María Panero en particular -sin mencionar a los demás miembros de su familia que son también conocidos por su obra-, ha generado la inquietud de investigadores que crearon libros como *Leopoldo María Panero, el último poeta* (Blesa, 1995) que inaugura toda una estirpe de estudios literarios sobre el escritor, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (Fernández, 2006) que se considera como la biografía oficial del mismo, o *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero* (Útrera, 2008) que busca desmentir muchos mitos a través de conversaciones con los tres hermanos Panero; para contar sólo con los textos más conocidos que derivan de la obra “paneriana”, a los que se suman vastos estudios filológicos, psicológicos, filosóficos y psicoanalíticos, entre otros, que serán repasados más adelante.

Desde su ubicación dentro de la generación de *los novísimos*, Panero se destacó por la subversión a los cánones literarios tradicionales, en cuanto a su estilo y su sistema referencial muy endeudado con la cultura *pop* de los años 70, referencialidad que es además un ejercicio intertextual constitutivo de su propio discurso. Considerado en ocasiones el “loco oficial” de la poesía española (Navarro-Albaladejo, 2004), se le valora o se le condena por el desafío que hace a los valores sociales tradicionales, tanto a través de su historia de vida como de su creación escrita.

Los Panero llegaron a mi conocimiento por una vía muy pasional, fundamental en mi historia: la música, particularmente el rock en español. En el año 2009 escuché, mientras residía yo en San Luis Potosí (México), y en ocasión de la visita del cantautor Enrique Bunbury a dicha localidad, un libro-disco titulado *Panero* (Ann, Bunbury, Galindo & Ponce, 2004) que

presenta la musicalización de algunos de los poemas de Leopoldo María, interpretados al *spoken word* a cargo de dos músicos españoles por quienes tengo profunda admiración como lo son Carlos Ann y el mencionado Bunbury (interpretaciones acompañadas por el periodista multifacético Bruno Galindo y el cineasta de porno José María Ponce, de quienes tuve noticia gracias a esta obra). Seguidamente, pude relacionar a “este” Panero con “otro” que había escuchado casi en la misma época, en el *single* del disco homónimo titulado *El hombre que casi conoció a Michi Panero*, canción de otro maestro, Nacho Vegas (2005, pista 1), cantautor español con estudios en filología hispánica que con esta pieza musical hacía referencia al hermano menor de los Panero, el intelectual José Moisés “Michi”, fallecido un año antes del lanzamiento del *EP*.

Por esta vía, no me fue difícil iniciar, sin percatarme de ello en el momento, mi amor transferencial por los Panero y por Leopoldo María en particular, pues el libro-disco de Ann et al. (2004) no sólo me brindaba una sorprendente interpretación de líricas atrapantes, o no sólo me ponía en evidencia que artistas e intelectuales de tal calibre ponían sus ojos y oídos allí, en esos poemas; sino que además, empecé a notar que tales versos hacían claras referencias a la llamada “locura”, especialmente los contenidos en lo que después supe que era un libro titulado *Poemas del manicomio de Mondragón* (Panero, 1992c). Allí inició un interés no sólo estético por este autor y su obra, sino que lo pasional se extendió a un amplio punto de vista intelectual que no podía ser menos que convocado.

Leí con vehemencia su poesía durante semanas, meses, así como la de su padre Leopoldo, su tío Juan y su hermano mayor Juan Luis, hasta que por algún *simple giro del destino* –como lo dice la canción de Bob Dylan, y a la que me gusta citar en situaciones como ésta–, llegó a mis manos desde el estante de una librería costarricense, el libro *El lugar del hijo* (Panero, 2000). Al nunca haber leído un trabajo en prosa de Panero, sino que me había enganchado a él en primera instancia por su lírica musicalizada, no dudé en comprar el único ejemplar que había. Atraída particularmente por su título, noté desde el inicio una universalidad ineludible a todos los seres humanos: todos somos hijos o hijas, e inevitablemente si existimos, lo somos. Mientras que la paternidad y la maternidad son lugares más o menos elegidos, la “hijedad” no lo es. Es una condición constituyente del sujeto, por lo que no existe de manera alguna el “niño autonacido”, término que he correlacionado y tomado del poema

*Vanitas vanitatum* (Panero, 1992a).

Sin embargo, el término “hijedad” ni siquiera existe para nombrar este lugar, y con ello noté que la literatura que estudia estas vinculaciones entre padres, madres e hijos o hijas, se centra en la óptica de los primeros: manuales para el manejo de límites en los hijos, manejo de la disciplina, métodos de crianza, estrategias de aprendizaje, entre otros; mientras que no tengo noticia alguna, por ejemplo, de un libro sobre cómo poner límites a los padres. Esto fue convocando mis inquietudes sobre el tema, frente a un texto literario que pone énfasis en ese lugar del hijo que es pasado por alto en la cultura general. Tales reflexiones, unidas a la investigación que iba realizando sobre la vida de Panero y su vivencia de la locura en los *dispositivos psi* (Foucault, 2007), me llevaban a formular una pregunta, pregunta que hice consciente gracias a la película de Chávarri & Querejeta (1976) *El desencanto* -donde los tres hijos Panero y su madre exhuman metafóricamente a su padre fallecido-, la cual me dio el empujón que faltaba para hacer de este encantamiento un tema de tesis.

El libro *El lugar del hijo*, escrito en 1976, es la primera obra en prosa editada del autor. Este libro es lo que Navarro-Albaladejo (2004) -a quien debo la idea del título de mi investigación- ha nombrado de paso, tal vez sin darse cuenta de las valiosas implicaciones de su denominación, como el “manifiesto filial” de Leopoldo María Panero. Consta de siete cuentos cuya temática gira alrededor de diversas formas de vinculación entre padre y/o madre con sus hijos o hijas, e incluso hijastros, en varias combinaciones posibles, lo cual llamaré de manera genérica, *relaciones parento-filiales* para facilitar su denominación<sup>2</sup>.

El título del libro, como ya mencioné, se sitúa desde el lugar del hijo precisamente, y deja en incógnita *aquello frente a lo que se es hijo*. Es claro que sólo se puede ser hijo en una diada (o más precisamente, en una tríada), que se es hijo para alguien, que hay otro lugar que funda ese lugar de hijo. Sin embargo, Panero no indica cuál es ese otro término, dejando para la incertidumbre la declaración inicial de lo que se ubica en ese lugar. Parte de esta investigación es indagar lo que hay de ese otro lado, que no es conocido para los lectores de

---

<sup>2</sup> En fases iniciales de la investigación, utilicé el término “relaciones paterno-filiales”, a falta de uno que refiriera expresamente tanto a la madre como al padre. En la etapa final del estudio, los aportes de Rascovsky (1981) brindaron el término adecuado y preciso para lo que desde un principio se quiso expresar aquí: las “relaciones parento-filiales”.

antemano. Llama la atención el lugar que se le da a ese lugar del hijo, fuera de la dualidad, como un intento de creación del hipotético monopolio magnético que ansían ciertos científicos, el cual existiría sin su contraparte en la dicotomía + / -, para usar la ilustradora metáfora sugerida por mi director de tesis.

Además, denominar esta indagación bajo el título de *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero* (basado en Navarro-Albaladejo, 2004), implica en este caso, una propuesta pública y novedosa, una declaración de principios dentro de un determinado tema<sup>3</sup>. Y es precisamente así como se desea abordar el libro, como un manifiesto que se posiciona de una manera diferente frente a las relaciones parento-filiales, ofreciendo una crítica a su abordaje tradicional, así como una posibilidad de resignificación de dicha desviación del texto.

Por todo ello, es relevante darle lugar en las ciencias sociales, y en la psicología particularmente, a la escucha de otros discursos no oficializados, de los cuales considero que Panero es representativo: fue y sigue siendo la voz de un “loco”, de una persona diagnosticada, institucionalizada, medicada, mas no es una locura cualquiera, sino que es una locura que escribe, que habla, que crea su discurso y que para ello se sirve de un fuerte sistema referencial que remite a otras obras artísticas y saberes. Un discurso que, si bien es excluido de las convenciones literarias tradicionales y del sistema social productivo capitalista, es aun así un discurso muy difundido y reconocido, que nos enseña lo que un sujeto puede decir desde la marginalidad, en su trueque del silencio por la escritura.

Asimismo, este trabajo se une a la línea de pensamiento que plantea Fernández (2011) y en la cual se problematiza la incursión del tema estético en la psicología, la cual históricamente ha asumido que lo importante (por precepto) es tratar *el fondo* de las cosas en detrimento de *la forma*. Entonces, la estetización de la psicología se mira con ojos de recelo para no hacer de esta disciplina algo muy artístico, muy literario, muy filosófico o muy esotérico; y resta importancia al hecho de que la psicología se esté convirtiendo de hecho en algo muy pragmático, operativo, médico, psiquiátrico, farmacológico y científico-natural. Este repudio acontece aunque la inclusión de la estética no esté en la agenda del sentir psicológico, es decir,

---

<sup>3</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española, un manifiesto se define como un “escrito en que se hace pública declaración de doctrinas o propósitos de interés general”.

que no represente amenaza real alguna. Se pretende entonces, en esta línea, “no renunciar a cierta dimensión de lo psíquico que ha sido cedida” (p. 55).

Ahora bien, aunque no se pretende estudiar el “caso” clínico de Panero como tal, sino el libro *El lugar del hijo* en particular, no se puede hacer caso omiso de las condiciones que posibilitaron la existencia del mismo, el contexto general dentro del cual fue creado. Y son precisamente el autor y su contexto, los que le dan una relevancia mayor a esta investigación, pues constituye un ejercicio de lectura/escucha de nuevas alteridades, alteridades no sólo dichas por un sujeto subversivo, sino que además ofrecen alternativas de abordaje a un tema que nos concierne a todos los seres humanos sin excepción alguna, un tema que no se puede eludir en la constitución subjetiva de cada individuo: las relaciones parento-filiales.

Dicha temática, tan explícita y a la vez enigmática desde el revelador título del libro, es un saber que ya está muy apropiado por las disciplinas *psi*, y está vastamente abordado desde muchos marcos referenciales. Sin embargo, Panero ofrece la oportunidad de replantear este tema desde el saber literario, desde la obra artística que clama por ser una fuente válida de investigación, y que como veremos, lo es. Es así como puede brindarse un abordaje diferente y valioso de la filiación y sus implicaciones en las relaciones humanas, utilizando cierta propuesta psicoanalítica como herramienta de lectura, y desde la obra de un gran autor lamentablemente desconocido por ahora en las latitudes de Costa Rica. Es bajo esta reflexión que el presente trabajo sitúa como su norte la pregunta principal de ¿cuál es la propuesta del texto de los cuentos en *El lugar del hijo* de Leopoldo María Panero acerca de las relaciones parento-filiales?

Para responder a esta interrogante, se procederá a ejecutar la metodología de las tres lecturas del psicoanálisis, que permite situarse desde tres intenciones de lectura que según Baños Orellana (1999) constituían los posicionamientos de Lacan frente a los textos, y que posteriormente fue convertido en un método propiamente dicho por Ginnette Barrantes, docente de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica. Este marco metodológico consta de una lectura del referente del libro y de su autor (lectura filológica), una lectura a partir del signo para seguir el hilo de lo que la obra dice en sí misma (lectura semiótica) y una lectura infiel e interpretativa de la investigadora a partir de una conjetura formulada posteriormente (lectura psicoanalítica).

El presente documento consta de un marco referencial que incluye los antecedentes investigativos en torno a la vida y obra de Panero, de los estudios que relacionan de alguna forma al psicoanálisis y a la literatura, así como aquellos que abordan las relaciones parento-filiales en el entorno costarricense. Incluye, además, un marco conceptual psicoanalítico que plantea el trabajo que hizo Freud con el arte, al cual concede un estatuto de poseedor de saber; así como el abordaje de las obras literarias que propone Lacan desde la lógica del significante. Se pasa posteriormente a la formulación del problema de investigación y los objetivos. Les sigue la metodología, en donde se explica el tipo de estudio que se realiza, la estrategia metodológica y el procedimiento específico de cada una de las tres maneras de leer propuestas desde las tres lecturas del psicoanálisis.

La **lectura filológica** muestra el contexto general que posibilitó la creación de *El lugar del hijo*, tal como las circunstancias más inmediatas: la vida y obra de Panero, las minuciosas huellas de su biografía dentro del libro, el alcance de la literatura paneriana (o el mito del “malditismo”) y *El lugar del hijo* dentro de la extensa obra del autor (intratextos); así como los diálogos del libro con su época: sus tendencias y estilos particulares, su generación literaria, su público y los movimientos artísticos que le influyen (intertextos); y por último, el contexto social más amplio: las repercusiones que sobre las artes tuvieron la Guerra Civil Española y la posterior dictadura franquista, así como la situación literaria en la transición democrática y las tradiciones con las que el libro rompe (extratextos).

La **lectura semiótica** ofrece una discusión sobre las citas textuales del libro en donde se hace referencia a la temática parento-filial, lo cual se muestra según una clasificación por categorías no preestablecidas, sino dictadas por el propio texto. En esta fase se aborda la idealización vs. la monstruosidad del hijo, el nacimiento y la adopción, la transmisión o herencia de padres a hijos, el nombre propio que se concede a un hijo, la autonomía de éste, el lugar del padre, su relación con el significante “madre”, el filicidio y la muerte del hijo, finalizando con enigmas y lugares imposibles que desafían toda la noción cultural de “estructura familiar”.

Por último, se presenta la **lectura psicoanalítica** cuya conjetura apuesta por la alternancia de placer y goce en el texto, lo cual le convierte en un libro de terror. En la primera sección se aborda el tema de la literatura de terror anglo-americana, las circunstancias históricas que

permitieron su apogeo a partir del racionalismo de la Ilustración, los mecanismos de funcionamiento de este género narrativo, su presencia en el texto de Panero y una explicación del *unheimlich* freudiano, aquello ominoso o inquietante extrañeza, el contenido familiar reprimido que albergamos en nuestros adentros y que amenaza con volver.

La segunda sección trata del goce según el psicoanálisis y el uso que le da Roland Barthes al término para convertirlo en herramienta literaria, en un juego de tensiones con el placer. Veremos cómo Panero oscila entre ambas modalidades de escritura causando contrastes terroríficos en el lector, que además son relativos a un tema sagrado como el hijo, el padre o la madre, mostrados ahora como elementos de goce y despojados de todo adjetivo de lo sacro.

En la tercera parte se desarrollará el tema del filicidio a partir de los postulados de Arnaldo Rascovsky, echando mano de hallazgos antropológicos, históricos, mitológicos y literarios para mostrar el tabú de un fenómeno inherente a la cultura pero rotundamente negado: la matanza de los hijos de parte de padre o madre. Se postulará este tema como el más estremecedor del libro paneriano y se revisarán las cuatro modalidades filicidas presentes en el texto: canibalismo, incesto, suicidio e infanticidio.

Y por último, la investigación cierra con tres formas de las que se vale el libro para desestabilizar todas las nociones de estructura o árbol familiar. La primera de ellas es la negación del hecho biológico, sosteniendo que la filiación no obedece al parto y la procreación corporal, sino a un pacto simbólico de nombramientos, donde la palabra importa más y basta con nombrarse hijo de alguien para serlo o dejar de serlo. La segunda comprende un breve estudio de *Peter Pan* en versión Panero, que muestra a un hijo sin padres o niño “autonacido”, cuya contraparte es el padre sin hijos (lugares imposibles desde cualquier modo lógico de verlo). Y la última corresponde a la recurrencia al enigma para romper de una vez por todas cualquier noción ordenada de árbol familiar, sosteniendo que el padre puede ser al mismo tiempo el hijo y la hermana de su madre, por decir sólo un ejemplo. El estiramiento de los límites simbólicos es la regla en esta sección final.

## ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS

*Como yo escribía para la posteridad, no me molestaba en aclarar enigmas que hoy, que no quiero morir, prefiero descifrar en vida y antes que lo hagan otros.*

Leopoldo María Panero<sup>4</sup>

Tomando en cuenta que nada es *tabula rasa*, estos antecedentes que mostraré ayudan a ubicar este estudio dentro de una historia académica a la cual busca integrarse o, como se verá, diferenciarse significativamente de ella.

Se expone una serie de antecedentes en torno a tres pilares básicos: los estudios realizados en torno a la vida y/u obra de Leopoldo María Panero, las investigaciones que conjugan de diversas maneras la literatura y el psicoanálisis y, finalmente, el abordaje que se brinda tradicionalmente a las relaciones parento-filiales.

---

<sup>4</sup> (Panero, 1993, p. 141).

## Estudios sobre Leopoldo María Panero: filología y psicología de autor

*Que no usen mi torpe biografía para juzgarme.*

Leopoldo María Panero<sup>5</sup>

En primera instancia, me ocuparé de aquellos estudios sobre la obra de Panero situados en un corte filológico y literario, los cuales coinciden en detallar desde diferentes vertientes la obra contestataria del poeta, su forma estilística, sus recursos referenciales, sus influencias culturales y los temas que trata.

Dentro de este primer grupo de estudios se encuentran dos sagas importantes de indagaciones desarrolladas desde la Universidad de Zaragoza. Primero, el libro *Leopoldo María Panero, el último poeta* de Túa Blesa (1995) que funda oficialmente los estudios literarios en torno a Panero y es hoy en día el libro más citado e inevitable, donde se profundiza variedad de temas como lo informe de la forma en la poesía paneriana, el lugar del silencio, de los espejos y las máscaras (los heterónimos), lo monstruoso y lo apocalíptico, así como lo excrementicio unido a una sexualidad tabú en su obra<sup>6</sup>. Posteriormente, Blesa se ocupó de la compilación de poemas y cuentos completos, así como de las traducciones de Leopoldo María, las cuales introduce en cada volumen con un nuevo análisis literario y a ello se suman diversos artículos que ha desarrollado sobre el tema de la traducción/perversión, el palimpsesto, la modalidad del verso, la intertextualidad o la muerte del autor entre otros (Blesa, 1999a, 2001, 2002, 2007, 2010, 2011, 2012a, 2012b, 2014).

---

<sup>5</sup> (Panero, 1993, p. 16).

<sup>6</sup> Es interesante notar cómo los críticos literarios de Panero se ven obligados a recurrir a categorías poco usuales y ajenas a la academia propiamente para estudiar esta obra tan particular.

Y también en Zaragoza, se ha gestado otra serie de artículos acerca de temas más específicos y sobre todo originales, creados por Alfredo Saldaña Sagredo (1989, 1994, 1997a, 1997b, 2006a, 2006b, 2006-2007, 2011) que hablan de Panero como un poeta “vitalista” (y no mortífero, como se suele pensar) en tanto lleva una vida de excesos reflejada en su poesía; estudios que hablan también de los planteamientos radicales y desmitificadores con que el poeta profana al arquetipo materno; del tema del sexo entretelado con el amor, vaciados en una identidad fragmentada, en relaciones de dominación y sumisión, desviaciones sexuales, la muerte y finalmente la nada; la construcción de un lenguaje de Panero que va “más allá de la palabra”; o sus escritos sobre el lugar del poeta dentro de la era de la posmodernidad.

Por esta línea, sigue otra serie de estudios de orden filológico como el de Rodríguez de Arce (2009) sobre la poética de la intertextualidad constituyente en la obra de Panero, basada en legados estéticos de los años 70 y otras múltiples referencialidades; la indagación de Luján Martínez (1997) sobre la presencia de elementos grecorromanos en la obra del poeta que son siempre descontextualizadas (con referencias modernas anacrónicas) y así resignificadas; los trabajos de Ruano (2009, 2011, 2013) sobre las influencias vanguardistas que Panero transgrede y que lleva al extremo de lo cruel y lo siniestro, la presencia de la herejía como un conjunto de saberes que busca destruir el discurso establecido y la influencia de Nietzsche en la obra paneriana, como un ejercicio político que cuestiona la noción de moral y la posición del esquizofrénico como nuevo superhombre.

Siguiendo con temas aún más específicos, la investigación de Tienda Roldán (2006) se centra en la libertad de estilo que rompe las convenciones literarias anteriores en el poema *Condesa morfina*; los estudios de Barón Thaidigsmann (2009, 2010) que tratan de una traducción de Panero que convierte un poema decimonónico de John Clare en algo más asociado al horror y sobre la creación de *haiku* “desjaponizados”<sup>7</sup>.

La mayor parte de estos antecedentes acerca de la obra de Leopoldo María Panero, refleja la tendencia marcada hacia la intertextualidad en el autor. Una intertextualidad que al parecer va mucho más allá de la estética novísima y de la influencia de la época, pues es además una forma de tomar otras voces y hacerlas propias, de encontrarse en y con el otro, de acoger lo

---

<sup>7</sup> Las obras hasta aquí citadas, se profundizarán en la lectura filológica de la presente investigación.

que ya está escrito y dotarlo de significados múltiples (una cierta primacía del significante) y tangenciales a su significado original. Una intertextualidad que cita a voces minoritarias y discursos alternativos a los cánones literarios tradicionales, lo cual la hace transgresora; una intertextualidad que sobre-escibe en la obra de otros (igual que en el caso de la traducción) y alude a la poesía como palimpsesto.

Por otro lado, y poniendo un punto y aparte, se hallan los estudios que si bien no dejan necesariamente de lado el estudio filológico de la obra de Panero, su énfasis está en la relación vida-obra del poeta, en cómo se acercan o se distancian ambas, cómo una facilita o no el surgimiento de la otra y cómo interactúan o se influyen mutuamente. Valga decir que estos escritos evidencian lo que este trabajo pretende *no* ser.

En tal línea se encuentra el ensayo de Terrason (2008), que establece a Peter Pan como un doble de Panero en el tema de la liquidación de la infancia, hace una lectura del Edipo del autor como una fuente de alimento para su poesía y concluye que Panero hizo de su vida y obra la protesta contra un mundo bárbaro, transformándose en un espacio en la brecha entre la civilización y la barbarie. También las disertaciones de Silva de Lima (2011) y Pérez Rojas (2006) relacionan la instancia de la locura con la escritura en el binomio genio-psicosis que pone el delirio al servicio del poema, una posibilidad de repensar el drama psíquico a partir de la creación artística.

De modo similar, Martínez Rodríguez (2005) pone mucho acento en que en la vida y obra de Panero, hay un rechazo a lo que suponga orden, poder y valores tradicionales, lo cual convirtió su poesía en un medio para representar lo irrepresentable, con connotaciones terapéuticas para canalizar el delirio y reencontrar su inconsciente. Ruiz Norambuena (2005) también visualiza la poesía de Panero como una instancia de salvación, una búsqueda terapéutica y un camino a la sanidad [*sic*]. Es el poeta mismo buscando su cura, al conceptualizar la escritura como un antídoto para vencer dentro de sí a la muerte.

Finalmente, en el extremo de esta tendencia y distanciándose diametralmente de las bases teóricas de mi trabajo, Barella Vigal (1984) analiza a la persona de Panero a través de su poesía, con interpretaciones psicoanalíticas muy forzadas (lo llama Narciso, lo tacha de Edipo) a partir de algunas metáforas que éste escribe en su obra y que Barella lee agresivamente como un

motivo psiquiátrico. Supone que detrás de cada obra de arte late una neurosis, un complejo o una obsesión, y que Leopoldo María degrada la suya y no logra sublimarla en la escritura, sino que se autopsicoanaliza en el poema a través de “frases de ida y vuelta desde donde se nos recuerda hasta la saciedad un cierto número de mitos cuya pista se pueden encontrar en los manuales de psiquiatría” (p. 126). Postula que la poesía de Panero se empobrece porque él la reduce a una obsesión de sentimientos personales que le hacen caer en la monotonía, a la cual le falta fantasía y humor<sup>8</sup>.

En el ámbito costarricense, Panero ha estado ausente de las publicaciones. Sólo se ha hallado un manuscrito inédito que fue presentado en la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, titulado *La experiencia de la locura como tema en la poesía de Leopoldo María Panero* (Gutiérrez Vargas & Madrigal Rojas, 2011)<sup>9</sup>. Dicho trabajo presenta un análisis de la locura en los poemas de Panero, situando al escritor como paciente psiquiátrico y estudioso de las teorías psiquiátricas a la vez. Usa como marco de referencia las teorías de Karl Jaspers sobre el genio y la locura, es decir, el trabajo artístico de los esquizofrénicos. Este punto de vista es posteriormente contrastado con un análisis antipsiquiátrico bajo el modelo de Thomas Szasz, que postula la enfermedad mental como mito y como una máscara del control político que tiene la medicina, y siendo Panero una víctima de todas las contradicciones inherentes al sistema psiquiátrico.

En cuanto a tesis de posgrado, se rastrearón cuatro investigaciones de distintas disciplinas y elaboradas en variados puntos geográficos. La primera de ellas, cronológicamente hablando, fue realizada por Navarro-Albaladejo (2004) y en ella estudia la lógica del exilio en los escritores Mario Benedetti, Zoé Valdés y Leopoldo María Panero. En este último, que es el caso que aquí nos interesa, no se trata de un exilio geográfico, sino de una *reterritorialización* (término que adopta de Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*, 1974) a través del mundo escrito, como un espacio requerido para reconstruir su subjetividad frente a una sociedad que lo exilia

---

<sup>8</sup> Más detalladamente, refiriéndose a elementos siniestros comunes en la literatura de Panero (como los borrachos, el alcohol o los fantasmas), la autora cree que al estar estos “condicionados por lo psicótico y, desde esa perspectiva, presentados al lector, el poema se contamina de la monotonía de lo enfermizo, de los síntomas del mal y, sin humor ni fantasía, el poema no logra liberarse del autoanálisis y la terapia” (Barella Vigil, 1984, p. 127).

<sup>9</sup> Agradezco a los autores por permitirme acceder a su investigación.

como enfermo mental, como quien no participa de la intersubjetividad comunal.

El exilio de Panero es radical y absoluto, a diferencia del exilio geográfico que vivieron Valdés o Benedetti, quienes podían con el paso del tiempo negociar sus desajustes culturales tras una etapa de asimilación a su nuevo lugar de residencia, superando así la enajenación inicial, proceso al cual Leopoldo María no tuvo acceso dado que vivió un ostracismo de su propia comunidad. Según la autora, es por ello que Panero escribió bajo su idiosincrática visión de mundo, pero en este supuesto proceso restitutivo vivió en una paradoja, una monotonía circular: su singular escritura con elementos escatológicos lo hizo vulnerable a un nuevo rechazo por parte del lector, por lo que tal proceso acabó alienándolo más de la sociedad que lo rodeaba: “la escritura se convierte para él en máscara que le protege y le aísla al mismo tiempo, cura y veneno” (Navarro-Albaladejo, 2004, p. 178)<sup>10</sup>.

Navarro-Albaladejo (2004) usa como ejemplo el cuento *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen*, incluido en *El lugar del hijo*, para mostrar la confluencia de estas tensiones, pues el protagonista del relato es aislado de su sociedad y se busca a sí mismo en la escritura. En el acto de escribir, Panero busca el reconocimiento que la sociedad le niega al ser etiquetado con diagnósticos, y se rebela contra esa negación de reconocimiento que recibe de la psiquiatría y la sociedad capitalista, por lo cual ataca constantemente estos derivados del positivismo y el cartesianismo, según Navarro-Albaladejo. El cuento mencionado está lleno de realidades paradójicas que cuestionan la realidad, que atacan las bases sociales (el gobierno, la religión, la familia y la cultura en general), lo cual es extrapolable geográficamente y temporalmente a la realidad de Panero, en tanto mina los mismos ejes que el escritor ataca en su obra ensayística y sus posiciones ideológicas en general.

Otro trabajo de posgrado acerca de Panero se titula *The writing of Leopoldo María Panero: Subjectivity and multiplicity* (López Castellano, 2009). Se trata de una lectura postestructuralista que busca demostrar que la obra de Panero no es una obra *lisible*, según el concepto de Barthes y bajo el cual suelen analizarse tradicionalmente sus escritos. Asimismo, se propone desafiar tal construcción a través de la desmitificación del autor (como “poeta maldito” por excelencia) a través de la técnica genealógica de Foucault, estudiando su escritura como

---

<sup>10</sup> Se refiere al término platónico de *pharmakon*, remedio y veneno a la vez.

poeta de expresión minoritaria, según términos de Deleuze y Guattari (*El anti-Edipo*, 1972), y demostrando la futilidad de buscar una interpretación a su obra a través de un análisis psicoanalítico tradicional del cuento *Mi madre*, de *El lugar del hijo*.

Por otro lado, la segunda parte de su indagación reposa sobre las técnicas de composición que subyacen a la escritura de Panero, para demostrar que, siguiendo la propuesta de Barthes<sup>11</sup>, se trata de una obra *scriptible*, maleable y múltiple. Para ello analiza el recurso del palimpsesto, tan frecuente en los textos panerianos, su singular trabajo de traducción como pervisión y su labor ensayística como formulador teórico. Todo ello con el fin de cuestionar el concepto de la autoría, el lector, la significación y la subjetividad.

Dicho trabajo concluye que ante la ausencia de posibilidad de un autor, un sujeto y un significado, la escritura muestra su propia “indecidibilidad” al ser maleable, virtual, *rizomática*<sup>12</sup> y abierta a ser atravesada por los encuentros tangenciales con el lector. Así, “Leopoldo María Panero constitutes a formidable and relentless literary machine that systematically challenges the assumptions that underlie our basic understanding of the literary—and by extension, experience in general” (López Castellano, 2009, p. v)<sup>13</sup>.

En el área específica de las artes, la tesis de Sergio Garibay (2011) analiza la obra poética de Panero a partir de las estructuras de poder que desafía con su propuesta de la locura y la sexualidad. Para ello, se vale de los postulados freudianos sobre la bisexualidad, la transgresión a las estructuras de poder según Foucault y el anti-Edipo propuesto por Deleuze y Guattari. Sin embargo, la investigación se desvía hacia la vida del poeta y no sigue la línea de su obra, y cuando lo hace, es a través de un análisis abrupto de los poemas y prosas. Subraya repetitivamente la condición de homosexual de Panero (confundiendo este término con la

---

<sup>11</sup> Propuesta según la cual el texto *lisible* se corresponde con el texto de placer y no reta a la posición del lector como sujeto, mientras que el *scriptible* se refiere al texto de goce, que permite al lector romper con su posición subjetiva. Ver los textos de Barthes (*El placer del texto* y *S/Z*, ambos de 1973).

<sup>12</sup> En términos de Deleuze y Guattari, *rhizome* se refiere a una imagen de pensamiento que aprehende multiplicidades.

<sup>13</sup> “Leopoldo María Panero constituye una máquina literaria formidable e incansable, que reta sistemáticamente los supuestos que subyacen a nuestro entendimiento básico de la experiencia literaria y, por extensión, de la experiencia en general”.

transexualidad) y su condición psiquiátrica, con poca profundidad teórica y una fuerte tendencia panfletaria que sólo llega a conclusiones redundantes, relativas a la forma en que el poeta rompe con las normas establecidas y hace una propuesta de realidad distinta.

Y por último, hallé una tesis de doctorado en Ciencias Sociosanitarias y Humanidades Médicas titulada *Leopoldo María Panero. Enfermedad mental y literatura* (Sánchez Bustos, 2012), de la cual me centraré en el posicionamiento teórico del investigador. Desde su objetivo general, el trabajo deja muchos cuestionamientos al proponerse de forma muy imprecisa y no sin cierta imposibilidad, comprender la vida, obra y enfermedad mental de Panero. Esta pretensión de comprender su vida, ¿se refiere a un ejercicio de empatía? El comprender la obra, ¿busca una exégesis? O el comprender su enfermedad mental, ¿se refiere al diagnóstico? Imprecisa e inconscientemente, sí.

La investigación se basa en un análisis de discurso aplicado a poemas, ensayos, cuentos y entrevistas, donde busca “categorías de sentido” como el yo, el otro, la muerte, la enfermedad mental (en su construcción y “mejoría”). La revisión biográfica de Panero se enfatiza en las hospitalizaciones, diagnósticos, medicamentos consumidos y sintomatología; y el investigador especula sobre las motivaciones del poeta para consumir drogas e insiste en hallar una correspondencia directa entre su vida y el contenido literal de su obra. A nivel teórico, con pretensiones de una gran profundidad, abunda la teoría que termina perdiéndose lejos del tema y de los textos panerianos, evidenciando una deficiente labor de lectura. Tal insuficiencia se manifiesta también al nivel de la escucha, pues los encuentros personales que el investigador tuvo con Panero, los presenciaba con una marcada tendencia a observarlo e identificar los “síntomas” de su psiquiatrización y demás rarezas, ante lo cual, por supuesto, Leopoldo María no mostró interés alguno. El tesista hace una queja explícita sobre la falta de interés de Panero en sus objetivos académicos, cuando en realidad no supo leer el signo del acuse de recibo que abiertamente le dio el poeta: unos cuantos bostezos.

Esta diversidad de trabajos de posgrado muestra posturas muy disímiles entre sí. La primera de ellas (Narvarro-Albaladejo, 2004), con tintes de psicología de autor que, sin embargo, no es una muestra fatal entre los trabajos de su especie, parte de una hipótesis interesante y no corrompe la obra de arte. De dicho trabajo rescato la labor de intertextualidad alrededor de uno de los cuentos de Panero que interesan a esta tesis y que comentaré más

adelante. De la segunda investigación (López Castellano, 2009), he de decir que tiene una aproximación epistemológica y teórica muy compatible con mi trabajo, pues aunque no haré un análisis postestructuralista como tal, comparto los postulados foucaultianos que el autor desarrolla, así como la visión de la escritura paneriana como una fuente de múltiples sentidos. No comparto posición con el trabajo de Garibay (2011) y, por supuesto, me distancio completamente de la visión sociosanitaria de la cuarta tesis (Sánchez Bustos, 2012) y de cualquier intento por enfocar la sintomatología, el diagnóstico y demás construcciones del discurso médico.

Por último, y para finalizar esta sección, hay tres artículos que preceden directamente en la genealogía de esta investigación, en tanto trabajan la temática paterno-filial y materno-filial por aparte en la poesía de los Panero y en los cuales me detendré más extensamente. El primero de ellos data de 1965 y fue publicado en la edición de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicada a la memoria de Leopoldo Panero. Fue escrito por Emilio Miró y se titula *El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea* (haciendo referencia, claro está, a Panero el padre). En dicho trabajo, Miró busca demostrar que Panero se encuentra ligado a una tradición hispánica (que ejemplifica con poetas del siglo XV en adelante, hasta el contexto más inmediato del autor) que ha tratado el tema del hijo con una connotación determinada y creo yo que sobre-idealizada.

Así, analiza los poemas paternos por excelencia de Leopoldo Panero, sabiendo que la escena familiar es uno de los temas centrales en su poética. Uno de los más conocidos es *Hijo mío*, dedicado a su primogénito Juan Luis, donde la relación paterno-filial se deja ver atravesada por el misterio y el existencialismo, en una ligazón que deviene trágica tras hurgar en la condición humana y su radical soledad. Me permito reproducir los textos completos:

### **Hijo mío**

*A Juan Luis*

Desde mi vieja orilla, desde la fe que siento,  
hacia la luz primera que toma el alma pura,  
voy contigo, hijo mío, por el camino lento  
de este amor que me crece como mansa locura.

Voy contigo, hijo mío, frenesí soñoliento

de mi carne, palabra de mi callada hondura,  
música que alguien pulsa no sé dónde, en el viento,  
no sé dónde, hijo mío, desde mi orilla oscura.

Voy, me llevas, se torna crédula mi mirada,  
me empujas levemente (ya casi siento el frío);  
me invitas a la sombra que se hunde en mi pisada,

me arrastras de la mano... Y en tu ignorancia fío,  
y a tu amor me abandono sin que me quede nada,  
terriblemente solo, no sé dónde, hijo mío  
(Panero Torbado, 1963, p. 201).

También el poema *Introducción a la ignorancia* la “soledad en compañía”, pero empañada por la profunda inocencia de un ser aún inconsciente, e introduce el tema del hijo como una cercanía a Dios<sup>14</sup>:

### **Introducción a la ignorancia**

**Nana.**

*A Leopoldo María*

Se te ve sonreír para nosotros,  
como la hierba en lo solo de un valle.  
Se te ve sonreír para el silencio,  
para el azul vivificante de la nieve,  
para la luz descalza que hay en lo íntimo del agua,  
para la libertad con sabor a ella misma,  
para el rocío desprendido del bosque y para la piel de ignorancia del mundo.

Se te ve sonreír donde no estaba nadie,  
más que el balido de la flor,  
más que el son de la gota,  
más que el hilo perdido de la araña,  
más que el baile de la hierba y el cielo.

Se te ve sonreír y titilar desde lo último que tienes:  
desde el amago de tus manos y el clavel de tus cuerdas vocales;

---

<sup>14</sup> Existe otro poema dedicado a Leopoldo María titulado *El distraído* y que no fue analizado por Miró (1965), por lo que lo he transcrito en el Anexo 3, bajo el título correspondiente a Leopoldo Panero.

desde los tallos con aroma de un azul imprevisto;  
desde el frescor sin trabajo de lo verde;  
desde tus huesos que se sueltan del orbe.

Se te ve sonreír para todos, desde mi corazón hacia el tuyo;  
desde tu rizo columpiado sin fuerza;  
desde tus ojos donde el tiempo no estaba.

Se te ve sonreír donde el tiempo no estaba,  
como a la hierba en lo solo de un valle.

Nadie estaba entre las blandas laderas.  
Nadie estaba en la delicia del mar vivo.  
Nadie estaba en el beso de las hojas.  
Nadie estaba en el vaivén del silencio.  
Nadie estaba en lo vago de las cimas.

Nadie estaba,  
y llegamos de repente,  
sorprendiendo a las cosas en su origen,  
avisando a los peces,  
asustando a los álamos,  
poniendo en fuga la materia del día,  
igual que el alpinista cuando asciende perdiendo peso hacia la altura.

Nadie estaba: ¿Para quién todo aquello?  
¿Para quién el dulce terror que en gozo puro se convierte?  
¿Para quién lo concreto de la piedra y lo absoluto de la estrella que nace?  
¿Para quién el rumor inasible y el inmenso depósito de vida,  
de todo aquello? ¿Para quién todo aquello  
desde la cumbre hollada y solitaria,  
desde el tiempo sin límite,  
desde el terreno de la nieve sin nadie?

Para ti,  
Leopoldo María.  
Para ti, pobre Niágara de besos.  
Para ti, turquesa niña de tu madre.  
Para ti todo aquello, y desde el dulce  
latir de todo aquello,  
se te ve sonreír, para nosotros,  
niños,

los más niños,  
eternos creadores de ignorancia.

Para ti todo aquello, todo el aire,  
toda la luz en pliegues infinitos,  
todo el cansancio de excursión y de tiempo,  
toda la soledad y todo aquello,  
como tibio dolor entre plumas,  
aun entre vagas plumas,  
niño nuestro,  
niño que estás aquí, que todavía  
no estás aquí,  
que vas,  
que vienes,  
desde dentro y el centro  
de nosotros.

Para ti  
Leopoldo María,  
diáfano en tu mudez,  
despertado hacia el tiempo por nosotros,  
intensamente alegre sin saberlo,  
revelador de un Dios único,  
sustancia de una muerte única,  
presencia y puro vaso de agua  
de un origen profético,  
y tuyo,  
y que lo tienes tuyo  
en dulce titilar,  
en ganancia de sombra,  
en único tesoro de días.

Para ti todo aquello sin sílabas.  
Para ti todo aquello que es nuestro sin saberlo de fijo.  
Para ti desde ahora,  
tacto de ciego acompañante  
que nos alquila en la feria del mundo.

Para ti la verdad en la miseria y los pies que se cumplen andando.  
Para ti las infinitas naranjas que al rodar se somríen.  
Para ti la tiniebla que es la hierba del cielo.  
Para ti la palidez de un momento que parece la vida.

Para ti la bondad de todo aquello;  
y más que quiero darte;  
y el suelo que a tus plantas yo daría,  
y el mar que si pudiera,  
para ti,  
Leopoldo María.

Se te ve sonriéndonos dormido,  
necesitado de calor en la sombra,  
necesitado de prodigio en el tiempo,  
necesitado humanamente en nosotros.

Voluntad aún sin peso en las manos  
-como la hierba por lo solo de un valle-  
se te ve con el brillo repentino del agua,  
se te ve,  
sitio intacto,  
con luz de pocos meses, con límite en espera  
con existencia liberándose, con ternura voluble de hoja,  
con alma que transpira, noche y día,  
peligro y confianza de su sino,  
ignorancia suprema entre unos brazos.

Se te ve sonriendo con la música,  
llevado, cuerpo iluso, por ella,  
mecido en su figura de aire,  
dormido por su silbo,  
deletreado con el dedo en los labios,  
movible en su palabra, nevado por sus alas,  
suspense por su seda en el viento.

Se te ve,  
y tú nos cantas,  
tú a nosotros nos cantas,  
no nosotros a ti,  
cada noche, para la experiencia en suspense de la noche,  
como en un nuevo suelo cada noche,  
como en fresca memoria cada noche,  
como en un valle serio cada noche,  
como en una sonrisa repartida,  
al disolverse en niño nuestro sueño  
(Panero Torbado, 1963, pp. 228-233).

En *José-Moisés visto en la mano*, dedicado a Michi Panero, el padre-poeta reafirma, en palabras de Miró (1965), lo indisoluble de la unión con el hijo, recibiendo a éste como su diaria purificación y su camino hacia Dios. El poema se encabeza por una cita bíblica, e invoca al corazón inocente e incontaminado de su hijo menor:

### **José-Moisés visto en la mano**

*“Dejad que los niños se acerquen a mí”*

¡Qué corazón, tan suave y tan de prisa  
me pasa suavemente por el mío  
cuando te toco! ¡Corazón de río  
que recibe en sus ondas y en su brisa

toda mi original y larga brisa  
de ayer y de mañana en mies de estío!  
¡Corazón transparente y aún vacío  
de mal, aún con la nieve por camisa!

Aún palpitante eternidad pequeña  
lavándome la sangre y la costumbre  
en el correr de Dios, visto en la mano,

y adivinado, en majestad risueña,  
detrás, como los bosques en la lumbre,  
del árbol encarnado en leño humano  
(Panero Torbado, 1963, p. 386).

Finalmente, en el romance *Noche buena del Ávila*, escrito durante un viaje diplomático que Panero hacía a América Latina y que le hizo pasar los días festivos lejos de casa, presenta según Miró (1965) una nueva modalidad: el tema de la ausencia y la separación física que no interrumpen aun así la mutua ligazón espiritual con los hijos. Como se verá en los siguientes versos, los hijos son exaltados como defensores y guardianes, cercanos a Dios:

### **Noche buena del Ávila**

Con la sonrisa en la almohada  
ellos estarán soñándome,  
y yo soñando con ellos  
en este Hotel de los Andes.

Los tres estarán ahora,  
ilusos de navidades,  
con la cabeza en la almohada,  
dormidos junto a su madre,  
y al compás que hacen sus pechos  
se entibia también mi sangre.  
Juan Luis, Leopoldo María  
y José Moisés, y el aire  
que ronda tras las ventanas  
hará gemir los cristales,  
por dentro turbios de vaho  
y por fuera goteantes,  
que oigo yo y ellos no oyen,  
que yo sé y ellos no saben.

Con la mejilla en la almohada,  
hundidos en tibio cauce,  
metidos en su corriente  
de agua, sobrenaturales,  
me están dando aquí calor,  
dando calor a mi carne  
en este hogar viajero  
de mi nochebuena errante.  
Me están dando aquí penumbra  
de amor, de casi besarles,  
en el hueco de la almohada  
donde mi noche se abre.  
Frente a mí el Ávila tiende  
sus cumbres, bosques y valles,  
que yo llevaré algún día  
hechos visión entrañable  
para ellos tres: para ellos  
y que sus manos los palpen.  
Les regalaré los picos  
con niebla, y pondré a su alcance  
las casitas de los cerros  
y el sonido de los árboles.  
Haremos un nacimiento  
con el Ávila, soñándole,  
igual que yo sueño ahora  
y escucho el sonar del Guaire.

¡Cuán limpias se oyen sus aguas,  
que también van de viaje  
como yo, rodando libres  
bajo las estrellas, dándome  
misteriosa compañía,  
como de verso que nace!

¡Con la mejilla en la almohada,  
cómo rueda, cómo late  
mi corazón en silencio  
y mi mano cómo arde!  
Desde lejos esta noche  
os sueña así vuestro padre,  
Juan Luis, Leopoldo María  
y José Moisés (guardianes  
de mi niñez en la tierra,  
y a Dios, por niños, iguales),  
en esta canción de cuna  
que Él me pide que hoy le cante  
(Panero Torbado, 1963; pp. 375-377).

En conclusión, creo que Miró (1965) demuestra dos puntos importantes para esta investigación. Primero, que esta poesía paternal, por así llamarla, de Leopoldo Panero, conserva las mismas generalidades que el resto de su obra, bajo temáticas relevantes en su poética como lo son el paisaje, la familia, la pureza, la soledad y la religiosidad. Y segundo, que pareciera ser que Leopoldo tiene una genealogía poética sobre los temas paterno-filiales con la que no rompe, y que tiende a la idealización del vínculo padre-hijos.

Por otro lado, hay dos estudios que si bien no se refieren directamente al tema paterno-filial, sí hacen breves alusiones al lugar de dichos motivos poéticos en la obra de Leopoldo Panero. En primer lugar, el escrito más conocido y más aclamado sobre la poesía de Panero padre es el de Dámaso Alonso (1963), en el cual hace una anotación sobre su poesía familiar. Las referencias a los hijos las describe como llenas de una jubilosa temura a la vez que se adentran en lo sombrío. Y en segundo lugar, el escritor Gerardo Diego (1965) dice estas curiosas palabras sobre la poesía paternal de Panero, y que sin querer da muestras del perfil de masculinidad de la época:

Parece mentira que se pueda conseguir una poesía tan feliz y desgarradoramente

humana en boca de varón. Se esperaría un cántico tal de los labios de una madre. Saber sentirlo siendo hombre y saber decirlo con acento de poeta y de padre supone una confluencia de sentires, inventares y expresares que por vez primera se descubre en la historia de la poesía (p. 480).

Ahora bien, este primer antecedente en el tema a cargo de Miró, fue respondido 28 años después por Túa Blesa (1993), en su ponencia para un congreso sobre la Escuela de Astorga, a la cual tituló *El lugar del padre*. En ella, se propone demostrar que si los hijos fueron material del discurso poético del padre, éste reaparece reiteradamente en la escritura de sus hijos.

Del lado de Juan Luis Panero, el padre aparece en el siguiente poema de su primer libro:

### Con quien hablo

*A mis hermanos.*

Alguna vez, quizá,  
preguntarán por ti.  
Dirán ¿Dónde está?  
¿Qué se hicieron sus manos?  
Y su lenta palabra ¿Dónde suena?  
Insistirán,  
querrán sentir tu huella,  
el calor de tu pecho, en que tanta ternura,  
tanto amor remansado, abrigaste.  
Me pedirán tu sombra  
en las cuatro paredes de esta casa  
y el sonar de tus pasos y tu risa.  
Alguna vez, quizá  
preguntarán por ti.  
Por ti, que ahora estás muerto  
y sin respuesta, para siempre  
(Panero, J. L., 1968, p. 27).

Poema este que, según Blesa (1993), es una prolongación de aquellos que el padre les dedicó. Un ejemplo, entre varios que el investigador cita, es el final de *José-Moisés visto en la mano*, donde le dice a su niño: “cuando estos versos releas / de mi mano acuérdate!” (Panero

Torbado, 1963, p. 386), ante lo cual surge la duda del hijo primogénito sobre qué decir cuando sus hermanos pequeños pregunten por ese padre muerto y el elemento particular de sus manos.

No puede faltar en la indagación el poema *Frente a la estatua del poeta Leopoldo Panero*, donde Blesa (1993) asegura que Juan Luis muestra la identificación padre-hijo a través del whisky y por la condición de poetas, con palabras de simpatía, complicidad y sinceridad:

### **Frente a la estatua del poeta Leopoldo Panero**

Poeta húmedo como Darío  
te define Oreste Macrí  
en la última edición de su antología.  
Por supuesto no descubre nada nuevo,  
el asunto de tu bebida ha dado ya mucho que hablar  
y por otro lado la comparación con Rubén Darío es bastante honorable.  
También se han comentado tus proezas en los burdeles  
y algunos de tus amigos las suelen repetir  
adornándolas con pintorescos detalles  
(aunque es muy posible que esto te divertiría saberlo).  
En cuanto a los arranques violentos de tu genio  
para qué mencionar lo que todos sabemos.  
Sin embargo, para la Historia ya eres:  
cristiano viejo, caballero de Astorga,  
esposo inolvidable, paladín de los justos.  
Y también en todo eso hay algo de verdad.  
Sin duda eras un tipo raro y bien curioso.  
Rojo para unos, amigo de Vallejo, condenado en San Marcos,  
y azul para los otros, amigo de Foxá, poeta del franquismo.  
“La caterva infiel de los Panero,  
los asesinos de los ruiñeros”,  
que airadamente escribió Neruda.  
Y tu final -gordo y escéptico-,  
con tus trajes ingleses que tanto te gustaban  
y tu whisky en la mano, trabajando para una compañía norteamericana.  
Y años después canonizado en revistas y libros  
(excepto la alusión de Macrí), números de homenaje  
y las calles de Leopoldo Panero  
y las lápidas de Leopoldo Panero  
y el premio Leopoldo Panero  
y el colegio Leopoldo Panero

y tu efigie entre otras ilustres  
en los muros solemnes del Ateneo  
y por fin esta estatua de Leopoldo Panero  
que contemplo en un helado atardecer  
mientras llueve a lo lejos sobre el Teleno.  
De verdad, me gustaría saber  
si los muertos conservan un cierto sentido del humor  
y frente a tu noble cabeza de patricio romano  
(que podría escribir cualquier cretino)  
“poeta arraigado”, “poeta de la esperanza”,  
“leonés sajonizado”, “hombre de secreto”,  
“eximio vate”, “gloria de nuestras letras”,  
etc, etc, etc...  
con tu libro de piedra sobre las rodillas  
y tus ojos perdidos -extraño personaje-  
puedes sonreír irónico y distante,  
pensando en tu batalla perdida de antemano.  
Yo así te lo deseo y no sin cierta envidia  
-estar muerto en España es un lujo envidiable-  
esta noche en tu casa mientras me sirvo un whisky  
y en el pesado vaso de cristal rayado  
el alcohol venerable y tu hijo primogénito  
(por supuesto menos venerable) te rinden  
-y no es broma- su más fiel homenaje  
(Panero, J. L., 2000, pp. 150-152).

Más adelante, *El convidado de piedra (L. P.)* es un poema de Juan Luis Panero que rememora la difícil relación paterno-filial que sostuvo el primogénito con su padre:

A veces, regresas en una pesadilla,  
tan absurda como fue nuestra historia,  
y al despertar no dejas sino  
rencor y descontento, miedo  
petrificado en la memoria.  
Ni aún ahora, tantos años después,  
es posible el pacto entre nosotros,  
ni aún ahora, la piedad y el olvido  
(Panero, J. L., 2000, p. 341).

Y finalmente, Leopoldo Panero es rememorado en su estancia londinense, cuando fue amigo del escritor Nobel T. S. Eliot (época que sólo el hijo mayor vivió), en este segmento del

poema *Galería de fantasmas*:

“Da las buenas tardes al señor Eliot”  
-mi padre y aquel educado espantapájaros,  
sentados en sus butacas de cuero, hablando en un extraño idioma-  
en el 102 de Eaton Square. Londres 1947  
(Panero, J. L. 2000, p. 259).

En síntesis, podría decirse que la figura del padre en Juan Luis Panero pasa de ser una imagen incomprensiblemente ausente para sus hijos menores, a hacerle un homenaje que recorre sus andanzas políticas, mundanas y grandezas literarias, hasta un lamento frente a los recuerdos de una filiación difícil y hasta de pacto imposible, y termina en una figura espectral que atraviesa esa vasta galería de fantasmas que es la obra poética de Juan Luis.

No así resulta ser el padre en los poemas de Leopoldo María Panero. Desde su primer libro, el padre es tema poético, como en este fragmento de un poema en prosa que dice: “Y aquella tarde que fui al ballet ruso. Mi padre me llevaba de la mano. Su risa se parecía a la muerte. ¿O era él quien se parecía a la muerte?” (Panero, 2010e, p. 38), líneas en las que persiste la imagen de padre e hijo con las manos entrelazadas y la presencia de la muerte ya sobre el progenitor.

Blesa (1993) también señala que la intertextualidad es un factor importante de esta inserción del padre en la poética de Leopoldo María, en la cual se reescribe o copia el modelo de un texto de Leopoldo Panero. *El canto del Llanero Solitario* (de Leopoldo María) tiene algo de eso:

Mujer entre la nieve  
geométricos los buitres  
avanzan sobre cadáveres  
amontonados en la terraza  
(Panero, 2010e, p. 99).

Según Blesa (1993), la extraña combinación de muerte y geometría proviene de un poema del padre (de su época vanguardista) titulado *Crónica, cuando amanece*, haciendo inscripción en la escritura del hijo y ésta a su vez prolonga la obra de padre/poeta. El poema en cuestión, del padre, dice:

Venus imita, esclareciendo brumas  
de antiguas linfas, hoy, compás del aire,  
sobre un desierto ya de geometría  
y de cuerpos jugando a los cadáveres  
(Panero Torbado, 1973, p. 19).

Por último, el poema *Glosa a un epitafio (Carta al padre)*, glosa el epitafio de Leopoldo Panero. En estos versos padre e hijo comparten una misma tumba, unidos por la muerte y con las diferencias entre ambos diluidas, donde la relación padre-hijo se disuelve para establecer la igualdad, como puede notarse en este fragmento escrito por el hijo:

porque somos tan sólo hermanos de una invasión de lo imposible  
y tus pasos repiten el eco de los míos en un largo  
corredor donde  
    retrocedo infatigable  
(Panero, 2010e, p. 151).

Además, en dicho poema, Leopoldo María repite y comenta algunos elementos presentes en el *Epitafio* de su padre, como la alusión al amor, la bebida y el yacimiento de la muerte bajo una piedra.

Concluye Blesa (1993) que el lugar del padre es la obra de Leopoldo Panero y las obras de sus hijos en las que se inserta: “una voz habla en otras voces, una escritura vive en la que dibujan otras manos; otra presencia alienta en el lugar del hijo” (p. 178).

Estos dos trabajos se dedicaron al estudio de la relación paterno-filial en la saga literaria de los Panero, y a ellos se suma la disertación de Saldaña Sagredo (1994) sobre la relación materno-filial (Felicidad-Leopoldo María) presente en la poesía del segundo hijo, trabajo sobre el que se profundizará en la sección de intertextos. Los tres constituyen la constancia directa de que esta relación es toda una temática que ha llamado la atención de los que yo denomino “panerólogos”. No en vano se ha construido mi objeto de estudio que incluye al hijo, a la literatura (en esta ocasión, la narrativa y no la lírica) y a la herencia estética de (los) Panero.

\* \* \*

Retomando, los estudios sobre Leopoldo María Panero han tenido principalmente dos vertientes: una filológica y otra psicologizante. La primera aborda su obra y será de gran utilidad

más adelante en la lectura filológica, mientras que dentro de la segunda se hallan los claros ejemplos de lo que el presente trabajo no buscar ser: un análisis de psicología de autor. En Costa Rica, Panero ha estado ausente de la investigación académica (aparte de un ensayo nunca publicado). Y pocos estudios de todos los citados, anteceden directamente el planteamiento de las relaciones parento-filiales en la literatura de los Panero: los que van en dirección de padre a hijos (Alonso, 1963; Diego, 1965; Miró, 1965), el que va de hijos a padre (Blesa, 1993) y el que se direcciona de hijo a madre (Saldaña Sagredo, 1994), dejando pendiente el estudio de la relación poética otros-hijos a madre y madre a hijos.

## Estudios sobre literatura y psicoanálisis: hermenéutica y primacía del significante

*La literatura no es nada si no es peligrosa.  
Lo mismo que se arriesga el psicoanalista a  
depositar como un óbolo su razón en lo  
inconsciente, la literatura, que es la misma  
búsqueda, no debe protegerse.*

Leopoldo María Panero<sup>15</sup>

Se muestra a continuación una serie de investigaciones locales que de diferentes maneras han abordado el psicoanálisis y la literatura como ejes principales de estudio<sup>16</sup>.

En primer lugar, se hallaron estudios que se acercan a la literatura a través de la hermenéutica profunda (Mora Fernández, Salas Ruiz, Ugalde Montero & Valverde Morales, 2009; Hidalgo Xirinachs, 2002, 2003; Martínez Herrera, 2011), los cuales resultan valiosos a esta investigación en tanto sostienen que la literatura es una fuente válida, que algo tiene que decir y es por ello susceptible de ser estudiada. La hermenéutica enseña que a partir de los textos se puede saber algo de la socialización del sujeto en la cultura, de los valores e ideales

---

<sup>15</sup> (Panero, 2010e, p. 287).

<sup>16</sup> Aunque la conjunción “y” en medio de literatura y psicoanálisis es objeto de debate, me centraré simplemente en investigaciones donde el psicoanálisis se vale de la literatura para sus diversos objetivos. Todas ellas abordan temáticas bastante disímiles y desde distintos enfoques epistemológicos, mas lo que resulta de interés para efectos de esta investigación, es que cada una fundamenta que la literatura es una fuente válida de análisis, legítima a pesar de no ser un punto de partida típico en la investigación psicológica. Por otro lado, se excluyen de esta indagación los estudios de arte-terapia y similares, que postulen el ejercicio artístico como vía de “cura” o “tratamiento” de la “enfermedad (mental)”. Las investigaciones que aquí interesan son aquellas que utilizan textos literarios como objeto de estudio propiamente.

sociales que se transmiten, así como de aquellos que más bien se niegan y reprimen. La obra escrita es válida como objeto de análisis, pues muestra aspectos ocultos del psiquismo humano y ayuda a la explicación del mundo, estetizando en una voz tolerada por la cultura justamente todo aquello incomprensible o innombrable. Los padecimientos secretos del individuo son así canalizados y a la vez develados como la naturaleza humana más primitiva: el incesto, el parricidio, el fratricidio, el infanticidio, la envidia o la traición.

Este tipo de análisis sostiene que la producción artística es una suerte de socialización del “inédito del inconsciente” (Martínez Herrera, 2011), por lo que la seducción de la literatura radica precisamente en el reencuentro con esos temas e imágenes tabú que se expresan en la lectura, a través de la identificación con diversos papeles dentro de la narración. Estas evocaciones remiten siempre a la experiencia individual, trascendiendo el texto y ubicándolo en un plano subjetivo. La literatura ocupa, entonces, un lugar intermedio entre el inconsciente y la convención social del lenguaje, lo cual la hace un sitio de ensoñaciones, fantasías y deseos con poder subversivo.

Si la hermenéutica profunda constituye el primer gran grupo de investigaciones psicoanalíticas, el segundo lo forman los trabajos que con toda cautela denominaré “lacanianos”<sup>17</sup>, o preferiblemente, aquellos que se basan en la lógica del significante. En la heterogeneidad de estos estudios, se encuentra el de Molina Watson (1986) que busca psicoanalizar a un personaje de Manuel Puig inserto “en la patología social contemporánea” (p. 76), a partir de los postulados sobre la formación del yo en el estadio del espejo y la fundación del deseo. Procedimiento este que, aunque válido, muestra algo de lo que la presente investigación no pretende hacer: sentar en el diván a los personajes de los cuentos de Panero, ni mostrar en ellos criterios diagnósticos o síntomas de algún tipo de psicopatología.

Por otro lado, el trabajo de Marín Calderón (2011) somete los cuentos y ensayos de Jorge Luis Borges a los planteamientos de Freud y Lacan sobre la verdad, la realidad psíquica y el sueño. Realiza una aplicación directa de postulados psicoanalíticos al texto (no lo direcciona al autor ni hace psicología de los personajes), pero es otro tipo de abordaje en el que la teoría

---

<sup>17</sup> Claro está, con las salvedades y diferencias tan significativas que puede haber entre un trabajo y otro, y tratando con cuidado de no significar el adjetivo “laciano” como un campo homogéneo de posiciones.

aborda el texto y se apropia de él. Tampoco es tal la intención del presente trabajo.

Un abordaje distinto lo hace Murillo Valverde (2010) a través de la lectura psicoanalítica de una novela autobiográfica de Marie Cardinal. Aunque no es propósito de la presente investigación ligar directamente la biografía y la obra<sup>18</sup>, sí es indispensable detenerse en este antecedente por razones metodológicas. En la interpretación, dice Murillo, un significante remite a otro y produce eventualmente una significación sorpresiva y nueva. La investigadora sostiene que esta discusión continúa aún fuera del dispositivo clínico propiamente dicho: se traslada a la literatura, pues allí donde no hay un analizante sujeto a la asociación libre de ideas, ni un analista en atención flotante que interpreta autorizado por la transferencia, no existe una demanda, sino solamente un lector transferenciado frente a un texto. Dado que es un trabajo “fuera del consultorio”, propone el término *lectura* en lugar de interpretación (aunque leer presupone un cierto tipo de interpretación de signos), para poner de manifiesto la relación existente entre lo que se lee y se escribe (desde el escritorio) y la interpretación bajo transferencia (desde el consultorio).

Y finalmente, se encuentran los estudios psicoanalíticos que se valen de la obra como representación de algo que es de vital interés para el psicoanálisis, y cuyo atrevimiento en sus modos de lectura también considero cercanos al de la presente investigación. Ejemplos de ello son el trabajo de Alvarado Vega (2002), que estudia los postulados lacanianos de la sexuación a partir de un cuento de Horacio Quiroga; el de Chacón Echeverría (2008) que, si bien es un estudio casuístico, hace una alusión al lugar del mito y la literatura griegos (*Medea*), en tanto tienen la función de entregar un saber al vacío inexplicable; y el de Solano Jiménez (1991) que, a partir de un relato de Fabián Dobles, propone una renuncia a interpretar la totalidad del texto y más bien buscar el sentido de lo no-dicho y del detalle, buscando los huecos en el discurso, atendiendo los silencios y fallas de *lalengua*, en tanto la lectura psicoanalítica,

más que explicar, pretende preguntar; más que hablar del texto, persigue hablar con él, dejarlo hablar; más que darle un sentido, intenta seguir el sentido hacia el cual apunta; más que completarlo, (cerrarlo), desea (pues la lectura/escritura tiene que ver con lo erótico) cortarlo, quebrarlo, diseminarlo (p. 32).

---

<sup>18</sup> Es decir, no pretendo ver la vida de Panero en sus personajes. *El lugar del hijo* no es una novela autobiográfica, como sucede en el caso de Cardinal.

Entonces, los estudios que se sirven de la literatura y el psicoanálisis pueden ser de corte hermenéutico y, aunque este trabajo no sigue tal línea, sí aprende de ella que la literatura es una fuente válida para la investigación. También pueden ser de corte más “lacaniano” (lo que sea que ello signifique) y tener objetivos muy distantes a los que se buscan aquí (como psicoanalizar personajes literarios o someter la obra a la teoría), u objetivos en consonancia con los que propondré (seguir la lógica del significante, diferenciar una lectura literaria de un análisis clínico o atreverse a ver en la obra representaciones de temas de interés para el psicoanálisis).

No obstante, todas estas investigaciones tienen en común el supuesto de que la literatura es un objeto de estudio posible y necesario para la investigación en general, para los procesos históricos, para la sociedad, para la vida personal y para los saberes teóricos. Es indispensable recalcar que precisamente estos saberes se nutren del arte literario, al encontrar en él apoyo a sus postulados, ilustraciones o representaciones de ellos, cuestionamientos, puntos ciegos, agregados a sus bases, entre otros. De ahí la posibilidad que brindan estas aproximaciones de permitir que el texto hable, que el texto enseñe, que sea leído y escuchado.

## Estudios sobre relaciones parento-filiales: ¿posición normativa?

*Mujeres venid a mí  
tengo entre mis piernas  
al hijo que no nacerá jamás.*

Leopoldo María Panero<sup>19</sup>

En este apartado se hará una revisión de estudios locales sobre el tema de las relaciones de madre y/o padre con hijos y/o hijas (en adelante, “relaciones parento-filiales”) desde varias perspectivas y disciplinas.

En la disciplina jurídica se ha estudiado el tema de la filiación matrimonial y extramatrimonial, haciendo énfasis en las limitaciones y contradicciones de las normativas (como el Código de Familia o la Constitución Política) y de las acciones de filiación (Arroyo Rojas, 2000; Cubero Pérez, 1989; González López, 1987). En otras disciplinas de las ciencias sociales como la sociología, Rosés Hernández (2005) se ocupa del concepto de “rol paterno” en padres jóvenes donde no hay convivencia de la pareja. La psicología y el trabajo social suelen trabajar este tema a través de la terapia sistémica, basándose en la promoción de canales comunicativos eficaces para el manejo de límites y disciplina en adolescentes (Alemán Martínez & Vega Blanco, 1994; Cabrera Viquez, 1992; Mora Ruiz, 2010).

Desde el psicoanálisis lacaniano, Chacón Echeverría (2008) construye casos de mujeres infanticidas, con énfasis en la relación materna que desemboca en infanticidio (con su propio hijo o hija) como pasaje al acto que separa esa díada inicial madre-hija. También desde el psicoanálisis y ahora usando además la literatura, el citado estudio de Murillo Valverde (2010)

---

<sup>19</sup> (Panero, 2010e, p. 311).

trabaja el tema de la falta de efectuación del estrago materno y sus implicaciones en lo psicosomático desde una novela autobiográfica. Y otro estudio literario, aunque no psicoanalítico, es el de Mora López (1987) que utiliza el método estructural para describir las acciones de un personaje de novela y sus relaciones familiares.

Este breve recorrido, aunque no sea de una gran exhaustividad, refleja en sus tendencias la variedad de disciplinas que pueden interesarse en los estudios de familia en general; y en particular, que las relaciones parento-filiales se han abordado minoritariamente desde la literatura (como Mora López, 1987 y Murillo Valverde, 2010).

Ahora bien, a pesar de la validez que poseen los abordajes citados, en su mayoría no dejan de ser normativos y hasta cierto punto reaccionarios, en tanto se basan en el *deber ser* de las vinculaciones familiares, y actúan así como un saber universitario que busca dar una guía, una orientación, un saber hacer acerca de las relaciones familiares, que llevan a una “correcta” resolución de situaciones “disfuncionales”. Estos posicionamientos paliativos se evidencian en la institucionalización de dichas relaciones por parte de la Ley (en su sentido amplio, no exclusivo de los estudios jurídicos), en su normalización, su urgencia de corrección y de regulación. Por otro lado, esta búsqueda de la sanidad y la salubridad familiares, está generalmente dirigida a los padres y madres únicamente, ya sean vistos como personas físicas con obligaciones y derechos, o como “jefes” de familia, reguladores de límites y garantes disciplina. Da la impresión de que se ignora que las relaciones parento-filiales constan de dos partes (padres e hijos) y son, por ello, bidireccionales. Poco abordaje se da desde la mirada o posición de los hijos e hijas, conceptualizando su proceso de ser hijo como algo pasivo y muy limitado a mantener estándares de conducta deseables.

Excepciones de estas críticas serían los estudios de Chacón Echeverría (2008), Mora López (1977) y Murillo Valverde (2010), en tanto ponen en ejercicio la escucha por encima de la imposición de algún saber teórico. El estudio de casos, la lectura de las acciones en un relato y el estudio de la novela autobiográfica, respectivamente, son modos de aproximación que en estos ejemplos particulares permiten una relación no desde el saber, sino procurando que sea el sujeto (o el texto) quien dé la orientación del estudio. Asimismo, son investigaciones que no se inscriben en la lógica del deber ser, sino en la de escuchar cómo es, cómo se vive o cómo podría vivirse determinada situación, y no un remiendo o rectificación de la misma por parte de

un ente ajeno. Por último, estas excepciones toman en cuenta *el lugar del hijo o hija* frente a la relación con alguno de sus padres. No borra la subjetividad del hijo o hija frente a la autoridad parental, que es destacada generalmente en los otros estudios para opacar a su contraparte marginalizada: la hijedad.

## MARCO CONCEPTUAL

*De alguna manera la obra poética (Rimbaud lo dijo) es semejante a la empresa alquímica: una destilación del espíritu, un psicoanálisis.*

Leopoldo María Panero<sup>20</sup>

En esta sección se hará un recorrido por los conceptos teóricos relevantes para el presente estudio, mostrando lo que el psicoanálisis dice sobre la literatura. El tema parento-filial se abordará propiamente en la fase de lectura psicoanalítica. Dado el carácter de la metodología aplicada, el marco teórico como tal no puede plantearse *a priori*, sino solamente después de las dos primeras lecturas (la filológica y la semiótica) que permitirán la posterior formulación de una conjetura psicoanalítica. Por ello, en esta sección sólo se mostrará el posicionamiento del psicoanálisis frente a la obra de arte, lo cual constituye el supuesto más básico de esta investigación.

---

<sup>20</sup> (Panero, 1993, p. 15).

## Freud y el arte

*Escribe aún un terco poema  
nacido de la sangre y del vino de la vida  
porque la vida es una enfermedad incurable  
y sólo escribir nos salva de ella.*

Leopoldo María Panero<sup>21</sup>

En numerosos escritos, Freud se ocupó de validar el arte como fuente de saber y objeto de investigación, ya sea situando la obra artística como una evidencia biográfica del autor, o como una demostración ficticia de los postulados psicoanalíticos. A ello se suman las innumerables referencias que, siempre con tono de gratitud, Freud hace a la literatura para dar cuenta y brindar más claridad de los fundamentos del psicoanálisis<sup>22</sup>.

Ahora bien, de tal vasto repertorio de referencias artísticas, se pondrá énfasis en la validación freudiana del arte como fuente de saber, el posicionamiento del psicoanalista frente a la obra y el fenómeno de la sublimación que del acto creador deriva para el espectador, como conceptos del *corpus* psicoanalítico que sirven a los propósitos de esta investigación.

---

<sup>21</sup> (Panero, 2012, p. 425).

<sup>22</sup> Ejemplos específicos de ello son la vinculación de *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare con el material onírico en *La interpretación de los sueños* (1900/2000), el análisis de *Gradiva* de Jensen (1907b/2000), o su escrito titulado *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910b/2000), su exhaustivo estudio del caso Schreber (1911b/2000) a partir de un escrito autobiográfico, las intelecciones sobre *El mercader de Venecia* y *El Rey Lear* de Shakespeare junto con otros relatos y mitos variados en *El motivo de la elección del cofre* (1913b/2000), el análisis de sueños y cuentos en *Materiales del cuento tradicional en los sueños* (1913c/2000), el trabajo que realiza sobre *El Moisés de Miguel Ángel* (1914a/2000) y acerca de *Poesía y verdad* de Goethe (1917b/2000), así como su análisis del tema del parricidio en Dostoievski (1928/2000).

## Literatura, psicoanálisis y saber

*Porque el único malestar en la cultura y la  
única revolución posible es la de la locura.*

Leopoldo María Panero<sup>23</sup>

A pesar de tantos acercamientos que Freud hace al arte, él se autodenomina como un “lego” frente a las creaciones artísticas (1908/2000), por más que sus impresiones sobre ellas resulten tan singulares frente a la gama de saberes que ya habían podido abordar el tema con más precisión. Freud apela a su propia perplejidad y goce<sup>24</sup> frente a la obra como el punto de partida para sus elucidaciones. El no saber cómo dar explicación de este fenómeno del goce del psicoanalista frente al arte, y el posicionamiento del mismo desde la ignorancia y no desde un pretendido saber, permiten esta transmisión de afectos desde el artista hasta el espectador a través de la obra. Parece que el permitirse la conmoción desde cierta ignorancia es un primer paso para dejar hablar a la obra de arte, para experimentar un goce más allá de lo teórico y estético, donde se juega frente al texto algo de lo innombrable y pulsional del ser humano<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> (Panero, 2010f, p. 39).

<sup>24</sup> Freud no utiliza el término “goce” más que como una palabra más del vocabulario, referida a un placer intenso. Es Lacan quien posteriormente le da otra connotación y lo introduce como un concepto fundamental del psicoanálisis. Esto se trabajará en la lectura psicoanalítica más adelante.

<sup>25</sup> Me permito citar extensamente, dado lo ameno e ilustrativo del relato:

Las obras de arte, empero, ejercen sobre mí poderoso influjo, en particular las creaciones poéticas y escultóricas, más raramente las pinturas. Ello me ha movido a permanecer ante ellas durante horas cuando tuve oportunidad, y siempre quise aprehender a mi manera, o sea, reduciendo a conceptos, aquello a través de lo cual obraban sobre mí de ese modo. Cuando no puedo hacer esto -como me ocurre con la música, por ejemplo-, soy casi incapaz de obtener goce alguno. Una disposición racionalista o quizás analítica se revuelve en mí para no dejarme conmover sin saber por qué lo estoy, y qué me conmueve. Por eso he reparado en el hecho en apariencia paradójico de que permanezcan oscuras para nuestro entendimiento justamente algunas de las creaciones artísticas más grandiosas y avasalladoras. Uno las admira, se siente subyugado por ellas, pero no sabe decir qué representan. No tengo la erudición suficiente para saber si esto que afirmo ha sido señalado ya, o si algún estudioso de la estética pudo descubrir en esa desorientación de nuestro entendimiento conceptual una condición necesaria de los efectos supremos que una obra de arte está destinada a producir. Confieso que me resultaría difícil decidirme a creer en una condición así. (...) Según yo lo concibo, lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en

Frente a los poetas, Freud (1907b/2000) toma una posición particular, nunca antes tomada desde otras disciplinas:

Los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia (p. 8).

En otras palabras, Freud les concede a los poetas el estatuto de poseedores de un saber: son “los conocedores más profundos de la vida anímica humana” (Freud, 1907b/2000, p. 9), más allá de una simple apreciación por la belleza de sus obras, convirtiendo así sus productos culturales en un objeto valioso para la investigación y el conocimiento del psiquismo<sup>26</sup>.

En un bello escrito sobre la novela *Gradiva* de Jensen, Freud (1907b/2000) hace un análisis detallado de los delirios y sueños del protagonista de la obra, notando que los descubrimientos psicoanalíticos sobre estos temas se aplicaban de igual manera en el personaje ficticio del poeta así como en la clínica analítica con pacientes. Freud se da cuenta de que el poeta es, desde todos los tiempos, el precursor de la ciencia y de la psicología: la ciencia no resiste el logro de la poesía, pues la ciencia se queda corta en su explicación de tales fenómenos al no considerar los procesos inconscientes, de los cuales el poeta sí da cuenta.

Al ver Freud que sus conclusiones sobre la interpretación de los sueños son corroboradas en una obra artística como *Gradiva*, se hace una pregunta: ¿cómo resulta posible que el poeta llegue al mismo saber que ha llegado el analista desde su experiencia clínica? A lo cual responde que ambos, poeta y psicoanalista, se nutren de las mismas fuentes, y elaboran un idéntico objeto a partir de metodologías distintas. El método psicoanalítico consiste en una

---

la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación (Freud, 1914a/2000, p. 217).

<sup>26</sup> A propósito, dice Panero en el prólogo a su traducción de *Peter Pan* en 1987:

Aparte del niño y del loco (...), existe una tercera persona que tiene acceso a las fuentes de la realidad divergente, de lo suprarreal, del ello o inconsciente. Esta tercera persona es el escritor, y el riesgo de su aventura no radica en ninguna bebida o maléfica droga, sino en que su experiencia delimita ese otro modo de percepción u olor que caracteriza la experiencia esquizofrénica. La función del escritor es, pues, la función psicoanalítica de canalizar y territorializar este sistema, la lacaniana función de circunscribir el inconsciente (Panero, 2014a, ¶ 5).

observación de los procesos anímicos en otras personas y en la formulación de leyes a partir de ello. Y el poeta, por su lado, no necesita formular tales leyes, pues éstas ya están encarnadas en sus creaciones: dirige su atención hacia lo inconsciente dentro de sí mismo, espía sus posibilidades de desarrollo y le permite expresarse artísticamente en lugar de sofocarlo con una crítica consciente (Freud, 1907b/2000).

Entonces, Freud encuentra una confirmación mutua que se hacen arte y psicoanálisis, pues ambos llegan a los mismos resultados a partir de vías diferentes en el estudio del psiquismo. La literatura, en este caso, queda así validada como una fuente de saber y de estudio, y el poeta es considerado como el auténtico y legítimo conocedor de los procesos anímicos de todo ser humano, por encima del saber científico. De ahí la importancia de poner atención a los textos literarios y escuchar lo que de ellos puede derivarse para la comprensión de nuestro funcionamiento interior y la vinculación con los otros.

### **La sublimación en el espectador**

*Y que este encuentro firme ese poema,  
este feto de ángel, esta excusa  
para no terminar hoy con mi vida.*

Leopoldo María Panero<sup>27</sup>

Freud (1930/2000) parte del supuesto de que la vida, así como se nos brinda, resulta gravosa e insatisfactoria al estar llena de dolores, desengaños y tareas insolubles. A esta insatisfacción, se suma el conflicto constante entre la vida pulsional del sujeto y la convivencia en sociedad, pues se acude a la represión de las pulsiones sexuales y destructivas cuando éstas entran en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo (Freud, 1914b/2000). En tanto estas pulsiones no pueden satisfacerse en su meta y objeto originales – pues amenazarían la convivencia de la especie–, Freud muestra que los destinos que tales pulsiones pueden atravesar durante su desarrollo, son básicamente cuatro: el trastorno hacia lo contrario, la vuelta hacia la persona propia, la represión o la sublimación (Freud, 1915/2000).

---

<sup>27</sup> (Panero, 2010e, p. 427).

Es ésta última la que nos interesa<sup>28</sup>, en tanto es un proceso en el cual la pulsión se lanza a otra meta distante de la satisfacción sexual. Es un desvío que atañe a la libido objetal y constituye una vía de escape que permite cumplir las exigencias pulsionales sin dar lugar a la represión (Freud, 1914b/2000), creando además los máximos logros culturales (Freud, 1910a/2000).

En palabras de Freud (1930/2000), refiriéndose a las técnicas usadas contra el sufrimiento que depara la vida, y a través de las cuales los seres humanos se empeñan en obtener la felicidad, sostiene que una de ellas

se vale de los desplazamientos libidinales que nuestro aparato anímico consiente, y por los cuales su función gana tanto en flexibilidad. He aquí la tarea a resolver: es preciso trasladar las metas pulsionales de tal suerte que no puedan ser alcanzadas por la denegación del mundo exterior. Para ello, la sublimación de las pulsiones presta su auxilio. Se lo consigue sobre todo cuando uno se las arregla para elevar suficientemente la ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual (p. 79).

La sublimación es un rasgo destacado del desarrollo cultural, en tanto posibilita que las actividades psíquicas superiores (arte, ideología, ciencia) desempeñen un papel importante en la vida social. Este pasaje de la pulsión sexual a lo sublime, constituye un “calmante” para soportar las fuentes de insatisfacción. De manera más específica, Freud (1930/2000) habla de esta canalización de la pulsión hacia otra cosa o por otra vía, como el proceso que opera tras las satisfacciones sustitutivas que ofrece el arte, entendiéndolas como ilusiones de la realidad que tienen una efectividad a nivel psíquico, gracias al papel que ha conquistado la fantasía en la vida anímica.

Del lado del poeta, Freud (1907b/2000, 1908/2000, 1911a/2000, 1917a/2000) establece esta capacidad de canalizar las pulsiones sexuales, como un acto relacionado con la fantasía (consecuencia del establecimiento del principio de realidad en el psiquismo, donde ésta se escindió y quedó separada del examen de la realidad y sometida únicamente al principio del placer) y el talento estético particular del artista.

Ahora bien, resulta que tales fantasías, destinadas al cumplimiento de deseos de difícil

---

<sup>28</sup> Esta indagación no pretende brindar una exposición necesariamente cronológica del concepto de sublimación en la obra de Freud.

realización, no se limitan al creador artístico, sino que las satisfacciones que de ello derivan a través del goce de la obra de arte, son accesibles además para las personas que no son artistas (Freud, 1930/2000). Freud (1942/2000)<sup>29</sup> se adhiere al planteamiento aristotélico de la catarsis o purga de afectos, en tanto la finalidad del drama es producir terror y piedad; pero detalla este concepto afirmando que se trata de abrir fuentes de placer en nuestra vida afectiva. Ser espectador de un drama significa, para el adulto, lo mismo que el juego para el niño: un desahogo afectivo.

Freud (1908/2000) sostiene entonces que todo placer estético que nos brinda el poeta y que un goce genuino de la literatura, proviene de la liberación de tensiones internas, con lo cual el artista habilita a sus lectores a gozar luego, sin remordimiento ni vergüenza, de sus propias fantasías.

\* \* \*

Retomando, la propuesta freudiana en torno al arte se basa en que ésta se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, tanto en el artista propiamente dicho como en sus lectores o espectadores. Al compartir, poeta y lector, los mismos deseos retenidos, “es verdad que figuran como cumplidas sus más personales fantasías de deseo, pero ellas se convierten en obra de arte sólo mediante una refundición que mitigue lo chocante de esos deseos, oculte su origen personal y observe unas reglas de belleza *que soborne a los demás* con unos incentivos de placer” (Freud, 1913a/2000, pp. 189-190; cursivas añadidas). El arte resulta ser, entonces, un reino intermedio entre la realidad frustrante y el mundo de la fantasía que cumple el deseo, ayudando así a aplacar un poco el malestar en la cultura que todos adolecemos.

---

<sup>29</sup> Este escrito data posiblemente de 1905 ó 1906, según la nota introductoria de James Strachey (en Freud, 1942/2000).

## Lacan y la literatura

*Y como decía Jacques Lacan, que es uno de mis  
poetas preferidos...*

Leopoldo María Panero<sup>30</sup>

Lacan no estuvo muy lejos de Freud al darle un lugar privilegiado a la literatura. Rabaté (2007) menciona que Lacan se movió estratégicamente entre muchas teorías de la filosofía, la lingüística, la retórica y por supuesto la literatura, para fundar su propio discurso. Se le puede describir como un teórico esencialmente literario, que se sirve de estos saberes en un *bricolage*, en términos de Lévi-Strauss<sup>31</sup>.

De hecho, la aproximación lacaniana a la literatura es muy particular, en tanto sostiene la centralidad de la letra en el psicoanálisis y ataca a todo lo que se parezca a un psicoanálisis aplicado o a una crítica literaria de óptica psicoanalítica: se rehúsa a psicoanalizar al autor o a la

---

<sup>30</sup> (Revista *Vacío*, 1996, número 5, p. 26).

<sup>31</sup> El *bricoleur*, según la definición del término que da el antropólogo Claude Lévi-Strauss, es aquella persona que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados, no originales, indirectos –por comparación con los del “hombre de arte”–, y que se expresa con la ayuda de todo un repertorio amplio y de composición heteróclita. No es un artesano, ni un artista, ni un científico: no tiene una técnica determinada ni instrumentos precisos para practicarla, y tampoco una teoría científica a partir de la cual interpretar. El *bricoleur* usa ideas heterogéneas, que no fueron diseñadas expresamente para la tarea que éste va a realizar. Son ideas o materiales que han sido utilizados antes para otros fines, otras ciencias, otras artes; y que el *bricoleur* los adapta a sus necesidades. Construye, a partir de restos, algo nuevo a lo cual añade su propia impronta y le da a sus partes componentes un uso diferente del que antes tuvieron. Sin embargo, no trabaja sin conocimiento, pues su forma de trabajar supone la capacidad de crear, de instrumentar su conocimiento y el material del que dispone (Díaz Matínez & Prieto Toraño, 1996).

obra, y más bien sostiene que la literatura proporciona modelos incomparablemente significativos que permiten, a analistas y analizantes, comprender nuevas configuraciones en sueños, síntomas, actos fallidos, entre otros (Rabaté, 2007)<sup>32</sup>. Al respecto, Lacan (1958/1984) dice en un ensayo sobre Gide:

El psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento, y por lo tanto a un sujeto que habla y oye. Fuera de este caso, sólo se puede tratar de método psicoanalítico, ese método que procede al descifrado de los significantes sin consideraciones por ninguna supuesta forma de existencia del significado (p. 120).

Entonces, la literatura no es un objeto sobre el cual aplicar estatutos psicoanalíticos. Tampoco se puede comprender el texto de forma reduccionista como la simple expresión de una neurosis (o una psicosis). Por otro lado, alguna relación psicoanálisis-literatura tampoco sería útil si se tratase de una mera confirmación de las premisas psicoanalíticas. Lacan no utilizó las referencias literarias como simples “ilustraciones”, sino que las empleó como herramientas para resolver problemas. Esta aproximación a los textos literarios proporcionó un desplazamiento a partir del uso del término “lógica del significante”, teniendo así un acceso al lenguaje del inconsciente. Entonces, Lacan no sólo explota los ejemplos literarios, sino que además les da un papel más ambiguo que desempeñar:

No puede ser sólo un “objeto” capturado, atravesado o exhibido por un discurso que busca una simple justificación a través de la ejemplificación; la literatura habita la teoría desde el comienzo, y la hace temblar, vacilar con respecto a su propio estatuto, arruina el milagro de una teoría limpia y pura claramente opuesta a un puñado de “ejemplos” bien escogidos (Rabaté, 2007, p. 19).

Así, sus incursiones en la literatura hacen ver esos lugares de la falta en el propio psicoanálisis, a partir de lo cual constituye una nueva forma de creación de saber. Para dar

---

<sup>32</sup> Ejemplos de ello son su acercamiento a Goethe (Lacan, 1953) y a *Hamlet* (Lacan, 1958-1959) para criticar y reformular el esquema edípico, su análisis de *La carta robada* de Poe para dar cuenta de los desplazamientos y supremacía del significante (Lacan, 1954-1955/1983, 1976a), su paso por la tragedia *Antígona* para entender la ética del deseo, la revisión que hace de su grafo del fantasma a partir de Sade, o las pistas sobre la feminidad y el deseo que toma de Duras (Lacan, 1964/1988), siguiendo por el tema del amor con *El banquete* de Platón, una trilogía de Claudel y una obra de Genet; y finalmente su insistencia sobre Joyce para formular el nudo borromeo y el *sinthome*.

cuenta de ello, se refiere a su análisis de *La carta robada*:

Por mi parte, si ofrezco el texto de Poe -con su trasfondo- al psicoanálisis, es justamente porque éste no puede abordarlo más que mostrando su fracaso. De este modo esclarezco el psicoanálisis (...). Sin embargo, lo aclaro demostrando dónde el psicoanálisis hace un agujero (...). Por este método el psicoanálisis podría justificar mejor su intrusión en la crítica literaria. Significaría que la crítica literaria efectivamente se renovarían por el hecho de que el psicoanálisis esté allí para que los textos se midan con él, justamente porque el enigma queda de su lado, sin que intervenga (...). Insisto, afinando mi puntería, en decir *saber en jaque* [*savoir en échec*], he aquí donde el psicoanálisis se muestra mejor. Saber en jaque como se dice *figura en abismo*, lo que no significa fracaso del saber [*échec du savoir*]<sup>33</sup> (Lacan, 1971/2009, p. 108).

Entonces, Lacan se niega a reducir el sentido de un texto a una “limpieza” psicobiográfica, en la que se le restituya a otros la intrusión en la vida privada del escritor. Asimismo, sostiene que el hecho de que el psicoanálisis se nutra de elementos tomados de la literatura, no quiere decir que éste se permita instaurarse como un discurso que somete la literatura a su crítica:

En cuanto al psicoanálisis, que penda del edipo, del edipo del mito, no lo califica en modo alguno para reconocerse en el texto de Sófocles. No es lo mismo. Que Freud evoque un texto de Dostoievski no basta para decir que la crítica de textos, hasta ahora coto exclusivo del discurso universitario, haya recibido del psicoanálisis más aire (Lacan, 1971/2009, p. 106).

Entonces, tal y como ha sido expuesto, Lacan hizo lecturas originales que se alejan de las interpretaciones usuales que se han mostrado como paradigmáticas. Apunta Rabaté (2007) que Lacan no anhela interpretar la obra tanto como aprender de ella, con lo que su posición ante la literatura constituye todo un proceso pedagógico, no sólo porque realiza sus lecturas frente a un auditorio, sino también porque propone una interacción en la que se enseña al lector algo sobre sí mismo en su conexión con el lenguaje, con el deseo, con la sociedad, la sexualidad, entre otros; apelando al espectador como ser social y como sujeto que se cuestiona su deseo.

Lacan (1973-1974) postula que Freud descartó y repudió interpretar el arte<sup>34</sup>, y sostiene

---

<sup>33</sup> Los corchetes son del traductor.

<sup>34</sup> Lo cual es fácilmente rebatible si se leen las excepciones, como sus análisis de Leonardo (Freud, 1910b/2000) y Dostoievski (Freud, 1928/2000), o su prólogo aclamando la psicobiografía de Poe hecha por Marie Bonaparte.

que no puede haber un psicoanálisis del arte ni una psicología del arte. Ataca la pedantería y necesidad de cierto psicoanálisis que cae en atribuir la técnica de un autor a una neurosis. En cambio, un psicoanalista debe reconocer que en su materia, el artista siempre lo precede, por lo que no tiene que hacer de psicólogo allí donde el artista le facilita el camino (Lacan, 1965/2012).

Rey (2009) añade que Freud se interesaba en la biografía del autor, principalmente su infancia, creyendo que ésta le abriría la puerta al santuario del secreto de la creación artística. Sin embargo, al percatarse de que no había llave para tal cerradura, abandonó la misión de ir tras ese misterio, abandonando también así al autor y centrándose ahora en el texto, desvelando la verdad de éste, la verdad del malestar en la cultura: “la verdad que se sirve de los rodeos de la deformación para revelarse, la que consigue el *Dichter* [poeta] llevando el lenguaje a la tensión máxima, a la transformación, cuando no a la metamorfosis” (p. 150).

\* \* \*

En síntesis, Lacan tuvo una postura consecuente con la de Freud respecto al psicoanálisis y la obra literaria. Lacan descarta las pretensiones de ciertos psicoanálisis que intentan aplicarse sobre una obra artística o su autor. Se vale de un astuto bricolaje para problematizar y hacer temblar la teoría psicoanalítica a partir del saber literario que, al ir siempre llevándole la delantera al analista, mostrará las fracturas y faltas de la teoría. Se sirve también de la supremacía del significante como una herramienta de aproximación al texto, designando al significante como el motor de todo movimiento respecto al sujeto y la obra.

## *Discusión sobre la aproximación al texto*

*Siempre he creído que la literatura y el psicoanálisis son hermanos.*

Leopoldo María Panero<sup>35</sup>

El recorrido por todos estos conceptos freudianos y sus consideraciones lacanianas, brinda herramientas para acercarse al texto de Leopoldo María Panero que interesa en este estudio. Tales herramientas de lectura se pueden agrupar en dos categorías o fuentes de reflexión frente al libro *El lugar del hijo*.

En primer lugar, el psicoanálisis ayuda a dar claridad sobre el posicionamiento de la lectora frente al texto. Freud no oculta su pasión por el arte, sino que más bien defiende explícitamente el hecho de dejarse llevar, de abandonarse, de entrar en la obra y permitirse engañar por ella, de dar cabida a la perplejidad y al arrebatamiento. Al no restringir este proceso, acercándose a la obra artística desde un lugar de ignorancia, se previene la imposición de algún saber sobre ella, se recuerda que no se pretende explicar el arte y que siempre quedará sin poder pasar por la palabra algo de esta conmoción. No todo pasa por la lógica y el saber académico.

Por otro lado, se convoca el tema de la sublimación, de la cual me importa aquí no su función profiláctica como tal, sino ese efecto que produce en quien lee, mira, escucha o siente la obra. Finalmente se trata de qué se *desea* hacer frente a la obra artística y cómo es ella conceptualizada. Es decir, el arte no se ve como un síntoma interpretable en una psicobiografía, ni como un blanco para el psicoanálisis aplicado. El arte es para vivirlo, sentirlo y aprender de él. Es una fuente válida de saber a la cual hay diversas maneras de aproximarse, y en las cuales

---

<sup>35</sup> (Citado en Bayo, 2014, ¶ 85).

la vivencia subjetiva no puede ser evadida.

Y en segundo lugar, el psicoanálisis brinda herramientas metodológicas, haciendo a Lacan un autor esencial a los fines de este trabajo, pues a diferencia de la hermenéutica profunda, en este caso no se pretende la búsqueda de un sentido latente en el texto, sino que se trabaja con la lógica del significante y su supremacía en el signo lingüístico. Con estas premisas, la investigación se aleja de lo interpretativo para dar lugar a la materialidad del texto, para una deriva del sentido que permita nuevas lecturas que no lleven a la reducción de este sentido, tal y como se explicará con más detalle en la estrategia metodológica.

En síntesis, acudo a las palabras del poeta para ilustrar. La parábola del diccionario, según Panero (2007b), es que encuentras la palabra que buscas, cuando es otra la palabra que lees.

### **Parábola del diccionario**

Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido a otro sentido: el sentido se extiende como la cabellera de una dama rubia, en la orilla, tocando el mar y los barcos.

Es así que la palabra, para no morir en otra palabra, se disuelve en ceniza.

(...) Pero volviendo a la pregunta sobre el sentido, éste, como el Tao supo, escapa al decir, esto es que el sentido no es una figura del discurso.

El único significante es la muerte, que es, al decir del estructuralismo, la mayor figura del discurso, porque es palabra de Dios (Panero, 2010e, pp. 459-460).

## PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS

Sintetizando todo lo expuesto hasta ahora, tenemos un autor situado en vida y obra desde la exclusión y la resistencia: excluido de los cánones literarios tradicionales y también excluido de su medio social, a través de la vivencia del diagnóstico psiquiátrico y la institucionalización. Tenemos, entonces, a Leopoldo María Panero como un autor prácticamente desconocido en Costa Rica, que ejerce resistencia al sistema social a través de su estilo y sistema referencial de escritura.

Panero nos ofrece un libro que desde su título hace una aparente propuesta de relación parento-filial, y se ocupa precisamente de dar imágenes del tema en sus relatos: *El lugar del hijo*. Se parte de la hipótesis de que el texto puede ofrecer un acercamiento singular al tema de la filiación y lo que ella conlleva, y dar así un insumo a la psicología, al reclamarse la literatura como una fuente de saber y conocimiento, válida y susceptible de análisis.

Además, el tema de las relaciones parento-filiales -dentro del tema general de la familia-, ha sido abordado por diversas disciplinas y marcos referenciales en Costa Rica, mas su estudio desde una posición que -no sólo lea, sino que- permita hablar a la literatura es escaso, a pesar del valor que la temática tiene para todo ser humano, siendo un asunto universal, que inexorablemente concierne a todo sujeto.

A partir de ello, se formula la siguiente pregunta de investigación: **¿Cuál es la propuesta del texto de los cuentos en *El lugar del hijo* de Leopoldo María Panero acerca de las relaciones parento-filiales?**

## **Objetivo general**

Analizar las imágenes de las relaciones parento-filiales presentes en los cuentos del libro *El lugar del hijo* de Leopoldo María Panero.

## **Objetivos específicos**

1. Indagar las condiciones espacio-temporales que actúan como referentes del discurso en el libro.

2. Explorar los planteamientos en torno a las relaciones parento-filiales que se extraen de la materialidad textual de la obra.

3. Reflexionar acerca de la novedad que aporta el libro de Panero a las relaciones parento-filiales desde la construcción del relato.

## **Objetivo externo**

Dar un espacio de lectura y escucha a un discurso construido desde la exclusión y marginalización sociopolítica y psicológica/psiquiátrica.

## METODOLOGÍA

Se presenta ahora una descripción de la metodología utilizada en esta investigación: el tipo de estudio que se realizó, la estrategia metodológica que orientó al mismo y su respectivo procedimiento.

### **Tipo de estudio**

La presente investigación se propone como una lectura psicoanalítica de una serie de relatos agrupados en el libro *El lugar del hijo* de Leopoldo María Panero (2000). La lectura se centra en el tema de las relaciones parento-filiales, centradas en el lugar del hijo, que se ilustran en el texto.

Esta indagación se pretende psicoanalítica, mas no clínica en el sentido clásico de análisis de casos, propio del consultorio; sino que consiste en un ejercicio de escucha/lectura de un texto que puede brindar claridad a aquello que funda al psicoanálisis. Tal indagación busca nutrirse de una fuente literaria, validándola como lugar de saber y como un punto de partida atípico en las ciencias sociales, mas no por ello ilegítimo. El texto de Panero se considera como una obra capaz de transmitir un saber y generar una reflexión en torno a diversas temáticas.

Entonces, no se ha pretendido una investigación del tipo de psicología de autor, ni tampoco un psicoanálisis de los protagonistas de los relatos. No se ha buscado reproducir el discurso (en ocasiones normativo) sobre las relaciones parento-filiales que la psicología tiene tan apropiado dentro de sí. Tampoco se ha buscado una comprobación de las teorías al respecto. Finalmente, tampoco es una inmersión hermenéutica en el texto, que buscaría el sentido latente

del mismo.

Lo que se busca es dejar hablar al texto, aprender de él utilizando herramientas psicoanalíticas para acercarse. Se asume el modo de lectura donde un significante remite a otro significante, con lo que eventualmente se produce una nueva significación sorpresiva, lo cual lo aleja de las interpretaciones psicoanalíticas en el sentido más clásico, así como de la hermenéutica profunda. Se parte del supuesto formulado por Ginnette Barrantes (comunicación personal, 28 de setiembre de 2012) según el cual el psicoanálisis y la literatura son prácticas significantes, con la diferencia de que el texto no se lleva a un fin de análisis. Aunque son fuentes distintas, ambas son prácticas del lenguaje, por lo que el acto de leer tiene algo que ver con la clínica: hay un paralelismo entre leer y escuchar. Así, la clínica y la literatura se relacionan a partir de la lectura y escucha del habla, o lo que es lo mismo en términos de textualidad, saliendo de una percepción dicotómica que oponga ambas prácticas y aceptando que la clínica parte de un relato.

Por otro lado, si bien la lectura se pretende psicoanalítica lo es en tanto se parte de una conjetura, pero sólo después de un estudio de lo que el texto dice como tal, y no sólo lo que se puede interpretar de él. Para mantener esta visión que contempla los referentes del autor, el mensaje textual del libro y la interpretación de la lectora, se procedió con el método de *las tres lecturas del psicoanálisis*, que se explicará a continuación.

### **Estrategia metodológica**

Para lograr los objetivos propuestos, se ha seguido la línea de Baños Orellana (1999), quien propone lo que denomina un esquema abstracto de tres dispositivos de lectura derivados de una tradición largamente trabajada por Umberto Eco<sup>36</sup>. Estos tres protocolos son practicados regularmente por la literatura psicoanalítica a partir de Lacan, y constituyen tres posiciones de lectura que, por serle necesarias, un analista debe moverse con facilidad entre ellas.

El primer dispositivo es la **lectura filológica**, que se basa en la remisión al referente,

---

<sup>36</sup> Para un análisis detallado del pasaje de Eco a Baños Orellana en la construcción del método, véase Murillo Valverde (2010).

respetar el comentario y hace valer el vallado referencial de la sentencia, siendo ésta su regla principal. Tiene el propósito de verificar y reconstruir –y no de conjeturar o construir– lo que el autor intentó decir, o aquello que el autor fue, así como su mundo y realidad socio-cultural. Intenta capturar lo que Eco ha llamado la *intentio auctoris*.

El segundo protocolo consiste en la llamada **lectura semiótica**, correspondiente a la *intentio operis* de Eco. Se basa en la búsqueda de lo que la obra en sí misma dice por el formato de su lógica. Se acerca al texto leyendo el signo, sopesando la materialidad del estilo y la lógica, para trazar el circuito de la argumentación del mismo. Esta lectura se pregunta cómo una obra propone instrucciones al lector desde su estructura formal, en tanto el texto es, según Eco, una organización de significantes no que designan un objeto, sino que designan instrucciones para la producción de un significado.

Entonces, es una labor que resalta la importancia de respetar lo que el texto dice. Aunque cada lector siempre encontrará algo diferente, se puede intentar cierta literalidad, dejarse llevar por lo que el texto dice y no “lo que quiere decir”. Esta lectura marca un límite: es una restricción para el intérprete por parte del mismo texto, pues un exceso de interpretación produciría un derroche hermenéutico que el texto no convalida (Murillo Valverde, 2010). Se da énfasis a la intención del texto como un punto medio entre la intención del autor y la del lector, pues no se puede saber lo que hay en la cabeza del escritor, sino que sólo se tiene a la obra que dejó. Se pone de manifiesto una defensa de lo literal.

Por último, la **lectura psicoanalítica** se halla junto a la *intentio lectoris* y ya no busca la fidelidad de los datos históricos o de lo que el texto dice. Se refiere a la iniciativa del lector donde no hay punto de apoyo, pues un significante siempre remitirá a otro, llevando a una semiosis infinita, una deriva imprevisible de la significación. Al respecto aporta Le Gaufey (2003):

La cuestión del despliegue indefinido de la interpretación, que parece bastante natural para el hermeneuta, plantea un problema casi infernal para el analista: siempre tiene que apostar que cualquier signo, cualquier formación de sentido que lo atrape, se puede interpretar, pero (...) debe sostener también que no todos los sentidos pueden atraparlo. *Cualquiera... y no todos* (p. 73; cursivas añadidas).

Se desobedece a buscar un sentido autorizado, final u original, pues se presenta como

una lectura voluntariamente infiel, aunque ello no conduce a que la interpretación carezca de criterios. No es un asunto antojadizo, pues sea como sea, el lector no puede pasar por alto las palabras del autor. No se llega a ello por deducción ni inducción, o alguna otra forma de comprobación empírica, sino a través de la abducción<sup>37</sup>. Permite saltos de la atención flotante y no tiene por qué ser infalible (incluso, se celebra el error). Su única ley es que un enunciado verdadero puede adivinarse por atajos de aspecto inconsistente.

Estas intenciones de lectura mostradas por Baños Orellana (1999), fueron posteriormente convertidas propiamente en un método por la docente y psicoanalista Ginnette Barrantes<sup>38</sup>. Tal método basado en estas tres lecturas fue asimismo utilizado en diversos trabajos de graduación, ya sea de forma parcial o con modificaciones propias de cada autor, como lo es el caso de Murillo Valverde (2010) y García Hernández (2014) para el análisis de una obra literaria, Marín Villalobos (2013) para la investigación diarística, Herrera González y Ruiz González (2012) para el estudio de una producción cinematográfica, Amador Rojas (2009) desde la producción teatral y Durán Araya (2002) para estudiar estatutos lacanianos. Parte de la novedad de la presente investigación, radica en que se hizo uso de tal método en una serie de cuentos, lo cual nunca había sido realizado, y por ello, conlleva las adecuaciones necesarias que el objeto de estudio requirió durante el proceso.

## **Procedimiento**

Con este método de lectura el trabajo se dividió en tres fases, cada una de ellas correspondiente a un objetivo específico y a un tipo de lectura (véase la Tabla 1):

---

<sup>37</sup> La abducción, en términos de Peirce, se entiende como el proceso mediante el cual se generan hipótesis para dar cuenta de hechos sorprendentes, y cuyo alcance es conjetural y solamente probable, pero plausible para quien investiga. Precisamente es en su carácter de plausibilidad donde radica su validez, y no en su eventual y efectiva probabilidad (Nubiola, 2001; citado en Murillo Valverde, 2010).

<sup>38</sup> En el marco del acercamiento a textos en el módulo de Psicología de la Salud, de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, del cual fui parte en el año 2008.

Tabla 1.

*Correspondencia entre las fases de estudio, los tipos de lectura y los objetivos específicos.*

Fase	Tipo de lectura	Objetivo específico
1.	Lectura filológica.	Indagar las condiciones espacio-temporales que actúan como referentes del discurso en el libro.
2.	Lectura semiótica.	Explorar los planteamientos en torno a las relaciones parento-filiales que se extraen de la materialidad textual de la obra.
3.	Lectura psicoanalítica.	Reflexionar acerca de la novedad que aporta el libro de Panero a las relaciones parento-filiales desde la construcción del relato.

### *Fase 1: Lectura filológica*

La lectura filológica aquí propuesta, busca la relación entre la obra y su contexto no con el fin de comprender la cultura, sino al texto. Se hace una búsqueda del referente histórico, que permite situar la obra estudiada en sus coordenadas espacio-temporales específicas. Para el estudio del libro de Panero, se protocolizaron los siguientes referentes en particular:

- Los *intratextos* indagados responden a: la relación del autor con su obra, el lugar del libro en estudio con relación a la obra general del autor, la recepción que tuvo el libro (reproducciones, ediciones, críticas, difusión fuera y dentro de España), relación escritura-“locura”; todo lo cual es atravesado por el diálogo del autor con y contra sí mismo (cambios de opinión).

- Los *intertextos* de mayor relevancia para los objetivos del estudio corresponden a: la llamada Generación de los novísimos de 1970, influencias y propuestas estéticas, diálogos del autor con su tiempo y con otros artistas, relaciones con movimientos estéticos y literarios.

- Finalmente, los *extratextos* a partir de los cuales se ubicó a la obra en su época son: situación histórica de la literatura y de los cánones estéticos en la España de la Guerra Civil, la posguerra y finales del franquismo, generaciones o tradiciones con las que la escritura de Panero rompe, el lugar del psicoanálisis, la psiquiatría y la psicología de su época, la situación sociopolítica y los cambios culturales durante la transición a la democracia<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Aunque Murillo Valverde (2010) apunte acertadamente que los términos “intratexto”, “intertexto” y “extratexto” parecen corresponder más al campo de la semiótica que al de la filología, he optado por conservar estas denominaciones según el uso del método que aprendí en el año 2008 (estas categorías son propuesta de Barrantes, no de Baños Orellana). Las definiciones que construí de cada uno de los tres términos, y que expondré cada una

## *Fase 2: Lectura semiótica*

En esta fase, la lectora fue tomada por un signo. En una posición de escucha (lectura) atenta, no se supuso la creación de un significado para el mismo, sino su construcción a partir de los significantes que arrojó el libro.

Siguiendo el planteamiento de Murillo Valverde (2010), quien cita a Le Gaufey (2004a), se partió de la definición de Charles Sanders Peirce, según la cual un signo es algo que toma el lugar de algo para alguien, invocando así tres diferentes lugares: el signo, lo que éste representa y el interpretante para el cual el lazo entre el signo y lo que representa es relevante. Este “alguien peirciano” no es, valga decir, necesariamente un sujeto ni una consciencia, sino el “urgentemente requerido para hacer que los significantes puedan tornarse signos”, en palabras de Lacan (citado en Le Gaufey, 2004a, p. 15); y es precisamente este lugar el que adoptó la lectora en esta fase de la investigación:

Lo que debe hacerse en ese lugar es sin duda entender el lazo entre el signo y el objeto y así, por decirlo de algún modo, “interpretar” el signo. (...) También esto es algo crucial desde la perspectiva de Peirce en tanto que, según él, un signo no es algo que todos puedan reconocer a primera vista. Por el contrario es cualquier cosa que clama por una interpretación y por lo tanto, por un interpretante. Para Peirce un signo no necesariamente tiene que ser interpretado para que sea un signo; pero es esencial que *sí pueda serlo* (Le Gaufey, 2004a, p. 12).

De esta manera, es importante aludir brevemente a dos propiedades del signo. La primera de ellas es la *primeidad*, y consiste en pensar al signo en relación a nada y a nadie, es decir, sin los otros dos componentes del esquema de Peirce: el algo representado y el alguien que da interpretación. Es así como se hallaron los signos del texto, sin predisposiciones más allá de la relación parento-filial, de manera vaga y general, a manera de interés previo. Dice Le Gaufey (2004b): “se trata del signo fuera de su complemento referencial y de cualquier dimensión de interlocución, tal como Peirce lo presenta en su base: un puro ‘*would be*’, algo en espera” (p. 79).

Y en segundo término, está la *vaguedad* del signo, que Peirce vincula a las potenciales series de interpretantes, las cuales son indefinidas. Según Le Gaufey (2004a), esto significa que

---

en su momento, estoy segura que aclararán a qué se refiere cada uno de ellos.

es casi imposible construir una significación última de cualquier signo, pues creerlo posible es sólo una cuestión de los seres humanos, y no en sí una propiedad del sistema semiótico.

El signo a seguir en este trabajo fue “relaciones parento-filiales” en general, que finalmente se orientó a “el lugar del hijo”, y que se podía expresar en significantes tales como “padre”, “madre”, “hijo” o “hija”; así como “nacimiento”, “adopción”, “falicidio” y otros significantes que fueron apareciendo (bajo el factor sorpresa) y que daban cuenta del signo a construir.

Con el fin de fiarse de la literalidad en esta segunda etapa, se procedió -tras varias lecturas del libro- a darles un seguimiento minucioso, línea por línea, a los significantes indicados, en una matriz de registro que albergó todas las citas textuales extraídas de cada cuento. Posteriormente, éstas fueron sometidas a una codificación que simplificó en pocas palabras su contenido, bajo etiquetas autoexplicativas del tipo “odio al hijo”, “amor al padre”, o “muerte de la madre”, por poner ejemplos. Este paso facilitó la posterior creación de categorías con sus respectivas subcategorías, las cuales agruparon a las citas bajo un orden más elevado, mezclándolas e integrándolas como un todo (no cuento por cuento).

Estas categorías surgieron *in situ* y ayudaron en lo que finalmente se llama la construcción del signo. Ahora bien, el signo “el lugar del hijo” se intercepta con “relaciones parento-filiales”, pues como ya se explicó, fue imposible localizar en buena parte del libro ese lugar del hijo sin las coordenadas del padre, la madre y la cultura, que condicionan la existencia del signifiante “hijo”.

En síntesis, se buscó dar permiso al factor sorpresa sin presuponer un sentido último y único. La lectora dialogó con el texto en la materialidad de su signo, absteniéndose de toda interpretación (hasta donde fue posible, por supuesto) y atendiendo a conjeturas únicamente señaladas por el libro.

### *Fase 3: Lectura psicoanalítica*

Sólo después de indagar el referente y el signo, se procedió a formular una conjetura analítica para interpretar específicamente una relación, un conflicto no establecido *a priori*, sino derivado de la aproximación en las dos primeras fases de estudio. Como hipótesis, se apuntó únicamente que el libro de Panero aporta algo novedoso a las relaciones parento-filiales y al lugar del hijo más específicamente, lo cual permite repensar nuevas formas de relación, no psicopatologizadas ni medicalizadas. Tal conjetura de partida, fue luego refinada a partir de las dos lecturas que precedieron a esta tercera fase.

\* \* \*

Una limitación que a su vez se convirtió en un reto muy edificante a lo largo de esta investigación, fue el hecho de que la metodología aplicada requirió un proceso de apropiación y adaptación a las necesidades del objeto de estudio. Como ya señaló Marín Villalobos (2013, p. 49), tanto Barrantes como Murillo (y a la vez, cada investigador que utilizó el método de las tres lecturas) han versionado este procedimiento con diferencias considerables.

Mi variante singular del método se basó en el uso literal de los nombres de cada una de las lecturas de Baños Orellana (filológica, semiótica y psicoanalítica) según indicaciones de Barrantes, quien las convirtió en protocolos de lectura. En la lectura filológica utilicé la propuesta de Barrantes de intratextos, intertextos y extratextos, haciendo una modificación propia de dichas categorías según la información referencial que se iba incorporando.

Para la lectura semiótica, que es según Barrantes el seguimiento del signo, sumé la línea de Murillo acerca de la lectura a la letra, la abstención interpretativa y la recurrencia a los planteamientos de Peirce a través de Le Gaufey. Añadí también mi propuesta de una lectura integral del libro a nivel de signo, que albergara en una sola matriz a los significantes del lugar del hijo presentes en todos los cuentos, a manera de hilo narrativo.

Y la lectura psicoanalítica consta en este trabajo de una conjetura (según Barrantes) y a ello añadí el recurso de la abducción según Peirce (propuesta de Murillo). Parte esencial de esta tercer lectura fue que además de ser psicoanalítica, echó mano de otras fuentes de saber “externas” para mantener un diálogo horizontal con la lingüística postestructuralista (Barthes), la

filología e historia de la literatura (el cuento de terror), la historia y la etnología (prevalencia del filicidio en diferentes culturas), la mitología (el filicidio en los griegos y el cristianismo) o la literatura misma (presencia del filicidio en diferentes géneros literarios, relectura de *Peter Pan*); lectura que además reformuló partes de la teoría kleiniana de Rascovsky en una lectura más cercana a la propuesta de Lacan, y que a la vez releyó a Lacan y a Freud desde Panero, trayendo diversos campos de discusión con el objetivo de enriquecer a la lectura psicoanalítica misma.

## EL AUTOR, EL ESTILO Y EL CONTEXTO (LECTURA FILOLÓGICA)

*No sabiendo si existo  
no sabiendo  
a solas no sabiendo, rodeado de flores pálidas  
que habitan el cemento  
y la áurea paloma a la que embisto  
sin saber todavía si yo existo.*

Leopoldo María Panero<sup>40</sup>

En esta primera fase de investigación se busca indagar las condiciones espacio-temporales que actúan como referentes del discurso en el libro *El lugar del hijo*. Este recorrido se divide en tres secciones que podrían ir de lo particular a lo general, aunque dichas propiedades se traslapen y a la vez se encadenen entre sí: los intratextos, o la relación del libro con su autor en las coordenadas más inmediatas; los intertextos, en donde los cuentos dialogan con una generación literaria y un estilo retórico particular; y los extratextos, donde se ubican las condiciones socio-políticas, artísticas y culturales en las que el libro fue creado.

Dichos temas -diré a manera de paréntesis explicativo- deben ser abordados con el cuidado que requiere el tema del autor, pues Panero fue un escritor que dudaba de su propio renombre al escribir en sintonía con los postulados postestructuralistas franceses que por ahí del 68 tanto eco hacían en la España de su juventud, matando al autor y dando nacimiento al lector. Esta investigación sostiene que la *función-autor* es un lugar vacío, una construcción discursiva

---

<sup>40</sup> (Panero, 2012, p. 71).

donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer (Foucault, 1998). Creación ficticia son también la “generación” literaria, el “malditismo” del poeta y la noción de “obra”, pues todas ellas derivan al fin y al cabo de la función-autor.

Leopoldo decía con mucha claridad en una entrevista: “Leopoldo María Panero es una firma y un rol” (citado en Bayo, 2014, ¶ 94). También afirmaba que “el nombre del autor es el exorcismo para neutralizar lo que detrás de él subyace” (Panero, 1975, p. 12). Su nombre propio y su autoría se han confundido, vida y obra llegan al alcance del espectador que con infatigable voyeurismo se arroja a saber más y más sobre ese universo “paneriano”. Es por ello que opto por el término bi(bli)ografía, en tanto se ha vuelto difícil estudiar su obra sin recurrir a su vida. Es en este sentido que Saldaña Sagredo (1989) se refiere a Panero como un poeta “vitalista”, en la medida en que se hace de la vida profesión:

En L.M.P. se da, como en poquísimos poetas, la tan recurrida, y tantas veces mal empleada, fórmula de síntesis entre Vida y Obra. En este sentido, en el sentido de que hay una estrecha relación de causa y efecto, relación no sólo de ida sino también de vuelta, entre su vida y su obra (p. 37).

Leopoldo María insistió en que “poco o nada de mi experiencia te interesa: quieres saber tan sólo de esa ficción que se creó por intermedio de otro, esa entidad llamada ‘autor’ que te sirve para digerirme” (Panero, 2010e, p. 77). En otro lugar (Muñoz Brenes, 2014) me referí a algunos mecanismos que Panero utiliza en su poética para desmentir este imperio del autor:

**1. La muerte de la musa.** Panero sostuvo que la inspiración es una falsedad, y que para él lo que existía era únicamente la intertextualidad. Creía que la verdadera poesía proviene no de la experiencia vivencial del poeta, sino que sus fuentes eran los textos de otros<sup>41</sup>.

**2. La intertextualidad constituyente.** Aunque es tal vez imposible no ser intertextual en tanto ningún escrito es *tabula rasa*, la condición intertextual en Panero llega a los extremos que permiten denominarla como constituyente. La obra paneriana se basa en constantes referencias, imposibles de enumerar, a toda una gama de textos que el poeta conocía y memorizaba para luego citarlos<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> “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” (Panero, 2010e, p. 288). “Una ‘inspiración’, por otra parte, que sólo ese hombre legendario -el autor- tiene” (Panero, 1977, p. 25).

<sup>42</sup> Las citas se presentan bajo modalidades directas como “Mallarmé *dixit*”, “lo dijo Pound”, “como decía mi padre”, “como decía yo en otro poema” (la autocita es recurrente). En otras ocasiones Panero pone el nombre del otro

**3. El palimpsesto.** Panero solía reescribir sobre los textos de otros. Esto daba al escrito un estatuto duplicado, de doble firma y doble autoría, disipando los límites entre el “autor original” y el autor de los textos sobre-escritos.

**4. El plagio.** El poeta tomaba como propios los textos de otros, en una especie de cita sin citar que el ojo atento del lector podía no siempre identificar con facilidad.

**5. Las colaboraciones.** Panero escribió muchos libros en colaboración con otros escritores. Por lo que la escritura a cuatro manos desafiaba los cánones de un-autor-y-un-texto. Se inscribe nuevamente la doble firma. Es lo que Blesa (2014) llama “la serie Panero-y-X”, donde la equis la ocupan diversos poetas según el libro en cuestión, “trasladar del yo al yo+yo la responsabilidad autorial” (p. 3). No se sabe quién escribe, es imposible el reconocimiento por separado de ambas escrituras<sup>43</sup>.

**6. Los cadáveres exquisitos.** Una de sus formas de colaboración favoritas fue el recurso surrealista del cadáver exquisito. En él, varios individuos disponían del espacio en blanco del papel escribiendo un verso cada persona, a veces sin saber lo que estaba previamente escrito. No sólo se fragmenta la idea del autor y su firma, sino la noción de unidad de la obra<sup>44</sup>.

**7. Otras formas de escritura de autor plural.** Blesa (2014) menciona las referencias que hace Panero a más modalidades de varias culturas que implican la idea de autor plural: la *tensó* provenzal (trova a dos voces), el *renga* japonés (canción de *tankas* encadenadas) y la *lien-tsu* china (líneas mezcladas de autores distintos).

**8. Los heterónimos:** Posiblemente influenciado por Pessoa, Panero desarrolló alrededor de su nombre de autor otras personalidades poéticas que él mismo se encargó de citar y difundir: Leopold von Maskee, Johannes de Silentio (robado a Kierkegaard), Leopoldo del Vuoto, Leopoldo d'Assenza y Ladislav Lubicz Wholesilenz. Lo cual trastorna nuevamente la idea de autor, y más aún, la correlación que lleva a pensar que una persona escritora alberga a un solo autor. La unidad del sujeto es cuestionada (\$) y también la unidad de la obra.

**9. El énfasis en el lector.** En muchos poemas Panero se dirige directamente al lector, o “a quien me leyere”, retándolo y enfrentándolo no con poca violencia. En su obra ensayística se evidencia este punto, posiblemente muy influido por Barthes, y demuestra que lo importante en la poesía es la imaginación

---

autor entre paréntesis, o sólo usa comillas o cursivas para resaltar la cita. También recurría al uso del pie de página para citar, insertando en la poesía un recurso ajeno a ella, más propio del ámbito ensayístico.

<sup>43</sup> Escribe a dúo, en contra de la poesía de autor. En el prólogo de *Tango* (Panero & Caballero, 2008), se decía: “no somos nadie, o somos ese nadie que corre más que yo, y he aquí que *Tango* anuncia el principio de una doble escritura, que no será una máscara del lenguaje” (p. 6).

<sup>44</sup> “Sobre esa construcción, un-texto-exige-un-autor, irrumpe el cadáver exquisito para ponerla en entredicho e incluso derrumbarla al quedar atribuido el texto a dos o más manos, a dos o más sujetos, a un múltiple, como mínimo doble, *ego+ego scriptores*, extraña figura para la enunciación” (Blesa, 2014, p. 1).

del lector, el choque frontal con él, y no necesariamente el imperio del autor<sup>45</sup>.

**10. La traducción como perversión.** Leopoldo María se vale de muchos teóricos de la traducción para desarrollar su noción de traducción/perversión, pues considera que la política de la autoría ha relegado al traductor a un oficio desapercibido, cuando éste en realidad es todo un “creador” igual que el autor “original”. Una traducción tendría entonces dos autores y rompería con la díada tradicional autor/traductor.

**11. La literatura orgánica.** Panero desarrolló una teoría que pone en entredicho a la teoría literaria. Encierra tal vez todos los puntos anteriores, y se refiere a la literatura divorciada de la noción de autor y referida siempre a sí misma, como la interminable biblioteca borgiana, como un sistema de citas.

Barthes (1987) lleva aún más lejos esto de la función-autor, proclamando la muerte del mismo: “la escritura es ese lugar (...) en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (...), la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (pp. 65-66), todo lo cual fue suscrito y secundado por Panero en su obra intelectual.

No obstante, este estudio también presupone que el discurso ha creado no sólo al autor, sino a las condiciones que posibilitan la existencia del mismo. Panero no fue un poeta *ex nihilo*, salido de la nada, sin procedencia cultural y discursiva que permitiera su emergencia. Toda una episteme creó las condiciones de posibilidad (término foucaultiano) para que surgiera este autor. No se puede hablar de cualquier cosa en cualquier época, y es justamente esto lo que se ilustrará a lo largo de la lectura filológica: la coyuntura que permitió la existencia de Panero como un “autor” y que posibilitó el estilo de los textos que hoy se conocen como su “obra”. Términos que al ser construcciones discursivas, precisamente requieren de las condiciones específicas de ese discurso para surgir.

---

<sup>45</sup> “Para quienes sustentan esta ‘política de autores’, la ‘creación’ (otra de sus palabras) es un acto libre y vacío que se apoya sólo sobre sí mismo, es decir, que está al margen de la lectura, a la que se considera como una operación inferior a la escritura y vasalla de ésta, en lugar de como su fuente” (Panero, 1977, pp. 25-26). “La lectura destruye la escritura. (...) No hay escritura sin lectura. (...) La escritura tiene como fin la lectura, y cuando aquélla no existe la escritura pierde su función” (Panero, 2014b, pp. 185-186).

## VIDA Y OBRA DE PANERO (INTRATEXTOS)

*La Destruction fut ma Béatrice.*

Stéphane Mallarmé<sup>46</sup>

Los intratextos constituyen lo que viene a ser el libro *El lugar del hijo* como objeto de lectura y comercial dentro de una obra, una obra que a la vez se relaciona inevitablemente con la biografía del autor y su historia familiar<sup>47</sup>, aspectos que son difíciles de pasar por alto al hablar de Leopoldo María Panero.

Expondré mi versión de la ya escrita biografía de Panero y el resto de la legendaria familia con la mayor claridad posible, aunque con todos mis sesgos transferenciales, los sesgos de los autores que consulté y con los sesgos de las mascaradas y las ediciones cinematográficas propias de los filmes. En fin, daré mi versión del mito.

Mi objetivo implícito es ilustrar al lector no familiarizado con el poeta, la relevancia de su vida y su obra en tanto fuerza desafiante e irruptora, y convencerlo de la trascendencia que puede tener para la investigación literaria y psicológica, el estudio de una poética construida desde una historia que bordea los límites de la cultura, la institucionalidad y la subjetividad.

Los temas por abordar son: la infancia y juventud de Leopoldo María Panero, sus inclinaciones políticas, su surgimiento como escritor reconocido en el ambiente intelectual de la

---

<sup>46</sup> “La Destrucción fue mi Beatriz” (Mallarmé, 1998, p. 22).

<sup>47</sup> Una indagación más detenida en la vida y obra de los demás miembros de la familia Panero, puede encontrarse en el Anexo 3.

época, la “locura” que le acompañó y su estudio de la misma, una mirada particular a *El lugar del hijo* dentro de su extensa obra y sus referentes biográficos, y los logros alcanzados por el poeta que hacen poner entre comillas su atribución de “poeta maldito”.

## Bi(bli)ografía de Leopoldo María Panero

*La vida, en sí, no es nada, sino lo que el hombre hace de ella.*

Leopoldo María Panero<sup>48</sup>

En las siguientes páginas me propongo demostrar de alguna forma la relación vida-obra cuando hablamos de Leopoldo María Panero, no sin antes advertir que su vida tuvo mucho de fábula y leyenda, así como constantes virajes de opinión, inconsistencias y diálogos con y contra sí mismo.

### De la tierra perdida: en la infancia...

*En la infancia vivimos y después sobrevivimos.*

Leopoldo María Panero<sup>49</sup>

La historia de la ascendencia de Leopoldo María es muy ostentosa por ambas ramas

---

<sup>48</sup> (Panero, 1993, p. 86).

<sup>49</sup> (En Chávarri & Querejeta, 1976, 1:08:10"-1:08:14"). Utilizo como columna vertebral en esta exposición la bien reconocida biografía de Panero realizada por J. Benito Fernández (2006), y todos los datos que incluya hasta el año 1994 proceden de dicha fuente a menos que indique lo contrario. No pretendo realizar una síntesis de dicho trabajo, pero sí a partir de él y otras investigaciones, brindar el panorama que me parece pueda satisfacer los requerimientos de esta investigación. Por ello, excluyo de este recorrido muchos nombres de amistades y amoríos del poeta, anécdotas, numerosos viajes, así como otros detalles que no vienen al caso con respecto a lo que deseo retratar.

familiares, lo cual nos pondrá en contexto para comprender muchos acontecimientos posteriores en la vida del poeta (véase el genograma familiar en la Figura 1)<sup>50</sup>. Del lado paterno, su abuelo fue Moisés Panero y su abuela María de Guadalupe Máxima Torbado, quienes tuvieron cuatro hijas y dos hijos: estos últimos fueron los conocidos poetas Juan y Leopoldo Panero. Moisés era licenciado en Derecho, copropietario de la fábrica de harinas La maragata y director del Banco Santander en Astorga. Sus padres fueron los señores Juan y Niceta, quienes eran toda una institución en la ciudad. Con fama de masones y liberales, los Panero sin embargo eran objeto de miradas en la conservadora Astorga de la época. La abuela Máxima era hija única de un matrimonio muy acomodado entre los señores Quirino y Odila, quienes vivían en una finca en Castrillo de las Piedras, a unos siete kilómetros de Astorga<sup>51</sup>.

Por el lado materno, el abuelo de Leopoldo María fue José Blanc Fortacín, un conocido cirujano del Hospital de la Princesa de Madrid, profesor en la Facultad de Medicina, presidente del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid y miembro de la Real Academia Nacional de Medicina. Su esposa fue Felicidad Bergnes de Las Casas, hija del editor y rector de la Universidad de Barcelona, Antonio Bergnes de Las Casas<sup>52</sup>. De este matrimonio nació Felicidad Blanc y Bergnes de las Casas, madre de Leopoldo María.

---

<sup>50</sup> Dicho esquema de la figura también será útil para comprender los patrones de repetición de nombres entre sus miembros sucesores, como era la tradición en la época. Esto resulta interesante en tanto que algo se dice de la transmisión en esta especie de alianza, en la repetición de nombres familiares.

<sup>51</sup> El Anexo 6 muestra una breve galería fotográfica de la visita a los lugares significativos en la vida de Panero.

<sup>52</sup> Esto según Fernández (2006). Sin embargo, en las memorias de Felicidad (Blanc, 1977) se indica que Antonio Bergnes de las Casas fue padre de Teodoro Bergnes, padre de Felicidad Bergnes, madre de Felicidad Blanc.

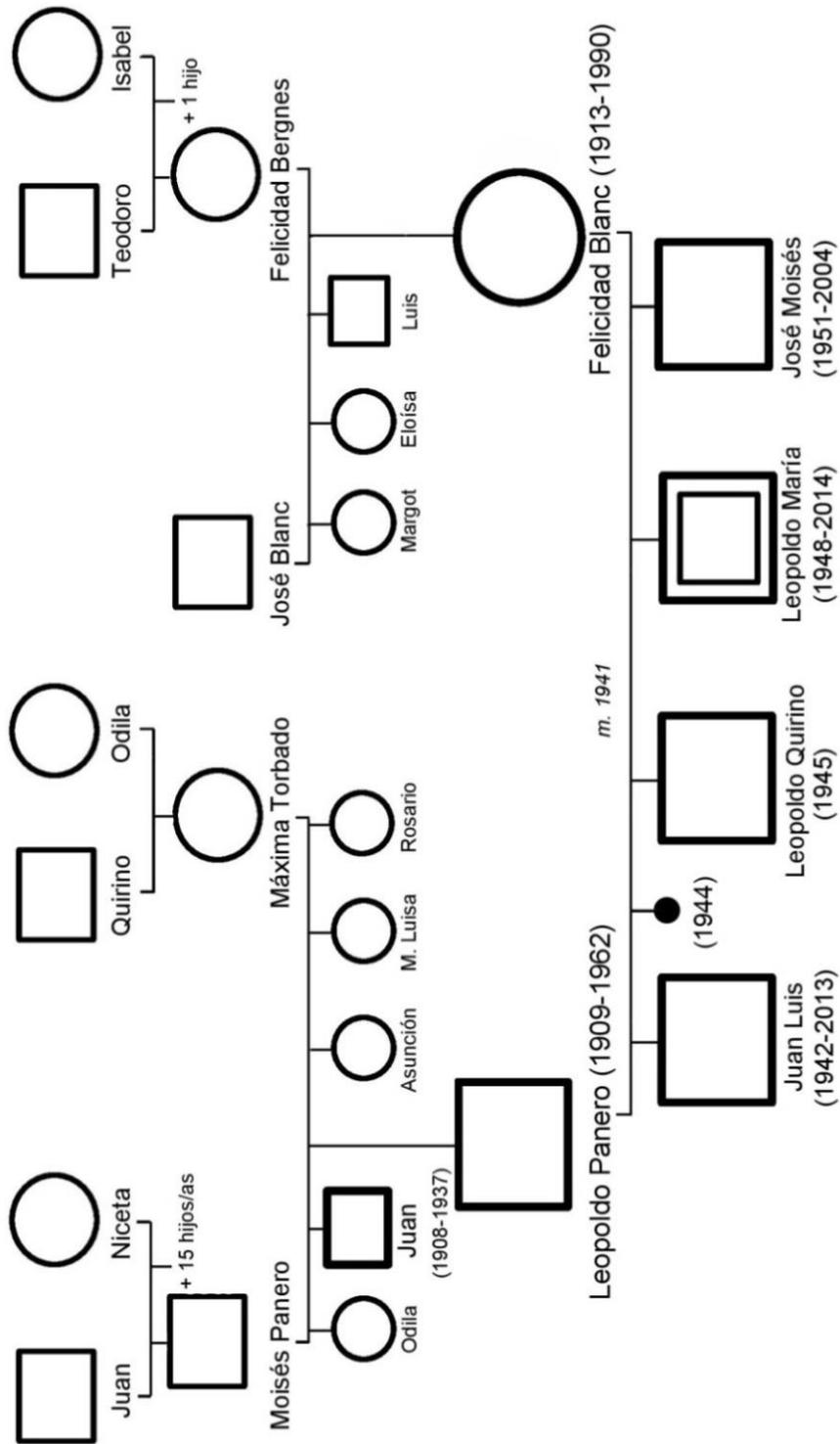


Figura 1. Genograma de la familia Panero Blanc.

Nota. Elaboración propia a partir de los datos proporcionados por Blanc (1977), Fernández (2006) y Martínez Oria (2009).

El 16 de junio de 1948 nació en Madrid Leopoldo María Francisco Teodoro Quirino Panero Blanc (nombre completo). Fue el hijo del cuarto embarazo en el matrimonio entre Leopoldo Panero y Felicidad Blanc, aunque siempre se indique erróneamente que fue el segundo. Como ya documentó su madre (Blanc, 1977), hubo un segundo embarazo que fue interrumpido en 1944, así como otro niño que nació prematuro en 1945, el cual vivió casi dieciocho horas y que fue llamado Leopoldo Quirino. De lo que se deduce que el extenso nombre de nuestro poeta deriva de algunos familiares anteriores a él: el Leopoldo de su padre y de su hermano que murió al nacer, y el Quirino de su abuelo, de su padre y de su hermano muerto<sup>53</sup>. El “María” he de suponer que fue tomado del primer nombre de su madre. Sus otros dos hermanos son Juan Luis, seis años mayor y poeta también, y Michi tres años menor (véase la Figura 2).

“Leopoldín”, como le llamaban en casa, nunca había escuchado a su padre poeta declamar sus versos. Sin embargo, se cuenta que desde pequeño se perdía en un trance de manera muy teatral y decía “estoy inspirado”, tras lo cual empezaba a recitar los poemas que espontáneamente le surgían. Su madre escribía los versos que él le dictaba, y que por cierto eran nada propios para un niño de su edad. El poema más temprano que su biógrafo encontró, fue recogido en diciembre de 1952, cuando Leopoldo María contaba con cuatro años y medio de edad:

Las estrellas  
El mar  
una voz honda  
una voz clara  
Todo había amanecido  
los trenes, las casas  
una cabeza misteriosa  
que aparecía  
por todos los jardines

---

<sup>53</sup> Me llama profundamente la atención que dentro de tantos estudios de psicología de autor que existen alrededor de la “locura” de Panero, nadie haya analizado este caso tan paradigmático de la psicosis, donde el niño lleva el nombre de un hermano muerto, como tanto se ha estudiado en el caso de Salvador Dalí, por ejemplo. Únicamente suelen fijarse en que el poeta llevaba el nombre del padre (en realidad dos nombres del padre, Leopoldo Quirino), y no en el segundo hijo fallecido y nombrado de la misma manera.

Por todas partes apareció  
eso misterioso  
(p. 50).



*Figura 2.* La abuela Bergnes con sus nietos: Juan Luis, Leopoldo María y Michi, en 1953.

*Nota.* De *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (p. 289), por J. B. Fernández, 2006, Barcelona, España: Tusquets. © Copyright, 2006 J. Benito Fernández & Tusquets Editores, S. A. Reproducida con autorización.

Estos otros dos poemas fueron recogidos y publicados por Felicidad Blanc (1977) en sus memorias. Los poemas fueron dictados por su hijo en 1953 y los he tomado de su biografía (Fernández, 2006):

Entonces dije yo, es mi padre  
dejadme y la gente pasaba  
y los borrachos pasaban  
yo me hallaba en la tumba  
echado con las piedras, yo  
decía  
Sacadme de la tumba pero  
allí me dejaron con los habitantes  
de las cosas destruidas  
que no eran ya más que  
cuatro mil esqueletos  
(p. 51).

Y mi corazón temblaba  
pero era un sueño  
que mi corazón lo soñaba  
y que fueron muriendo muchos soldados  
de la guardia del Rey  
pero mi corazón estaba temblando  
(p. 51).

Blesa (1995) también recoge algunas de estas líneas del joven artista, donde se empiezan a ver los elementos fundamentales de lo que hoy conocemos como su obra:

Años y años pasaron sobre el año 69, años y años. Pero Dios iba avanzando y decía: Pronto se acabará el mundo. Los libros hablaban solos y decían: Yo me enterraré.

Cuando yo me caigo siento el amor. Cuando las flores se ponen amarillas yo las cojo. Cuando las flores cubren al muerto, el muerto parece amarillo y azul, las violetas están sobre él y el muerto parece amarillo y azul (p. 10).

Como resulta evidente, estos versos no parecen ser creados por un niño de cuatro o cinco años, sino por alguien mayor y con una presencia de la muerte muy marcada. Leopoldo María reconoció posteriormente estos poemas como “perfectos” y semejantes a los de Wallace Stevens (Utrera, 2008). Está claro que, hijo y sobrino de poetas, Leopoldo María ya estaba precedido por estos significantes y se había de alguna manera abierto su inscripción en el cuerpo de la poesía. Esto debió reforzarse por la cultura literaria de su familia (mucho se ha dicho ya de las grandes bibliotecas que poseían en Madrid, Astorga y Castrillo de las Piedras), así como la vida social que frecuentaba a su padre en casa, constituida por los círculos intelectuales y poéticos más importantes de la España franquista. Es por ello que no debería ser tan sorpresiva su entrada temprana en la creación poética que le preexistía.

Los padres por su parte actuaban con indiferencia en la mayoría de estas ocasiones, para no reforzar la vocación literaria en su hijo, pues les causaba miedo y preocupación a la vez<sup>54</sup>. Justo en esos años, hubo un escándalo por una niña prodigio de la poesía en Francia, que dictaba poemas con una madurez inexplicable que pasó por ser enigma policial y psicológico.

---

<sup>54</sup> Dice la madre: “Leopoldo [María] fue mi preocupación constante desde niño cuando a los tres o cuatro años nos dictaba aquellos poemas realmente estremecedores. Su precocidad nos hizo mirarle siempre de otra manera” (en Blanc, Panero, Panero & Panero, 1976, p. 102).

Entonces, los Panero Blanc ocultaron por mucho tiempo el talento de su hijo, tratando de evitarse una situación como tal, mientras éste se autodenominaba “poetiso” y declamaba como un adulto. Luego empezó a improvisar monólogos y poemas frente a los amigos de su padre, y disfrazado con un sombrero de paja recitaba versos haciéndose llamar el “Capitán Marciales”, cuya esposa se llamaba “Viene y Va”, lo cual lo hacía ganarse la atención de todos, entre ellos el reconocido poeta Dámaso Alonso. “Tiemblo a la adolescencia de este chico”, le decía Leopoldo Panero a su esposa desde entonces (Blanc, 1977, p. 207).

A los cinco años, Leopoldo María empezó a asistir al Colegio Hispano-Latino, en donde tuvo dificultades para relacionarse con sus coetáneos: rechazó la idea de asistir al aula que le correspondía y exigió ir a clases con los mayores (petición que al día siguiente su padre hizo a la dirección del colegio). “Le ponen un pequeño pupitre cerca de [la clase de los mayores] y su conducta es irreprochable, aprende a leer y otras cosas rápidamente” (Blanc, 1977, p. 189).

Tres años después, en 1956 entró al Liceo Italiano, uno de los escasos lugares en que aún se podía recibir una educación laica en la España ultracatólica de Francisco Franco, y donde se desarrolló con notas de un alumno aplicado mientras escribía poemas que él denominaba años después como “cursis” y horrorosos, dedicados a sus padres o a su corderito, al que llamó “Marcelino” (véase la Figura 3).

Por ello, abandonó la poesía durante mucho tiempo y la retomó hasta que tuvo 14 años (edad que curiosamente coincide con la muerte de su padre). Sus padres solían recibir muchas quejas del liceo por la conducta de Leopoldo María. En la película *El desencanto*, se recuerdan mucho estas travesuras en una conversación entre Felicidad, Michi –quien también estudió en el Liceo Italiano– y Leopoldo María, ante lo cual la madre recuerda:

FELICIDAD. –Buscaba ansiosamente a los profesores para preguntarles lo que pensaban de vosotros para afirmarme un poco más yo sobre vosotros. Recuerdo al padre Palomar, arriba un día hablándome de Leopoldo [María], me decía que le preocupaba mucho Leopoldo. Decía: “Leopoldo puede ser todo o nada”.

LEOPOLDO MARÍA. –Pues yo creo que tenía mucha razón, sobre todo en lo segundo [risas] (...). Lo que pasa es que yo considero el fracaso la más resplandeciente victoria (en Chávarri & Querejeta, 1976, 54:04”-54:44”).



*Figura 3. Leopoldo María y Marcelino.*

*Nota. De Los abanicos de la muerte [Documental] (32:14”)*, por L. M. Alonso Guadalupe, 2009, León, España: Arce Productores. © Copyright, 2009 Luis Miguel Alonso Guadalupe & Arce Producciones, S. L. Reproducida con autorización.

En el verano de 1962, cuando Leopoldo María contaba con 14 años de edad, la familia Panero Blanc partió a sus acostumbradas vacaciones en sus casas de veraneo lejos de Madrid: el caserón de Astorga heredado de un tío masón (hoy en día el museo de los Panero) y la finca que había construido el abuelo Quirino en Castrillo de las Piedras (hoy en ruinas, pero en estado de reconstrucción por el Ayuntamiento de Valderrey). Fue en esta última donde sorpresivamente su padre murió una noche, víctima de una angina de pecho y un diagnóstico errado. Esto empezó a traer poco a poco desestabilidad económica a la familia y le trajo a Felicidad las dificultades de la crianza de tres chicos, a ella, quien siempre había dependido en todo sentido de la palabra de su esposo.

Luego, en plena adolescencia Panero leía mucho marxismo y llegó a un nivel teórico muy avanzado. En 1964, a finales de su bachillerato, ingresó por influencia de su hermano Juan Luis al Partido Comunista de España (PCE) bajo el nombre de guerra de “camarada Alberto”, donde asistía a tertulias literarias con otros jóvenes.

Esto puede leerse de manera similar a su incursión en la poesía: de madre declarada republicana durante la Guerra Civil y de un padre que había tenido sus andanzas comunistas,

amigo de César Vallejo y Pablo Neruda, y condenado a muerte en la Cárcel de San Marcos por proporcionar ayuda al Ejército Rojo, se evidencia que había significantes que le precedían. De hecho, Blesa (1995) apunta que pareciera que ambos (Leopoldo María y Juan Luis) al entrar al PCE, no están ofreciendo la contraimagen del padre (quien después de comunista, fue fascista), sino más bien su vivo reflejo: la joven militancia de izquierda. A esto se puede sumar otro hecho inscrito en la red de significantes familiares: durante la guerra, dos tíos suyos (Juan Panero y Luis Blanc) habían fallecido a causa del conflicto bélico que terminó en el establecimiento del régimen franquista. No es extraño que, entonces, esté encarnado en la memoria familiar algo de ese recelo y molestia hacia la dictadura.

### **...al mundo perecedero: el camino del exceso**

*¡Qué error ser yo, debajo de la luna!*

Leopoldo María Panero<sup>55</sup>

En 1966 Panero ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, en una España agitada por conflictos laborales y manifestaciones obreras. Bajo tal escenario, este joven militante tuvo dos detenciones en plena dictadura franquista, las cuales son graciosamente contadas por su hermano Michi en *El desencanto*. La primera fue a causa de un referéndum nacional para la ratificación de la Ley Orgánica del Estado. El PCE recomendó el abstencionismo, cuya propaganda fue, por supuesto, prohibida. Leopoldo María y su mejor amigo de la época, Joaquín “Quine” Araujo, pegaban afiches que decían “NO VOTAR”. Al separarse ambos, Panero iba camino a casa con la intención de pegar más propaganda cuando fue visto por un guarda afecto al régimen, quien lo alcanzó y lo retuvo por varias horas en una panadería, donde el joven aprovechó para deshacerse con disimulo del resto de los afiches entre la masa del pan, hasta que la policía lo ingresó a la comisaría, sin derecho a comunicación durante algunos días. Michi cuenta que es posible que a la mañana siguiente, toda la calle Ibiza (donde vivían) estuviera desayunando con un pan que decía “no votar”.

---

<sup>55</sup> (Panero, 2010e, p. 305).

Poco tiempo después, se dio la segunda detención. Panero se encontraba en una manifestación que estaba siendo reprimida por la policía. Huyó con un grupo pequeño de personas y al grito de alguien que les indicaba “por aquí, por aquí”, fueron todos conducidos al único callejón sin salida. Caído en la trampa, fue trasladado a una comisaría.

Una vez en libertad, y siempre bajo el auxilio que su madre le proporcionaba para ello, volvió a su militancia y se dedicó a la poesía surrealista junto a Quine. Estas historias se acompañaron de otras detenciones, ya sea en mitad de las manifestaciones o incluso en su propio domicilio, seguidas de encierros, apaleamientos y demás. En uno de estos encarcelamientos, Panero hizo amistad con un militante del Partido Obrero Revolucionario Trotskista. Decidió entonces abandonar el PCE e ingresar con los seguidores de León Trotski durante un período corto<sup>56</sup>.

Cerca de 1967, Leopoldo María entabló amistad con algunos de los que luego serían sus compañeros novísimos: su maestro Pere Gimferrer, Ana María Moix, Guillermo Carnero y Vicente Molina Foix, al cual conocía ya de Madrid. Traslado su matrícula universitaria a Barcelona para estar cerca de sus amigos poetas, pero la universidad le denegó esta petición. A este plan frustrado, se sumó que no pudo publicar un libro en ese momento como estaba en sus planes y, enamorado de Ana María Moix –quien se encontraba en ese momento con una crisis psiquiátrica–, no fue correspondido por ella.

Panero abandonó la que se había convertido en la ciudad de sus ilusiones, y volvió a Madrid, a la mítica casa de la calle Ibiza número 35 (véase en el Anexo 6 la galería fotográfica). En 1968 envió a Gimferrer un poemario, y éste lo calificó como el poeta joven cuya lectura le había resultado más útil, tras lo cual lo puso en contacto con Vicente Aleixandre (Premio Nobel de Literatura 1977), quien aceptó su trabajo (lo cual era una especie de rito de iniciación entre los jóvenes poetas de la época). Fue en esta etapa cuando empezó a firmar sus poemas como Leopoldo María Panero, pues toda su vida había respondido al nombre de Leopoldo, y ahora, en términos de poesía podría ser confundido con su padre<sup>57</sup>. Adoptó el “María” como un

---

<sup>56</sup> En sus últimos años, Panero se hacía llamar anarco-individualista, políticamente hablando.

<sup>57</sup> Años después, reconoció que llevar el nombre paterno “ha sido una incomodidad. Creen que mi fama deriva de mi padre pero deriva de Gimferrer” (citado en Utrera, 2008, p. 67).

homenaje al poeta alemán Rainer Maria Rilke y como una nueva inscripción en lo simbólico. No obstante, hay que hacer notar que el María de su nombre posiblemente provenga de su madre, María Felicidad.

Un día el joven poeta fue encontrado por su madre, tendido en la habitación y con dificultades para respirar, junto a una carta de despedida y dos cajas de fármacos vacías. Había intentado suicidarse por su amor frustrado con Ana María Moix. Fue atendido médicamente y al día siguiente trasladado a un hospital psiquiátrico en Madrid, la Clínica Nuestra Señora de la Paz (febrero de 1968). Esta decisión tomada por su madre de optar por el internamiento, fue lo que Leopoldo María le reprochó el resto de su vida, incluso después de fallecida, pues a partir de este momento se dio un peregrinaje del poeta por más de veinte hospitales psiquiátricos. Se abrió la brecha madre-hijo, donde ella sólo guardaba silencio y él le hacía todo tipo de reclamos:

Supongo que en realidad lo hice para llamar la atención y para que me atendiera mi madre, que no hablaba jamás conmigo y de repente me encuentro en un manicomio con un psiquiatra en lugar de mi madre, que es con quien quería estar (Panero, 1977; citado en Fernández, 2006, p. 99).

El internamiento fue fuertemente reprochado a su madre en la película *El desencanto*, y en la publicación escrita del guion de la misma, Felicidad se explicaba y de alguna manera se disculpaba con las siguientes palabras:

Yo confundía cosas que hoy comprendo que no debí confundir. Por otra parte la presión de la sociedad en que yo vivía actuaba sobre mí: entre lo que ellos llamaban “mi deber” y lo que yo pensaba, se imponía lo primero. Es triste reconocer que se ha actuado por presiones externas y no por convicción y aunque he tratado de reparar con él esos años de juventud perdida, mi sentimiento de culpabilidad no es menor (en Blanc et al., 1976, pp. 102-103).

Cuatro días después de su ingreso, salió su primera publicación titulada *Por el camino de Swann*, una *plquette* de doscientas impresiones enumeradas a mano, hoy imposible de encontrar, y dedicada a Ana María Moix. Dado de alta, Leopoldo María se volvió una persona muy distinta, con un discurso confuso y hasta incoherente. Se empezó a interesar por la alquimia y la cábala, y ya su alcoholismo empezaba a ser escandaloso en Madrid.

Volvió a residir en Barcelona y regresó la depresión por su amor sin correspondencia, lo

cual lo llevó a intentar nuevamente el suicidio a sus veinte años. Tras este acto y su recuperación médica, fue internado en la Clínica Psiquiátrica Residencia Pedalbres en mayo (¡del 68!), un lujoso establecimiento privado de Barcelona que su madre le costeó. De hecho, desde su ingreso a la universidad Panero despilfarraba el dinero familiar, teniendo en cuenta la situación no tan cómoda en la que estaba la familia desde la muerte de su patriarca. Felicidad siempre le enviaba dinero, le pagaba apartamentos y viajes al exterior. Le costeó todos los gastos hasta el día de la muerte de ella, aunque eso resultó en una venta de la valiosa biblioteca de su esposo, así como de posesiones valiosas y el lujoso palacete heredado de los Blanc, en el número 8 de la calle Manuel Silvela de Madrid.

En este segundo internamiento, los médicos descubrieron la homosexualidad (en realidad, bisexualidad) de Leopoldo María, debido a su atracción por Johnny Weissmuller, actor que protagonizaba a Tarzán y del cual Leopoldo observaba unas fotografías. Es por este motivo que le aplicaron terapia electroconvulsiva. Fue diagnosticado con un “proceso psicótico crónico pero no demencial”. Escribió allí parte de lo que será *Así se fundó Carnaby Street*, su primer libro.

Fue ésta la época en que salía a la luz su consumo de marihuana, lo cual tuvo mucho que ver con su psiquiatrización, pues Felicidad fue puesta en alerta de forma algo exagerada, mediante una llamada en la que le dijeron que *lo peor* no es que su hijo sea un suicida, sino *que se drogue*. Fue trasladado a la Clínica Villa-Blanca en Madrid para enfermos mentales de buen nivel económico, donde se le administró por primera vez el shock insulínico. Este tratamiento lo dejó irreconocible físicamente, hasta noviembre de 1968 que regresó a la casa materna. Según Blesa (1995), “se completa así la figura de todo lo detestable para la sociedad de la época (y mucho en la de hoy): subversivo, drogadicto, bisexual, suicida, poeta que escribe contra las convenciones del momento” (p. 13).

Empezó a trabajar en *Mundo Hispánico* por recomendación de los médicos y gracias a los contactos que su madre tenía en el Instituto de Cultura Hispánica, donde había ejercido su esposo Leopoldo Panero. Pero su hijo no hacía más que quejarse del dinero que ganaba y del horario de oficina, por lo que no se mantuvo allí más de un mes. También volvió a matricularse en la universidad, pero abandonó el curso lectivo y vio frustrada una beca que había ganado para estudiar en Italia.

El 8 de diciembre de 1968 fue detenido por posesión de hachís, y el 2 de enero fue trasladado a la Prisión Provisional de Zamora, donde conoció al escritor (otro llamado “maldito”) Eduardo Haro Ibars, con quien mantuvo una relación de enemistad alternada con pasión amorosa por muchos años. Felicidad Blanc hablaba de este enamoramiento con mucho entusiasmo, pues creía que con la homosexualidad su hijo le había encontrado sentido a la vida y podría ser un punto de equilibrio en su salud mental. También seguía moviendo todos los contactos posibles para sacar a su hijo de las cárceles, al igual que hizo en sus detenciones anteriores.

En la cárcel, Leopoldo María acudió de nuevo a los intentos de suicidio, y con el forro de un abrigo improvisó una soga para colgarse de la ventana. Pero la tela se rompió y sólo logró darse un fuerte golpe. El director del penal se quejaba mucho por el comportamiento de Panero, relacionado a sexo, drogas y alguna pelea de gravedad que le dejó en una celda de castigo por varios días. Salió de la cárcel después de más de cuatro meses de encierro.

De vuelta en Madrid, y con idas y venidas de Barcelona, consumía LSD después de haber conocido los disolventes en la cárcel, así como barbitúricos y otras drogas. Ante este comportamiento, su madre lo ingresó en varios hospitales de los que se trasladaba al cabo de semanas o meses: la Ciudad Sanitaria Provincial Francisco Franco, donde fue diagnosticado con “toxicomanía pertinaz” y del cual intentó fugarse, quedando lleno de lesiones y con una torcedura permanente de nariz; el Instituto Psiquiátrico Pedro Mata, en donde contaba que mantuvo relaciones sexuales con otros internos; y el Instituto Frenopático de Barcelona. A su salida logró matricularse en Filología Francesa en la Universidad Central de Barcelona.

1970 fue el año del escándalo por la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, que compiló el conocido crítico literario y editor José María Castellet, lo cual significó la definitiva aparición de Panero como figura pública de la poesía, y fue el mismo año en que salió su primer libro *Así se fundó Carnaby Street*, que fue bien acogido por la crítica:

Limpieza de la obra, sincera actitud de la poesía, autenticidad del autor, texto generacional, vanguardista, refleja soledad, humor surrealista y macabro a veces; el poeta participa en su verso aportando su propia experiencia vital, nos encontramos ante alguien con verdaderas aptitudes poéticas (Fernández, 2006, p. 150).

Inició sus colaboraciones en periódicos y no se presentaba a la mayoría de las materias

en la universidad. Felicidad, con la colaboración del poeta Claudio Rodríguez que de tanta ayuda fue con las controversias de Leopoldo María, lo envió a estudiar el idioma inglés a Cambridge (lugar donde también había estudiado su padre) durante seis meses, tiempo que en realidad su hijo sólo dedicó al consumo de alcohol. Se marchó a Londres en pleno apogeo del *gay power* y el *glam rock*, donde recibió la influencia musical de David Bowie, Alice Cooper y T. Rex, entre otros. Evidentemente, abandonó sus estudios.

Regresó a Madrid e inició sus cambios de opinión con respecto a los novísimos. Afirmó a un periódico que si llegaba una segunda edición de la antología, no permitiría la inclusión de sus poemas. Años después, dijo que ésa fue la mejor etapa de su vida, la más feliz, la de los novísimos.

Lo que sigue en su biografía es una fila de abundantes historias de drogas, alcohol hasta el cansancio, fiestas desastrosas, fantasías delirantes -todo lo cual le llevó a ir perdiendo la simpatía de sus amigos y del mundo intelectual que le rodeaba-, y por supuesto, mucha literatura. Por ejemplo, hacía a su madre esconder hachís en el domicilio familiar, convertía los apartamentos que ésta le pagaba en una fiesta permanente, consumía estupefacientes y fue nuevamente detenido por tráfico y consumo de drogas, ya no sólo en España sino también en varias ciudades de Marruecos.

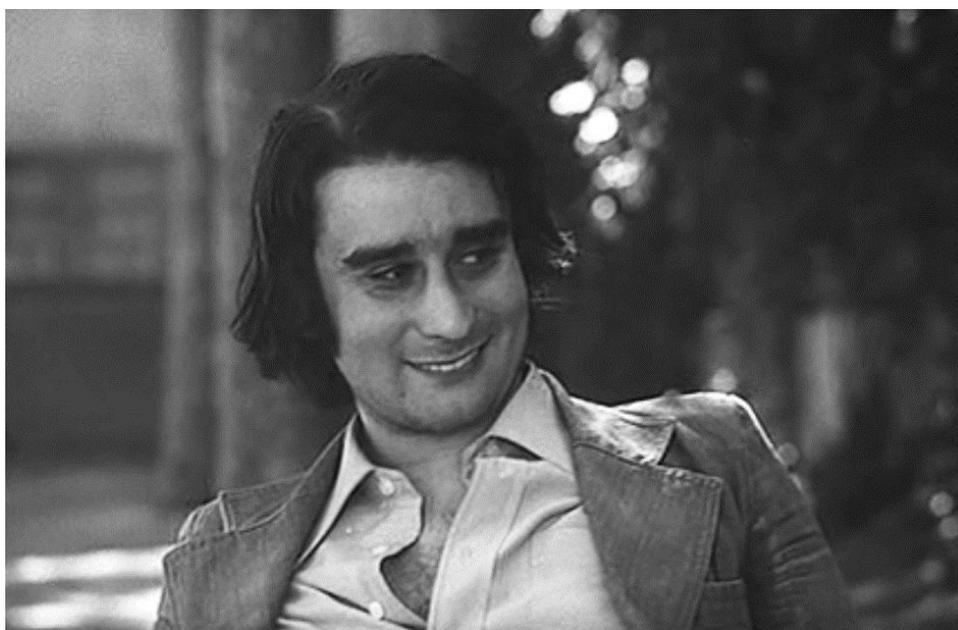
Su último intento de paso por las aulas se dio en 1972, pero nuevamente no se presentó a la mayoría de las asignaturas en Barcelona. Para este momento se paseaba en sus borracheras, desarreglado, sin afeitarse y ya sin la mayoría de sus dientes, con un habla difícil de entender y prematuramente envejecido a los 24 años de edad. En 1973 publicó *Teoría*, un libro lleno de referencias autobiográficas y un año antes había hecho su primera traducción, *El ómnibus, sin sentido* de Edward Lear. En esta época se centró en su proyecto literario y militante, de la mano de Nietzsche, Deleuze, Lacan, Bataille y otros:

Su crítica radical se centra en la individualización de las formas de opresión y alienación de la sociedad capitalista y en la fijación de los objetivos de la liberación del hombre. Leopoldo [María] intensifica sus contactos para lograr adeptos y así liberar al hombre definitivamente de la opresión sexual (Fernández, 2006, pp. 172-173).

Justo en ese momento había salido *El anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, traducido al español por su amigo Paco Monge, con quien decidió crear una organización revolucionaria de

influencia situacionista junto a otros compañeros suyos. Como recordaba su amigo Eduardo Subirats: “Leopoldo [María] tenía la capacidad de crear siempre imágenes encendidas y brillantes, comentarios penetrantes sobre libros y personas, y una violencia sarcástica que lo hacía temblar todo. (...) Temía sus golpes de lucidez que al mismo tiempo me fascinaban” (citado en Fernández, 2006, p. 173).

En 1974 inició la filmación de lo que hoy conocemos como la primera película sobre los Panero: *El Desencanto* (véase la Figura 4). El final del rodaje coincidió con un hito de la historia española, como lo fue la muerte del dictador Francisco Franco.



*Figura 4.* Leopoldo María en la película *El desencanto*.

*Nota.* De *El desencanto* [Cinta cinematográfica] (1:02:55”), por J. Chávarri, 1976, Madrid, España: Elías Querejeta, Producciones Cinematográficas. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

A finales de 1975, Panero conoció a quien fue luego su novia Mercedes Blanco, hermana de su amigo Antonio. Ella estudiaba en Francia, lo cual llevó a Leopoldo María a realizar muchos viajes a París, de largas y cortas estancias, y algunos en los que nadie se explicaba cómo logró llegar, al ser improvisados y en un estado delirante. Hasta que Mercedes se convirtió en el blanco de sus delirios, a partir de lo cual se produjeron muchos reencuentros y rupturas entre ellos, durante años.

En esta época, leyó *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis*,

*Écrits* y el seminario *Encore* de Lacan. Tuvo una actividad literaria frenética, empezó a aparecer en la televisión, siguió traduciendo y publicaba en varios periódicos y revistas. Sin embargo, no se vio un libro de poesía suyo hasta 1979. En 1976 se estrenó la película *El desencanto* (ver Anexo 4) y apareció su libro de cuentos, que hoy conocemos como *El lugar del hijo*. La salida de la película le costó a toda la familia la amistad de muchos poetas de la vieja generación, aquellos amigos del padre; así como les costó la bienvenida en Astorga, ofendida defensora de Leopoldo Panero. También se rompió relación con el resto de la familia Panero.

Era el año 1977 cuando un amigo le presentó a María Luisa “Marava” Domínguez Torán, con quien rápidamente empezó una relación, también llena de peleas y reconciliaciones, pero que conservaron hasta la vejez. Ella, también con diagnóstico de esquizofrenia y ya hoy fallecida, se convirtió en la mano derecha de Leopoldo María, aún y cuando vivían en ciudades muy distanciadas (Marava o el báculo de Panero, 2004).

La biografía de Panero está llena de referencias a su deterioro paulatino y ahora absoluto: al comer, restos de la comida volaban sobre sus compañeros de mesa, buscaba colillas de cigarrillos en la calle, tenía comportamientos violentos contra amigos e incluso contra su madre, destruía posesiones, muebles y apartamentos de sus amigos; iba con ideas de que la CIA, el gobierno y la policía lo querían matar, lo cual lo llevó a saltar de la ventana de un tren en movimiento; elaboraba una especie de puros, hechos de tabaco y sus propias heces para ayudar a su madre a curarse de la esquizofrenia que él le había diagnosticado; pidió que se le permitiera resucitar el cadáver de una amiga con agua y electricidad; olía mal, iba con los bronquios afectados por el tabaquismo, tenía aspecto de “zombie”, juntaba flemas escupidas en la acera, mojaba el pan en los charcos callejeros, tomaba restos de cerveza de vasos ajenos y muchas más excentricidades. Toda una vocación por el exceso que ha llevado la nominación de *leopoldeces*. Sus amigos le rehuían y se intensificaba el rechazo de los círculos intelectuales.

En 1979 y a inicios de los años 80, Panero seguía con sus eventuales colaboraciones en revistas y periódicos, como *Disco Expres*, *Artefacto*, *El Viejo Topo*, *Miraguano*, *Blanco*, *Los Cuadernos del Norte*, *El Noticiero Universal*, *Destino*, *Estaciones*, *La Luna de Madrid*, *El País semanal* y *Márgenes*. Publicó varios libros como *Narciso en el acorde último de las flautas* (del que el autor se sentía más orgulloso que de cualquier otro), *Last river together*, *El que no ve*, *Dioscuros* y *El último hombre*. También hizo una antología antojadiza (como cualquier otra

antología) llamada *Última poesía no-española*, dedicada a Fray Bartolomé de Las Casas<sup>58</sup>.

Además, siguió siendo invitado a muchos programas de televisión, dictó numerosas conferencias, fue incluido en la *Gran Enciclopedia Larousse* y ganó el Premio Gabriel Miró por su cuento *Paradiso o "le revenant"*, pero se anuló la concesión porque el cuento no era inédito, lo cual provocó un escándalo por parte del autor. Panero renegó de su cercanía con el surrealismo<sup>59</sup>, que en el pasado tanto la enfatizó, y se declaraba cercano a Mallarmé y al simbolismo.

Siguió con su viacrucis de hospitales, la mayoría de las veces encontrado en graves estados etílicos, sometido luego a desintoxicaciones y con diagnóstico de "paranoia" inducida por el alcohol. Inició un régimen de hospital de día, toda una novedad en la España de entonces, al cual Panero asistió voluntariamente diagnosticado con "esquizofrenia" en el Hospital de Día de la Ciudad Sanitaria Provincial Francisco Franco. Iba al hospital temprano y mantenía su vida noctívaga por las calles y bares de Madrid, donde se ambientaba con los grupos musicales de la Movida Madrileña que empezaba a emerger. Pero su disciplina no era apta para el régimen diurno, pues desaparecía durante días del hospital.

Peregrinó por el Hospital Psiquiátrico Nacional de Santa Isabel, en Leganés, del cual intentó escapar y donde su tía Eloísa Blanc había pasado casi diez años de su vida internada (otra parte importante de la red de significantes familiares en su universo simbólico); el Hospital Provincial de Madrid por un "cuadro residual de psicosis endógena", y donde escribió el *Manifiesto del (II) Colectivo Psiquiatrizados en Lucha*<sup>60</sup>; el Centro San Juan de Dios de Ciempozuelos, del que escapó con ayuda de unos amigos; el Servicio de Psiquiatría del Hospital de Guipúzcoa, donde se le diagnosticó un "estado depresivo agudo", la Clínica de las Hermanas Hospitalarias Nuestra Señora de la Paz en Navarra, el Hospital de Basurto en Bilbao, y el

---

<sup>58</sup> Panero afirmaba haber rastreado en su árbol genealógico que es descendiente de Fray Bartolomé de Las Casas (su madre se llamaba Felicidad Blanc y Bergnes de Las Casas, aunque nadie parece haberle creído tal conexión), aquel fraile dominico protector de los indígenas americanos frente a las injusticias españolas.

<sup>59</sup> Aunque en 1991 volvió a decir: "viva el surrealismo y el derecho a la locura" (citado en Fernández, 2006, p. 323).

<sup>60</sup> El Colectivo Psiquiatrizados en Lucha nació en 1977 para que personal de la salud y familiares de enfermos mentales expusieran denuncias y reivindicaciones, donde fueron creando un discurso sobre la locura y desde ella misma. El grupo fue autodisuelto y años después la idea fue retomada por Panero con su discurso antipsiquiátrico.

Sanatorio Psiquiátrico Hermanos San Juan de Dios, o lo que en sus poemas Leopoldo María llama “el manicomio de Mondragón”, en el barrio Santa Águeda, donde ingresó como “enfermo crónico psíquicamente compensado”.

Se turnó entre estos hospitales prácticamente del año 1981 a 1986, y en una ocasión fue encontrado casi en coma, por lo que recibió un tratamiento sustitutivo del alcohol, lo cual calificó como una experiencia brutal. También fue diagnosticado con “toxicomanía”, “alcoholismo”, “ludopatía” y “personalidad psicopática”. Deliraba con ser el Anticristo y se sentía perseguido por sus editores y la televisión española.

Felicidad, cansada de sus excesos, lo hizo firmar un protocolo donde se daba por enterado de que su madre no se haría más cargo de sus gastos, y que no se le permitiría residir en la vivienda de Ibiza 35. Pero claramente ninguno de los dos cumplió con el trato. Su madre contrató al amigo de Leopoldo María, José “Poppy” Saavedra, para que fuera el asistente que llevaba los asuntos de su hijo, quien en aquellos momentos decía que “escribir ahora no es ya llorar, sino alucinar, creerse como en un delirio, ser alguien en un mundo para alguien” (citado en Fernández, 2006, p. 298).

En 1987 inició una columna fija semanal en el diario *Abc*, que se encabezaba como *El nido del cuco*, en clara referencia a la película *One flew over the cuckoo's nest*, del año 1975, dirigida por Milos Forman y basada en la novela homónima de Ken Kesey, la cual denuncia con brillantez el dispositivo psiquiátrico. Salieron los *Poemas del manicomio de Mondragón* y envió dicho texto a su editor, y “como todos los inéditos de Leopoldo [María], apareció lleno de manchas de café, de vino, taladrado por brasas de cigarrillo; los folios manoseados, arrugados y cruzados de correcciones” (Fernández, 2006, p. 304).

Ya para el año 1988, Panero era más sedentario y su vida menos agitada. Se limitaba a la terapia del hospital y a visitar a su madre los fines de semana. Recibía a algunos amigos y a muchos periodistas, pero él se sentía solo. La mayoría de sus amigos había muerto. Y más solo quedó aún después de la muerte de su madre en 1990: desposeído de sus cuidados, de su inspiración y de ese vínculo ambivalente, Panero se sintió desprotegido y culpable de sus malos tratos hacia ella, lo cual le llevó a deprimirse durante meses. Intentó resucitar a Felicidad boca a boca y presumía que fue asesinada por un enfermero. Michi se autoproclamó su tutor, pues a su

hermano Juan Luis no lo había vuelto a ver prácticamente desde la época de *El desencanto*.

En 1994 se filmó otra película sobre los Panero, titulada *Después de tantos años* (Franco, Santana & Uribe, 1994) donde los tres hermanos, cada uno por su lado, pusieron al público al día sobre lo que ha ocurrido desde *El desencanto* (ver Anexo 4). Mientras, Panero continuaba con su procesión por hospitales y mantenía una actividad literaria prolífica, con libros como *Contra España y otros poemas de no amor*, *Heroína*, *Locos*, *Piedra negra o del temblar*, *Orfebre*, *Tarot del inconsciente anónimo*, *Guarida de un animal que no existe*, *Abismo*, *Teoría lautreamontiana del plagio*, por mencionar sólo parte de su obra poética de la década de los 90. Según Blesa (1995), “Panero es ya una ‘autoridad’, aunque su voz yace bajo el diagnóstico de la desautorización” (p. 21).

Al recibimiento del nuevo siglo, Leopoldo María afirmaba que “escribir es todo lo que se puede hacer en un manicomio. Aquí te das cuenta de que Kafka es un escritor realista” (citado en Rodríguez Marcos, 2001, 30 de octubre, ¶ 13).

En el año 2001, Panero fue el único que no asistió a la celebración de la reedición de *Nueve novísimos poetas españoles*, 30 años después (Utrera, 2008). Estaba en un paradero desconocido y esta ausencia mostró nuevamente su relación conflictiva y cambiante con lo que años antes había llamado “mi generación”.

Esta década quedó marcada por la publicación de numerosos libros de poesía como *Teoría del miedo*, *Suplicio en la cruz de la boca*, *Buena nueva del desastre*, *Erección del labio sobre la página*, *La esquicia*, *y no el significante*, *Mi lengua mata* y muchos más, a los que se suma el trabajo en prosa, las compilaciones de su obra completa y el inicio de una saga de colaboraciones con otros poetas. Se presentó a sí mismo de una forma excepcional en aquel entonces:

Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero  
hijo de padre borracho  
y hermano de un suicida  
perseguido por los pájaros y los recuerdos  
que me acechan cada mañana  
escondidos en matorrales  
gritando por que termine la memoria

y el recuerdo se vuelva azul, y gima  
rezándole a la nada por que muera  
(Panero, 2012, p. 252).

En el año 2004 murió su hermano Michi en el pueblo paterno de Astorga, quien estuvo viviendo cerca de Leopoldo María años antes en Gran Canaria, y su hermano mayor Juan Luis falleció durante la escritura de esta tesis, en el año 2013, dejando a Leopoldo María como el último heredero de la estirpe maldita, posición que perduró sólo unos pocos meses.

Hacia el final de su vida, en Islas Canarias, donde residió desde 1997 en el Hospital Psiquiátrico Insular de Las Palmas (en la actualidad, llamado Juan Carlos I o “el hospital del Dr. Inglott”, como lo llamaba el poeta), Utrera (2008) afirma que Panero recuperó cierto sosiego, disfrutó de un régimen abierto donde sólo debía ir al hospital a dormir a las nueve de la noche (véase la Figura 5). En sus doce horas libres por día, asistía a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y allí atendía a periodistas, profesores, estudiantes y editores que le buscaban; se saturaba de cigarrillos que dejaba a medio fumar y latas de coca-cola, recitaba poemas suyos y de sus poetas favoritos con una impresionante memoria de baúl, iba a la playa y dormía siestas en las bancas de las plazas. Había abandonado los excesos con el alcohol, pero los efectos secundarios de su ritmo de vida y la medicación psiquiátrica se le hacían notar, principalmente en su dificultad para vocalizar. Se paseaba siempre con un maletín lleno de libros pesados o se iba a su “segundo hogar”, la cafebrería Esdrújulo (Rosales, 2008, 14 de abril). Cantaba, reía a carcajadas, contaba chistes, ponía apodosos o “motes” a la gente (Martínez, 2003), hablaba entre sus excéntricos descarríos y sus lúcidas genialidades, siendo sólo a ratos.

El 5 de marzo del 2014 en Islas Canarias, Leopoldo María Panero Blanc falleció tranquilamente mientras dormía, por un fallo multiorgánico. Ocurrió seis días después de la muerte de la novísima Ana María Moix, su amor platónico. Llegó el tan mencionado fin de raza de los Panero.



*Figura 5.* Leopoldo María en *Los abanicos de la muerte*.

*Nota.* De *Los abanicos de la muerte* [Cinta cinematográfica] (33:55”), por L. M. Alonso Guadalupe, 2009, León, España: Arce Productores. © Copyright, 2009 Luis Miguel Alonso Guadalupe & Arce Producciones, S. L. Reproducida con autorización.

La noticia se filtró primero por América Latina a través de redes sociales, dada la diferencia de horarios, mientras apenas era de noche en el Nuevo Mundo y se esperaba el distante amanecer al otro lado del Atlántico. Horas después, Iberia se sumergió en un día de estallido. Las redes sociales y diarios digitales se llenaron en pocas horas de homenajes y reseñas, personajes famosos pedían paz a su alma, los obituarios del día sólo hacían caso a la muerte de Panero y, según me comentó Bruno Galindo en un café madrileño, hubo un despliegue de la prensa como nunca se había visto en España por el fallecimiento de un poeta<sup>61</sup>.

Su cuerpo fue incinerado en el Tanatorio San Miguel de Las Palmas de Gran Canaria, después de estar un día y medio en velación. Asistieron no demasiadas personas: varios amigos, personal del psiquiátrico, uno de sus amigos con una cineasta que realizaban un documental, admiradores y periodistas que cubrían el evento.

Frente al legado que Panero dejó para el mundo de la academia y las bellas artes, y

---

<sup>61</sup> Incluso en Costa Rica, el diario *La Nación* publicó una nota titulada *Leopoldo Panero se fue a jugar con la muerte* (Chaves, 2014, 7 de marzo) y en su versión digital, un día antes había publicado *Leopoldo María Panero, célebre poeta español, falleció a los 65 años* (2014, 6 de marzo), a pesar de la aparente “poca presencia” que este autor parecía tener en este país.

claro, para el mundo privado de cada mente que logró invadir y atrapar con sus poemas, tal vez quien tenga las mejores palabras a manera de epitafio sea su exégeta Túa Blesa (2014, 6 de marzo):

Ha muerto el último poeta, quedan el fulgor de sus libros, el fervor de sus lectores y la lección de que en literatura, en arte, en la vida, el caminar contracorriente es posible. Esa lección que nos deja la pagó cara Leopoldo María Panero, es deber de los lectores que el libro que la contiene no se cierre con su muerte, ahora sí, no literaria (§ 9).

## Su discurso ló(gi)co

*El fin del reino del espíritu es el comienzo de otra humanidad más dialéctica que lleva de la mano a la locura, en pos de una totalidad que ha faltado hasta ahora al conocimiento.*

Leopoldo María Panero<sup>62</sup>

*¿Puede haber algo más adecuado que la misma locura sea vocera de sus mismas alabanzas y cantora de sí misma? ¿Quién mejor capacitada que yo para definirme? A no ser que alguien diga que me conoce mejor que yo misma.*

Erasmus de Rotterdam<sup>63</sup>

La locura ha sido un tema ineludible cuando de Panero se habla. El poeta ha suscitado decenas de estudios que indagan su vivencia de la locura, ya sea relacionada a modo de causa-efecto con la creación artística, o bien, investigaciones con afán de diagnóstico y psicopatologización, como ya vimos en la sección de antecedentes.

En esta inevitable temática, propongo visualizar la escritura de Panero sobre la locura desde dos ángulos en los que el autor se posicionaba. El primero de ellos es en el plano vivencial, el cual queda entintado en los versos de su obra poética. Su experiencia del múltiple diagnóstico de loco y su reiteración de preferir la cárcel antes que el manicomio, son temas constantes en su lírica, como será profundizado en la lectura de los intertextos.

La segunda perspectiva desde la que Panero escribió sobre la locura, y que lo hizo

---

<sup>62</sup> (Panero, 1990, p. 46).

<sup>63</sup> (Erasmus, 1998, p. 39).

singular frente a cualquier otra persona psiquiatrizada, es la que manifiesta mayoritariamente a través de su obra ensayística (aunque algo de ello pueda deducirse de sus poemas y narraciones), en la cual Leopoldo María publicó bajo títulos ilustrativos como: *Psiquiatría y colonización del individuo*, *Psiquiatría y tortura*, *Moi et autre (el estadio del espejo)*, *Psicoanálisis y socioanálisis*, *Hegel y Lacan*, *Acerca del yo y del otro*, *Psicoanálisis y parapsicología*, *Para un seminario sobre Jacques Lacan*, *Acerca del “Hombre de los Lobos”*, *Vigencia del psicoanálisis*, *Dios y la esquizofrenia*, *Proletariado y locura*, *Acerca de la máscara, o el mito de la enfermedad mental*, *Ética y psicoanálisis*, *Sobrevolando a Deleuze*, *Ser o tener el falo*, *Pegan a un borracho*, entre muchos otros.

Efectivamente, como sugieren estos encabezados, la mayoría de ellos publicados en periódicos, Panero fue un profundo lector, seguidor y crítico del psicoanálisis freudiano y lacaniano<sup>64</sup>, así como de las corrientes antipsiquiátricas (principalmente autores como Ronald Laing y Thomas Szasz). Sus escritos tienen una densidad teórica que, aunque a veces inaprehensible para el lector, muestra claramente su posicionamiento ético y teórico frente a la locura y las disciplinas que se adjudican un saber sobre ella.

Selecciono unas citas representativas de su obra ensayística. En primer lugar, Leopoldo María sostiene la posición del psicoanálisis en estos dos fragmentos: “Freud y la revolución psicoanalítica (...) fueron los únicos que trataron de convivir con la locura” (Panero, 1990, p. 44), y:

Si el diagnóstico psiquiátrico tiene la función de invalidar una experiencia, el trabajo freudiano quiere saber más: saber, y saber realmente, en lugar de descansar la investigación en lo que Michel Foucault llamara “nosogramas”, tales como la paranoia o la esquizofrenia (Panero, 1993, p. 73).

Y así es como inicia su crítica al dispositivo psiquiátrico y a la invención de la enfermedad mental, a los cuales cuestiona en citas como las siguientes:

---

<sup>64</sup> La doble condición de Panero como lego del psicoanálisis y a la vez paciente psiquiátrico, lo ponía siempre en situaciones paradójicas: “con el rollo del psicoanálisis los mantengo [a los psiquiatras] como el domador a las fieras. Sé mucho más que ellos. Tengo una biblioteca sobre psicoanálisis inmensa” (Panero citado en Bayo, 2014, ¶ 18).

Cuando digo que no hay locura fuera de un terreno, quiero decir que *no hay locura*, fuera de lo que la percibe como tal, en los confusos dominios de la psicocracia, (...) afirmación esta que, de todas las que aquí he pronunciado, es no cabe duda, la más revolucionaria, aún mejor, la más incómoda y subversiva (Panero, 1990, p. 75).

Todo parece indicar que mi destino aquí sea algo parecido al de Prometeo, al menos en su eternidad, y que me vea obligado a seguir siendo tratado en una clínica sin creer por principio en sus métodos, esto es, en la psiquiatría biológica, y menos aún en las terapias que aquella indica, las llamadas terapias de *shock*, calmantes de insulina y *electroshocks*. Sólo faltaba la lobotomía para completar el mapa de la destrucción sistemática de un individuo, mientras aquél sigue escribiendo, también por sistema, en contra de una ciencia que la realidad desvela en toda su hipocresía y su barbarie (Panero, 1993, p. 33).

No importa que una teoría psiquiátrica sea verdadera para que produzca sus efectos sobre la psique del individuo. Tanto el antisemitismo como las demás teorías policiales de la historia (...) han tenido en el pasado consecuencias graves sobre la consciencia de las masas, sin que ello significara que tuvieran el más leve fundamento de verdad (Panero, 1990, p. 23).

Incluso sus tendencias militantes se hacen notar en su obra ensayística más sociológica sobre la locura, donde de alguna manera grita a los locos del mundo, “¡uníos!”:

Somos diferentes, sí, somos diferentes. Somos realmente diferentes, radicalmente diferentes, felizmente diferentes. Fundemos pues, sobre las ruinas de aquel horniguero, nuestra propia sociedad. Reemplacemos el hospital por una extraña comuna. No alguna comuna pacífica o bucólica, que se conforme con estar simplemente “al margen”, sino por una comuna activa, cotidianamente subversiva, más que revolucionaria. (...) No con diagnósticos, sino con gritos de guerra (Panero, 1990, p. 86).

La autobiografía de Panero (2010f) también pone el dedo en la llaga de la psiquiatría y su dispositivo, con memorias como las que expongo en los siguientes fragmentos:

A todo esto, en medio del “estado del no derecho”, como llama Foucault a los manicomios, yo adoraba la locura, como una palabra dadá más. (...) La locura es no sé si una muerte en vida o un renacimiento. En cualquiera de los dos casos es un proceso humano y no marciano. Y la psiquiatría es la consideración no humana de lo humano. (...) Y escribir, ser otro hombre es todo lo que se puede –y ni siquiera eso– en un manicomio, donde se castiga hasta la menor irregularidad (pp. 26-28).

A todo esto, entre muerte y muerte, aquí en el manicomio de Canarias, se habla de

religión, y encima, entre descuartizamiento y descuartizamiento, se habla de curarme. Curarme ¿de qué? ¿De la vida? (...) Que la locura sea, no el fin, sino el principio de la metáfora, el delicado arte del esquizoanálisis: hacer como pedía Rank, de la locura una obra de arte (pp. 60-69).

Pienso, si salgo vivo de aquí, en dedicarme a la antipsiquiatría, al esquizoanálisis, si antes no me ha machacado los sesos un electroshock del no sé si siniestro o querido doctor Segundo Manchado, con quien me psicoanalizaré mañana, entre muerte y muerte. (...) No sé por qué estremece la locura, debiéramos estremecernos más ante la razón, ese oscuro principio de la realidad ¿que es más terrible que la muerte! (pp. 74-82).

Aunque cualquier lector familiarizado con la temática vaya a encontrar algunas imprecisiones teóricas en los ensayos de Panero (como el confundir los postulados freudianos con los lacanianos, el psicoanálisis con la psiquiatría, la pulsión con el instinto y demás), o cambios en su variable opinión<sup>65</sup>, no es ello lo que realmente importa de estos escritos.

Su verdadero valor se halla enterrado tras los rastros que un buscador de tesoros debe saber leer: es un discurso, si bien aprendido de los márgenes de la academia y los libros, escrito en la carne de quien lo habla, una lectura del psicoanálisis hecha dentro del manicomio, por una mente que analiza después de ser diagnosticada y medicada, lo suficientemente libre de sesgos que pretendan una defensa ciega y parcializada de los postulados psicoanalíticos, y que de allí desprende su facilidad para citar, criticar, reelaborar y dejar caer de nuevo a este saber sobre la locura que, a pesar de sus posturas revolucionarias, no ha escapado históricamente de desempeñar hasta cierto punto una opresión; y de ahí también la importancia de las supuestas inconsistencias teóricas de Panero, que se resistió siempre a tacharse como freudiano o lacaniano, que nos muestra las posibilidades de un discurso desde sus puntos de fractura, desde la multiplicidad de voces y estatutos de ese cuerpo teórico no unificado ni infalible que llamamos psicoanálisis.

En una entrevista, por ejemplo, hace una reflexión interesante sobre el psicoanálisis y lo inconsciente:

---

<sup>65</sup> Virajes de opinión como cuando afirma que la locura existe y luego dice que no, o que está loco y en otro momento lo niega, o el hecho de que pidió internamiento voluntario pero gritaba estar secuestrado allí y quería que le dieran de alta, mas en años no hizo la solicitud formal a un juez para su salida del hospital.

Yo no sé qué pueda ser la locura. Tal vez una defensa para seguir soñando. O quizá el derecho a la fantasía. Es lo que llamo la pansignificación de [la] locura. Pues la locura, como dice Blake, conduce a la sabiduría. De lo que sí estoy seguro es de que la psiquiatría es una farsa, un delirio. Mira a Freud y todo ese estigma sobre el inconsciente, cuando lo verdaderamente bestial es la conciencia y no al revés. Ya ves lo que sucede aquí en España y que es probablemente un reflejo del resto del mundo: estados policiales resguardando una monstruosa sociedad de masas que odia el pensamiento. Pero lo peor es la censura, la censura a la fantasía. Y la fantasía es el gran estilo. Mi encierro responde a eso. [Una salida a todo ello sería] generar un malestar general (...) hasta que la cosa revienta. Y esa debería ser hoy la función de la poesía. Pero los poetas, claro, están en otra cosa (citado en Roa, 2004, ¶ 11-12).

En la biografía del poeta (Fernández, 2006), ambas caras de la moneda se traslapan: el plano de la vivencia de la locura está permeado por su gusto al psicoanálisis, ambas vertientes entrelazadas pero separadas únicamente por mi clasificación explicativa. Sus “delirios” de grandeza y persecución también lo llevaron a dar decenas de conferencias sobre el tema, así como a reivindicar a sus compañeros del hospital instándolos a crear poesía o dibujos y haciendo de ellos una antología de la locura llamada *Globo rojo* (Panero et al., 1989), o inspirándose en las artes plásticas de los internados que lo llevaron a escribir sus *Versos esquizofrénicos* en 1997. También los epistolarios con su madre están llenos de referencias a sus lecturas de Lacan, “en el que no creo como psicoanalista pero al que considero un gran poeta” (citado en De Santa Ana, 2001, 4 de noviembre, p. 46); e incluso en 1982, escribió un artículo para la *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* titulado *Dolor real y sufrimiento imaginario*, todo un logro para un “enfermo mental”.

De esta manera, sus memorias están llenas de experiencias que se cuentan con un gran sentido del humor, como cuando visitó a Félix Guattari en su casa en París y le escondió una bolsa de basura tras la cortina, o su pega de afiches por la capital parisina que anunciaba una conferencia suya a la que asistirían personajes como Gilles Deleuze y Michel Foucault, o su carta con un análisis semiológico sobre y para Jacques Lacan, que intentó entregarle a través de su novia Mercedes Blanco, quien de hecho tenía acceso a él; o la hazaña recuperada por Utrera (2008), cuando Leopoldo María llegó al consultorio de Lacan, intentando explicarle sus ideas sobre antipsiquiatría. Este tipo de anécdotas son las que llevaron a Michi a confesar que su hermano los volvió locos a todos al quedarse liado con Lacan y el 68 (en Franco, Santana & Uribe, 1994).

Por último, alrededor de 1983, el que fue su gran amor, Eduardo Haro Ibars, comentaba curiosamente:

Para mí, Panero es un fracaso: después de ser poeta nuevo y precoz -sin duda el más brillante y el mejor de aquellos “novísimos” que se inventó Castellet por inventarse algo-, enriquecedor del lenguaje, ha pasado a ser el que balbucea (...). Y no es el exceso del alcohol, ni las drogas, ni siquiera su reclusión -a veces voluntaria, aunque no todas- en manicomios del Estado, lo que ha matado al poeta (...). Lacan y sus discípulos, que ha querido estudiar, han matado al poeta (citado en Fernández, 2006, p. 278).

A lo que podemos responder con la voz de Panero (2007b): “Soy un genio, en el decir de Baudelaire: ‘Ser un genio para sí mismo y lo demás no importa’. Soy un loco, en el decir de Otto Rank: ‘El loco debe hacer de su locura una creación artística’” (p. 118).

## El libro *El lugar del hijo* en la obra paneriana

*La obra, lo mismo de nuestra experiencia de la locura como de nuestra experiencia literaria, es tan sólo perfilar el último libro que cabe, el de una revolución total, que abarque no sólo a una parte del hombre, sino al hombre entero; no sólo al “homo economicus”, sino al hombre del deseo.*

Leopoldo María Panero<sup>66</sup>

La obra completa de Panero es visiblemente extensa. El Anexo 1 muestra una cronología de su obra (la más completa que conozco, y sin embargo, inacabada) esbozada año por año (desde 1968, año de agitación social, hasta 2014, muerte de Leopoldo María). Dentro del gran volumen de estos escritos (en su mayoría poéticos), el libro central para esta investigación ocupó un lugar particular.

*El lugar del hijo* fue el primer libro en prosa de Panero, y fue inspirado en la tradición anglo-americana del cuento de terror<sup>67</sup>. Fue publicado en 1976, un momento muy oportuno para tener impacto en el público español. El autor ya era conocido, pues previo a este libro había publicado una *plaque* y dos libros de poesía, dos traducciones y sin mencionar que ya había aparecido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet, 2001). El poeta era conocido, aunque tal vez su apogeo apenas iniciaba.

Panero volvió a publicar cuentos hasta ocho años después, en 1984 *Dos relatos y una*

---

<sup>66</sup> (Panero, 1993, p. 100).

<sup>67</sup> De hecho, un año después de esta publicación, Panero estudió la tradición anglosajona más profundamente en su antología (traducida y seleccionada por él) titulada *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (Panero, 1977). Es muy posible que haya trabajado en ella al mismo tiempo que escribía *El lugar del hijo*.

*perversión* (reeditado en 1992 bajo el título *Palabras de un asesino*) y otros cuatro cuentos: *Paradiso o “Le revenant”* de 1984, *La substancia de la muerte* y *Godeo Clutex*, ambos de 1986, e *Inferno*, que permaneció inédito hasta 1998. En general, como ya notó el poeta Luis Antonio de Villena (2014, 3 de setiembre), Leopoldo María sigue siendo visto como el poeta simbolista y maldito, dejando en un plano inferior al prosista que fue y al cual le faltan justas valoraciones. Por ello, creo que al hablar de la obra en prosa de Panero, nos estamos refiriendo al género literario marginado, de un autor marginado también.

La publicación del libro coincidió con dos hechos que le dieron una particular resonancia. En primer lugar, éste apareció justamente un año después de la muerte del dictador Francisco Franco, por lo que puede decirse que el libro nació junto a la etapa de transición hacia la democracia española, cuando había una euforia por las nuevas propuestas literarias y artísticas en general. Y en segundo lugar, este libro apareció oportunamente en el mismo año que la película *El desencanto* (Chávarri & Querejeta, 1976), producción que causó un gran escándalo, que hoy en día pertenece al cine de culto y que puso a la familia Panero –y con ella, a *El lugar del hijo*– en la mira de un público culto y selecto en el ambiente de la transición<sup>68</sup>.

No puede pasarse por alto que el libro salió cuando en España se respiraba el aire del parricidio. Muerto el General Franco, muerta la dictadura, y con los Panero despellejando el cadáver de su padre Leopoldo en las pantallas de cine<sup>69</sup>, parece que matar al padre era la consigna del momento, instante crucial para mirar ahora desde el lugar del hijo.

El libro fue editado por Tusquets Editores de Barcelona en diciembre de 1976, en la colección Cuadernos Ínfimos (número 75), con una reimpresión al año siguiente, ambas bajo el título *En lugar del hijo*. La primera edición contiene en su contraportada segmentos de un

---

<sup>68</sup> No casualmente en la contraportada de la primera edición (1976), se promociona el libro a expensas del filme con las siguientes palabras:

En la película *El desencanto*, Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero no hace más que asomarse, aunque todo el film se monte en torno a su personaje. Para conocerlo, por lo menos, algo más, no hay más remedio que leer su obra. Porque su verdadera transgresión no está sólo en esta vida suya “que para vivirla, hay que forzarla”, y que el espectador apenas adivina; está también en su poesía, en sus ensayos y ahora, muy especialmente, en estos cuentos.

<sup>69</sup> Aunque a los ojos del año 2014 *El desencanto* no parece una película escandalosa ni parricida, en ciertos sectores de la España de 1976 sí fue tomada como tal, como puede notarse en el Anexo 4.

prólogo hecho por Panero, que se tituló *Prólogo desordenado y monárquico*, fragmentos que son considerados por sus editores como “claves” dadas por el escritor para la lectura de los cuentos que el libro encierra. Transcribo textualmente las viñetas de la contraportada, que muestran un interesado manejo del psicoanálisis y las teorizaciones sobre lo ominoso y la cultura:

- El psicoanálisis es una defensa contra el miedo. La última. Lo que las ideologías enmascaran es siempre, en efecto, el hecho bruto del terror.
- El terror es la carencia de un rostro, a la hora de arrancar las máscaras.
- El terror es desaparecer, o no ser nosotros mismos. Ser comidos, o sorbidos.
- En el vampiro nuestra identidad peligra.
- La cultura es quizás la forma más refinada del filicidio.
- Lo que la cultura, la historia, devoran y necesitan suprimir es nuestra infancia.

El prólogo completo es un documento hoy perdido que nunca llegó a publicarse. Según Beatriz de Moura, fundadora y directora literaria de Tusquets Editores, S. A. en Barcelona (comunicación personal, 6 de marzo de 2013), tal omisión del prólogo se dio por petición de Panero, pues consideró que su libro no necesitaba introducción alguna. Pero además de estos fragmentos de prólogo, una reseña de sus publicaciones anteriores y la referencia ya citada a *El desencanto*, la contraportada de la primera edición (1976) promociona el libro con el siguiente texto:

De estos cuentos de terror que ahora publicamos en este volumen, Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero extrae todo aquello que, en nuestro inconsciente de “niños” devorados y estreñidos de miedo, más puede perturbarnos, trastornarnos. Son cuentos espeluznantes, peores que una pesadilla que se olvida por la mañana, pues con dificultad se sacude uno de encima en las horas claras del día esa sensación de honda desazón, de acuciante desasosiego. Son cuentos que nos obligan a arrancar máscaras...

Hubo una tercera edición del libro en octubre de 1985, a partir de la cual cambió al título *El lugar del hijo*. Beatriz de Moura (comunicación personal, 6 de marzo de 2013) aclara que este cambio de título se debió a una errata de la editorial en las dos primeras ediciones, por lo que después de que el autor solicitara una corrección, el libro empezó a salir bajo el nuevo título, o mejor dicho, bajo el título que se supone es el original. En esta colección, el libro vendió entre 6000 y 8000 ejemplares, principalmente en España y un poco en América Latina.

*El lugar del hijo* fue reeditado por Tusquets en el año 2000, en la colección de bolsillo Fábula (número 151), en un tiraje de 3000 ejemplares y sin reimpressiones a la fecha. El cambio que tuvo esta nueva presentación fue más que todo a nivel estético, por los cambios en la portada y el texto de la contraportada, la cual ahora promociona el libro de la siguiente manera y no con alusiones a la película de los años 70:

“... Puede decirse que fue el miedo el único sentimiento que dio algo de vida a mi alma, y el único que siempre me llegaron a inspirar los seres humanos...”, confiesa uno de los atormentados protagonistas de esta inquietante serie de relatos del poeta, ensayista y traductor Leopoldo María Panero. A través de ellos, su autor hace una temprana y deslumbrante incursión en sus obsesiones favoritas: la pérdida de la identidad, el ambiguo mundo de la infancia como paraíso (¿infierno?) perdido y la angustia que suscita la omnipresencia del mal. Pero además de hacernos pensar, *El lugar del hijo* es una auténtica colección de pesadillas, capaces de dejar un poso de sombría desazón en el ánimo del lector.

Esto deja muy claro que en ambas colecciones de la editorial, la parte posterior del libro exhibe el elemento terror para llamar la atención del público hacia la obra. Posteriormente, en el año 2007 el libro volvió a aparecer dentro de la selección *Cuentos completos* (Panero, 2007a) a cargo de Túa Blesa y en Editorial Páginas de Espuma, S. L. de Madrid.

La Figura 6 muestra las portadas de las diferentes ediciones. Cuando el libro se publicó en la colección Cuadernos Ínfimos, la portada sugería la silueta en sombras de un hombre, cuyos rasgos distinguibles son únicamente su cabello largo y la presencia de vello facial. El fondo es plateado y la impresión es totalmente hecha en tinta negra. Las ediciones sólo presentan cambios en cuanto a la ubicación del número de edición y, por supuesto, el título, que ya para la tercera se trataba de *El lugar del hijo*. Esta cubierta fue diseñada por los reconocidos arquitectos catalanes Lluís Clotet y Oscar Tusquets.



Figura 6. Portadas del libro. *En lugar del hijo*, primera edición de 1976 y segunda edición de 1977; *El lugar del hijo*, tercera edición de 1985, en colección Cuadernos Ínfimos. *El lugar del hijo* en colección Fábula año 2000. Nota. Del sitio web de la editorial (<http://www.tusquetseditores.com>) y de mi colección personal. © Copyright, 2009 Tusquets Editores, S. A. Adaptadas con autorización.

En la colección Fábula, el libro tiene un marco en cuadros blancos y negros, al igual que el resto de títulos de la colección, diseñada por el italiano Pierluigi Cerri. En el centro de la portada, el fondo blanco contrasta con la figura nuevamente de un hombre, pero que esta vez se muestra de cuerpo entero, de cucullas, con los trazos más definidos y en tonos color café. El hombre está encendiendo un cigarrillo y detrás de él hay un cuerpo marrón difícil de distinguir, pero que puede sugerir bien una bolsa o mochila de equipaje, o bien un excremento de dimensiones imposibles.

El libro está dedicado “a Antonio Maenza y a Mercedes Blanco que con tanto valor abrieron los primeros este libro destruido y por ello viviente en mi espíritu” (Panero, 2000, p. 9). Antonio Maenza Blasco fue un director de cine independiente y amigo de Leopoldo María, con quien compartió la ideología comunista, la atracción por el estructuralismo (fue el maestro de Panero en el tema) y su afición a la cábala. Tuvieron una gran sintonía intelectual, fueron compañeros de fiestas y también tuvieron sus amoríos (Fernández, 2006)<sup>70</sup>.

Por otra parte, Mercedes Blanco, o “Mechita”, fue su compañera sentimental y musa de muchísimos poemas de amor. Compartieron una mutua atracción a primera vista y Panero la elevó al nivel de una deidad, y la homologó con Zelda Zayre (esposa del novelista Scott Fitzgerald) o con la Beatriz de Dante, y a partir de ello empezó una producción delirante de mitos apocalípticos en la que ellos eran protagonistas. Todo esto los llevó –posiblemente tiempo después de esta dedicatoria– a un vínculo muy destructivo, lleno de rupturas y reencuentros, persecuciones de él, huidas de ella y envío sofocante de poemas inéditos, nuevamente de él, lo que le ocasionó muchas caídas en el alcoholismo (Fernández, 2006).

Leopoldo María había prometido a Mercedes en una de sus cartas, que le iba a pedir a su editora Beatriz de Moura dedicar el libro “a Mercedes, una vez más”, copiando las dedicatorias de Scott Fitzgerald a Zelda: “to Zelda, again”. Pero dejó esta dedicatoria no para el libro sino para el cuento *Medea*: “a Mercedes una vez más, dejando que caiga una gota de sangre de mi mano” (Panero, 2000, p. 81).

---

<sup>70</sup> Como dato curioso, en algún momento su amigo Maenza tuvo una crisis que le llevó a la hospitalización, en donde se alimentaba poco y únicamente de zanahorias. De ahí nació el poema de Panero *El hombre que sólo comía zanahorias*, dentro de su libro *El que no ve* en 1980, como un homenaje a su amigo desaparecido un año antes.

El último cuento, *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen*, va dedicado “a M. E. F.” (p. 175), iniciales de Mercedes Blanco, Enrique Murillo y su esposa Fe Blasco. Murillo fue un amigo común entre Panero y Maenza, y muy admirado intelectualmente por el poeta. Trabajaba en periodismo y acogió en su casa de Londres a Leopoldo María cuando éste escapaba de sus estudios en Cambridge.

Si me he detenido tanto en las dedicatorias es porque, como afirma Picconi (2001-2003), esta serie de nombres que a su vez evoca acontecimientos de la historia, es una irrupción de la otredad dentro del discurso y los significantes del poeta, por lo que no puede pasar desapercibida si se desea rastrear todas las condiciones en que el libro fue creado.

Por otra parte, la obra tiene el siguiente epígrafe: “Rumpete libros ne / Rumpant anima vestra //” (p. 11), el cual también apareció en el artículo *Contra el libro (Dia-Logos)* de 1980 (Panero, 2014b, p. 61) y en su prólogo *A quien me leyere* (Panero, 2010e, p. 351), del libro *Poemas del manicomio de Mondragón* en 1987; y al que Panero da traducción propia en una entrevista con el poeta Jaime Gil de Biedma en 1977: “romped los libros, no sea que vayan a romper vuestra alma” (Panero, 2014b, p. 541).

La estructura del libro consta de tres apartados, cada uno de los cuales contiene cierta cantidad de cuentos. La primera sección se titula *Cuatro variaciones sobre el filicidio*, y contiene un proyecto o esquema de cuento llamado *Acéfalo*, sobre un padre desesperado y enloquecido por el encierro que devora a sus hijos pequeños; *Mi madre*, que es un cuento sobre la atracción edípica y mortífera hacia una madrastra sobrenatural; *El presentimiento de la locura*, que narra la adopción de un niño impostor y asesino; y *Medea*, traducción adaptada de otro relato, en donde la madre mata a su niña pequeña.

El segundo apartado se titula *El trono entre los dos ojos* y contiene otra traducción de un cuento que Panero ha llamado *La visión*, el cual trata de un microscopista que se opone al deseo de sus padres y que logra observar niveles subatómicos e infernales nunca antes conocidos; y *Hortus conclusus*, un guion cinematográfico con los personajes de *Peter Pan* y mucha imposición de la decadencia y la locura. Por último, la tercera sección, *El lugar del hijo*, contiene un cuento muy extenso basado en las mitologías germánicas, que se titula *Allá donde un hombre muere las águilas se reúnen*, y trata de un pueblo islándico que es amenazado por

sucesos enigmáticos.

Algunos datos biográficos se entrelazan con la escritura y publicación de *El lugar del hijo*, además de las dedicatorias ya mencionadas. Los epistolarios reproducidos por Fernández (2006), también son un testimonio de ello: por ejemplo, la preparación y corrección del libro salieron a relucir en una carta a su amigo el novísimo Antonio Martínez Sarrión, en la que Panero le comentaba: “preparo también un cuento gótico más (el último, creo por el momento), basado en una leyenda escandinava” (p. 205). También a su amigo y cuñado, Antonio Blanco, le escribió: “como compensación, ahí están las fotocopias prometidas; espero de tu lectura de ‘El presentimiento de la locura’ una crítica lo menos anfetamínica posible que me ayude, como se dice a ‘limarlo’” (p. 208).

Además, en una carta de su madre, ésta le comentaba: “creo que tu libro se vende mucho, según me dijo Jesús y Juan Luis<sup>71</sup> que lo leyó en no sé dónde, que después del de Neruda el tuyo ocupaba el segundo lugar” (citado en Fernández, 2006, p. 223). Y pocos días después, ella le envió otra carta: “como verás tu libro es un éxito. En la *Guía del Ocio* figuras en segundo lugar del mes, en los libros que más se han vendido” (p. 224).

Otros datos que rodean la historia del libro, se dan tempranamente hacia 1970, cuando Antonio Maenza (el dedicado) había influido sobre Panero para que creara el guion cinematográfico *Hortus conclusus*, de cuyo rodaje iba a ser director su hermano Michi Panero. Aunque la filmación nunca se dio, el guion volvió a ser publicado en la traducción de *Peter Pan* que hizo Panero en 1987. Dicho texto también aparece nombrado en las memorias de la madre, cuando ésta relata: “por primera vez tengo con mi hijo conversaciones tranquilas y apacibles, me lee el guion de *Peter Pan* y algunos poemas nuevos (Blanc, 1977, p. 236).

Por otro lado, el cuento *Acéfalo* había sido ya publicado en *Ínsula*, en su número de abril de 1976, cuando el libro estaba próximo a salir de las oficinas de Tusquets. Además, la frase que da nombre al último cuento, *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen*, es recurrente en la obra ensayística de Panero: en su compilación de artículos periodísticos *Y la luz no es nuestra* (Panero, 1993, pp. 18, 25, 37 y 56, por ejemplo), la oración se repite al menos

---

<sup>71</sup> Se refiere al poeta y editor Jesús García Sánchez, alias “Chus Visor”, y al hermano mayor de Leopoldo María, el también poeta Juan Luis Panero.

cuatro veces<sup>72</sup>. También se sabe que *Hortus conclusus* ya estaba mencionado en la *Poética* de Panero (2001) en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970, poética que consiste en un monólogo del Capitán Garfio extraída supuestamente de dicho cuento.

Como última nota biográfica, una anécdota: en París, acompañado de un amigo y con la intención de robar en la *Librairie Espagnole*, Panero preguntaba por el libro *El lugar del hijo*, luego lo revisaba y se lo enseñaba a su compañero diciendo “mira lo que ha escrito este tipo” (Fernández, 2006, p. 234).

Todos estos datos revelan la conexión, la red que une toda la obra –y ¿por qué no?, la vida– de Leopoldo María Panero con el objeto de estudio de esta investigación: un libro que no está aislado de las circunstancias sociales que demarcan un espacio y un tiempo específicos, una historia, un autor, una obra que se entrelaza consigo misma. Incluso, a nivel temático y estilístico, puede notarse que *El lugar del hijo* mantiene un *continuum* con la poesía paneriana y su obra en general en cada uno sus temas: la muerte, el incesto, la locura, la infancia profanada, la intertextualidad constituyente, los principios de la traducción y muchas más particularidades que serán revisadas en la sección de intertextos.

Ahora bien, pasamos a lo que fue el recibimiento de la obra. El biógrafo de Panero (Fernández, 2006), afirma que el libro, al que él llama “una colección de relatos de terror, más que físico, metafísico” (p. 211), fue bien acogido por la crítica y fue presentado en Barcelona. Luego, el 22 de enero de 1977, el autor presentó una conferencia titulada *La gran política o política de las artes prohibidas*, con motivo de su libro en la Galería Ponce, calle Mayor de Madrid, con la participación de un crítico literario y un psicoanalista en el panel<sup>73</sup>.

Beatriz de Moura (comunicación personal, 6 de marzo de 2013) afirma que el libro gozó de muchos comentarios en la prensa española, de los cuales he logrado localizar varios. Uno de ellos fue publicado por la revista *Triunfo*, la cual era uno de los referentes intelectuales más importantes de la época de transición, y que previamente había sido símbolo de resistencia intelectual al franquismo.

---

<sup>72</sup> Véase más sobre este detalle en la sección de intertextos.

<sup>73</sup> Esto según las “Noticias breves” del *Noticiero de las artes*, en el *Abc* del 23 de enero de 1977 (p. 17). El esbozo de dicha conferencia fue publicado de manera póstuma (Panero, 2014b, pp. 513-515).

Este *book review* fue elaborado por la escritora española Soledad Puértolas y se publicó el 26 de marzo de 1977 bajo el título *El lugar del horror*. En él, la autora se refiere a estos primeros relatos de Panero, “a caballo entre el misterio, el terror y el mito, narrados con un cuidado y correctísimo estilo” (p. 52). Sobre el tema del filicidio, la reseña apunta: “si la realidad de estos cuentos resulta brutal es por lo que en ella puede reconocerse de real, de nuestro, de cotidiano” (p. 52); hasta que concluye: “cuentos, en suma, que a pesar de tratar de extrañas infancias, remotas familias y países, se refieren a nuestro propio mundo interior, allí donde se engendran y anidan los terrores” (p. 53).

Otra reseña fue publicada en el suplemento *Blanco y Negro* del diario *Abc* de Madrid en febrero de 1977, por Miguel Ángel Molinero. En ella, se habla del libro como una obra de cuentos de terror que anula el territorio y la memoria de la infancia, y que tiene el afortunado regusto anglosajón de una buena narración fantástica, que llega a los terrenos de lo Innombrable a través del horror que invade a sus personajes. Todo ello logrado a través de una vía de comunicación que nos acerca mejor que la poética, a esa cámara de terrores mentales que acechan al ser humano. También indica: “el pulso de las narraciones es firme y eficaz, con tendencia a la economía de medios, que progresan hacia la revelación de la fuente del miedo, y está contenido y sobrecargado a veces de una manera retórica no carente de ironía, como quien oculta en una envoltura formal ya aceptada, no rechazable el poder subversivo de la revelación, que de esta manera queda potenciada” (p. 35).

El periódico *La Vanguardia Española* publicó la reseña de Joaquín Marco (1977, 18 de febrero) bajo el título *Lectura de estremecimiento y pesadilla del lector: de la imagen al terror*. En ella, se afirma que el denominador común de los cuentos del libro es su inspiración en elementos terroríficos, “utilizando temas literarios y situaciones ya conocidas por el lector aficionado al género [del terror]. Prefiere la acumulación de elementos imaginarios y, por lo general, prescinde de la verosimilitud. Como otros cuentos de horror, se facilitan elementos irracionales” (p. 35). Luego sugiere que estas perspectivas son fácilmente analizables desde cualquier perspectiva psicoanalítica y concluye que:

La acumulación de horrores que nos dispensa Panero en esta serie no son enteramente gratuitos. En algunos momentos, el lirismo y el horror logran sus objetivos. El primero de ellos es hacer estremecer al lector; éste sería, sin embargo, un planteamiento

excesivamente simple de su intencionalidad. En diversos planos hallaremos también diversas posibilidades de lectura. Los mundos de pesadilla pueden hacer comprender algunos aspectos del inconsciente que todos llevamos dentro, pueden permitirnos iluminar elementos de nuestra civilización que, pese a su sofisticación, empalman con arcanos primitivos, rasgos mágicos y rituales. Pese a la irregularidad de “En lugar del hijo”, el esfuerzo de Panero por descender a tales infiernos, no por imaginarios, irreales, habrá de ser tenida en consideración (p. 35).

También *Hoja del Lunes* publicó una reseña a nombre de E. M. (1977, 24 de enero), que ubica al libro como sucesión a la sorpresa que dio Panero en la película *El desencanto*, y le sitúa como una de las mejores muestras de la “serie negra”. Bajo el título *Narraciones rodeadas por un halo de misterio*, el autor afirma que:

Panero trata de identificarse con la historia espeluznante, terrorífica. Como un halo de misterio rodea todas estas narraciones. Sus figuras de ficción se comportan de una manera extraña, sorprendente. No se trata, pues, de unos cuentos escritos con arreglo a unas normas tradicionales, ni mucho menos (...). Trata de penetrar, en suma, dentro de un género que cuenta en Europa y en América con una dilatada tradición (...). El miedo es uno de los componentes más utilizados por Panero para mantener la tensión. Pero no se trata ya de un miedo vulgar, sino de algo lindante en [el] pánico (...) pretende provocar como un traumatismo en cada conciencia (p. 23).

Además, hallé una breve reseña de lo que fue el año literario anterior a 1978 y firmada bajo el seudónimo de “Florín”, también en *Abc de Madrid*, donde se menciona *En lugar del hijo* como un “tracto casi diabólico” (p. 27); y se le nominó entre los favoritos de categoría “prosa” para los premios de la crítica en la primavera de 1977, en el diario *La Vanguardia Española* (M., 1977, 24 de marzo).

Para cerrar este apartado, regreso al título de la obra. Haciendo una labor de seguimiento de signos, algo detectivesca y conjetural, he llegado a formular la siguiente hipótesis: el título de la obra sí fue originalmente *En lugar del hijo*, frase robada de un viejo libro de poesía japonesa. Expongo los eslabones que me llevaron a esta conclusión en las siguientes viñetas, y el lector puede ayudarse con la cronología del Anexo 2:

- Es válido sospechar del plagio y de la intertextualidad en cada línea o título de Panero. Como se verá más adelante, la escritura paneriana se constituye fundamentalmente de la copia de textos de otros. Por ello, no es extraño sospechar en principio que ese título tuvo su punto de partida en otra escritura anterior.

• Una de sus formas poéticas favoritas fue el haiku, ese poema breve y espontáneo de la cultura zen japonesa, cuyo exponente más conocido fue Matsuo Bashō y que Panero adoptó como su forma –desfigurada, claro– de poesía breve por excelencia<sup>74</sup>.

• Panero era lector de Octavio Paz, quien en pleno *Boom* Latinoamericano estaba ganándose la simpatía de artistas e intelectuales españoles, como lo dejan ver las entrevistas que hizo Campbell (1994) a escritores de inicios de los años 70; y además, Panero se fundamentaba en las teorías de traducción de Paz<sup>75</sup>.

• El libro más importante de Bashō, *Sendas de Oku*, fue traducido precisamente por Octavio Paz<sup>76</sup> (junto a Eikichi Hayashiya), y llegó a España en el año 1970 con Barral Editores<sup>77</sup>.

• En dos ocasiones dentro de su obra poética Panero (2010e) utiliza de manera insólita y sin explicación alguna, la palabra japonesa *konoshiro* (pp. 118 y 324).

• En la traducción de Bashō, Paz pone una nota al pie acerca de una leyenda japonesa antigua llamada *Muro-no-Yashima*, nota que aparece *únicamente* en la traducción de Paz<sup>78</sup>. La nota dice: “desde entonces a esta clase de pescados se les llama *konoshiro*, que quiere decir ‘en lugar del hijo’” (Paz & Eikichi Hayashiya; en Matsuo Bashō, 1981, p. 40)<sup>79</sup>.

Entonces, al unir los eslabones nos encontramos con que Panero escribía con base en la

---

<sup>74</sup> El gusto de Panero por el haiku no sólo se demuestra en su insistencia por crearlos dentro de sus libros de poesía, sino que también prologó la obra de José Luis Pasarán titulada *De la luz enajenada. Haikus* en 1993.

<sup>75</sup> Sobre las traducciones de Paz, ver Armand (1979) y, sobre todo, las citas a partir de las cuales Panero da forma a su teoría de la traducción en el prólogo a *Matemática demente* de Carroll (Panero, 1975), escrito muy en consonancia –aunque no se reconozca explícitamente– con Paz (1971).

<sup>76</sup> Yong-Tae Min (1979) afirma que la traducción dio inicio desde el año 1955, y Armand (1979) considera que ésta fue la traducción que más marcó el acercamiento de Paz al arte del Este.

<sup>77</sup> *Oku no Hosonichi* es el diario poético más importante de Bashō, y fue traducido por Paz para publicarse en 1957 por la Universidad Nacional Autónoma de México. Llegó a España en 1970 a través de Barral Editores, y la edición que más se conserva es de Seix Barral del año 1981. Esto según las notas de la edición del 2005 que hace el Fondo de Cultura Económica.

<sup>78</sup> En comparación directa con otras, como la traducción inglesa de Tim Chilcott (Matsuo Bashō, 2004), en la cual no existen dichas notas al pie. Por lo tanto, se evidencia que la nota al pie sí fue hecha por Paz.

<sup>79</sup> En un estudio sobre los haiku de Bashō, Haruo Shirane (1998) confirma que sí hay un vínculo homofónico de “*konoshiro*” entendido como “substitute for the child” o sustituto del hijo (p. 143).

intertextualidad más encubierta, era fanático del haiku, por lo que había leído a Bashō, siguió las traducciones de Octavio Paz, dejó pistas aisladas en su obra poética con la extrañeza del konoshiro. La traducción que se da de Bashō en España es de Paz y, única en su especie, dice que konoshiro equivale a “en lugar del hijo”. Conclusión: he ahí la fuente del título en el libro de Panero.

En Editorial Tusquets se afirma que fue una errata ese primer título *En lugar del hijo*, por lo que en la edición de 1985 fue corregido (nótese que extrañamente la corrección se realiza hasta 9 años después). Pero, ¿por qué, aún *en 1989*, Panero seguía haciendo uso de ese título? En una entrevista, Panero (1988-1989) respondió a la pregunta de si se considera la víctima más total de su familia: “pues ésa era la tesis de mi libro *En lugar del hijo* y de *El desencanto*. La tesis era el filicidio; es decir, mi familia vivía de asesinarme” (p. 30b; citado en Blesa, 1995, p. 117).

Esta cita evidencia que el autor aún consideraba a su libro como *En lugar del hijo*, cuatro años después de la corrección de la supuesta errata. ¿Lapsus durante la entrevista? ¿Errata editorial para la historia? ¿Olvido o cambio de opinión -otra vez- encubierto por parte de Panero? También la revista *Vacío* número 5 de 1996 (p. 31), muestra una lista de libros publicados por Leopoldo María, y veinte años después de la primera publicación (y once después de la corrección de título), sigue apareciendo enlistada la obra como *En lugar del hijo*.

Sólo se puede especular, dejar la ventana abierta a más cuestionamientos y recordar las palabras del poeta Vicente Aleixandre (1968), maestro de la generación de Panero: “¿Dudar?... Quien duda existe. Sólo morir es ciencia” (p. 307).

## El maldito bendito

*He cubierto con sábanas santas  
los espejos de mi casa  
por miedo a que salgan mis fantasmas.*

Leopoldo María Panero<sup>80</sup>

Existe una etiqueta que acompañó a Panero y en general a su familia por décadas: el malditismo que lo llevó a ser descrito como un émulo de Artaud, Rimbaud, Poe, Baudelaire, Verlaine, Blake, Hölderlin, Nietzsche y muchos más; y que a través de las décadas ha llevado a una lectura precondicionada en esta categoría apriorística.

Éste fue un tema muy controversial para el propio Panero y aún lo es entre sus panerólogos, pues se edificó un mito de la familia de poetas extraviados, al cual palabras como estas de Michi han fortalecido deliberadamente: “sobre todos los Panero cae como una especie de mano negra que los envuelve, una maldición” (citado en Utrera, 2008, p. 45). Para Leopoldo María fue un asunto lleno de ambigüedades, pues lo más común era que renegara de esta clasificación -como renegó siempre de todas- que se le ha adjudicado con intenciones tal vez amarillistas y comerciales.

No obstante, en algunos episodios de su propio discurso pueden hallarse afirmaciones como que es un poeta maldito, pero no tanto, o que su malditismo es muy húmedo, o que prefiere que se le diga el Verlaine español y no el Rimbaud, o más revelador aún: “lo he dicho muchas veces: que no usen mi torpe biografía para juzgarme. Todo ese rollo vendrá de que tiene morbo que esté en un manicomio, digo yo. Estoy harto de los malditos, harto de ser el

---

<sup>80</sup> (Panero, 2012, p. 460).

loco, harto de ser Leopoldo María Panero. Quiero ser un hombre común” (citado en Rodríguez Marcos, 2001, 30 de octubre, ¶ 29). Se pone en evidencia una cierta voluntad de malditismo, aunque haga una constante *refutación de su reputación*.

También, en una entrevista donde renegó de su etiqueta de *maudit*, en sus declaraciones no se ayudaba a sí mismo a probar su punto:

No soy nada de eso. Lo del mito ha sido desastroso. No estoy para nada de acuerdo con ese encasillamiento de “poeta maldito”. Lo mío es peor que una maldición. (...) Todas esas opiniones acerca de mí como maldito me hacen reír. Yo no escribo poemas como Ginsberg o todos esos. (...) El tema del malditismo no me interesa (Panero, 1994, p. 29; citado en Picconi, 2001-2003, p. 413).

Dentro de este debate, coincido con Fernández (2006) en que “si maldito es antagónico de publicaciones abundantes, frecuentes apariciones en los medios de comunicación, Leopoldo [María] no lo es” (p. 31). Y desde un ángulo similar, Saldaña Sagredo (2013) dice que sus libros y los estudios que se hacen de ellos,

han contribuido sin duda ninguna a la iluminación de un poeta etiquetado con frecuencia como marginal, maldito y heterodoxo, cuando la realidad parece indicar otra cosa y los editores -conscientes de que se trata de un escritor con un considerable tirón comercial- no cejan en el intento de conseguir un nuevo inédito suyo (p. 28).

Incluso, López Castellano (2009) se tomó la tarea de desmentir este mito del malditismo, evidenciando que se trata de una creación discursiva (y lo es), que preconditiona a su público a un cierto tipo de lectura e interpretación de sus textos, y que arrastra hacia esa etiqueta a toda la familia Panero y sus películas. Dicha creación discursiva se inscribió como un resultado de su posición y clasificación en diversos campos de un contexto histórico dado, con los discursos e instituciones que tuvieron impacto en este período y que regularon la inscripción pública del nombre del autor (como la familia, la educación, la situación política, las drogas, la sexualidad, la literatura y la psicología).

Además, argumenta cómo el significante de poeta maldito es cultivado desde hace muchos años por quienes han estudiado la obra paneriana con análisis filológicos o psicoanalíticos, canciones, entrevistas, sitios virtuales y demás espacios que hoy en día son formadores de discurso. De esta forma,

the *maudit* seems to be essentially constructed as a social “other”, a liminal creature whose alleged existence on the margins of the norm can equally generate repulsion and/or attraction in a movement that usually progresses from a predominance of the first to a primacy of the second. In this sense it could be argued that malediction is always the result of a discursive shift (López Castellano, 2009, p. 44)<sup>81</sup>.

Sin embargo, su biografía tan llena de fábulas y leyendas, sus excéntricas tendencias y su estilo excepcional pueden dejar -y me han dejado a mí-, con indefensión ante el arrastre discursivo de creerse el mito, y la conmoción de haber encontrado al último maldito, posicionamiento que sin duda alguna le fue una im-posición al poeta, pero para la que él, con gusto o no, mostró una cierta dis-posición.

Unas palabras de Ricardo Gullón (de la escuela de Astorga), pueden brindar más claridad de este proceso de la creación del maldito, el cual sin embargo no deja de ser gloriosamente aceptado en la sociedad actual:

En el siglo pasado [siglo XIX] llamaban malditos a los poetas que por rareza de sentimientos y singularidad de intuiciones se diferenciaban de la ortodoxa mayoría. Los burgueses, ofendidos por la exhibición de pasiones no compartidas y aún más por la expresión complicada y hermética, arrojaban del Paraíso a los portadores del misterio. Pronto cambiaron las cosas, y ser maldito pareció una bendición: para aliviar la mala conciencia producida por el conformismo, la minoría canonizó a los disidentes y los propuso como ejemplo a las generaciones venideras, que resultaron ser las nuestras. La sociedad no se resignó fácilmente al trastrueque de valores; tardó en entender a los heterodoxos: obra y actitud le resultaban incomprensibles y problemáticas. Poco a poco, las disidencias se sistematizaron y hasta se institucionalizaron (Gullón, 1965, p. 157).

Concluyo esta sección con unas palabras del poeta novísimo Pere Gimferrer, quien cree que en otro país y en otra época, a Panero no le hubiera ido tan “mal”:

Leopoldo [María] es una víctima de dos circunstancias conjuntas, aparte que haya tomado alguna sustancia peligrosa o de su propio cultivo del malditismo. Una es que la sociedad de hace veinte años consideraba delincuente al que tomara drogas, y además la actitud de la psiquiatría en aquel momento” (citado en Utrera, 2008, p. 217).

---

<sup>81</sup> “El maldito parece ser esencialmente construido como un ‘otro’ social, una criatura liminal cuya presunta existencia en los márgenes de la norma puede generar igualmente repulsión y/o atracción, en un movimiento que usualmente progresa desde una predominancia de la primera a una primacía de la segunda. En este sentido, se podría argumentar que el malditismo siempre es el resultado de un movimiento discursivo”.

Entonces, se trata más o menos de un “benditismo” que juega con el discurso del poeta maldito, para el que tanto la voluntad inicial del autor como el contexto específico propiciaron las condiciones que conocemos hasta hoy en día. Panero, dentro de este juego oscilante, es un poeta lleno de reconocimientos en todo tipo de disciplinas académicas y artísticas. En el Anexo 5 se demuestra que Panero no fue Nobel ni novel.

## *Síntesis de intratextos*

- **Biografía.** Leopoldo María Panero, nacido en Madrid en 1948, dio muestras de talento literario desde su temprana infancia. Su vida a partir de la juventud fue escandalosa por diversos motivos. Cuando entró a la universidad, militó con el Partido Comunista Español en plena dictadura franquista, lo cual provocó que fuera detenido en dos ocasiones. Tuvo varios intentos de suicidio, lo que lo llevó a peregrinar por muchos hospitales psiquiátricos desde los 21 años hasta su muerte en el 2014, con múltiples diagnósticos, siendo “esquizofrenia” el predominante. Consumía varias drogas lícitas e ilícitas, lo que lo llevó por unos meses a la cárcel. Vivió en los excesos, con la imposibilidad de conservar un empleo o de terminar sus cursos universitarios. Llevó una vida sexual escandalosa, proclamándose bisexual y hablando de todos los temas tabú de la época. Fue además un ferviente lector del psicoanálisis y la antipsiquiatría, dadas sus altas capacidades intelectuales.
- **Obra.** Su carrera literaria empezó en 1970, cuando apareció en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, la cual marcó el inicio de una nueva generación. Se desempeñó como poeta, narrador, ensayista, traductor y editor. Colaboró con numerosas revistas y periódicos. Tiene una obra voluminosa que ha sido exportada a diversos países y traducida a varios idiomas, lo cual no parece a veces coincidir con su eterna etiqueta de “poeta maldito”.
- ***El lugar del hijo.*** Fue el primer libro de cuentos de Panero, publicado en 1976 (un año después de la muerte de Franco, y mismo año del estreno de la película *El desencanto*). Durante años tuvo el título *En lugar del hijo*, que aparentemente se debió a una errata editorial. Sin embargo, sostengo la teoría de que dicho título proviene de un libro antiguo de haiku (poesía japonesa), lo cual responde a su énfasis en la intertextualidad. Este libro de cuentos de terror tuvo buena acogida en la crítica y se ha impreso en cuatro diferentes tirajes desde su

primera edición. Consta de siete narraciones sobre el tema de lo que llamo “hijedad”, con referencias al psicoanálisis y lo ominoso.

- **Reconocimientos.** Panero fue uno de los escritores más caros de los últimos años en España. Gozó de muchos reconocimientos, como traducciones y compilaciones de su obra, homenajes, premios, numerosas entrevistas en diversos medios de comunicación, una biografía, un círculo de “panerólogos” que estudian su vida y su obra, así como un cúmulo de artistas de todos los géneros que se inspiraron en él para hacer sus propias creaciones (Anexo 5).

- **Familia.** Leopoldo Panero, el patriarca, fue uno de los principales poetas de posguerra, comunista que se convirtió al franquismo, ha recibido sin embargo la injusta etiqueta de “poeta oficial del régimen”, pues no tuvo oportunidad de expiar su posicionamiento durante la transición democrática dada su temprana muerte en 1962. Juan Panero, el tío, fue un poeta muy prometedor que, sin embargo, vio sus posibilidades frustradas al morir joven en un accidente automovilístico durante la Guerra Civil. Felicidad Blanc, su madre, también fue escritora (aunque al inicio reprimida por su esposo) y, tras la salida al mundo que siguió a su viudez, se convirtió en símbolo feminista de la época. Juan Luis, el hermano mayor, también se dedicó a la poesía, se desprendió con cierta facilidad de su parentesco con los Panero y residió parte de su vida en América Latina. Y Michi, el menor, fue el primero de los tres hermanos en morir, escritor que se negó a publicar sus libros, figura social de la Movida Madrileña, se convirtió tras su muerte en el símbolo de una generación de desencanto tras la frustración frente a la época de transición democrática (Anexo 3).

- **Cine.** *El desencanto* (1976) fue la primera película de los Panero, la cual ayudó sin duda alguna a que ciertos sectores de España pusieran los ojos en Leopoldo María Panero antes de su libro *El lugar del hijo*. Fue una película escandalosa, pero que su éxito la convirtió en un filme de culto. Dieciocho años después se estrenaba su segunda parte, *Después de tantos años* (1994), que mostraba a los hermanos tras la muerte de la madre y que ponía al espectador al día con respecto a lo que pasaba en la vida de los poetas. Esto dio pie para que se formara toda una saga de trabajos cinematográficos alrededor de los Panero, producción que sigue su paso hoy en día (Anexo 4).

## EL ESTILO EN LA ESCRITURA DE PANERO (INTERTEXTOS)

*Transgresor, heredero de las vanguardias europeas, que no sé por qué no funcionaron en España. Soy el primer y último vanguardista español, sucesor de Rimbaud, Lautréamont, Blake, Bataille, Artaud, Baudelaire.*

Leopoldo María Panero<sup>82</sup>

Las relaciones explícitas que el autor sostuvo con su época y con otros artistas y saberes, tanto en una visión general de su obra como en la especificidad del libro *El lugar del hijo*, constituyen lo que he llamado los intertextos. Esto nos lleva específicamente a pensar a Leopoldo María Panero dentro de la Generación de los novísimos, sus particularidades estilísticas –como el uso de la intertextualidad, la escritura como palimpsesto, el trato que da a los temas más incómodos para el lector, su propuesta alternativa a las teorías de la traducción– y las influencias que tuvo de otros autores extemporáneos y de movimientos culturales diversos.

---

<sup>82</sup> (Citado en López, 2011, ¶ 3).

## Los poetas novísimos españoles

En el año 1970, el escritor, crítico literario y editor José María Castellet recopiló la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, en la cual se presentan poemas de escritores que él consideró representativos del momento y que clasificó como los novísimos “seniors”, es decir, lo mayores nacidos entre 1939 y 1942, representados por Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez; y los clasificados como “la coqueluche”, denominación cariñosa dada al grupo de jóvenes nacidos entre 1944 y 1948, provocativos e insolentes, específicamente Félix de Azúa, Pere Gimferrer<sup>83</sup>, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y, el menor y nunca antes publicado más que en una *plaquette* de 1968, Leopoldo María Panero. Su inclusión en esta antología le brindó la posibilidad de abrirse un espacio importante en el mundo de la literatura española a sus 22 años.

Según Castellet (2001), la “nueva poesía” que estrenaban estos jóvenes escritores, marcaba la tendencia de la época y una renovación estética en la España de finales del franquismo. Ésta puede definirse genéricamente –aunque con marcadas diferencias y salvedades en cada uno de los poetas– a partir de ciertos rasgos como: una fuerte influencia de la *mass media*, una despreocupación hacia las formas tradicionales, la presencia de una libertad formal absoluta y sin preocupación preceptiva, la escritura automática, los cambios de métrica, la

---

<sup>83</sup> En reiteradas ocasiones Panero hacía llamar a Gimferrer su “maestro”, y no dejaba de mencionar cómo éste repercutió en su escritura y en la de los novísimos, nombrándolo el principal representante de los mismos: “mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico. (...) Creó nuestra ideología, y fue el verdadero autor de los novísimos y, por qué no decirlo, de mí” (Panero, 2014b, p. 492). Y al parecer, hubo una correspondencia de parte de Gimferrer, quien afirmó al conocer a Panero: “he conocido a un poeta genial. Es el único de nosotros que puede ser un Byron o un Shelley” (citado en Marín Albalade, 2011, p. 29).

técnica del *collage* (o superposición caótica de imágenes), la evitación de un discurso lógico, la inserción de elementos exóticos, la artificiosidad, el *beat*<sup>84</sup> y la sensibilidad *camp*<sup>85</sup>.

Además, estos autores tenían mucha referencialidad del cine, la televisión, la publicidad y los cómics; mientras que la literatura representaba un porcentaje limitado en su formación cultural, en comparación a las generaciones anteriores. Su formación literaria fue fundamentalmente extranjera y con un rechazo general a la tradición inmediata española, con maestros como los surrealistas franceses y otros como Eliot, Pound, Perse, Yeats y Stevens.

Estos escritores, al haber nacido en la posguerra española y no haber tenido experiencia directa con el conflicto bélico, se caracterizaron por ser partícipes de una obra en la que está casi ausente lo social –o al menos, no en la forma en que tradicionalmente se presentaban las luchas sociales dentro la poesía, aclararía yo–<sup>86</sup>. Con los novísimos, la literatura se alimentó de nuevas fuentes como la canción, la música jazz y otras referencias heterogéneas que se

---

<sup>84</sup> La generación *beat* o *beatnik*, corresponde a un grupo de escritores estadounidenses que en los años 50 y 60 se convirtió en un movimiento contracultural, cuyo nombre significa simultáneamente “abatido” y “sagrado”, como respuesta al pesimismo de la previa *lost generation* de Hemingway. La prensa sensacionalista los convirtió en una moda nacional y llegaron a tener gran repercusión internacional. Sus pretensiones políticas llevaron a la lucha por la liberación sexual, lo cual indirectamente catalizó reivindicaciones feministas y en pro de la homosexualidad. También ayudaron en el ascenso de la cultura *hippie* y se manifestaron contra la Guerra de Vietnam. Sus fundadores fueron Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady y William S. Burroughs, a los que se unieron otros numerosos escritores (Grinberg, 2003).

Para el caso de Panero, valga citar sus palabras acerca de esta generación, o de William Burroughs en particular: “Ese tipo de literatura no me interesa, ni la poesía beatnik que aborrezco”, y luego ampliando su respuesta a la obra de otros autores de esta tendencia: “la *aborrezco*. Sólo se pueden salvar algunos poemas de Ginsberg y Ferlinghetti, pero en una antología muy reducida” (citado en Campbell, 1994, p. 25).

<sup>85</sup> El *camp* es la sensibilidad estética más próxima al arte *pop*, llena de artificio, exageración, ironía, banalidad, vulgaridad y teatralidad. Tiene carácter artístico popular, de mal gusto y poca profundidad. Muestra un énfasis en el predominio del estilo sobre el contenido y el gusto por lo extravagante y la glorificación. Es un tipo de arte no comprometido, apolítico, con tendencias al travestismo de formas. También es una contracultura muy ligada a los movimientos de diversidad sexual de la época. Se manifestó en diversos ámbitos artísticos como la música, el cine, la televisión, la moda, el teatro, la literatura y las artes gráficas (Colmeiro, 2005; Martín Alegre, 2010).

<sup>86</sup> Para un abordaje desde el punto de vista histórico de esta generación, véase la sección de extratextos.

convirtieron en importantes legados estéticos que dejó la época de los años 70 (Rodríguez de Arce, 2009).

Los novísimos fueron marcados por una tendencia a la experimentación y al culturalismo, por lo que pudieron elegir como referencia literaria a autores minoritarios o infravalorados por el canon (Tienda Roldán, 2006), y presentaban también una lógica intertextual que era impensable en el pasado, al punto de que es interesante notar cómo tenían una predilección por la cultura *pop*, cuyos elementos recreaban con tonos irónicos, como se ejemplifica claramente en títulos como *Las ruinas de Disneylandia* (de Carnero), o el poema en prosa *Blanca Nieves se despide de los siete enanos*, de Leopoldo María Panero (De Jongh, 1991).

La estética novísima recibió diversas denominaciones, como “culturalista”, “veneciana”, “de la ruptura” o “del lenguaje”, y no sólo desdeñó la poesía social que le fue previa, sino también a la poesía existencial-religiosa. En la mayoría de estas obras, hay una carencia del “yo intimista”, y más bien el poeta se puede poner en el lugar de un comentarista de otras obras de arte, volviendo al tema de la intertextualidad (De Jongh, 1991).

Ahora bien, estos poetas fueron seleccionados porque se supone que representaron una ruptura con lo que se ha llamado el “realismo” de la posguerra, lo cual los alejaba del humanismo literario de dicha época. Los novísimos llevaron a España –dado el retraso cultural en que este país se hallaba por razones políticas– el conocimiento de muchos poetas de otros países que eran poco o nada conocidos por los españoles (Pujante Sánchez, 2009).

Por otro lado, se dice que el camino de las vanguardias fue el más adecuado para superar el estancamiento que hubo durante la dictadura franquista, y este proceso se dio inicialmente a través de la estética novísima. Ésta se mantuvo al margen de las tradiciones artísticas, y justamente el *prescindir de las tradiciones* es una enseñanza vanguardista, aunque con el paso del tiempo, los novísimos fueron abandonando las vanguardias, o más bien éstas se convirtieron en una tradición más, en una tendencia clásica, limando sus elementos más extremos y sus aspiraciones de novedad (Navas Ocaña, 2009).

Según el sitio web de los editores de la segunda edición de esta antología, Editorial Península ([http://www.edicionespeninsula.com/es/llibre/nueve-novisimos-poetas-espanoles\\_6721](http://www.edicionespeninsula.com/es/llibre/nueve-novisimos-poetas-espanoles_6721)

.html), *Nueve novísimos poetas españoles* causó una gran polémica dentro de España, y posteriormente se hizo su lugar dentro de la prensa en el resto de Europa y parte de América Latina. Así, la antología pasó a ser un objeto de estudio académico, siendo revisada aún en simposios, seminarios y foros.

Sin embargo, dicha publicación ha sido fuertemente criticada y cuestionada, como se ampliará más adelante. La discordia ha sido tal que el mismo Panero (2010e) llegó a renegar de su etiquetado de novísimo, haciendo aún más difícil cualquier intento de clasificación de su obra:

Hablemos pues de esa triste ficción del “yo”, lugar de lo imaginario. Diríase que ese golem nació hace unos años, con motivo de una ficción más amplia y burda, que llamóse [*sic*] “generación”, ficción esta última a la que dio pie José María Castellet con su antología de presuntos infames, llamada novísimos (p. 77).

Estas características del estilo novísimo, serán explicadas con más detalle e ilustradas con las letras de Panero<sup>87</sup>, específicamente. Seré insistente con la ejemplificación a partir de la textualidad de versos y prosas, pues el lector costarricense no está familiarizado con la obra de Panero, por lo que mi exposición podría volverse muy abstracta si prescindo de estos ejemplos.

---

<sup>87</sup> Todos los ejemplos de poemas que se citen en la sección de intertextos, son tomados de Panero (2010e), *Poesía completa (1970-2000)*, edición de Túa Blesa, a menos que se indique lo contrario. Se presentarán más ejemplos de poesía que de prosa dado que Panero fue un prolífico poeta y un discreto narrador, lo cual facilita la ejemplificación de lo que deseo mostrar por medio de versos y estrofas. Sin embargo, todas las características y singularidades halladas en una, prosa o poesía, son completamente transferibles a la otra.

## Estilos, tendencias y singularidades en la obra de Panero

*Ciertamente la inspiración no existe, es  
sólo una hembra entre mis piernas  
y un disparo en el junco de la sien.*

Leopoldo María Panero<sup>88</sup>

Para introducir la propuesta estilística de Panero, un tema ya desordenado por naturaleza, me interesa estructurar mi exposición a partir de las propuestas de Blesa (1995), referencia que contiene la más minuciosa investigación sobre el estilo paneriano; y además, intentaré con Navarra (2004) nombrar diferentes tendencias en la obra poética del autor, sin pretensiones de hacer un recorrido cronológico ni clasificatorio de libros “homogéneos”, ni tampoco de trazar una línea evolutiva en la obra, pero sí que permita orientar esta exposición y brindar una visión más o menos panorámica.

El primer libro de Panero, después de la *plaque* titulada *Por el camino de Swann* de 1968, se llamó *Así se fundó Carnaby Street* y fue publicado en 1970. Este libro recuerda al estilo que en la época también adoptaba la novísima Ana María Moix, ambos inspirados por la lectura que su maestro Pere Gimferrer les hacía de los textos de Max Jacob. Se trata de una poesía en prosa, cortante, breve, de dos o tres líneas, con un mínimo de discurso, más que todo anecdótico y poco tejido, que recrea grandes mitos de procedencias muy distintas como el cine, los cómics, la prensa sensacionalista y las subculturas; elementos que son mezclados con personajes históricos despersonalizados. Es una poesía lúdica en la que el título guarda poca o nula relación con el contenido, lo cual hace a Navarra (2004) evocar los cuadros de René

---

<sup>88</sup> (Panero, 2012, p. 56).

Magritte y pensar que el cuadro poético se produce por esta inadecuación entre significante y significado.

Esto representa una ruptura con las leyes del verso y la prosa. El poema en prosa es un texto que implica la renuncia a los recursos que tradicionalmente configuran y definen al poema, ampliando su concepto más allá de la escritura en verso. Sin ritmo y sin rima, el poema se libera de las imposiciones de la oralidad (Blesa, 2001).

Este estilo rompe con el verso tradicional e incluso con la poesía en prosa que se aplicaba en España desde décadas anteriores, con poetas como Luis Cernuda (1975) y Vicente Aleixandre (1968). Se desprende de esta tradición de la prosa y apunta hacia los caminos de las vanguardias, como el dadaísmo. Niega al verso como punto de identificación de la construcción poética y abre los límites del concepto de poesía para contrariar al lector, proponer un reto a sus gustos y desafiar la aceptabilidad del texto mismo. Subyace a ello la propuesta de que un poema puede ser de otro modo: es una subversión lírica y de la vida, que recuerda al poema como aquel urinal que Marcel Duchamp entronizó como una obra de arte (Blesa, 1995), pues a fin de cuentas, el concepto de “poesía” es simplemente el resultado arbitrario de una institucionalización.

Un ejemplo del poema en prosa de Panero<sup>89</sup>, muestra la poca relación entre el título y el contenido, así como la diversidad de referencias que hablan al mismo tiempo de un escritor, de una ciudad, de drogas y de la mafia del siglo pasado:

### **Homenaje a Dashiell Hammett**

Visite Hong-Kong. La droga. Las revueltas callejeras. Las callejas. Aguardar la muerte en un restaurante de lujo. Los disparos, el estrépito de mesas y sillas. Los gritos, las carreras. El cielo alto, azul. ASÍ ACABÓ LA BANDA MORAN. Las fotografías. La nieve (p. 34).

Para este tipo de texto, Panero ha utilizado la reescritura de fragmentos del diario de su madre<sup>90</sup>, de donde muy posiblemente extrajo frases como “¿Por qué no bailar, ahora, el Danubio Azul?” (p. 53) o algunas partes de este poema en prosa:

---

<sup>89</sup> Para una visión más detallada de la poesía en prosa, ver León Felipe (1999).

## Evocación

¡Ah, quién hubiera podido vivir aquella época hoy tan lejana, haber sido una muchacha pálida que tocase el piano y en los atardeceres bordase en el bastidor, esperar a un novio detrás de un visillo que se estremeciera cuando él pasase, tener una caja de música llena de valsos tristes, llamar a un muchacho a la luz de una vela “caballero”, y recitar versos que se perdieran entre la hiedra de las ventanas!

CAPITÁN MARVEL, ¿DÓNDE ESTÁS? (p. 37).

También se basó en recuerdos de juegos infantiles que realizaba con su hermano Michi: ambos copiaban y desfiguraban textos de periódicos, de donde posiblemente salieron oraciones como “LA REINA FABIOLA TIENE DE NUEVO ESPERANZAS. / CRISTINA DE HOLANDA Y SU BÚSQUEDA DE LA FEICIDAD. / SILVIE VARTAN VE LA VIDA DE COLOR DE ROSA //” (p. 51).

Por ello, este tipo de poesía encierra la transcripción de líneas no procedentes de ámbitos literarios (como un pie de foto en una revista<sup>91</sup>), pero que son ahora signadas como poemas y entran en una diferente relación con el lector, una nueva transacción de sentido; aunque el texto sea copiado idéntico, sin cambios en relación al original, al ser ahora poemas tienen una nueva identidad discursiva (Blesa, 1995).

Sus juegos de poema en prosa llevan al extremo de confusiones e imposibilidades para clasificar algunos de sus textos, como sucede con las *Tres historias de la vida real* de 1981, que me parece una valiosa trilogía que iré citando una a una, con la pregunta de: ¿se trata de poemas en prosa o de micronarraciones? Queda a criterio del lector el nombre que considere más apropiado, y cito la primera historia para ejemplificar:

---

<sup>90</sup> Felicidad Blanc (1977) lo cuenta en sus memorias:

Recordaban [mis hermanas] que una de sus grandes diversiones era subir al piso de la abuela, sacar los trajes de su juventud que ella guardaba en un gran baúl, y disfrazarse. Jugaban a repetir conversaciones que les dictaba la abuela, quien les decía: “Ahora el mundo es muy distinto, en aquellos tiempos la gente hablaba de otra manera”. Eran diálogos con frases al estilo de Campoamor en los que el caballero, por ejemplo, decía: “Esta señorita que no domina el clavicordio”, a lo que la dama replicaba “¿Y este caballero, que no toca el piano?”... En *Así se fundó Carnaby Street*, ha reproducido algunos de ellos mi hijo Leopoldo María, tomados de un diario mío (p. 28).

<sup>91</sup> Un ejemplo: “Margarita y Tony sonrían a bordo de un yate, durante sus vacaciones en Cerdeña” (p. 53).

## I. La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero

Al amanecer, cuando las mujeres comían fresas crudas, alguien llamó a mi puerta diciendo ser y llamarse Leopoldo María Panero. Sin embargo, su falta de entereza al representar el papel, sus abundantes silencios, sus equivocaciones al recordar frases célebres, su embarazo cuando le obligué a recitar a Pound, y finalmente lo poco gracioso de sus gracias, me convencieron de que se trataba de un impostor. Inmediatamente, hice venir a los soldados: al amanecer del día siguiente, cuando los hombres comían pescado congelado, y en presencia de todo el regimiento, le fueron arrancados sus galones, su cremallera, y arrojado a la basura su lápiz de labios, para ser fusilado poco después. Así terminó el hombre que se fingía Leopoldo María Panero (p. 267).

Este estilo prácticamente desaparece -salvo en escasas ocasiones-, y en su segundo libro *Teoría* de 1973, propone una nueva tipología de poema. Es un modelo de poemas extensos en los que se hace notar la influencia de nombres como Pound, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire o Lautréamont. Los versos son deliberadamente carentes de estructura, libres, informales, e inician la discusión sobre el tema de la locura como vivencia alternativa a la habitual. Esto se corresponde con el alejamiento de toda dicción coloquial, más cerca del fluir incesante y las imágenes inconexas. Es lo que Navarra (2004) llama “letanías de alucinaciones”, llenas de imprecisión semántica. Busca describir la no-significación, definir el espasmo -aunque Panero reiteradamente apuntó que su poesía no llega al absurdo ni al automatismo, argumentando que no es lo mismo entregarse al azar que trabajar un idioma de la negación que penetre en las lagunas inexploradas del lenguaje-. Por ejemplo:

### **Pasadizo secreto**

Oscuridad nieve buitres desespero oscuridad nueve buitres nieve  
buitres castillos (murciélagos) os  
curidad nueve buitres deses  
pero nieve lobos casas  
abandonadas ratas desespero o  
scuridad nueve buitres des  
“buitres”, “caballos”, “el monstruo es verde”, “desespero”  
bien planeada oscuridad  
Decapitaciones  
(p. 115).

En el libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (título tomado de un verso de Trakl), de 1979, se conserva por un lado esta tradición y a la vez es cuando escribe poemas más autobiográficos, más reflexivos, intimistas y estructurados. Panero explora su propia experiencia de la vida y agrega mucho contenido teológico-filosófico. Este intimismo puede reflejarse en un fragmento del poema *El circo*:

Dos atletas saltan de un lado a otro de mi alma  
lanzando gritos y bromeando acerca de la vida:  
y no sé sus nombres. Y en mi alma vacía escucho siempre  
como se balancean los trapecios. Dos  
atletas saltan de un lado a otro de mi alma  
contentos de que esté tan vacía  
(p. 160).

De forma paralela a esta corriente, empieza a surgir un modo de poema breve y contextual. Los poemas son cada vez más densos y cortos. Se da una época de escritura de haiku, un tipo de composición japonesa cuyo exponente más popular fue Matsuo Bashō (1811) en el siglo XVII, poesía que había sido introducida a las letras occidentales desde el siglo XIX, pero que ya era lejana para el momento de la estética novísima española. Por ello, al estar casi extinguido, el haiku causó interés y se le recuperó como un elemento exótico. Panero tomó el haiku y el limerick (forma poética anglosajona) y los sacó de sus métricas estructuradas y significaciones tal y como se muestra en el Anexo 5 al final de la investigación. Un ejemplo de esta poesía breve:

Hembra que entre mis muslos callabas  
de todos los favores que pude prometerte  
te debo la locura  
(p. 311).

Por otro lado, se pueden establecer ciertas excepciones a estas rupturas con las convenciones tradicionales. Aunque la mayor parte de su composición es en verso libre, pueden hallarse sonetos extensos, de métrica endecasílabo y alejandrino e incluso con rima. Gran parte de *Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939*, por ejemplo, está construido con versos alejandrinos<sup>92</sup>:

---

<sup>92</sup> El título de este poema, por cierto, fue censurado en la antología de 1970, *Nueve novísimos poetas españoles*.

No sentiste crisálida aun el peso del aire  
en tu cuerpo aun sin límites no hubo deseos alas  
(p. 25)

También puede servir de ejemplo esta rima consonante, paupérrima y absurda llevada al extremo no por torpeza, sino por ironía y denuncia frente a este recurso tradicionalmente privilegiado –juego que también realiza en la colección *Nueve poemas a una mujer, que hizo de su nombre lluvia* y el poema *Doceavo*–:

### **Conjuro hegeliano para la mala suerte**

El fin de la historia está en el retrete  
y digo al hombre con mi palabra “vete”  
alabando la espuma del retrete  
no queda ya nada si no este atroz siete  
cifra de la locura y de la muerte  
que aceza en el poema, perseguido  
por el can de la locura, y de la muerte  
en donde yazgo peor que la mala suerte  
diciéndole a la nada, “por favor, vete”  
(Panero, 2005, p. 17).

Otra ruptura se da en el recurso del encabalgamiento (Blesa, 2010), donde se quiebra la palabra sin acogidas rítmicas:

Leí mucho y no recuerdo nada. Y en la  
habitación del fondo mi madre  
se pudre, es un pez. El  
palacio de la locura está lleno de animales  
verdes con  
motas anaranjadas como ácidos y  
cubierto de polvo: entra,  
ven  
(p. 180).

Finalmente, hay una etapa en la cual el paisaje de la literatura fantástica y de terror aparece de forma sesgada y por alusiones breves, en consonancia con el ánimo de la voz poética. Los versos se hacen algo obsesivos, según Navarra (2004), pues los motivos suelen repetirse en los poemas, pero combinados de diferentes formas, por lo que estos elementos

recurrentes pueden adquirir el valor de símbolos. Queda la impresión de estar leyendo un mismo poema, donde se altera el orden de los factores pero donde además se modifica con ellos el producto. Sus temas predilectos son la desolación y el confinamiento, la nada, el fin del hombre, el fin del poema, el odio a lo humano:

El error de escribir y el error de vivir  
Porque la vida es una mano torpe que se arrastra sobre el verso  
La vida es una torpeza y una borrachera  
Y vivir es un crimen y un pecado  
Y la poesía es el arte de saber morir  
Y el Hombre es un animal inmundo  
Que se arrastra sobre la página  
Y escribe como un pecado  
(Panero, 2012, p. 439).

Entonces, la poesía de Panero puede describirse con objetivos meramente didácticos según ciertas etapas (no necesariamente cronológicas, excluyentes ni sucesivas), en las cuales su estilo se fue reconstruyendo: primero, la poesía en prosa, breve, lúdica y cortante que desafiaba la tradición del poema en prosa español, con referentes no poéticos ni conexos; luego los poemas extensos y alucinantes, carentes de estructura y formalidad; seguidos de una poesía intimista y filosófica que empieza a exponer el tema de la locura; el poema breve rescatado de tradiciones antiguas como el haiku o el limerick, con los cuales desafiaba a las reglas de su estructura; y finalmente, una poesía más cercana a la fantasía y el terror, de corte escatológico y simbolista que se basa en la desolación.

Ahora bien, una vez descritas a muy grandes rasgos ciertas tendencias líricas de Panero – y no sin riesgos reduccionistas y clasificatorios–, procederé a detallar sus influencias artísticas y la propuesta estética del poeta en cuanto a su forma y contenido.

## Influencia de movimientos estéticos y literarios

Como tal vez habrá podido deducirse hasta este punto, es imposible hablar de las influencias que tuvo Panero en su poética de una manera homogénea u ordenada, pues dentro del caos que resulta desmenuzar un poco su obra, se hallarán créditos provenientes de diferentes campos del arte y de la cultura. De esta forma, no debe sorprender que proceda a hablar de elementos tan disímiles como lo son las referencias clásicas, las vanguardias del siglo XX, el malditismo, el culturalismo, la música clásica, el *rock and roll* y el *pop art*, así como la influencia que ejercieron sobre el poeta otros artistas en específico.

En primer lugar y, contrario a lo que se podría creer de la estética novísima y sus rupturas con las tradiciones, el arte clásico proporcionó numerosos temas a estos poetas, y particularmente a Panero, quien en realidad los mencionaba de una manera constante en su entramado de intertextos (Lujan Martínez, 1997).

Para los años 70 en España, la mitología grecorromana ya no era la única referencia posible, pues el cuento, el cómic, el cine y demás, fueron la fuente de nuevas mitologías para Panero. Pero, a pesar de que los elementos clásicos no fueron su referente tradicional, estos aparecen, y cuando los utilizaba, lo hacía de manera descontextualizada y los mezclaba con elementos culturales que les eran anacrónicos. Cito algunos ejemplos:

### **Himno a Dionisos**

Los naipes de colores. El carnaval de Niza. El circo: los elefantes, el rugido de las panteras negras, la risa de los niños (p. 37).

## La metamorfosis

Al llegar a casa, abrió el paquete que contenía un aeroplano de juguete. Lo besó suavemente. Era Ícaro, le sonreía (p. 38).

En el primer poema, a Dionisio, el dios clásico de la embriaguez, se le hace un himno que consta de elementos creados siglos atrás pero conservados aún en la modernidad, como lo son los carnavales y los circos. Luego, en el segundo poema, Ícaro y su mito de las alas de cera son recordados en un avión de juguete.

También en una frase como esta: “Luis Cernuda, los provenzales, Safo, algo desengañada” (p. 36), Panero puso a la poetisa de Lesbos junto a otras dos influencias suyas como lo son el poeta Cernuda (de los pocos españoles que Panero respetaba) y los trovadores de Provenza, influencias muy distantes entre sí en estilo, tiempo y espacio. En *El lugar del hijo*, puede hallarse este tipo de alusiones clásicas en un mito moderno de las amazonas (*Mi madre*), en un niño malvado de nombre Dionisio (*El presentimiento de la locura*) y en el mito de Medea (en el relato del mismo nombre).

Al estar fuera de contexto y desprovistos de su significación original, hay intertextos de personajes y lugares<sup>93</sup>, así como referencias a hechos históricos de la antigüedad grecorromana, la intercalación de algunas palabras en griego dentro de los poemas y la alusión a la filosofía heraclítica y posturas presocráticas como la de Zenón de Elea. Incluso, Bagué Quílez (2003) indica que la estética novísima puede revelar un pastiche sobre una plantilla clásica, como lo hizo Panero en su *Homenaje a Catulo* en las que se deja ver el uso antiguo de la satírica, aunque con un sacrificio de la rigidez métrica latina, acercándose más al collage y agregándole estilos más suyos tendientes al malditismo.

Al lado de este repertorio de clasicismos, Panero se sirvió de todo un repertorio que le ofrecía recursos de sabotaje contra el discurso establecido: las vanguardias del siglo XX. Este

---

<sup>93</sup> Luján Martínez (1997) enumera algunos: Narciso, Medea, Dionisio, Hécate, Safo, Orfeo, Perséfone, Hades, el dios Bifronte, el Leteo y el Coccyto, Cyane, Deucalión, Pirra, Pan, Midas, Ariadna, el Minotauro, Zeus, Jacinto, Acteón, Prometeo, Ulises, el cíclope, Penélope e Ítaca. Sin embargo, el libro en el cual se hallan las referencias griegas tomadas con más consistencia, es de 1982 y desde su título se deja ver una alusión a los héroes mellizos Cástor y Pólux, conocidos como *Dioscuros*.

recorrido inicia con la influencia de uno de los exponentes del *formalismo ruso*, Viktor Shklovsky, del cual se toma el término *extrañamiento*, que el mismo Panero definió como deslizar componentes anómalos en un panorama familiar (elemento básico de sus cuentos de terror en *El lugar del hijo*). Este extrañamiento produce

una nueva percepción, en la que el lenguaje sufre un cambio semántico significativo que aparta la palabra poética de su acepción habitual en el lenguaje automatizado. Es entonces cuando el lenguaje poético realiza el precepto aristotélico de tener un carácter extraño, sorprendente; cuando la poesía se hace un discurso difícil y tortuoso. Es entonces cuando el lenguaje poético, entendido como procedimiento, produce un extrañamiento (*ostranenié*) que lo hace monstruoso (Ruano, 2009, p. 29).

Efectivamente, el poeta combinó esas visiones fuera de contexto que producen la sensación de lo extraño. En el prefacio a *El último hombre*, Panero ejemplifica lo que puede ser el extrañamiento: “ceniza entre unas guindas, dos sapos en un jardín, tres niños adorados por los sapos. La fealdad rodeada de belleza, o viceversa, lo que no se come de lo que se devora” (p. 287).

Por otro lado, con Panero el lenguaje poético adquiere autonomía con respecto al lenguaje consensuado, en tanto no hay pacto de comprensión alguno que se use habitualmente con fines comunicativos. Esto constituye un acto de subversión en el lenguaje que fuerza a mirar la realidad desde otro punto, desde uno no automatizado. El autor se condujo así hacia el *dadaísmo*, al cual definió como una tradición anticatólica, imagen de una realidad caótica que niega el lenguaje institucionalizado, que provoca y desarticula cualquier lenguaje estructurado de una mentalidad burguesa que necesita que las palabras *le signifiquen*, dentro de un pacto de entendimiento. Este extremo de los presupuestos del extrañamiento, se puede ejemplificar a través del poema *El canto del Llanero Solitario*, donde el lenguaje se desdibuja y las normas pierden rigor, como en la siguiente selección de versos:

(mehr licht  
dijo, tumba, Goethe)  
LUZ  
NÚMERO  
PALABRA  
(muerto el leopardo)  
LUZ

(cásate contigo mismo)

SAPHER  
SIPHER  
SEPHORA

(tú no estarás)

(p. 98).

Del dadaísmo también se heredan las indistinciones de la prosa y el verso, la referencialidad al cómic, la publicidad y el cine (Blesa, 1999a). Panero tenía una clara filiación ética y estética al dadá, en tanto destruía la escritura misma en una voluntad de muerte y perdición, con un contravalor dadaísta “plásticamente demostrativo”, como dictase Tristán Tzara: el suicidio<sup>94</sup> (Saldaña Sagredo, 1989).

El siguiente eslabón lleva al autor hacia el *surrealismo*, como una reacción contra la noción estético-burguesa de realismo y dándole relevancia al factor onírico, el cual provoca un estado en donde lo maravilloso produce un efecto de belleza absoluta, en una confusión de vigilia y sueño. Panero presentó una influencia de este movimiento desde sus primeros escritos, como el *Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939*, donde el lenguaje poético se desapega del lenguaje referencial, para llegar al sueño en una de sus partes más específicas: la pesadilla. También en el poema *Linterna china*, la pesadilla impide la fijación “racional” en un solo tema. Así, los pensamientos sólo tienen un valor lógico *dentro* del poema y nunca fuera de él. Además, Ruano (2009) hace referencia al uso de la escritura automática en Panero, propuesta por André Breton. Cito algunos fragmentos de estos dos poemas alusivos al surrealismo, respectivamente:

A lo lejos azules las montañas qué espera  
Una antorcha en la mano de mármol una llama de gas bajo el arco vacila  
Y sus nombres apenas quiebran la luz el aire

Sepultará la tierra tan débiles cenizas  
volarán sobre ellas golondrinas y cuervos  
sobre ellas rebaños pasarán hacia el Sur  
se alzarán sobre ellas el sueño de pastores  
y desnuda la tierra morirá con la nieve

---

<sup>94</sup> “Es un vaciado tan total del otro, y un vacío tan total de mí mismo, que veo al suicidio como la única perspectiva intelectualmente seria, pero no por desesperación” (Panero, 1981, p. 24; citado en Saldaña Sagredo, 1989, p. 39).

La hora es del regreso en sus labios asoman  
olvidadas canciones rostros contra el poniente  
(p. 26).

El agujero que ha muerto se  
despliega como una sábana para  
no poder dormir -yo, al fondo  
de él, habiéndome olvidado-  
mi cadáver  
será un signo -En la pared sombras  
de sapos van, una a una, pasando  
pensando -no poder dejar de pensar  
-en la pared desfilan  
lentas las sombras de los sapos  
de mi pensamiento-  
no estoy sino aquí  
(p. 159).

El surrealismo lleva al *situacionismo*, del cual se resalta el supuesto de que la sociedad se rige por un aburrimiento al que el proletariado es sometido, por lo que propone la alternativa de la vida como un juego y una aventura, una actividad no lucrada ni sometida a la política de utilidad burguesa. Esta vanguardia busca estetizar la vida y romper la monotonía de un orden impuesto para la explotación comercial: unir la vida y la poesía mediante la creación de situaciones al estilo surrealista. Según Ruano (2009), en Panero fue notable cómo la vida y la literatura están revueltas, con una mezcla de desesperación y diversión. En ocasiones, agregó el componente macabro a este juego.

Particularmente me gusta concebir el siguiente poema como un juego situacionista, donde Panero desafía al lector a eliminar la rutina impuesta (además, con ese título singular) y a mezclar el sufrimiento con otros entretenimientos:

### **Matarratos**

Pruebe Vd. a bailar en una habitación a oscuras. O a llegar, a través de la cornisa, a la habitación de al lado. Pruebe a desconectar el teléfono. O a tirarse a la piscina, para sentir el agua helada sobre la piel, y temblar, temblar hasta no ver nada (p. 47).

El situacionismo también dejó en Panero el *détournement* (emparentado con el *ready-made* de Duchamp), que se refiere a la posibilidad artística y política de tomar determinado

objeto creado por el sistema hegemónico y distorsionar su significado y uso originales, para producir un efecto crítico. Este recurso está muy desarrollado en la escritura de Panero, al desviar ciertos intertextos del sentido original que poseían en el discurso popular, y darles uno nuevo a nivel político y literario. Esto podemos ejemplificarlo con toda la teoría de la traducción como perversión, que se verá más adelante.

Entonces, desde la transgresión del lenguaje poético se puede llegar a cambiar la óptica de la vida que el sistema intenta imponer. En el caso de Panero, éste transgredió no sólo el discurso oficial, sino que a la vez transgredió las vanguardias transgresoras de las que se valió para hacerlo:

Donde Shklovski ve una característica del discurso poético, Panero ve lo siniestro. Donde el surrealismo describe un sueño, Panero ilustra el horror de la pesadilla. Dadá y situacionismo apostaban por el juego, pero el juego de Panero excede el juego con la crueldad. (...) Y es que es precisamente lo infernal de la existencia lo que mueve su constante anhelo de cambiarlo todo, de romper la ley. En efecto, el sufrimiento es el motor que impulsa la dinámica de transgresión que es su obra (Ruano, 2009, p. 47).

Sin embargo, cabe mencionar brevemente que toda esta revalorización crítica del movimiento francés, pronto fue tratada como una herencia más, como una tradición y hasta como un *tíc* característico de la poesía novísima, hasta que llegó a perder, con el tiempo, su potencial subversivo originario (Navas Ocaña, 2009).

Por otro lado, más movimientos estéticos dejaron una huella en la poesía paneriana. Podemos citar entre ellos la alusión al *malditismo* en la obra de (los) Panero, este término sacado de Baudelaire (2003) y popularizado por Verlaine (2012), que se refiere al estigma que lleva un poeta independientemente de su obra, al ser un artista incomprendido en su medio, lo cual lo lleva a rechazar las normativas estéticas y sociales. A estos poetas se les mira como provocadores y autodestructivos a través de su arte, en el que crean poemas irreverentes, oscuros y anticonformistas. En el caso de Panero, se ha dicho muchas veces que éste no podía escribir desde un lugar no maldito, siendo tal el motor de su escritura (Garriga Espino, 2012; Navarra, 2004). Un par de ejemplos de la influencia del malditismo, tan unido a la corriente simbolista:

Marcho inclinado, mirando al suelo;  
los muertos están boca abajo. Sin duda  
moriré en la calle.  
Entro en el bar y el cervecero  
ya está, como siempre, la copa en la mano  
anunciando mi muerte  
(p. 342).

Donde la única perfección es la ruina  
Y el único señor el acabamiento  
Donde el poeta escande su miseria  
Rimando el silencio con el silencio  
Oh tú, silencio, compañero atroz de la ruina  
Compañero azul del espanto  
Que solloza y solloza y solloza  
Teniendo por único amante la ruina  
Y por única perfección el desastre  
(Panero, 2012, p. 435).

También es recurrente el *culturalismo*, o la tendencia a concentrarse con énfasis en referencias culturales abundantes, y en el caso de Panero, de forma exacerbada. Me atrevo a decir que ésta es la base de su intertextualidad, la cual es a su vez la base de toda su obra. Un ejemplo muy claro:

#### **La matanza del día de san Valentín**

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

En este poema en prosa se puede apreciar la fuerte tendencia al culturalismo con fuentes variadas. En él conviven una referencia a Al Capone (la matanza del 14 de febrero de 1929 contra la banda Moran), el cine (King-Kong), un personaje político latinoamericano (Emiliano Zapata), un canto llano del siglo XIII (Dies irae), la referencia bíblica a Judas (las treinta monedas por las que vendió a Jesús) y cuatro escritores de diferentes latitudes: dos rusos (Mayacovski y Cvetaeva), un italiano (Pavese) y un alemán que le aventaja a los otros un par de siglos (Goethe).

De esta tendencia tan pluralista podemos desprender muchas influencias más, siempre diversas, heterogéneas e impensables como grupo. Empezaré por *la música*. Panero hacía constantes referencias a la llamada música clásica (instrumental europea de los siglos XVIII y XIX) y afines como la ópera, tal y como se muestra en el cuento *Hortus conclusus*, en *El lugar del hijo*, que es una historia en donde la ópera ocupa un lugar central, y entre sus efectos de sonido narra que se escucha “una música extraña y discordante (puede ser Weber, el ‘Allegro misterioso’, o Boulez o Schönberg)” (Panero, 2000, p. 156), seguido esto de un retrato de Mozart niño.

Un poema en prosa que ayuda a ilustrar esta idea, es un fragmento que relaciona a un director de orquesta checo y a un tenor italiano, con dos escritores muy conocidos:

Leía a Shakespeare y a Dickens, y después de la cena hacía que me tocase el violín Kubelik o que me cantase Caruso (p. 44).

Otro título ilustrador sería el poema *Pavane por un enfant défunt*, cuyo título es una alusión al solo de piano de Maurice Ravel de 1899. Asimismo, en el siguiente poema, Panero dedica sus líneas a un compositor barroco:

#### **A la muerte de Giovanni Battista Pergolesi**

En la capilla las aciduladas niñas  
un día dejaron de cantar  
(p. 68).

Pero es claro que esta tendencia musical no fue la única influyente en la creación paneriana. Y quisiera utilizar el siguiente poema para resaltar la transición o combinación de la música clásica con las influencias contemporáneas modernas:

Probablemente la tierra se hundiría si yo hiciera esa pregunta. Resultaría agradable, como oír un disco de THE PINK FLOYD, otros prefieren Berg (...). Sería capaz de destruir cualquier mente humana, robot, Batman:

¿Por qué no bailar, ahora, el Danubio Azul? No es esa, claro, la pregunta, pero mientras tanto, mientras me atrevo y no me atrevo, mientras todo sigue girando pero sin caballitos y las luces rojas cierran el camino y los peregrinos mueren de sed antes de llegar a Roma, mientras tanto. ¿Por qué no bailar, ahora, el Danubio Azul? (p. 53).

En este fragmento hallamos la referencia al compositor austriaco Alban Berg y al célebre vals de Johann Strauss hijo, al lado de una banda del siglo XX como Pink Floyd. Y para hablar del grupo de rock más recurrente en su obra, el primer libro de Panero, *Así se fundó Carnaby Street* de 1970, dice en su dedicatoria: “a los Rolling Stones” (p. 29)<sup>95</sup>. De hecho, una de sus traducciones es de una canción de este grupo titulada *Jumpin’ Jack Flash*, compuesta por Mick Jagger y Keith Richards en 1968, la cual Panero (2011a) tradujo como *Salta el muñeco en un resplandor*<sup>96</sup>. Al respecto, dice Plaza (1974):

Nada pudo parecer más expectante para Panero en este sentido de ruptura de las coordenadas temporales de la expresión que las experiencias rítmicas llevadas a cabo por los Rolling Stones, los cuales han pretendido el salto creador condicionando la percepción a una gama cada vez más enriquecedora en los filudos bordes del delirio provocado (p. 472).

Otro ejemplo es la referencia a un compositor e intérprete como Bob Dylan, al que Panero (2010f) aludió en su autobiografía: “ya ni estoy yo ni está nadie, ‘ninguna sombra de las que había allí al principio’ como digo yo en uno de mis poemas, sino sólo los andrajos de mí mismo ‘as a complete unknown like a Rolling Stone’” (p. 23). Otra cita en la que mencionaba a uno de los grandes compositores es la alusión a *Walk the line*: “la verdad duele y es demasiado fácil ser sincero. También lo recitó Johnny Cash: ‘is very, very, very easy to be true’” (Panero, 2007b, pp. 116-117); así como la referencia que hizo a Lou Reed<sup>97</sup> en su poema *Sally can’t dance no more* (con título similar a una de sus canciones), o en líneas como estas que reproducen un fragmento de la canción *Vicious*:

---

<sup>95</sup> Relata Jové (1986) que “muy jóvenes descubrimos que [el libro *Así se fundó Carnaby Street* no podía leerse sin haber penetrado en el halo mágico-sentimental de una canción de los Rolling” (p. 69).

<sup>96</sup> Una anécdota cuenta que en Londres, Panero visitaba a su amigo Francisco Sánchez del Campo. Su anfitrión le contó que había conocido a Mick Jagger y Leopoldo María se enfureció con él por no haberle hablado de *Así se fundó Carnaby Street*, dedicado a The Rolling Stones (Fernández, 2006).

<sup>97</sup> Posiblemente, su interés por Reed no fue sólo musical y por su influencia en el *pop art*, sino también porque el músico recibió terapia electroconvulsiva en su juventud, con el objetivo de “curar” su bisexualidad (lo mismo que le ocurrió al poeta), lo cual le llevó a escribir la canción *Kill your sons*. Esto lo deduzco por las siguientes palabras de Panero: “La enajenación, claro, es otro de sus temas [de Vincent van Gogh], sobre todo si se trata de amenazar a los psiquiatras citando a Lou Reed: ‘dais electrochoques, pero ellos os matarán a vosotros’” (citado en Utrera, 2008, p. 260).

oh flor que al cuerpo castiga  
-*you hit me with the flower*  
Lou Reed lo dijo-  
oh rosa del color de la sangre  
y del viento  
oh poema sólo para hozar en la herida  
(Panero, 2012, pp. 260-261).

No por coincidencia, nos dice Monteleone (1993), la poeticidad del rock se constituye como un lenguaje en las luchas que involucran al cuerpo, en su relación conflictiva y hasta dramática con el poder represivo de las dictaduras o el poder disciplinante del Estado. En fin, estas adhesiones al rock en sus diversas ramas pueden sintetizarse en los siguientes versos:

### **Canción para una discoteca**

No tenemos fe  
al otro lado de esta vida  
sólo espera el rock and roll  
lo dice la calavera que hay entre mis manos  
baila, baila el rock and roll  
para el rock el tiempo y la vida son una miseria  
el alcohol y el haschisch [*sic*] no dicen nada de la vida  
sexo, drogas y rock and roll  
el sol no brilla por el hombre,  
lo mismo que el sexo y las drogas:  
la muerte es la cuna del rock and roll.  
Baila hasta que la muerte te llame  
y diga suavemente entra  
entra en el reino del rock and roll  
(p. 403).

Por otro lado, como un condicionante importante de su época, Panero vivió la influencia del *pop art*, y ello se ve reflejado en su poesía al hablar de personajes de la televisión y demás objetos *kitsch* y mundanos. El ejemplo más cliché de la cultura *pop* se puede ver en el siguiente poema:

### **Marilyn Monroe's negative**

Cabellera rubia que en la nada se extiende  
viva tan sólo en las cavernas

(el orgullo así muere, en las cavernas)  
agitábase el monstruo en el vacío  
“Cuál es, pues, la causa de su tristeza  
-Los negros  
en la oscuridad viscosa, la muerte por agua.  
“Todos por el camino encuentran a nadie”  
Todos por el camino encuentran a nadie  
El rey oculto por la carne  
sombra que en la luz no se ve  
Marilyn (...) este poema  
no te nombra  
(p. 117).

La cultura *pop* también se muestra en las variadas y disímiles referencias al cine, como lo son King-Kong, Star Wars, las numerosas menciones a los largometrajes animados de Walt Disney, el intertexto de cine con contenido político del director griego conocido como Costa-Gavras, los versos titulados *Ojos cansados de perro andaluz*, o el poema *Captain Hook* dedicado a Steven Spielberg. Panero decía que "sin cine no podríamos soñar, sales de ver *Batman* y aún sigues soñando" (citado en Blanco, 2007, ¶ 11). Esta pasión también se manifiesta en el siguiente texto, el que culmina *Tres historias de la vida real*, donde alude a la película de 1962 *The man who shoot Liberty Valance*, del director de cine *western* John Ford, a quien también años antes había dedicado el poema que también transcribo:

### **III. El hombre que mató a Leopoldo María Panero (The man who shoot Leopoldo María Panero)**

Mi querido amigo Javier Barquín<sup>98</sup> siempre creerá que fue él quien mató a Leopoldo María Panero. Pero eso no es cierto. Nadie tenía entonces valor para hacerlo. El sujeto tenía aterrorizada a toda la ciudad. Había raptado a varias mujeres y amenazaba con torturarlas. Así que esa tarde me decidí, fui a la armería de Jim y compré un revólver calibre 45. En el momento en que Leopoldo María Panero estaba intentando extorsionar una vez más a Javier Barquín, yo disparé desde lejos. Como Javier había sacado también una pequeña pistola, supuso haber sido él quien hiciera justicia. Toda su vida creerá que fue él quien mató a Leopoldo María Panero. Pero no fue así. Yo soy el hombre que mató a Leopoldo María Panero (p. 269).

---

<sup>98</sup> Javier Barquín fue un amigo de Leopoldo María, de los pocos que conservó aún en sus momentos de comportamiento más excéntrico, al menos según lo retrata su biógrafo (Fernández, 2006).

## Far west

A John Ford.

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

Tampoco el cómic y las caricaturas pueden dejar de estar presentes en la obra de Panero. Una sección de su primer libro se titula *Tarzán traicionado*, para ponerlo como primer ejemplo. Pero además sus poemas se llenan de personajes como El Llanero Solitario, el Capitán Marvel, Flash Gordon, el mago Mandrake, la saga de Star Wars y menos heroicamente... La Pequeña Lulú y el Gato Félix.

Ahora bien, otra influencia de particular interés para los fines de esta investigación, es la literatura de terror, muy presente en el libro *El lugar del hijo*, y de la cual tampoco se escapa su obra poética. Panero apuntaba que existen dos antecedentes claros de la literatura moderna, y lo son la literatura infantil y la de terror, ambas modalidades privilegiadas y singularmente mezcladas en el *corpus* literario del autor, al que Gimferrer ha llamado los “terribles cuentos negros de hadas” de Panero en el ala extrema de la escritura novísima (citado en Blesa, 2011, p. 12)<sup>99</sup>.

Según Navarra (2004), “la afición de nuestro autor a la literatura clásica de terror no es únicamente una afinidad del gusto: Panero aprende de Poe, Lovecraft, Nerval y Ambrose Bierce los procedimientos técnicos necesarios para causar inquietud, e incluso horrorizar y escandalizar” (§ 6). También su fascinación por temas ocultos, la alquimia, el tarot, Aleister Crowley, entre otros, influyeron notablemente sobre su estilo ominoso. Un ejemplo dentro de su lírica lo ilustra muy bien este poema sin título:

Licantropi, hiboux, calaveras  
bestias de zonas oscuras  
Hombres-Lobo, pozos, pasado  
grilletes los alfileres                   sobre  
la muñeca de carne rosada

---

<sup>99</sup> Y que Félix de Azúa (otro novísimo, al igual que Panero y Gimferrer) ha denominado despectivamente “ese mundo extravagante de Panero Junior lleno de hadas y enanitos que coquetean con Hitler y Trotski” (citado en Campbell, 1994, p. 75).

que no solloza golem mo  
mias mummie viventi trozos de oro en el pelo  
que no solloza princesa quemada  
brujas que dan luz y  
la carne humana que muere los peces  
Licantropi, hiboux, calaveras  
(p. 115).

Finalmente, y aunque no me detendré en ellos, las influencias de Panero, o los escritores que más mencionaba en sus poemas, cuentos, ensayos y entrevistas, son numerosos, pero mencionaré los que son de mi preferencia y que he notado son más determinantes dentro de esta gran obra. Por un lado, un breve y nunca exhaustivo listado de autores cuya referencia se tornó inevitable en el mundo literario: Edgar Allan Poe, Thomas Stearns Eliot, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Lewis Carroll, Dante Alighieri, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, James Matthew Barrie, Fiódor Dostoievski, Julio Verne, Johann Wolfgang von Goethe, William Butler Yeats, William Shakespeare, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre.

Y por otro lado, autores “marginales” o que no eran la referencia más aprobada en la época: Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Ezra Pound, François Villon, Georg Trakl, Georges Bataille, William Blake, Constantino Cavafis, Conde de Lautréamont, Edward Lear, Arthur Machen, Marqués de Sade, Luis Cernuda, Robert Louis Stevenson, los trovadores provenzales, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, Francis Scott Key Fitzgerald, Howard Phillip Lovecraft, Ambrose Bierce, Friedrich Hölderlin, Gayo Valerio Catulo, Antonin Artaud... entre innumerables otros<sup>100</sup>.

Procederemos ahora a profundizar el tema de la intertextualidad en la escritura de Panero, característica que constituye el pilar fundamental de su obra en detrimento del lugar común de los poetas: la inspiración.

---

<sup>100</sup> Véase *Ensayo de una biblioteca* para un repaso más exhaustivo (Blesa, 1995, pp. 13-14).

## La intertextualidad y la escritura como palimpsesto

*Todo lenguaje es un sistema de citas. Toda escritura es palimpsesto.*

Leopoldo María Panero<sup>101</sup>

*Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito -no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.*

Roland Barthes<sup>102</sup>

Considero que la característica primaria de la escritura de Leopoldo María, es la presencia de una intertextualidad constituyente. Y la he llamado constituyente porque, si bien es cierto que una escritura nunca es *tabula rasa*, sino que siempre referirá a otros textos de manera infinita; en la poesía y prosa de Panero esta referencialidad tiene una presencia muy marcada, en ocasiones evidente, otras veces velada, pero siempre complicando y a la vez enriqueciendo la experiencia del lector que se inmiscuye en sus letras, no siempre -o quizá nunca- logrando la aprehensión deseada del texto paneriano.

Definitivamente, esta intertextualidad exige -queriéndolo o no- un nivel cultural considerable en el lector, así como mucha rigurosidad al desmenuzar el texto para encontrar los referentes más recónditos, heterogéneos y menos esperados, por lo cual sostengo que es prioritario detenerse un poco en esta singularidad de la obra en estudio.

---

<sup>101</sup> (Citado en Rodríguez Marcos, 2001, 30 de octubre, ¶ 13).

<sup>102</sup> (Barthes, 2009, p. 59).

Rodríguez de Arce (2009) plantea que se puede hablar de una intertextualidad constante en su obra, expresada por ejemplo en epígrafes, comillas y cursivas, entre otros elementos transversales a todo el *corpus* poético del autor. Estos intertextos se consideran un puro y continuado ejercicio de reelaboración de las páginas de otros, como si su discurso sólo encontrara palabras ya ocupadas, incluso por él mismo cuando se “autocita”:

Panero manifiesta de forma inequívoca su constante necesidad de ser *voz en el otro y alteridad en su ¿propia? voz*. Esta forma de proyectarse y de desarrollarse de su estética como ejercicio intertextual constante es el elemento constitutivo de la misma: es la pura raíz de ésta (p. 32).

Pongamos dos ejemplos de “autocitación”. En el primero, el poeta se cita a sí mismo con cursivas y se refiere a él mismo en tercera persona; y el segundo se trata de un poema en prosa que es en su totalidad una cita de un poema anterior suyo:

¡Oh! Tú espectro que sólo yo veo  
Que no sé si eres tú o soy yo  
*Desgarraba el tú turbiamente al pie de la montaña*  
Panero lo dijo  
(Panero, 2012, p. 457).

“Toda su vida esperó al salir de un bar al Enano Rojo. Le hablaba a veces en sueños. Suspiraba invocando su figura. Al fin lo encontró en la barra de un bar, totalmente borracho, a punto de caerse del suelo”. Éste es un poema mío que figura en *Así se fundó Carnaby Street* (Panero, 2012, p. 539).

Esta tendencia repetida que destaca Blesa (2012a), de dar la referencia a las citas (“Wallace Stevens *dixit*”, “Rilke lo dijo”, “dijo Gimferrer”, “como Góngora dijera”, “lo dije yo”, entre muchas otras y muy características de su obra tardía), son variantes de la figura discursiva que Blesa llama “X *dixit*”, donde X es el autor al que se hace alusión:

Una nube se eleva sobre la barbarie  
“Largo el viaje por mar”  
Panero lo dijo antes de morir  
“Iniciado, la muerte no existe”  
Pessoa lo dijo imitando a Panero  
Y nadie corre más que yo  
Carroll lo dijo  
Y “el lenguaje es un sistema de citas”

Borges lo dijo, sin saber a quién lo decía  
(Panero, 2012, pp. 558-559).

Se representa así el ejercicio del poeta como un sistema de citas (idea borgiana), un no-ser sino a través de otros, es decir, de artistas que han influido sobre él<sup>103</sup>. Con todo esto, Panero nos deja ante la ausencia de un significado unívoco que pretenda universalidad o un proyecto de significación, pues en sus significantes se manifiesta la acepción lacaniana según la cual la lengua es un sistema del significante, el cual se desplaza, se metamorfosea, se (re)interpreta, se (re)elabora, se (re)escribe (Rodríguez de Arce, 2009).

Un ejemplo breve de este sistema de citas está en algunas líneas de *Vanitas vanitatum*, que primero transcribiré sin sus acotaciones:

-“veía la ciudad deshacerse entre mis manos” -  
(quiero decir la locura llamada así por la Locura)  
*y todas las criaturas en el mar serán destruidas*  
(p. 135).

Así se suelen mostrar la mayoría de textos de Panero, de forma tal que el lector ignora la procedencia original de sus frases. Veamos nuevamente estas líneas, pero sin la omisión de las notas al pie que hace el poeta para aclarar las fuentes de este sistema de citas que es su escritura, pero valga decir que estas explicitaciones no son el método más común en él:

-“veía la ciudad deshacerse entre mis manos”<sup>(4)</sup> -  
(quiero decir la locura llamada así por la Locura)  
*y todas las criaturas en el mar serán destruidas*<sup>(5)</sup>.

---

<sup>(4)</sup> Palabras de un esquizofrénico-Petiziol y Lori Sammartino. “Iconografía ed espressività degli stati psicopatologici”, Milán 1969.

<sup>(5)</sup> Apocalipsis de San Juan.

---

<sup>103</sup> Al respecto, declaraba Panero:

Y es que la literatura, desde siempre, ha sido un sistema de citas, una conversación interminable de diferentes autores y culturas (...). El mundo es un texto gigantesco; nosotros, sus comentaristas (...). Los libros se remiten unos a otros de manera infinita, como las palabras de un diccionario: entras a un término y ese término te remite a otro y a otro, en una secuencia sin fin. Así, cada poema es la entrada progresiva a un laberinto, donde aparecen infinitudes de poemas hasta que olvidas el punto de partida (citado en Roa, 2004, ¶ 3-4).

Este recurso, propio del ensayo y del discurso científico y filosófico, se traslada ahora a la poesía, contaminándola de otras modalidades discursivas y haciéndola una más entre ellas, destacándola como palabra de conocimiento y no solamente de belleza (si es que se puede decir que ambos son mundos aparte).

Otra forma de intertextualidad se da en el uso y abuso de lo que llamaré “títulos de otros”, es decir, títulos de obras de diversos autores que Panero utiliza para denominar las suyas, aunque el contenido sea totalmente distante del original. Ejemplos de ello son: *20 000 leguas de viaje submarino* (Verne), *La metamorfosis* y *Carta al padre* (Kafka), *Go down, Moses* (Faulkner), *Le châtimeut du tartuffe* (Rimbaud), *Le dernier voyage de Napoleon* (Comte de Las Cases), *El diario de un seductor* (Kierkegaard), *La tumba de Christian Rosenkreutz* (Pessoa), *Por el camino de Swann* (Proust), *Sueño de una noche de verano* (Shakespeare), *Annabel Lee* y *El extraño caso del señor Valdemar* (Poe), *Himno a Dios el padre* (Donne), *Yo acuso* (Zola), *Ceci n'est pas une pipe* (Magritte, Foucault), *La rima del viejo marinero* (Coleridge), *Le marchand d'ail et d'ognions* (Mallarmé), *La fábula de la cigarra y la hormiga* (Esopo, La Fontaine), *Paradise lost* (Milton), *¿Quién tiene miedo de Virginia Woolf?* (Albee), *Pata de mono* (Jacobs), *El hombre elefante* (Lynch y libros que lo preceden), *El gran masturbador y dos caras* (Dalí) y *Ash Wednesday* (Eliot). Valga decir que estos plagios no son señalados por el poeta y que el hecho de percibirlos depende totalmente del cuidado, bagaje cultural y ayuda que se haga de otros investigadores el propio lector. Es, claramente, una escritura de la lectura.

También reescribe sobre las líneas de otros, y en algunas ocasiones lo advierte desde el título, contrario a los casos anteriores, como sucede en poemas llamados *Prosiguiendo (persiguiendo) a Lear*, *Corrección de Yeats (Extraída del poema "Prayer for old age")*, *Mutación de Bataille*, *After Gottfried Benn*, *After Trakl*, *Un poema de John Clare*, *Imitación de Pessoa*, *Escrito sobre un verso de Cavafis*, *Plagio de Dámaso Alonso*, *Plagiando a Pound*, *A la manera de Trakl*, *Pequeña Lulú (tomado de un verso de Wallace Stevens)*, *Plagiando a Mallarmé* e incluso, *Plagio de mí mismo*, *A manera de mí mismo o imitando a Panero*, *Remake de mí mismo*, entre numerosos títulos más<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Muchos de los cuales provienen del libro de 1999 titulado, precisamente, *Teoría lautreamontiana del plagio*.

Un principio básico de la intertextualidad paneriana es el sacar las alusiones de su contexto original. Un ejemplo claro de ello es el uso irrazonable que hace de las referencias a la mitología cristiana, en este extraño relato sobre los llamados diez mandamientos:

### **Go down, Moses**

Qué había ido a buscar allí. Todo estaba en silencio. Inventó tesoros, trazó mapas y concibió innumerables proyectos de viajes. Y ahora, nuevamente lo tenía ante él, el lago, sin niebla. Los sargazos. Las sirenas. Los barcos encallados en las rocas. No era un lago, un inmenso tembladero sombrío. Las Tabla de la Ley (p. 34).

En este punto es importante la observación de Tienda Roldán (2006) sobre tal intertextualidad, y es que ésta no se refiere necesariamente a una complicidad que apele o halague a la cultura literaria del lector, sino que debe leerse como un desafío a la imaginación. No es un culturalismo simplemente decorativo y superficial, ni de interés comunicativo, sino una voluntad de mostrar la literatura como palimpsesto.

Es imprescindible esta referencia a la escritura como palimpsesto y es principalmente Blesa (2012b) quien estudia el tema en relación a la obra de Panero, designando al palimpsesto como un modo de inscripción en donde se conserva huella de lo escrito en un momento pasado, y al mismo tiempo deja mirar un texto nuevo:

oh Palimpsesto, página sobre página  
línea contra línea  
invirtiendo el cielo  
(Mallarmé) poema contra el ruido  
(Panero, 2012, p. 203).

En el caso de Panero, como ya se ha mencionado en términos de una intertextualidad constituyente, el proceso de escritura como palimpsesto es muy evidente y constante a lo largo de su obra, en tanto re-hace poemas de otros, cita (textualmente o no), plagia, distorsiona siguiendo el trazo de lo ya trazado, de manera manifiesta o encubierta, con pretensiones premeditadas de hacerlo o en un acto pretendidamente original.

La obra paneriana abunda en este tipo de escritura<sup>105</sup>. Citaré únicamente una que me es de particular interés en la temática paterno-filial, y es el palimpsesto que hace Leopoldo María sobre el epitafio que su padre había escrito para sí mismo. Cito ambos textos, primero el de Leopoldo padre, el segundo de Leopoldo María:

### **Epitafio**

Ha muerto  
acribillado por los besos de sus hijos,  
absuelto por los ojos más dulcemente azules  
y con el corazón más tranquilo que otros días,  
el poeta Leopoldo Panero,  
que nació en la ciudad de Astorga  
y maduró su vida bajo el silencio de una encina.  
Que amó mucho,  
bebió mucho y ahora,  
vendados sus ojos,  
espera la resurrección de la carne  
aquí, bajo esta piedra  
(Panero Torbado, 1973, p. 193).

### **Glosa a un epitafio (Carta al padre)**

solos los dos, y unidos por el frío  
que apenas roza brillante envoltura  
solos los dos en esta pausa  
eterna del tiempo que nada sabe ni quiere, pero dura  
como la piedra, solos los dos, y amándonos  
sobre el lecho de la pausa, como se aman  
los muertos  
“amó”, dijiste, autorizado por la muerte  
porque sabías de ti como de una tercera persona  
“bebió” dijiste, porque Dios estaba (Pound dixit)  
en tu vaso de wiski  
“amó bebió”, dijiste, pero ahora espera  
¿espera? y en efecto la resurrección

---

<sup>105</sup> Puede leerse la sección de palimpsestos de *Narciso en el acorde último de las flautas* en su primer volumen de poesía completa (pp. 195-202).

desde un cristal inválido te avisa  
que con armas nuestra muerte florece  
  para ti que sólo  
sabías de la muerte. Aquí  
¿debajo o por encima?  
de esta piedra  
(p. 150).

La intertextualidad es un ejercicio donde todo se construye como un mosaico de citas, el texto absorbe y transforma otros textos y el lenguaje poético se lee como doble (Kristeva, 1974; citado en Blesa, 2012b). En el ejemplo, puede notarse cómo Panero escribe “encima” del poema de su padre, y retoma sus elementos para contradecirlo o criticarlo, como la bebida, el amor, la resurrección o la piedra.

Según Terrasson (2008), tanta superposición de imágenes unida al uso de diversos idiomas para citar, así como el recurso de diferentes estilos tipográficos, convierten al texto en un palimpsesto que en ocasiones podría llegar al punto de lo ininteligible: “l’intertextualité pouvait fonctionner comme un code mais Panero détruit la clé” (p. 9)<sup>106</sup>.

Sobre este punto, Blesa (1995) se refiere a un caos verbal que crea una nueva lengua a partir de la unificación de otras, pues en dos poemas como lo son *El canto del Llanero Solitario* y *De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida*, se encuentran registros en el español, inglés, italiano, francés, alemán, griego, latín, provenzal e incluso palabras del habla carrolliana como lo son “Bujum” y “Snark”.

Finalmente, valga adelantar que esta teoría de la intertextualidad va ligada con el repudio por el culto al autor y es parte del concepto paneriano de literatura orgánica que se profundizará más adelante:

La literatura orgánica es todo lo contrario de una literatura ingenua: no tiene, pues, ese horror puritano por las “citas” ni ese afán religioso de una “virginidad” a la que se confundía con “originalidad”; sabe que, como dijo Borges, la literatura lo mismo que el lenguaje es un “sistema de citas”, en que sólo puede pasar por “original” quien oculta o ignora su proveniencia (Panero, 1977, p. 29).

---

<sup>106</sup> “La intertextualidad podría funcionar como un código, pero Panero destruyó la clave”.

Como decía Barthes (1987), “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”, y luego agregaba que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en ellas” (p. 69).

Teniendo presente la relevancia de la intertextualidad en la obra de Panero, pasaremos a indagar este principio en las páginas del libro *El lugar del hijo*, lo cual ayuda a una mejor asimilación del contenido de los cuentos que en él se contienen.

### **La intertextualidad en el libro *El lugar del hijo***

El libro en estudio, *El lugar del hijo*, presenta también esta dinámica de intertextualidad característica de Panero y su generación, en la cual retoma fuentes heterogéneas que son a la vez expuestas fuera de su contexto original. En este caso particular, se puede hallar desde mitologías antiguas como la griega, la cristiana o la nórdica, hasta hechos históricos medievales, así como textos de literatura renacentista y moderna, siempre llevando dichas referencias hasta el extremo del horror.

El cuento inicial, es en realidad un “proyecto” de cuento titulado *Acéfalo*. Presenta una especie de esquema que describe sistemáticamente lo que en un estado posterior debería ser un cuento tal cual:

Un texto que precede al texto, un pre-texto, y que, en definitiva, lo difiere y lo oculta (...) el texto propiamente dicho, acabado, ha sido desplazado por otro que es su embrión y, sin embargo de su provisionalidad, éste ha usurpado la condición plena de texto, siendo así su condición la paradoja de texto definitivo y no, completo e incompleto, lo que deja a la noción de texto en lo que es, la pura inestabilidad (Blesa, 2007, p. 20).

Agregaba Blesa (2014) en otro escrito que en *Acéfalo*, “la estructura proyecto-de-texto/texto, borrador/texto-definitivo, o como se prefiera enunciarla, resulta alterada” (p. 8). Panero se basa en el *Inferno* de Dante Alighieri (2010), específicamente en el canto XXXIII (aunque erróneamente el epígrafe del cuento indique que es el canto XXXVII)<sup>107</sup>. Dante

---

<sup>107</sup> Es de lo más común este tipo de erratas en las letras de Panero, así como la escritura equívoca de nombres de

introduce al personaje “Ugolino”, quien en la vida real corresponde al Conde Ugolino della Gherardesca, un noble de la ciudad de Pisa del siglo XIII, quien tras la traición a quien fuera su aliado, el arzobispo Ruggiero degli Ubaldini, fue encerrado en la Torre de Gualandi con sus hijos y nietos, hasta que murieron de inanición. Esta historia, documentada como real, es llevada a la fama y convertida en mito por Dante, quien recrea en su infierno al conde Ugolino mordiendo la cabeza al arzobispo Ruggiero (a finales del canto XXXII) y contando posteriormente su historia, en la cual sus hijos se ofrecen a ser comidos por él antes de morir de hambre encerrados en la torre en el año 1289<sup>108</sup>. Una vez muertos los hijos, Ugolino dice después que “pudo en mí más el hambre que el dolor” (p. 124), lo cual deja dudas sobre su proceder, dada la ambigüedad de la frase: se puede interpretar como que el dolor no pudo matar al protagonista pero el hambre sí, o que fue más fuerte el hambre y por ello devoró a sus hijos a pesar del dolor.

Según Luti (1999), diversos estudios han catalogado a este personaje como la imagen viva de un afecto profundo y universal como lo es el amor paterno, dentro de lo que se ha llamado el episodio más piadoso de *La divina comedia*, así como uno de los cantos con exégesis más complicada. El asunto del canibalismo de Ugolino ha sido ampliamente estudiado y debatido en la historia, sin llegar a conclusiones definitivas. Borges (1999) dice al respecto:

El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió de la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos (pp. 103-104)<sup>109</sup>.

---

personalidades a las que cita. “Me entretengo estudiando psicoanalíticamente mis erratas, como Freud en *La psicopatología de la vida cotidiana* (el olvido del nombre Signorelli)” (Panero; citado en Fernández, 2006, p. 323).

<sup>108</sup> Esta escena fue pintada por William Blake, lo cual sin duda llamó aún más la atención de Panero.

<sup>109</sup> Y continúa la cita:

La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (...). Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciando el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías (Borges, 1999, p. 104).

Panero, por su lado, cambia los afectos convocados en el mito dantesco, como lo son la piedad, la desesperación, la soledad, la impotencia y el amor paternal. Convierte el relato en algo concerniente a la locura, a la falta de volición, con alusiones repetitivas a seres acéfalos (de ahí el título de su cuento) y con más pesadillas en el dormir de Ugolino que la única pesadilla narrada por Dante. Si en la Pisa medieval el conde fue encerrado con sus hijos y nietos, todos en edad adulta, tanto Dante como Panero dan a entender que son niños pequeños (en Dante son tres hijos, en Panero dos) los que le acompañan en la torre (Panero cambia a los nietos por “sobrinos” del conde), haciendo de la historia algo aún más tétrico. Pero la mayor diferencia entre el cuento y su referente, radica en que en el infierno de Dante, los hijos se ofrecen a su padre para ser comidos, dejando luego la incógnita alrededor del asunto; mientras que en el relato de Panero, los hijos *no se ofrecen* para ser devorados pero sí lo son, y además la escena antropofágica es sumamente explícita y ávida.

El segundo cuento, que lleva como nombre *Mi madre*, tiene como referente principal el mito griego de las amazonas, el cual entró en la historia cultural de Grecia aproximadamente a partir del siglo VI antes de nuestra era. Las amazonas eran guerreras, gobernadas por mujeres que sometían a los pueblos vecinos y subyugaban a los hombres. Se dice que eran conducidas por Apólita y Pentesilea, y que eran las adversarias de Hércules. Etimológicamente, el término hace alusión a la extirpación de uno de sus senos para facilitar la participación en los combates (Pégolo, 2008). Sin embargo, el arquetipo de la amazona siempre hace pensar precisamente en ello, en la mujer guerrera, mientras que no se suele enfatizar una de sus características: la amazona como filicida que daba muerte a sus hijos varones, y es precisamente este detalle el que más tomará relevancia en el análisis del relato.

Panero utiliza este mito para retratar a Julia Black -madrstra del protagonista William Brown-, mujer que va siendo relacionada por el autor de forma sugestiva e indirecta con el mito de las amazonas, hasta que se descubre algo de su naturaleza ominosa en una mezcla de mujer, vampiro, demonio y ser con falo dentro de una dinámica edípica. Es, entonces, un retorno al mito pero bajo la perversión de su ortodoxia narrativa.

Por otro lado, precisamente la teoría freudiana del complejo de Edipo es otro intertexto recurrente y explícito. El personaje principal y narrador, lleno de escepticismo, menciona al psicoanálisis, pero a la vez cumpliendo muy literalmente dicho postulado de tener un deseo

sexual por la madre. Panero hace un guiño de ojo al lector con la mención del cuento *La muerte de Halpin Frayser* de Ambrose Bierce (1997), que Julia Black lee en un instante del relato y al que se le procura no dar mucha importancia, cuando en realidad este referente trata de una historia edípica entre madre e hijo que va incluso más allá de la muerte.

*El presentimiento de la locura* es el tercer relato en el libro de Panero. Este cuento tiene una particular referencia a la mitología griega: el personaje de Dionisio. Tal nombre pertenece a un niño, hijo adoptivo de un hombre alcohólico, quien le obsequia en su cumpleaños un juguete parecido a una cabra con cola de pez, con el que luego el niño provocará un “accidente” que le cuesta la vida a su madre adoptiva. Hay una identificación interesante que señala Blesa (2002) entre el niño y su padre, y es que Dionisio es el dios griego de la embriaguez (nótese el estado alcohólico del padre), y que perseguido por Hera, Zeus lo convertirá en un cabrito para salvarle la vida, mientras Tetis con el mismo objetivo, lo refugiará en el mar por un tiempo, lo cual guarda relación con el juguete de cabra-pez que inventa Panero y el exilio de la raza de Dionisio en el mar.

También aparece nuevamente la referencia a Freud y al psicoanálisis, ahora en torno al tema de la paranoia y su relación con la homosexualidad, de forma más específica alrededor del caso Schreber (Freud, 1911b/2000). Nuevamente, el tema es tocado colateralmente y con incredulidad por parte del personaje principal.

Sin embargo, el intertexto principal no se hace notar sino hasta la última línea del cuento donde se menciona el mar de Innsmouth. Ésta es una ciudad importante en la mitología de Howard Phillip Lovecraft (1968, 2005), que aparece en uno de sus relatos de terror principales titulado *La sombra sobre Innsmouth*, del cual derivan a su vez narraciones como *Arcilla de Innsmouth*.

Innsmouth es un pueblo ficticio en el contexto de los llamados mitos de Cthulhu, y es una zona costera en la cual se dieron intercambios entre los humanos y unos seres llamados “profundos” (presentes en numerosos cuentos del autor), los cuales llegaban del llamado Arrecife del Diablo, sobre la ciudad submarina de Y’hanthlei. Estas criaturas de agua salada son de color verde grisáceo, tienen cabeza de pez, un abdomen blanquecino, la piel brillante y resbalosa con agallas en el cuello, unos ojos grandes y sin párpados, membrana interdigital y

escamas. Presentan dificultades para caminar cuando andan erguidos en dos extremidades, y hacen sonidos guturales no humanos. Se dice que son longevos o también que son inmortales, pero que pueden morir por medios violentos<sup>110</sup>. Pueden andar por la superficie de la tierra y procrearse con seres humanos, y sus híbridos se irán pareciendo más a los anfibios conforme avancen en edad, hasta poder irse para siempre al fondo del mar y abandonar la vida terrestre. Tienen posesión de una aleación metálica valiosa y desconocida (de donde debe proceder el muslo de Dionisio en el cuento).

Panero no hace mención alguna de esta mitología explícitamente, ni del nombre de los profundos, pero en su relato hay un niño llamado Dionisio, que presenta comportamientos muy extraños, los cuales van coincidiendo con las características de estos seres. Aunque nunca se llega a decir que el niño es un profundo, se hace la breve alusión de enviar su cadáver a las playas de Innsmouth, lo cual es una clave para atar cabos sueltos y dar sentido al resto del relato, pero que deja el final muy claro únicamente para el lector familiarizado con el universo de Lovecraft<sup>111</sup>.

Asimismo, el cuento en su totalidad adopta la estructura típica de un relato lovecraftiano: un protagonista introvertido que narra en primera persona, que va explicando y buscando causas lógicas a las extrañezas que le suceden, que reacciona ante el horror con desmayos y que finalmente deja a criterio del lector la veracidad de su narración.

La cuarta historia se llama *Medea* y es una adaptación del cuento *Mother of Pearl* de Fitz-James O'Brien (1881), aunque el subtítulo indique erróneamente que su referente también se titula *Medea*. Evidentemente, ambos textos están inspirados en la tragedia de Eurípides, en la cual Medea es traicionada por su esposo Jasón después de haberlo ayudado a conquistar el

---

<sup>110</sup> Existe la dificultad de describir a los seres de la mitología lovecraftiana en tanto su autor nunca hizo una sistematización de sus elementos. Por ello se pueden encontrar contradicciones y vacíos de este tipo.

<sup>111</sup> Caso similar sucede en el prefacio a la segunda edición de su otro libro de cuentos, *Palabras de un asesino*, cuando Panero (2007a) menciona que se oye un grito que dice “¡Tekelili!” (p. 245), lo cual se refiere a un grito que emiten los Shoggoths, unos seres amorfos que habitan medios acuosos, creados por los Antiguos en la mitología lovecraftiana (específicamente, *En las montañas de la locura*, Lovecraft, 2004). Un gran enigma para el lector, al que Panero no le aclara la fuente de su extraña onomatopeya.

vellocino de oro con los argonautas. Jasón se compromete a tomar nupcias con la hija del rey de Corinto, ante lo cual Medea mata a sus hijos como venganza a su esposo.

La traducción que hace Panero del texto de O'Brien tiene bastantes cambios –o perversiones–, trueca ciertas palabras por otras, hace omisiones de unas pocas líneas del relato original, agrega otras cuantas y hasta añade párrafos completos. Me referiré únicamente a las modificaciones que aportan un cambio sustancial a la trama de O'Brien<sup>112</sup>.

Panero convierte el cuento ya no en una narración en primera persona, como lo era originalmente, sino en un diario. Inicia el relato con una acotación que dicta ser un texto del diario de Gerald Brown Esquiré (segundo apellido inventado por Panero). Cuando su esposa Minnie se ve enferma mentalmente e intenta asesinar al protagonista, Panero añade a los síntomas de la mujer una baba negruzca que salía de su boca, una podredumbre en su cuerpo, además del estupor ya común en ella. El misterio se resuelve no con el consumo de hachís, como en el relato de O'Brien, sino que la mujer consumía opio mezclado con un narcótico natural (hojas de beleño negro) que le había proporcionado una hechicera en Oriente bajo la falsa promesa de la eterna juventud.

El final cambia en la segunda versión del cuento. En el relato de O'Brien, Minnie mata a su hija y es llevada a un sanatorio para enfermos mentales, mientras el protagonista queda sumido en el mundo del hachís como lo estaba su esposa. En la adaptación de Panero, sucede lo mismo (aunque el hachís es cambiado por el opio) y se agrega que aparentemente lo que consumía la mujer era el unguento de la celebración sabática de las brujas, sustancia que descomponía el cuerpo de las mismas tras un uso continuado. Luego se agrega un subtítulo, *Nota del editor*, y –con una alusión muy confusa al diario de Gerald Brown y otros autores–, reelabora el párrafo final de O'Brien donde el protagonista caía preso de la droga.

El quinto cuento también es una adaptación de un relato de O'Brien llamado *The diamond lens*, que Panero ha titulado *La visión*. En esta versión los cambios son mayores tanto en cantidad como en contenido, en comparación al cuento anterior<sup>113</sup>. La primera modificación

---

<sup>112</sup> Pasaré por alto algunas discusiones metafísicas que Panero agrega al cuento, varias líneas con alusiones a la muerte y la introducción de un personaje secundario, entre otras modificaciones.

<sup>113</sup> Nuevamente haré referencia a esos cambios que alteran significativamente el contenido del texto, aunque se

sustancial que introduce Panero es su descripción de una sesión de espiritismo, a cuya *médium* describe en condiciones paupérrimas y decadentes, no así en el escrito de O'Brien. Panero agrega un capítulo completo a la descripción de esta mujer y hace de la invocación de los muertos una escena más grotesca, a la que trata de agregarle más incredulidad de parte del protagonista. Brinda una narración mucho más ominosa, que en el primer cuento era más cliché e incluso aburrida. La sesión de O'Brien termina con mucha calma, con respuestas por escrito dictadas por un espíritu, con una médium más amable e incluso reconocida en la sociedad; mientras que en la versión de Panero, la mujer es decadente, oscura, consume extrañas hierbas, dirige una sesión llena de espasmos y cobra mucho dinero tras haber logrado que el espíritu que convocó se introdujera en su cuerpo, lo cual la hizo cambiar su voz y responder a las preguntas del protagonista directamente, no por escrito.

Finalmente, el desenlace varía por completo. Mientras el primer texto relata que el protagonista termina loco e indigente porque ve a su amada morir a través del microscopio, porque la gota de agua que ella habita se evapora, el segundo texto narra que la criatura de la gota de agua tenía un amante, que resultó ser Jules Simon, un hombre que el protagonista había asesinado, y afirma entonces que ese mundo subatómico es el infierno a donde migran los muertos. Esto llevó al personaje a la locura, a la miseria económica y a destruir accidentalmente su lente de diamante que le había permitido tener acceso a ese mundo desconocido para el ojo humano.

*Hortus conclusus* es el sexto cuento del libro, el cual hace referencia en su título al “huerto o jardín cerrado”: una forma típica de jardín medieval presente en los monasterios y conventos, de dimensiones reducidas, rodeada por altos muros y no techada. Aben y de Wit (1999) señalan la paradoja que hay entre los términos “jardín” y “cerrado”: jardín que recoge el paisaje alrededor de él, y a la vez se cierra y aísla del mismo. El *hortus conclusus* es tan extenso como el paisaje, en tanto incorpora la amplitud del cielo, y es a la vez tan contenido como un edificio, lo que lo hace un intermediario entre el ser humano y su panorama externo. Es al

---

agregan muchas líneas que intentan hacer del cuento algo más fantástico y ominoso, con continuas referencias a la muerte, la locura, la masturbación, la miseria, la celotipia y una pesadilla edípica; y también se da la omisión de párrafos completos, que podría decir que son los más románticos, donde el autor original hablaba de la descripción física de su amada y sus deseos de estar con ella.

mismo tiempo afuera y adentro, naturaleza y arquitectura, infinitud y finitud, la expansión del paisaje materializada en la reclusión de un jardín amurallado. Presumo que este título fue plagiado del relato de terror traducido por Panero (1977) bajo el título *Jardín cerrado*, de Clark Ashton Smith.

Este cuento, o más bien, este guion cinematográfico, apunta estar basado en la obra *Peter Pan* de James Matthew Barrie (2002) y *A wicked voice* de Violet Paget bajo el seudónimo de Vernon Lee<sup>114</sup> (1977, 2006), ambos relatos traducidos por Panero. El texto toma bastantes referencias de ambos cuentos y logra combinarlos de manera que incita a lo que el mismo Panero llama “puntos máximos de horror”. Del cuento de Lee toma un estilo muy “auditivo”, es decir, que su narrativa convoca muchos sonidos llegando incluso a ser una lectura molesta y ruidosa; además de la fuerte presencia de la ópera y la referencia a grandes compositores del pasado, la voz de una alucinación y las descripciones detalladas de una voz maligna. Estos elementos de Lee se funden con la presencia de los personajes de la narración de Barrie, como el mismo Peter Pan (en su estilo visual disneyano), los Niños Extraviados, Campanilla, el Capitán Garfio y la familia Darling, pero todos ellos cambiados en su condición interna de personajes: están teñidos con constantes referencias a la locura, la subnormalidad, la animalidad, la incertidumbre de la existencia, las mutilaciones de cabeza, la estupidez y el homoerotismo. El fenómeno de la locura se muestra enfáticamente en Mister Darling, quien acaba en un manicomio, precisamente mirando a través de la muralla del *hortus conclusus* y vislumbrando el adentro y el afuera del hospital psiquiátrico, con alucinaciones de voces malignas después de haber perdido a sus hijos.

Finalmente, el último cuento, *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen*, fue elaborado después de una indudable y evidente investigación sobre mitología nórdica, por la referencia a personajes como Odín, Loki y Thor; así como Aegir (personificación del poder del océano), el Niflheim (reino de las tinieblas), la Valhöll (salón de los muertos), el Muspilli (versión cristianizada del Ragnarök, o profecía del fin del mundo), el Yggdrasil (el árbol de la vida) y la cultura vikinga en general. Asimismo, el nombre del pueblo donde se desarrolla la trama, “Amlodi”, es tomado del personaje de un poema islandés llamado Amleth del año 1185

---

<sup>114</sup> Este cuento forma parte de las traducciones que Panero hace en su antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (1977).

aproximadamente (primera versión de lo que hoy conocemos como el *Hamlet* de Shakespeare, que casualmente es una historia de locura en la relación parento-filial).

El personaje principal, Snorri Sturluson (“Storluson” en el relato de Panero), fue realmente una de las figuras líderes en la vida social y política islándica del siglo XIII, considerado además poeta e historiador de la religión, pues compiló y organizó detalladamente los mitos escandinavos que tal vez intuyó estaban tocando su fin<sup>115</sup> (Borges y Vásquez, 1965; Faulkes, 2005). En la *Edda prosaica* o *Edda menor*, Sturluson (2000) escribe sobre el Ragnarök y la inundación e incendio del mundo, lo cual sin duda fue aprovechado por Panero en este cuento donde la lluvia no deja de caer, las llamas amenazan la aldea y todos esperan el Muspilli.

Navarro-Albaladejo (2004) presupone que Panero estudió dos textos principales para la elaboración de este relato: *Literaturas germánicas medievales* de Borges<sup>116</sup> y Vásquez (1965) y *Plato’s pharmacy* de Derrida (1981). Del primer texto vale rescatar la referencia ya citada a Snorli Sturluson, así como el uso que hace Panero de las figuras retóricas denominadas *kenningar*, o esas formas de escritura enigmática a modo de equivalencias y metáforas que la poesía islandesa utilizaba.

Para facilitar la comprensión del término, cito algunos ejemplos de *kenningar* que recopila Borges (1974), aunque con el riesgo de que “reducir cada kenning a una palabra no es despejar incógnitas: es anular el poema” (p. 370): bosque de la quijada = barba, tempestad de espadas = batalla, gallo de los muertos = buitre, castillo del cuerpo = cabeza, sol de las casas = fuego, delicia de los cuervos = guerrero, prado de la gaviota = mar, agua de la espada = sangre. Algunas *kenningar* originales de Panero se ilustran en la Tabla 2.

---

<sup>115</sup> No es de extrañar que el personaje sea llamativo para Panero, si tomamos en cuenta sus diversas facetas y su papel en la sociedad: “famoso como historiador, como arqueólogo, como constructor de unas termas, como genealogista, como presidente de una asamblea, como poeta, como doble traidor, como decapitado y como fantasma” (Borges, 1974, p. 371).

<sup>116</sup> Según el novísimo Martínez Sarrión, Panero dedicó muchas horas a la lectura de Borges porque lo tenía como modelo de precisión (Fernández, 2006).

Tabla 2.

*Kenningar* presentes en el cuento Cuando un hombre muere, las águilas se reúnen.

Elemento representado	Kenning(ar) que lo representa(n)
tierra	sendero del polvo
vagos	los que sobreviven con el sudor de su cama
perezosos	los que únicamente trabajan con su sueño
infancia	príncipe de la memoria
enterrador	asesino de muerto
casa	bosque de habitaciones
pulmón	habitación de los vientos
cadáver	trigo para lobos, avena de las águilas
cerveza	agua color de orina, marea de la copa
sangre	licor rojo, rocío del cuerpo, rocío de la espada
lluvia	vómito del mar, llanto hecho por las nubes, lágrimas de Loki
mar	campo del viking, camino de los cisnes, esencia de Loki, palacio de Loki, seno de Loki, saliva del sendero que sólo recorren los cisnes

Por otro lado, con el ensayo derridiano Panero hace una relación entre Snorri y Tot (de la mitología egipcia), en tanto su papel es el acceder a un saber muy exclusivo al poner por escrito los acontecimientos de la comunidad y los designios de los dioses dentro de una cultura oral, lo cual (en el caso del relato) deja al protagonista en la capacidad de un mayor entendimiento de los hechos extraños que suceden en su pueblo, y puede acceder así a la posibilidad de crítica, cuestionamiento y ruptura con el sistema de creencias imperante (Navarro-Albaladejo, 2004).

También presenta otras referencias a personajes históricos, como Sigurd Jorsalfar (Jorsafalari en el relato), o el anti-héroe del cuento, quien fue en realidad un rey noruego del siglo XII. Dentro del cuento, en este personaje se da lo que Derrida llama *pharmakos*, o el sacrificio del chivo expiatorio que colabora con la restitución de la unidad comunal para purificarse del mal (o de la locura)<sup>117</sup>.

Un intertexto apenas citado pero de gran relevancia, es el suplicio de Tántalo, aquel hombre que invitó a los dioses del Olimpo a un banquete en su casa, y ante la insuficiencia de

<sup>117</sup> Aunque Navarro-Albaladejo (2004) lleva aún más allá el paralelismo que Panero parece crear con el texto de Derrida (1981), considero que esta es una noción básica de su tesis que nos basta para comprender la importancia de la intertextualidad en esta narración.

los alimentos, descuartizó a su hijo Pélope y lo sirvió como manjar tratando de engañar a los dioses. Éstos se percataron de lo que ocurría, a excepción de Démeter, quien angustiada por la pérdida de su hija Perséfone en manos de Hades, comió sin poner atención un hombro de Pélope. Éste y otros crímenes que no vienen al caso, provocaron el castigo de Tántalo, destinado al sector más profundo del Inframundo, el Tártaro, lugar en el que fue sometido eternamente al hambre y la sed, mirando constantemente el agua y las frutas que se le alejaban cuando estaba a punto de alcanzarlas (Smith, 1873).

Por último, en el cuento se hallan anacronismos como lo son algunas provocaciones a la mitología cristiana: referencias a las plagas del Éxodo, una versión con lenguaje sexualizado de la inseminación milagrosa de la virgen, la Estrella de los Magos, el hijo pródigo y, por supuesto, el título tomado de Mateo 24:28, que dice: “porque dondequiera que estuviere el cuerpo muerto, allí se juntarán las águilas”<sup>118</sup>. Otro anacronismo es una referencia a *Vita nuova* de Dante, con la inscripción “incipit vita nuova”<sup>119</sup> que el protagonista graba en su puerta con el propósito de cambiar su vida (detalle señalado por Blesa, 2007). Y finalmente, el término *neschek*, tomado de los *Cantos* de Pound, con el cual pretendía ligar al judaísmo con la usura, en unos versos de marcado corte antisemita<sup>120</sup> (Feldman, 2013).

Tomando en cuenta la totalidad del libro *El lugar del hijo*, los intertextos son numerosos (y contando solamente los que he podido descifrar), por lo que sobra decir que hay muchos intertextos secundarios que no son del todo esenciales para la comprensión del cuento donde aparecen, como sí lo son los que ya detallé.

Algunas de estas referencias adicionales son: elementos de la mitología gnóstica, la alquimia, el Sabbat, los Rosacruces, dioses hindúes, Adonis, Lucifer, sílfides y silfos; personajes

---

<sup>118</sup> La cita macabra y escatológica continúa, no sin similitudes con ciertas tendencias estilísticas de Panero:

Porque dondequiera que estuviere el cuerpo muerto, allí se juntarán las águilas. E inmediatamente después de la tribulación de aquellos días, el sol se oscurecerá, y la luna no dará su resplandor, y las estrellas caerán del cielo, y las potencias de los cielos serán conmovidas. Entonces aparecerá la señal del Hijo del Hombre en el cielo; y entonces lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre viniendo sobre las nubes del cielo, con poder y gran gloria (Mateo 24:28-30).

<sup>119</sup> “Empieza la vida nueva”.

<sup>120</sup> Dice Pound en el *Addendum to Canto 100* de 1940: “The Evil is Usury, *neschek* / the serpent...” (“El Mal es la Usura, *neschek*, la serpiente”; citado en Feldman, 2013, p. 61).

y hechos históricos como Nerón, Suetonio, Cleopatra, la conspiración contra Urbain Grandier (por la que Huxley se interesó tanto), Pieter van den Keere, diversos científicos importantes en la historia de la microbiología, la interpretación de los sueños freudiana, compositores de música clásica de diversas épocas (Mozart, Weber, Schönberg, Boulez), obras, teatros y actrices de Broadway; y obras y escritores como Proust, Shakespeare<sup>121</sup>, Poe, Andreiev, La Fontaine, Dumas hijo, Calvancanti, *Las mil y una noches*.

Es importante recordar que todo lo que se ha señalado, si bien ha sido ejemplificado mayoritariamente con poesía, la narrativa paneriana –aunque menos voluminosa– también engloba todas estas características, tendencias estilísticas, singularidades e influencias. Cada uno de los apartados que he explicado o explicaré, se extrapolan perfectamente a la prosa de Panero.

---

<sup>121</sup> De Shakespeare, Panero toma una frase para un epígrafe, pero tal epígrafe fue a su vez plagiado del cuento *Cuando estaba muerto* de Vincent O’Sullivan, traducido por Panero (1977, p. 193).

## Temas “incómodos”: la familia, la infancia, el cuerpo Real y la locura

Otra ruptura significativa que Panero ejerció con respecto a la lírica tradicional, es la incursión en temas chocantes y que confrontan la moralidad del lector. Según Sefamí (2005):

De manera insistente, Panero se centra en lo feo, en lo grotesco, en el morbo del escándalo; reitera una y otra vez en concebir el poema como lo repulsivo, lo excrementicio. Se trata de una poesía de "lo bajo": el infierno y los demonios, el manicomio, la alucinación por las drogas, el *delirium tremens* del alcoholismo extremo, la nada existencial, etcétera (§ 3).

Me dispondré a ejemplificar brevemente algunas de estas temáticas que he considerado significativas por su relación con el libro *El lugar del hijo*, con fragmentos de la poesía y prosa paneriana que me han parecido de más conveniencia. Aunque de cada tema incómodo puede hacerse una prolongada investigación, me enfocaré simplemente en probar que Panero se salió de los temas líricos tradicionales y llevó la poesía a un ámbito grotesco y desidealizado, que se enfrenta con las bases de la socialización por la que han pasado sus lectores. Como ya advirtió Martínez Oria en su necrológica de Leopoldo María (2014, 11 de marzo), “la poesía de verdad, la literatura, no está hecha para gustar, sino para otra cosa; de buenos sentimientos está llena la mala literatura” (p. 2).

Abordaré las temáticas referidas a los padres, la familia en general y la infancia como relaciones desidealizadas, el cuerpo concebido como Real y mutilado y, finalmente, la locura. El Anexo 5 muestra otros temas incómodos predilectos del poeta, que pueden no guardar la misma relación estrecha con *El lugar del hijo*, como lo son el amor y su ligadura con el sexo en las variantes más “perversas”, la muerte, el asesinato, el suicidio, las cuestiones religiosas y el odio por el españolismo.

## La familia y la infancia

*Dadá-infancia no es una relación imaginaria.*

Leopoldo María Panero<sup>122</sup>

En la obra de Panero puede apreciarse una liquidación del pasado y de la infancia en tanto el poeta repitió los mitos asociados a ella, pero refiriéndose a la pérdida de la magia y de la inocencia, sustituyéndolas por una visión que rechaza el pacto de lectura tradicional. Destruyó el sentido común de estos elementos infantiles y los transformó en situaciones de la realidad más mundana, llenas de profunda ternura y a la vez de malos presagios: una poesía con inocencia trágica y con infantilismo apocalíptico (Saldaña Sagredo, 1989; Terrasson, 2008).

Se puede notar la desmitificación que Panero hizo de figuras centrales en la infancia de las personas en Occidente, como lo son ciertas figuras de cuentos populares y cine *disneyano* (término creado por Panero). Muchos de ellos se hallan en la segunda sección del libro *Teoría*, que tristemente se titula *Tarzán traicionado*, y tiene como uno de sus epígrafes una cita de Trakl que podría traducirse como “la dulzura de nuestra infancia triste” (p. 59). Ejemplifico una de estas alusiones:

### **Érase una vez**

Cuentan que la Bella Durmiente  
nunca despertó de su sueño  
(p. 67).

En este tono irónico y desolador se encuentra también el siguiente poema sin título, que combina a la Bella Durmiente y a la Cenicienta:

Zapatos de cristal en la urna derruidos  
bella durmiendo la cabeza no mueve  
en un vacío horizonte la nieve  
canta una flor en silencio o perdida  
transforma en azúcar la herida  
en la oscuridad el muerto no bebe  
formando en la sombra se aleja el ruido

---

<sup>122</sup> (En Blanc et al., 1976, p. 122).

zapatos de cristal por el desastre contruidos  
(p. 149).

Este tipo de referencias siguió apareciendo en obras como *Dumbo*, en un poema en prosa que narra la desaparición del patito feo, otro sobre la tragedia del rapto del flautista de Hamelin y también en alusiones descontextualizadas del Mago de Oz o Pulgarcito. Algunos otros títulos son reveladores: *Unas palabras para Peter Pan* (muy asociado, por cierto, al cuento *Hortus conclusus* de *El lugar del hijo*), *Blanca Nieves se despide de los siete enanos*, *Peter Punk* y *Captain Hook*. Y valga mencionar la visión de la Navidad como “la fiesta cruel de los niños y las madres”, en un poema en prosa que relata una visita a la casa de Papá Noel:

Y a la puerta de su palacio, vimos los cadáveres de unos niños despedazados, y estaba todo lleno de sangre, y de palabras. Quisimos hablar con él, y preguntarle los secretos de la tierra. Pero Él no nos recibió. Y pasamos así toda la noche en la calle, mientras llovía, mojando con sangre nuestros rostros (Panero, 2012, p. 510).

La imagen del niño según versión de Panero, es algo desconcertante para el lector en tanto le sustrae la concepción sagrada que culturalmente se tiene de esta primera etapa vital. Un claro ejemplo es el de Dionisio, el niño del cuento *El presentimiento de la locura*, parte del libro en estudio. Este niño es oscuro, asesino, lleno de misterios y causante de horrores, lo cual casualmente se vuelve a reflejar en un poema posterior de Panero que lleva ese mismo nombre:

### **Dyonisos**

Lambda era el grito escrito en las paredes  
y el gallo que no habla gritaba en la basura  
escupido en la frente por alguien sin cabeza  
mientras un niño, el más oscuro  
y cruel y secreto de los niños  
susurraba en silencio el nombre del diablo  
(p. 338).

Asimismo, la muerte se entrecruza con el tema de la infancia, como puede verse en un poema titulado *Pavane pour un enfant défunt*, y también en un poema impactante y estremecedor por excelencia:

## El beso de buenas noches

### I

Padre, me voy:

voy a jugar en la muerte,  
padre me voy.

Dile adiós a mi madre,

y apaga la luz de mi cuarto:  
padre, me voy.

Dile a aquel niño que allá ríe,

no sé de qué, si de la vida,

mi nombre, sólo mi nombre

pon mis juguetes en buen orden

oso con oso, y pon al perro

con el pájaro, en cuanto al pato

déjalo solo, al pato:

padre, me voy: voy a jugar con la muerte.

Había una llama, sí en mis ojos,

porque velaron tantas noches

y no logró nadie cerrarlos

sino yo; perdona, padre, que no hubiera

nadie, sino yo: me voy,

me voy solo a jugar con la muerte.

### II

Padre, estoy muerto, ya, y qué oscuro

es todo esto:

no hay luna aquí, no hay sol ni tierras,

padre, estoy muerto.

Somos los muertos como enfermos

y el cementerio el hospital

para jugar aquí a los médicos

sábana blanca y bisturí

y tantas tumbas como lechos

para soñar: y son tan blancos esos huesos

padre tan blancos: como soñar.

(...) Padre, estoy muerto, no estoy solo

padre, estoy muerto, tengo amigos

con quien jugar.

### III

Madre, esos besos que en la tumba  
aún me das  
son despertar, son nuevo frío;  
estuve vivo, ya lo supe  
                  ahora  
déjame olvidar.

### IV

Padre, estoy muerto, y es la tumba  
una cuna mucho mejor  
padre, no hay nadie, ya estoy solo  
padre, si alguna vez de nuevo  
vuelvo a vosotros, padre si otra  
vez yo vivo  
no sé con qué voy a soñar  
(pp. 260-261).

También se da una sexualización de los niños, lejos de la ya conocida sexualidad infantil, que se ilustra en este fragmento de *Aparece nuevamente mi madre, disfrazada de Blancanieves*:

éste es el misterio de Blancanieves  
que se corrían los niños gordezuelos de boca en boca  
besándose  
(p. 436).

Por otro lado, la liquidación del pasado también ataca la noción de la institución familiar en la sociedad española, marcada por 40 años de nacional-catolicismo. Esta ruptura con el contrato social se ve en la infracción del mito que sostiene a la civilización: el incesto. Transgrede esta norma en sus poesías a través de la manipulación del amor/odio entre las figuras del llamado triángulo edípico (Terrasson, 2008), lo cual evidentemente tiene un interés especial para efectos de esta investigación.

De un modo autobiográfico, los padres aparecen en varias ocasiones como dedicados en los poemas de Panero. Por ejemplo, en su primer libro, en el año 1970 se lee: “In Memoriam / Leopoldo Panero Torbado, 1909-1962 / La luz del día vence sobre la llama de los cirios //” (p. 50).

La figura del padre aparece siempre asociada a la muerte, como se evidencia en el siguiente par de fragmentos, uno correspondiente al poema *Vanitas vanitatum* y otro tomado de *El canto de lo que reptar*:

Largo tiempo en el foso de las serpientes, contemplé sus juegos  
mientras el cuerpo de mi padre era despedazado  
(p. 132).

Crece el poema como un árbol  
y entre sus ramas, como niebla densa,  
alabando a la noche,  
mi padre  
se ahorca  
(p. 343).

Esta relación padre-muerte es evidente en el ya mencionado poema *Glosa a un epitafio (Carta al padre)*, donde Panero no sólo escribió “encima” el epitafio que su padre se compuso a sí mismo (escritura como palimpsesto), sino que además lo feminizó de una forma incestuosa, bajo la forma de la amada<sup>123</sup>:

De ese beso, final, padre, en que  
desaparezcan  
de un soplo nuestras sombras, para  
asidos de ese metro imposible y feroz, quedarnos  
a salvo de los hombres para siempre,  
solos tú y yo, mi amada,  
aquí, bajo esta piedra  
(pp. 152-153).

Por otro lado, la madre aparece en la dedicatoria del poema *Ma mère*: “a mi desoladora madre, con esa extraña mezcla de compasión y náusea que puede sólo experimentar quien conoce la causa, banal y sórdida, quizá, de tanto, tanto desastre” (p. 157), en un libro de 1979. También en una de sus compilaciones ensayísticas llamada *Aviso a los civilizados*, publicada poco después de la muerte de su madre, se lee: “a Felicidad Blanc, viuda de Panero, rogando

---

<sup>123</sup> Como ya se esbozó en la sección de antecedentes investigativos, el lugar del padre en la poesía de Panero se relaciona con un profundo recuerdo a modo de intertextualidad, donde los versos del padre son reescritos y modificados a modo de palimpsesto (Blesa, 1993).

me perdone el monstruo que yo fui. (...) A Felicidad Blanc, que acaba de irse” (Panero, 1990, p. 7).

La madre aparece en más ocasiones, en comparación al padre, como una figura compleja y difícil de definir. La poesía de Panero muestra esta tensión a través de submundos fragmentados: el deseado (madre como objeto sexual apetecible), el prohibido (madre castrante), el odiado (madre como encarceladora), el temido (madre como elemento de angustias), el recordado (madre evocada tras la muerte), entre otros (Saldaña Sagredo, 1994).

Hay títulos de poemas que hablan de la madre explícitamente como *A mi madre (reivindicación de una hermosura)*, o *Aparece nuevamente mi madre, disfrazada de Blancanieves*, así como el cuento *Mi madre* contenido en *El lugar del hijo*. Quisiera transcribir un poema que es ambivalente, en tanto habla de los ojos azules de la madre (elemento muy simbólico de Felicidad Blanc incluso en la poesía de su esposo Leopoldo Panero), y pone un énfasis romántico en sus ojos y su color, pero al mismo tiempo los coloca junto a elementos no gratos, como lo pueden ser una cucaracha, la locura o una maldición:

#### **La maldad nace de la supresión hipócrita del gozo**

Una cucaracha recorre el jardín húmedo  
de mi chambre y circula por entre las botellas vacías:  
la miro a los ojos y veo tus dos ojos  
azules, madre mía.  
Y cantas, cantas por las noches parecida a la locura,  
velas  
con tu maldición para que no me caiga dormido, para que no me olvide  
y esté despierto para siempre frente a tus dos ojos,  
madre mía  
(pp. 187-188).

Una vez fallecida su madre, Panero volvió a dedicar a ella sus versos en 1992: “al misterio de mi madre” (p. 428) en el poema *Territorio del cielo*, que contiene líneas como:

Como un fantasma blanco en la noche  
la mano de mi madre me llama  
al misterio que el hombre desprecia

al misterio de la muerte  
(p. 428).

En ese mismo año, el poema *Piedra negra* hace alusión a la muerte de Felicidad Blanc, causada por un cáncer de seno:

Señor del mal, ten piedad de mi madre  
que murió sin sus dos tetas  
y sobre la que yo escupí,  
y ahora amo  
ahora en vano reclamo al país de los muertos  
que murió envuelta en víboras y víctima  
de una podredumbre que nos hacía mirarnos a los ojos  
como dicen que Dios mira a los hombres, con horror  
(p. 430).

Todo ello recuerda a ciertas palabras de Barthes (2009), a propósito del juego paneriano con el lenguaje:

Ningún objeto está en relación constante con el placer (Lacan a propósito de Sade). Sin embargo para el escritor ese objeto existe: no es el lenguaje, es la lengua, *la lengua materna*. El escritor es aquel que juega con el cuerpo de su madre (...): para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de una *desfiguración* de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se “desfigure la naturaleza” (p. 61).

Ahora bien, el incesto es todo un tema en la poesía de Panero. En este segmento de *Bello es el incesto*, es evidente el gusto por la temática:

Cándido, hermoso es el incesto.  
Madre e hijo se ofrecen sus dos ramos  
de lirios blancos y de orquídeas, y en la boca  
llevan ya el beso para desposarlo.  
Y en la noche  
de bodas, invitado  
viene también el cielo: lluvia  
y truenos  
y los rayos, y el mundo entero convertido en lodo  
para celebrar la unión  
de los esposos  
(p. 243).

Finalmente, la figura de los padres en su conjunto tiende a ser tratada como la responsable de la orfandad y abandono del hijo frente al mundo, tendencia que alude también al estilo de Blake y Rimbaud (Saldaña Sagredo, 1994). Los siguientes fragmentos, correspondientes a *El loco*, *El noi del sucre* y *Regalo de un hombre*, sustentan dicho argumento:

Y sólo pude pensar que de niño  
me secuestraron para una alucinante batalla  
y que mis padres me sedujeron para  
ejecutar el sacrilegio, entre ancianos y muertos  
(p. 224).

Hambrientos, llenos de sed, de ganas  
de aire, de soplar globos como antes era, fue  
la vida un día antes  
de que allí en la alcoba de  
los padres perdiéramos la luz  
(p. 225).

Al rito de morir se le llama vida  
y Dios se esconde entre mis muslos  
y mis padres piden perdón por haberme entregado  
desnudo a los hombres en la oscura llanura  
(pp. 400-401).

## **El cuerpo Real**

He decidido *nombrar* como “el cuerpo Real”, con todas las dificultades inherentes que trae el nombrarlo, a aquellas representaciones del cuerpo que no coinciden con el imaginario artístico e incluso con el imaginario social más cotidiano sobre él. Me refiero a todo aquello que el cuerpo de hecho *es*, mas no es la forma en que lo concebimos o queremos concebir. Dentro de esta categoría he encontrado al cuerpo mutilado y sus excreciones.

Panero tiende a idear un cuerpo fragmentado y mutilado, apilado como un trozo de carne cuyo término más exacto sería la palabra en inglés *flesh*, sin una traducción al español que

refleje precisamente lo que es. Un ejemplo de la amputación se puede hallar en las siguientes líneas:

Caras tiznadas contra el cristal,  
tempestad para nadie, cerebro del que todos  
han huido, pierna colgando. Nada hay  
entre mis piernas.

Una oscura  
navaja en las gargantas, cortar  
la lengua del que diga más  
de lo que urge, del que hable  
por hablar y no se haya  
previamente quemado la lengua, con la antorcha  
(p. 169).

En *El lugar del hijo* se encuentran instantes de fragmentación: en el guion cinematográfico *Hortus conclusus*, Panero (2000) da un clímax ominoso a través de la decapitación; en *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen*, contenido en el mismo libro, relata una escena de fragmentación corporal y, en *Acéfalo*, describe el canibalismo de la siguiente forma, respectivamente:

Mister Darling se vuelve ahora hacia su izquierda y mira con desesperación a su sombra (que no había entrado en cuadro sino quizás al principio de la secuencia, pero que luego había salido de él) en la pared de enfrente, en el mismo lugar en que estaba en la secuencia 15: la sombra carece ahora, sin embargo, de cabeza (p. 166).

Eran imágenes, torpemente dibujadas, de órganos de cuerpos humanos en estado fragmentado y disperso; brazos no unidos ya a organismo alguno, filas de dientes caídos, una lengua no perteneciente a ninguna boca, en el acto de lamer algún ano que tampoco era de nadie, unos decapitados pechos, dos piernas bailando solas una danza macabra y (...) una mano ofreciendo a otras dos grandes ojos (pp. 243-244).

[Ugolino] tiene entre sus manos bañadas, obviamente en sangre, *la cabeza de su hijo menor* y, al volverse contempla a su otro hijo que le mira, no hace falta decirlo, con interrogación y horror (...) procede a raspar cuidadosamente el cráneo y cuando luego lo abre y le extrae el cerebro, sabe que aquello no carece de lógica, sólo por obedecer a la lógica de un sueño; y, si continúa sonriendo, es porque hay también placer en la pesadilla, y el placer más extremo, del que el hombre sólo está protegido por el Terror. Descripción de aquella bola pegajosa. Descripción breve de la sensación que produce en su boca aquella sustancia elástica (p. 20).

Y lo más bajo que termina siendo el cuerpo, como un desecho en sí mismo, como materia perecedera, se puede ver en el poema que sigue:

### **El lamento del vampiro**

Vosotros, todos vosotros, toda  
esa carne que en la calle  
se apila, sois  
para mí alimento,  
          todos esos ojos  
cubiertos de legañas [*sic*], como de quien no acaba  
jamás de despertar, como  
mirando sin ver o bien sólo por sed  
de la absurda sanción de otra mirada,  
todos vosotros  
          sois para mí alimento, y el espanto  
profundo de tener como espejo  
único esos ojos de vidrio, esa niebla  
en que se cruzan los muertos, ese  
es el precio que pago por mis alimentos  
(p. 212).

Y por cierto, ya que hablamos de muerte y vampirismo, estas líneas también reflejan a un ser humano que ya sabe se extinguirá como ser y quedarán sólo *restos* corporales:

Filóstrato, si muero ¿beberás de mis venas?  
No desprecies el vino que el dolor enriquece  
y al que la noble muerte da el sello máspreciado.  
Hunde el vaso hasta el fondo en la bañera  
que está ya casi entera de ese color de Marte  
y bebe luego un grande trago, y al festín invita  
a doncellas y amigos  
(p. 277).

Pero también los fluidos y los desechos son parte de ese cuerpo Real, y el tema da un tono decadentista a los poemas al referirse a la miseria de la naturaleza humana de manera grotesca. Un fragmento de *Vanitas vanitatum* y otro de *Ma mère* dicen, respectivamente:

Y vi a un mono devorar excrementos  
y a una mujer enriquecida con la sangre de los mártires.

y he derramado sangre, *agua que permanece* en tus tembladeras  
he derramado el líquido  
sagrado en ese altar inmundo  
(p. 133).

(...) Porque los hombres no hablan, me dije,  
dije  
a los ciegos que manchaban  
de heces y sangre sus zapatos al pisar mi cerebro.

Y al momento

de pensar eso, un niño  
orinó sobre la masa derretida  
(p. 159).

Por otro lado, lo vomitivo y la salvación no pueden faltar en líneas como las que transcribo a continuación:

La poesía es el destino de la lágrima  
como un vómito enredado a otro vómito  
(Panero, 2012, p. 269).

Y me he hecho un traje de saliva  
Para desaparecer dentro  
Y poder contarte el espeso idioma de la carne  
Los misterios de la carne y la sangre  
Los misterios de la sangre y los misterios del espejo  
(Panero, 2012, p. 458).

Y finalmente, lo desagradable del cuerpo se deja ver en los siguientes fragmentos de *Nu(n)ca* y *Un cadavre chante*, respectivamente:

Hay cuatro mujeres que robaron mi fetidez sensible  
y mi podredumbre en el cadáver que aún respiraba lentamente dejando  
salir de allí mi alma como un pedo  
(p. 191).

(...) A quién daré mi semen y cuándo  
beberé otra vez en vaso la cerveza de tu menstruo  
que gotea como el tormento de mi cabeza  
(p. 193).

## La locura

*Porque es hora de que el libro también se haga locura.*

Leopoldo María Panero<sup>124</sup>

La llamada “enfermedad mental” es una constante en la obra de Panero. De manera interesante, cualquiera pensaría que él sólo escribe desde su testimonio biográfico en los manicomios, y aunque efectivamente lo hace, también de forma paralela, o más bien entrecruzada, escribe a partir de sus lecturas –críticas y aprobatorias a la vez– de Freud, Lacan, Rank, Ferenczi, Foucault, Deleuze, Guattari y muchos otros pensadores, así como de su conocimiento de la corriente antipsiquiátrica. Esta cara de la moneda se manifiesta principalmente en sus compilaciones ensayísticas (Panero, 1990, 1993, 2014b) y en ciertos poemas con jerga psiquiátrica como *El ritual del neurótico obsesivo* (título que repite obsesivamente en varios libros) o la cita de Lacan (“la palabra es el asesino de la cosa”, p. 480) en el poema *Palabra*. También *El lugar del hijo* presenta varias referencias al fenómeno de la locura desde lecturas psicoanalíticas.

Ahora bien, la vivencia del manicomio es de lo que más abunda en su obra poética. Panero hace manifiestos breves en el gran manifiesto que es su obra, como por ejemplo, la dedicatoria que hace en el poema *Imitación de Pessoa*: “para Edita Piñan, recordándole que la poesía llama imaginación a lo que ella se empeña en llamar locura” (p. 216). A este tipo de posicionamientos corresponde el libro de 1987, nombrado como *Poemas del manicomio de Mondragón*, en el cual desde su título ya condiciona las expectativas del lector. Particularmente, me llama la atención el siguiente poema, donde se mira desde el umbral que separa al “loco” de la persona “normal”:

### **El loco mirando desde la puerta del jardín**

Hombre normal que por un momento  
cruzas tu vida con la del esperpento  
has de saber que no fue por matar al pelícano  
sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros  
y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada

---

<sup>124</sup> (Panero, 1990, p. 75).

de demonio o de dios debo mi ruina  
(p. 356).

También narrada desde una tercera persona, la institucionalización de la locura es denunciada ahora en un poema en prosa (o narración breve) de *Tres historias de la vida real*:

## II. El hombre que se creía Leopoldo María Panero

Llovía y llovía sobre la casa de De Kooning, célebre por sus aparecidos. Allí, el hijo menor de De Kooning, se levantó nervioso de la cama, se puso una bata y fue hasta el dormitorio de su padre para decirle que era Leopoldo María Panero. Mientras se demoraba en acentuar su disgusto por la película de Chávarri *El Desencanto*, no hubo más remedio que llamar a un psiquiatra. Ya en el manicomio, persistía en su delirio, imaginaba escenas de la infancia, calles de Astorga, campanadas, porrazos de mi padre. Tras un rápido electroshock, pasó a creerse Eduardo Haro, una ligera variante de la primera figura<sup>125</sup>. Luego se puso a cojear y a toser y afirmó ser Vicente Aleixandre. Mientras tanto en la casa de De Kooning, entre ruido de cadenas, siguen multiplicándose los aparecidos (p. 268).

\* \* \*

Recapitulando. Con respecto a los temas incómodos a los que me he referido (y los que se hallan en el Anexo 5), considero que estos ayudan a poner en duda el concepto preciosista de la poesía. Panero revolucionó no sólo socialmente tocando las llagas de la moralidad conservadora en los más variados sentidos, sino que también gritó rebeldía en la sensibilidad estética del mundo literario.

Entonces, al invertir valores el poeta quedó casi únicamente con materiales que causarían horror y repugnancia a quien lo lee. Como afirma Navarra (2004), si por un lado el poema produce una reacción de escándalo, cumple con su función ética, y si por otro consigue que un lector capte su belleza intrínseca, suspendiendo cualquier juicio moral, el poema triunfa en la dimensión estética. “Pero si, a la vez, el poema es aceptado tanto por su factura literaria como por su visión alternativa de la vida humana, el éxito es completo” (§ 12).

---

<sup>125</sup> Eduardo Haro Ibars fue un escritor español de la misma generación de Panero. Fueron compañeros en la cárcel de Zamora, acusados de posesión de drogas en 1968. Mantuvieron una relación de amistad-amor-odio, llena de desencuentros y también de arrebatos pasionales durante años (Fernández, 2006). Por otro lado, se cuenta que Haro odiaba ser comparado con Panero, lo cual sucedía a menudo, y Panero hacía broma de esto.

En tal sentido, se puede entender con mayor facilidad cuando Cobo (1978) dice que ésta es una escritura hecha para despersonalizar la angustia y hacerla colectiva, para penetrar en la desesperación de la que la época está hecha, lo cual es el deber por excelencia del escritor. De ello se deriva la suposición de que el lector de Panero posiblemente responde a un perfil específico de persona que se permite ser extraída de sus referentes más básicos, de sus principios en los que fue socializada y de sus sensibilidades hacia temas sagrados, lo cual es fácil de decir y difícil de cumplir. Una indagación sobre el público de la obra paneriana se desarrollará en la próxima sección, con referencias a líneas de su poesía que muestran una confrontación violenta con el lector, y la concesión de una importancia a la lectura por encima de la escritura (la huella de Barthes), y con opiniones de expertos en el tema con quienes tuve comunicación personal (Tía Blesa y Alfredo Saldaña desde el punto de vista académico, Carlos Ann y Bruno Galindo desde una posición artística).

## El tipo de público receptor de Panero

*El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.*

Roland Barthes<sup>126</sup>

Después de exponer tal gama de temas tan incómodos que el poeta gustaba desarrollar, es inevitable preguntarse cuál es el perfil del lector de Panero. Sin embargo, tratar de definir al público al que éste se dirigió es una tarea complicada, pues no hay investigaciones al respecto y sólo puedo conjeturar a partir de la ayuda de cuatro entrevistas a expertos –de las que extraigo fragmentos– y mi propia lectura de Panero: un regreso a sus textos.

En primer lugar, me surgió la duda de si efectivamente existe un público al que Panero se dirigía, gracias a las palabras de Bruno Galindo, periodista y escritor español, co-intérprete del CD *Panero* (Ann et al., 2004), quien afirmó: “Dudo mucho que Panero busque dirigirse a nada o nadie que no sea su propia eternidad. No puedo imaginarle preocupado por la reacción que nadie puede tener o haber tenido hacia sus poemas” (comunicación personal, 11 de marzo de 2013).

Esta opinión me dejó pensando en qué o quién pensaba Panero al escribir, lo cual simplemente nunca se podrá saber. Sin embargo, recorro a su propio texto cuando dice frases como “lector, ven y espíame” (p. 398), provocando al lector a mirarlo, a adentrarse en su poema; o cuando escribe un apartado al inicio de los *Poemas del manicomio de Mondragón*, al cual titula *A quien me leyere* (p. 351).

---

<sup>126</sup> (Barthes, 1987, p. 71).

El lector también es desafiado e incluso amenazado a través de herramientas retóricas ominosas y del odio hecho poema, donde se le invoca directamente, con invitaciones francas e intensas:

Espejo del vampiro  
de aquel que, desde la página  
va a chupar tu sangre, lector  
y convertirla en lágrima y en nada:  
y a hacerte comulgar con el acero  
(pp. 433-434).

(...) He  
construido este poema como un anzuelo  
para que el lector caiga en él,  
y repte  
húmedamente entre las páginas  
(p. 544).

Como una pelota mi cabeza se tensa  
cual un arco que sus flechas disparase  
hacia ti, lector, hombre del bajo mundo  
que me esperas oyendo la siniestra voz del mundo  
como el águila que captura a la paloma  
(Panero, 2012, p. 48).

Viva el perder, viva el brillo oscuro de la ruina  
que asaltas al lector en callejuela oscura  
(Panero, 2012, p. 73).

A ti, lector, te ofrezco  
las serpientes de mi boca  
la amarilla  
    floración de mi boca  
los huesos de la boca  
la amarilla y oscura  
floración del odio  
(Panero, 2012, p. 94).

De hecho, algunas de estas incitaciones al lector se inspiran, aunque el poeta nunca lo dijo explícitamente, en el poema *Au lecteur* de Baudelaire (2003) que termina con esta estrofa:

¡Es el Tedio! -los ojos preñados de involuntario llanto,  
Sueña con patíbulos mientras fuma su pipa,  
Tú conoces, lector, este monstruo delicado,  
-Hipócrita lector-, mi semejante-, ¡mi hermano!  
(p. 41).

Versos que Panero reproducía repetidamente en su obra, lo cual ejemplificaré con las siguientes líneas:

oh poema cruel, lector cruel  
hipócrita lector, mi semejante, mi hermano  
hendidura de la mano  
amiga sólo de la nada  
que a la realidad saquea  
(Panero, 2012, p. 77).

Oh hipócrita lector, qué hay en mí que en ti  
no haya, cuál de los dos es más canalla  
(Panero, 2012, p. 195).

Por otro lado, tras el seudónimo de Johannes de Silentio (robado a Kierkegaard)<sup>127</sup>, Panero escribía una nota sobre Pound:

La historia de un escritor que tras de trabajar como un negro por ubicarse en los límites de la historia, que no de la ‘gloria’, descubre al cabo de los años, poco antes de morir, que no ha escrito jamás, *porque no ha sido leído* (p. 141; cursivas en el original).

Es decir, el poeta reclamaba que la escritura debe ser leída por un otro para existir, lo cual también entra en consonancia con las ideas postestructuralistas y con la propia teoría de Panero sobre la literatura orgánica (véase más adelante el tema de la traducción), donde la escritura surge de la lectura y el autor pierde importancia, a los pies del lector. En su ensayo *Entender la poesía*, Panero (1993) insistía en este punto: “la poesía, es verdad, no es nada en sí misma; muchas veces lo he dicho: no es nada sin la lectura” (p. 21).

---

<sup>127</sup> Tomó otro seudónimo de Kierkegaard, como puede verse en este fragmento de carta dirigida al novísimo Antonio Martínez Sarrión, sin fecha:

Te mando también un poema mío (el que empieza “Ausencia de hombre”) con la condición de que, si lo publicas, lo hagas con el seudónimo de “Aquel que vive todavía y publica a su pesar” que he plagiado a Kierkegaard (citado en Fernández, 2006, p. 184).

Entonces, he aquí la primera gran duda sobre el tema. Puede que Panero se dirigía a un público. Puede que no solía pensar en ese lector. Puede que sólo lo pensaba en pequeñas ocasiones como las mencionadas, donde le hacía un guiño a ese *quien lo leyera*.

Ahora bien, de la misma pregunta se desprende, ¿a qué público llega la obra de Panero? El músico español productor del ya mencionado disco, Carlos Ann, cree que la obra de Panero se dirige “a personas que les gusta imaginar o vivir que tienen un pie en el fango y otro en el cielo” (comunicación personal, 5 de marzo de 2013); y en una línea parecida opina el catedrático de la Universidad de Zaragoza, estudioso de la obra paneriana, Alfredo Saldaña, quien cree que esta poesía se dirige a “cualquier tipo de lector dispuesto a considerar que el orden, los valores, la vida, en general, pueden responder a otro tipo de principios” (comunicación personal, 5 de marzo de 2013).

Ambas opiniones, aunque distintamente formuladas, parece que se refieren a la posibilidad de otras realidades, a la construcción de alteridades, al cambio, al sueño, a la imaginación. Apelan a algo más revolucionario a partir de la palabra escrita. Pareciera que la obra de Panero busca a un lector que pueda jugar con sus propios referentes, que se permita romper cualquier isotopía que le hiciera creer que el mundo es uno, donde todo es igual a lo mismo. Un lector que se permita ser sacado de su universo referencial a través de esta escritura de los bordes<sup>128</sup>.

Puede haber un cambio en la mente del lector a partir de su poesía, incluso de una forma sádica como lo plantea Panero en el prefacio a *El último hombre*, del año 1983, donde dice que “el referente poético por excelencia es la imaginación del lector: jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdira, chocarla, perseguirla, cautivarla” (p. 287).

Finalmente, Túa Blesa de la Universidad de Zaragoza, investigador y compilador de la obra de Panero, conjetura que los lectores de Panero en el mundo académico, no son muchos, pero brindan la imagen de una especie de literatura de culto: “los que lo leemos formamos una especie de ‘militancia’ panerista. En fin, me parece que sus lectores son mayoritariamente

---

<sup>128</sup> En este punto resultan oportunas las palabras de Ana María Moix (2007) cuando se refería al lector de Panero:

Quizá acuda a la lectura de los textos de Panero en busca, precisamente, de quedarse helado, o mejor dicho, de que algo o alguien le deje helado, casi al borde del sinsentido y de la muerte, de la muerte en estado consciente, para no perdersela como se perderá la propia el día que le llegue (p. 9).

‘lectores del margen’ de la literatura, nada de lectores de *best-sellers*”; aunque por otro lado, Panero era buscado por las editoriales porque fue un autor que vendía (comunicación personal, 28 de abril de 2013). Blesa (2010) cree, asimismo, que Panero corrió el riesgo de perder la aceptación de ciertos lectores: “la de aquellos que han sido enajenados por una formación que les ha mermado sus capacidades, su libertad y acaban por sentir espanto ante lo que la experiencia libre pueda llegar a ser” (p. 12), los cuales posiblemente sean la mayoría.

Es interesante este punto acerca de los lectores del margen, pues como he demostrado, la poesía de Panero no es un texto “fácil de digerir”, como podría serlo un *best-seller* más complaciente y amable, con temas gratos a tratar y un estilo de escritura legible, ameno y conciliador. Saldaña Sagredo (2006b) dice que esta habla desde el margen se ha convertido en una voz multitudinariamente escuchada y leída, pero apenas oída y asimilada.

En una entrevista (González, 2004) Panero dio respuesta afirmativa cuando la entrevistadora le dice que posiblemente el embrujo que él puede causar en sus lectores se debe a que dice lo que los demás no nos atrevemos a contar, y Panero agregó que por ello se le mira con tanta admiración como repulsión, con curiosidad y desprecio<sup>129</sup>. Por tanto, “no es pues extraño que nadie me comprenda por cuanto, llevando hasta sus límites la técnica del extrañamiento, mi poesía busca el choque frontal con el lector” (Panero, 2014b, p. 176).

Parece que no hay mucha disidencia entre las diferentes opiniones expuestas. Otra de ellas, la de Provencio (1993), alude a la poca relajación en los ojos del espectador, quien debe saber que no puede acercarse a las páginas de Panero con una predisposición convencional, sino con la suficiente apertura para

asimilar claroscurios muy violentos y para establecer instantáneamente relaciones semánticas bastante complejas. (...) Panero plantea una lectura sin asideros simbólicos definidos, o, como mucho, ofrece para agarrarse clavos ardiendo; lo mejor para acercarse a su poesía es desprenderse de prejuicios interpretativos y “entregarse” al transcurso accidentado pero no arbitrario de la palabra. (...) El lector, nos parece, debe renunciar precisamente a “fijar”, es decir, a que todo lo leído encaje coherentemente; la coherencia del conjunto, muchas veces, es enemiga de una cabal apreciación (pp. 95-96).

---

<sup>129</sup> “De nuevo, ha de decirse que la naturaleza de todo esto es, sin más, política en su sentido más noble, al devolver a la sociedad, hipócrita como siempre, su propia verdad” (Blesa, 2010, p. 13).

Retomando, en muchas ocasiones da la impresión de que Panero no se dirigía más que a sí mismo, y en otros momentos hacía provocaciones directas al lector para que ingresara en su mundo literario, donde invitaba a la imaginación, a la confrontación y a la posibilidad de otras realidades. Fue un escritor que presentó la paradoja de ser vendido y leído, aunque no podía ser un poeta para todos los gustos, sino uno que posiblemente calaba en un público más marginal y reducido, *underground* si se quiere. Pero siempre, eso está claro, su lectura exige un desprendimiento de los referentes previos.

Yo conjeturaría que el público mayoritario de sus inicios literarios fue cierta élite intelectual que vivió su juventud en los años 70, momento de transición a la democracia en España, época también del apogeo de la poesía paneriana y novísima, y de renovación estética de las artes en general en dicho país.

Por otro lado, he de suponer que su develamiento en América Latina fue tardío y hasta la fecha menos notorio que en España, y que Panero llegó al Nuevo Mundo en el año 2004 a través de la musicalización de sus poemas, posiblemente con mayor impacto (aunque a la vez, mínimo) en México y Argentina, países en los cuales tal vez tienen más influencia los dos músicos que participaron en el disco (Carlos Ann y Enrique Bunbury). También, a través de un pequeño sondeo que realicé por redes sociales, parece que Panero se ha abierto mucho espacio en el mundo *blogger* y en sitios como Facebook o Youtube, lo cual ha facilitado su difusión entre los latinoamericanos.

Entre tantas dudas y conjeturas, y sin posibilidad de concluir con certeza a qué público se dirigía Panero, quisiera al menos finalizar este apartado con las siguientes líneas sin firma:

Panero es un poeta para oídos selectos. Y aquí, selectos no significa ilustrados o elitistas, sino más bien apropiados, destinados o convenientes. A pesar de que su lectura es una epopeya que pocas veces llega a buen puerto, resulta recomendable sugerirla como reto al tipo de lectores que al final de un libro, buscan experimentar un abismal vértigo más que la prodigiosa sensación de un desempeño intelectual modélico para la humanidad pensante (Panero: la seducción de la ignominia, 2004, ¶ 1).

## La traducción como creación original

*El traductor es de todos los escritores el que más posibilidades tiene de serlo, y frente a él, frente a su originalidad “singulière”, frente a su originalidad absoluta, no queda sino como el más mediocre de los autores, aquel cuya única fianza es una “originalidad” impotente por ignorante e ingenua.*

Leopoldo María Panero<sup>130</sup>

El tema de la traducción, que pareciera ser accesorio a primera vista, en realidad cobra vital importancia para lo que nos ocupa. Y esto sucede debido a que las traducciones que realizó Leopoldo María Panero de diversos textos, no se pueden clasificar como tales en el sentido tradicional del término, o al menos no en el que el imaginario común nos ha obligado a pensar. Detrás de ello hay toda una teorización que revolucionó con los tratados sobre la traducción, la cual explicaré a continuación siguiendo principalmente la línea de Blesa (2011).

A ello se suma que el libro que más nos interesa, *El lugar del hijo*, contiene dos cuentos que son traducciones de un “texto original” en inglés, y se hace necesario comprender qué hizo Panero con tales textos y por qué se debe considerar que son de su propia creación, que llevan la marca de su firma<sup>131</sup> al igual que el resto de relatos que llamaríamos “originales”. Estos textos son “adaptaciones” de cuentos de O’Brien, a saber *Medea* y *La visión*, lo cual le da más importancia al hecho de detenerse en esta propuesta estética.

---

<sup>130</sup> (Panero, 1977, p. 32).

<sup>131</sup> Es un texto doblemente firmado, que pertenece a más de uno, como diría Blesa (2007).

Entonces, volviendo a un tema al que ya me referí, la traducción puede ser vista como una forma de palimpsesto, y la labor de traducción es una especialización del oficio de escritor y no una tarea subsidiaria (Blesa, 2012b), trabajo en el que Panero destacó. Ejemplos de ello - entre muchos otros- fueron la traducción de *Matemática demente* de Carroll, en cuyo prólogo Panero (1975) puso de manifiesto la labor creativa del traductor, así como la traducción que realizó de *Peter Pan* (Barrie, 2002), la sección de palimpsestos de *Narciso en el acorde último de las flautas* (Panero, 2010e), la antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (Panero, 1977) y la compilación bilingüe llamada *Traducciones/Perversiones* (Panero, 2011a) a cargo de Túa Blesa, la cual recoge una colección de limericks de Lear, poemas de varios autores<sup>132</sup> y hasta una canción de The Rolling Stones.

Las traducciones de Panero son deliberadamente pervertidoras, lo cual lo ha llevado a elaborar una teoría literaria en la cual la traducción desempeña una función central, al punto que la diferencia entre escritura propia y traducciones se ha desvanecido en la totalidad de su obra. Además, los textos traducidos por el poeta mantienen cierta comunidad con el resto de sus escritos, en tanto muchos de los componentes de los primeros, vuelven a presentarse en los segundos, tales como Clare (Barón Thaidigsmann, 2009), Lear, los personajes de *Peter Pan* o los de *Alicia en el país de las maravillas*, y autores como Bataille, Corbière o Catulo, los cuales están más presentes precisamente en sus poemas tempranos, que coinciden con su época de traductor (que abarca el período 1972-1987).

Blesa (1995, 2011) realiza una descripción específica de los cambios que deliberadamente Panero generó en sus traducciones, lo que ha llamado una operación de *amplificatio*, en tanto se da en una dimensión cuantificable: el nuevo texto es casi siempre más extenso y en muy pocas ocasiones se omite algo del original. Como ejemplo, citaré el fragmento XV de *Childe Roland dark tower came*, de Browning, poema traducido por Panero (2011a) con el título *De cómo un niño llegó a la negra torre*, y seguidamente transcribiré la traducción que corresponde a esos versos:

I shut my eyes and turned them on my heart.  
As a man calls for wine before he fights,  
I asked one draught of earlier, happier sights,

---

<sup>132</sup> Lewis Carroll, Robert Browning, Guilhem de Peitieu, John Clare, Georges Bataille, Tristan Corbière y Catulo.

Ere fitly I could hope to play my part.  
Think first, fight afterwards –the soldier’s art:  
    One taste for the old times set all to rights.

Cerré mis ojos y observé  
cómo mi corazón se movía como cola  
arrancada de gusano, y cual  
un hombre que pide un  
trago antes de luchar, imploró algún sorbo  
de recuerdos más felices antes  
de cumplir mi destino. Pero  
pensar lo que de combatir se ha, éste es  
el arte del soldado, y el sabor  
de tiempos idos pone todo en su lugar  
(pp. 172-173).

El traductor no se limitó a lo que el texto dice, sino que lo amplificó. Un ejemplo donde el traductor cambió algún pequeño detalle de la traducción literal y donde a la vez se perdió la importancia de la métrica y la rima para la definición del limerick, es esta traducción de Lear (Panero, 2011a):

There was an Old Man of Dumbree  
Who taught little Owls to drink Tea;  
    For he said, “To eat mice  
    Is not proper or nice,”  
That amiable Man of Dumbree.

Había una vez un viejo de Dumbree  
Que enseñó a sus búhos a beber en taza;  
Y les dijo “Comer ratones  
No es correcto ni bonito”  
Este muy sabio viejo en Dumbree  
(p. 89).

En otros puntos, la traducción vira hacia temáticas y léxicos más panerianos como “les chemins égarés de ta bouche profonde”, de un soneto de Bataille, que es traducido como “el camino perdido de *tu ano* profundo” (Panero, 2011a, pp. 214-215; cursivas añadidas). También se pierden las restricciones de métrica y de rima a las que están sujetos los textos originales y se traduce entonces en verso libre. En *The hunting of the Snark* de Carroll, Panero (2011a) dejó el

sello de sus temas incómodos en versos libres como los que siguen (cito el texto original y seguidamente la traducción):

But their wild exultation was suddenly checked  
When the jailer informed them, with tears,  
Such a sentence would have not the slightest effect  
As the pig had been dead for some years.

Pero su *júbilo infantil* lo rompió el Carcelero,  
que descubrió del hecho la *realidad obscena*  
de que tal dictamen no tendría el menos efecto  
pues el cerdo murió hace mucho tiempo,  
*rodeado de rosas y besos de madre*  
(pp. 336-337; cursivas añadidas).

Otro ejemplo de los añadidos incómodos dentro de una traducción, donde se acentúan los elementos de crudeza, se da en el cuento *La visión*, dentro de *El lugar del hijo*, en cuyo texto original O'Brien se refiere al placer de un niño al mirar a través de un microscopio, al cual Panero (2000) añadió todas estas líneas:

No hablaba a nadie de mis placeres solitarios, como si se hubiera tratado de ese "pecado solitario" que es la metáfora de toda práctica absoluta y en el que el semen acoge la soledad con júbilo, ya que se sabe la sustancia de Dios, y lo absoluto está solo y es también lo -que el hombre al menos considera- más inmundado. Como quien se masturba, también, tenía toda una imaginería en secreto. Y con mi microscopio, semejando a un falo erigido frente a un abismo que es atracción y amenaza (el mundo del cristal de prueba), me encerraba en mi habitación (p. 115).

El proceso de traducción se trata de ir más allá del cambio de un idioma a otro. Hay un mayor desarrollo e incluso una superación del texto original. Por ejemplo, con respecto a una traducción de *La luz inmóvil* de Arthur Machen, Panero (2007a) apuntaba:

El cuento, aun siendo de Machen, también en cierta forma me pertenece no sólo por la traducción, sino porque creo que de todos son conocidas mis liberalidades -yo diría mejor, libertades- que me tomo al traducir: corrijo más que traduzco (p. 248).

Un ejemplo que considero ilustra esta intención de superar el texto original, es el vencimiento del límite que la traducción impone en *A nonsense alphabet* de Lear (Panero,

2011a), donde la letra Y de *youth* no puede hacer referencia a la palabra “juventud” en español, por lo que la maniobra del traductor fue mucho más allá de la traducción servil:

Y was a Youth  
Who sate on a chair  
In a garden of flowers  
For the take of the air.

La Y quiere decir que no se acaba  
sino que todo sigue, como el joven  
de aquí sigue sentado  
en medio de un jardín sin flor alguna  
y sin saber por qué, sino tan sólo  
que nada acaba si está escrito “Y”  
(p. 260).

En su prólogo a la traducción de *Matemática demente* de Carroll, Panero (1975) introdujo el término *perversión*, en tanto la palabra traducción resultaba ya insuficiente para esta perspectiva que se enfrenta a las teorías tradicionales sobre el tema, inspirado por Pound, cuya labor de traducción puede ser indistinguible de sus creaciones originales<sup>133</sup>.

Panero (1975) propuso que “toda obra está abierta a cualquier lectura, toda obra es una Grieta para la que cabe cualquier interpretación: y *sólo por ello* es posible la traducción” (p. 11). De la mano de Walter Benjamin, Michael Foucault, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot y Octavio Paz, expone su teoría de la traducción en la que concluía que:

La traducción, que hasta hoy ha sido considerada como una labor anónima y humilde (son las famosas, imperceptibles “notas del traductor” que no se atreven a comentar el texto más que en lo imprescindible: por otra parte, por lo general no se sabe quién es el traductor, no importa lo más mínimo saberlo: su nombre figura en letra pequeña detrás del título de la obra: lo cual no ha de extrañarnos porque si esa traducción era *servil*, es normal que se trate a su autor como a un siervo), es –o debe ser– por el contrario una operación literaria, creadora, si es que lo traducido es literatura y si se quiere,

---

<sup>133</sup> Pound tradujo las *Canzioni* de Guido Cavalcanti de una forma no tradicional: “el espíritu del poeta toscano continúa presente en ellas, pero ya no es Cavalcanti traducido, sino Pound haciendo poesía a la manera de dicho poeta” (Capellán Gonzalo, 1974, p. 42). También la obra *Cathay* fue en su momento fuertemente criticada al traducir del chino al inglés algunos poemas originales de Li T'ai Po, con numerosos “errores evidentes” y arbitrariedades en quitar y añadir lo que a Pound le pareció.

efectivamente, traducirlo: más creadora, literaria incluso, que el original traducido, puesto que (...) la traducción de una obra literaria es *imposible* (p. 15).

Panero (1975) terminaba su disertación afirmando que la traducción, aún más que una operación literaria, debe ser considerada una *operación alquímica* que se convierte en una versión, una “per-versión”, en tanto consiste en el imposible real de unir lo que no puede unirse, en este caso, la letra y el sentido. Si se desea salvar tanto el sentido como la letra del texto, sólo se logrará a costa de ambos, “cuando el sentido per-vierta a la letra, y la letra al sentido” (p. 17), restituyéndolos en otra entidad que será la perversión. Esta transformación del original desarrollará además los sentidos que en el original eran solamente insinuados, cuando estos se muestren propicios al contexto de la recreación que ha creado el “Pervertidor”, desplegando en todos los sentido posibles el texto original, lo que Panero llamaba una verdadera trasmutación alquímica.

En una traducción “servil”, el original se perdería en su nueva versión, mientras que la perversión es la única fiel, y logra serlo a través de un adulterio, de una aparente infidelidad: sólo circunscribiendo al texto, y no yendo directo hacia él, es como se logra apresar el sentido del original<sup>134</sup>. Asimismo, la perversión no duda en añadir, si así lo precisa, hasta párrafos enteros para conservar el sentido y lograr que se produzca en el lector el mismo efecto estético que induciría leer el original. Así, la perversión es la traducción que se asienta en “la Grieta” antes mencionada, donde explora las fisuras del texto original y las rellena con nuevas palabras, para perfeccionarlo y terminarlo sólo una vez más (no para siempre, pues una traducción dejará más Grietas que se llenarán con nuevos sentidos, y así infinitamente).

Entonces, según Blesa (2011), con Panero las estructuras autor/traductor y original/traducido se han desequilibrado, y se han borrado las marcas que ponían tales conceptos en oposición, entrando en consonancia con las teorías de la época que habían desestabilizado las concepciones clásicas de la literatura, y en concordancia también con el modelo postestructuralista francés.

---

<sup>134</sup> Blesa (2011) cita a Benjamin: “la fidelidad de la traducción de cada palabra aislada nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original (...) el sentido se halla mucho mejor servido por la libertad sin trabas de los malos traductores” (p. 38). Y sabiendo que aún en una fidelidad muy ciega, quien traduce deja alguna inscripción de sí, aunque no pretenda hacerlo ni se percate de ello, pues no existe el traductor neutral.

Posteriormente, el otro agregado que Panero hizo a su teoría de la traducción, fue el concepto de *literatura orgánica* que, según Blesa (2011), es tan poderoso que pondrá en crisis la historia de la literatura y la crítica tradicional, pues reivindica la mutabilidad de la literatura y la relativa inconsistencia de sus valores. La lectura deja de ser una operación pasiva y pasa a ser una reescritura, donde vale más el lector que el “parásito” del autor (quien antes fuera el personaje hegemónico sobre el que están contruidos casi todos los estudios literarios).

El único referente de la literatura es ella misma y se desentiende de las referencias exteriores (la realidad, la vida, lo que sostenga el mito del autor), como una gran biblioteca donde todos los textos están presentes y conectados entre sí, con lo que los conceptos de *plagio* y *detournement*<sup>135</sup>, se alían a su teoría en contra de la historia de la literatura y la política de autores *autoritaria* (valga su juego de palabras). Entonces, sin referentes externos, la escritura sólo puede surgir de la lectura<sup>136</sup>, y así la literatura orgánica “otorga a la cita, a la lectura y a la traducción el máximo valor, como los más arriesgados exponentes de la naturaleza *sistemática* de la literatura” (Panero, 1977, p. 29). La cita, la lectura y la traducción se convierten así en *reescrituras*, por el hecho de que aquello que citan, leen o traducen, lo insertan en otro tiempo y contexto diferente a aquel en que se “crearon”.

El escribir se convierte en un escribir sobre lo ya escrito y leído, así como en hacer propio lo considerado “ajeno”, por medio de las citas y la traducción. La perversión se convierte en el acto literario en sí mismo, y no en una poética aberrante, pues penetra en la grieta del texto, lo desarrolla y lo supera. Es decir, es una reescritura que produce un texto original, o como dice Blesa (2011): una operación paradójica donde la doble inscripción, la doble autoría y el doble texto, subvierten el pensamiento literario.

---

<sup>135</sup> Términos lautreamontiano y situacionista, respectivamente. El primero, “la única forma honesta actualmente de trabajar con la escritura” (Panero, 2014b, p. 41). Y el segundo de ellos hace referencia a la posibilidad de distorsionar el significado original de una creación artística, es decir, una tergiversación. Dijo Panero al novísimo Antonio Martínez Sarrión, en una carta sin fecha: “la traducción holderliniana que es idéntica a la táctica hiperbólica que los situacionistas nombran como ‘detournement’ y que Lautréamont, que la utilizó con mayor éxito –o con mucho menos, ya que se trató de un éxito póstumo– llamaba ‘plagio’” (citado en Fernández, 2006, p. 183).

<sup>136</sup> Muy ligado al tema de la intertextualidad, un presupuesto de esta literatura orgánica es cuando Panero afirma 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” (p. 288).

## *Síntesis de intertextos*

- Leopoldo María Panero se dio a conocer en la literatura española a partir de su inclusión en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* en 1970, la cual recoge lo que se suponía como una nueva poesía después del realismo de la literatura de posguerra, con nuevos referentes culturales alejados de la literatura y de lo español, y con tendencias a la experimentación.
- La obra de Panero puede reconocerse en diversas tendencias y propuestas estéticas, como la poesía en prosa, la poesía extensa, la poesía breve de importación como el haiku y el limerick, o la poesía más intimista. Todas ellas marcadas por una reconceptualización de lo que es el poema en su métrica y rima.
- La obra paneriana está constituida sobre una base de intertextualidades innumerables, de una heterogeneidad de referentes culturales donde algunos son más explícitos o más encubiertos que otros. Su escritura es considerada un palimpsesto en tanto contiene la escritura anterior de otros y al mismo tiempo permite ver un texto nuevo.
- Panero escribe una poesía de lo bajo, alrededor de temáticas que chocan frente al lector porque socavan las bases de la moral tradicional. Por ejemplo, la infancia es narrada con una ternura apocalíptica y asociada a la muerte, igual que la imagen del padre que además es feminizada. La figura de la madre es un tanto más compleja y llena también de ambivalencias. Así, el tema de la familia es cuestionado y la pareja de los padres es vista como figura abandonica. Otros temas incómodos se dan alrededor del cuerpo Real, o lo que es lo mismo que las categorías del cuerpo mutilado y percedero, y sus excreciones. También en el Anexo 5 puede verse que el amor es siempre asociado a la muerte y a la desaparición, y va siempre acompañado de la sexualidad más variada y “perversa”, con prácticas y preferencias como la homosexualidad, el incesto, el sadismo, el masoquismo, la urolagnia, la coprofilia y la

coprofagia, la necrofilia, la pedofilia y la hebefilia. También el tema de la muerte es una constante, en tanto acontecimiento inevitable, acto suicida y homicidio. La iconografía religiosa de las leyendas cristianas también se presenta de manera incómoda al lector, bajo la forma del apocalipsis, la blasfemia y la herejía. El tema de las drogas aparece alrededor del alcohol, el tabaco, la marihuana, el hachís, la morfina y la heroína. Finalmente, otros temas difíciles de asimilar para los lectores son la locura y el sentimiento anti-nacionalista contra España. Todo lo cual le llevó a no ser un autor leído por cualquiera, sino que su público se restringió a cierto tipo de lectores capaces de poner entre paréntesis sus principios más básicos.

- Panero recibió influencias muy heterogéneas de diversas tendencias artísticas, como la mitología grecolatina, el formalismo ruso, las vanguardias francesas del siglo XX (el dadaísmo, el surrealismo y el situacionismo), el malditismo, el culturalismo, la música clásica, el rock, el arte *pop*, la literatura de terror, y numerosos autores.
- Panero creó toda una teoría de la traducción que revolucionó con los tratados sobre el tema, conceptualizando la traducción como un acto pervertidor que cambia y supera al texto original, al punto de que la diferencia entre escritura propia y traducciones se ha desvanecido en la totalidad de su obra.

## EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO

### (EXTRATEXTOS)

Como última sección de la lectura filológica, se presentarán los extratextos o lo que puede definirse como el contexto, a nivel macrosocial, que precede al libro *El lugar del hijo* y la coyuntura en la que éste fue escrito.

Los temas que se tratarán son: un repaso breve de la Guerra Civil Española como antecedente del contexto del libro, la dictadura franquista y sus repercusiones principalmente en el arte y, finalmente, la transición a la democracia en España, que comprende cuestiones como los cambios radicales en el estado de la literatura, el conjunto disímil de psicoanálisis-psiquiatría-psicología de la época, los movimientos de liberación sexual y estudiantil-universitario y el ambiente juvenil estético de la Movida Madrileña.

## La Guerra Civil Española (1936-1939)

*Mi madre me contó de niño que, allá por el tiempo de esa remota leyenda que llaman “guerra de España”, a alguien le seccionó un obús la cabeza y siguió andando.*

Leopoldo María Panero<sup>137</sup>

Sin duda alguna, la Guerra Civil fue un suceso que marcó un antes y un después en la historia española, y que condicionó toda la coyuntura de la España de la segunda mitad del siglo XX, dado su impacto en la política, en la economía y en la cultura ibérica, así como en el mundo occidental generalizado, siendo catalogada como la guerra civil “más internacional” (Ríos Espariz, 1997). Este hito, en pleno auge del fascismo Europeo y exactamente previo a la Segunda Guerra Mundial (de hecho se le considera su prólogo como primer enfrentamiento contra el fascismo), todavía es rememorado con dolor y sensibilidad, y aún inspira el mundo del arte en pro de la conservación de la memoria histórica y la inacabable protesta frente al pasado y el presente (Bernecker, 2011)<sup>138</sup>.

España venía sufriendo una crisis en diversos ámbitos desde décadas anteriores a la guerra. En el dominio político, surgió un fuerte militarismo que llevó a 52 intentonas de golpe militar en 122 años, lo cual fue acrecentado además por la ideología colonialista de la Guerra de Marruecos. Mientras que en el ámbito económico la crisis se agudizó con la Primera Guerra Mundial, pues aunque España sostuvo una posición neutral que hasta cierto punto le beneficiaría, aun así sufrió una gran alza de precios que afectó al sector obrero-campesino y a

---

<sup>137</sup> (Panero, 2010e, p. 180).

<sup>138</sup> Este apartado ha sido construido a partir de los trabajos de Beevor (2009), Blake, Hart & Kemp (1983), Ríos Espariz (1997) y Thomas (2001), a menos que se indique lo contrario.

favor sólo de productores y comerciantes, lo cual acrecentó la desigualdad.

En 1917 se produjo la primera huelga general, unida a diversas agitaciones campesinas alentadas en el ambiente de la Revolución Bolchevique. Continuaba la crisis política y de 1917 a 1923, España tuvo 13 cambios totales de gobierno y 30 cambios parciales. Fue entonces cuando empezó la dictadura de Miguel Primo de Rivera en alianza con la monarquía, pero que finalizó tras una fuerte crisis económica, un gran descontento y el cese del apoyo militar. El dictador fue exiliado y se intentó volver a la vida constitucional que tenían en 1923 con el llamado a elecciones de 1931. En ellas se hizo evidente la falta de apoyo al antiguo régimen, por lo que el Rey Alfonso XIII de Borbón dimitió y tomó un exilio voluntario.

En abril de 1931 se dio la Proclamación de la República y se redactó la Constitución de la República Española, en sustitución de la monarquía liberal (todo ello en los años que se hacían más evidentes las consecuencias de la Gran Depresión y la ascensión de los totalitarismos). Con esta Segunda República Española<sup>139</sup>, se inició un proceso reformista bajo el presidio de Manuel Azaña como parte del nuevo gobierno de coalición de republicanos de izquierda y de socialistas, que desató altas expectativas en la población y en el cual se buscaba una modernización sociopolítica, económica y cultural mediante un plan de reforma agraria, separación del Estado y la iglesia, educación laica universal y mejoras sociales para mujeres y obreros<sup>140</sup>.

En el ámbito artístico se respiró mucha libertad. Por ejemplo, Federico García Lorca se

---

<sup>139</sup> Llamada así para distinguirla del primer período republicano español (1873-1874).

<sup>140</sup> Felicidad Blanc, madre de Panero, cuenta de forma anecdótica los interesantes cambios sociales que podía notar una mujer joven, a quien hasta entonces habían mantenido alejada de las discusiones políticas, en el momento de la proclamación de la República:

Con la República el deslumbramiento que a nosotros nos producían los hijos de los aristócratas, del conde tal o del marqués de cual, se traslada a los hijos de los intelectuales. En Madrid, el prestigio de los intelectuales presta a nuestros ojos al hijo de un Díaz Canedo o de un Pérez de Ayala, una especie de aureola romántica. Vemos a los de Institución Libre de Enseñanza como a seres privilegiados. Otro cambio: en la República éramos todos más sencillos. No todo el mundo veía eso como una virtud. Recuerdo que mi padre me llevó a una recepción del presidente Alcalá Zamora en el Palacio Real, fue con motivo de un Congreso de Cirugía. Alcalá Zamora y su señora nos recibieron con toda sencillez y mi padre, al salir, se burlaba: "El pobre no sabía por dónde iba". Él recordaba el palacio en recepciones con el rey y la reina, y no comprendía que aquél era un mundo totalmente distinto en el que se hacía un culto de la austeridad republicana (Blanc, 1977, p. 84).

dio a la tarea de la difusión del teatro universitario por toda España, a través del proyecto “La Barraca” (Ríos Espariz, 1997), un grupo de teatro que presentaba las obras cumbre del Siglo de Oro Español por los pueblos<sup>141</sup>; y otros proyectos paralelos como “El Búho” con Max Aub y las “Misiones Pedagógicas” con Alejandro Casona, Luis Cernuda y otros.

Sin embargo, este proceso se topó con la resistencia de ciertos grupos que quedaban desmantelados ante tales cambios, como lo fueron la iglesia católica, los terratenientes, los empresarios, las tendencias monárquicas y cierto sector del llamado “militarismo africanista”<sup>142</sup>. Estos últimos organizaron un golpe de Estado fallido en 1932 (llamado “la Sanjurjada”), el cual fue el primer levantamiento del ejército contra la Segunda República. Las poblaciones obreras, campesinas y los socialistas también mostraron descontento ante la lentitud del cambio que podían propiciar las reformas efectuadas.

Por otro lado, los republicanos también encontraron resistencia desde el otro lado del repertorio político, pues los anarquistas también se levantaron contra la República en 1933 y fueron severamente reprimidos<sup>143</sup>. Fue en ese año que se convocó a las elecciones para el segundo bienio de la República y con la apertura del voto femenino en España. La derecha ganó dichas elecciones e inició una vuelta atrás de las reformas anteriores. Esta época suele llamarse “Bienio Negro” por su marcada tendencia fascista y reaccionaria. Se incorporó en el gobierno a tres ministros de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) y esto provocó la llamada Revolución de octubre de 1934, por parte de sectores de izquierda en

---

<sup>141</sup> La posterior enemistad de Lorca con la Falange inició por estas puestas en escena, donde le criticaban el mostrar al pueblo costumbres corrompidas del extranjero, “promiscuidad vergonzosa”, “libertinaje”, de hacerlo con las aguas turbias del “marxismo judío”; lo llamaron hereje del arte, pseudo-intelectual de pacotilla, rusófilo. Todo ello por haber omitido el nombre de los reyes españoles en el montaje de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Tampoco ayudó su andalucismo (que iba en contra de la unidad nacional de los franquistas), así como su frecuente solidaridad con minorías raciales, personas discriminadas (gitanos, negros, judíos) y poblaciones pobres (Wahnón, 1995).

<sup>142</sup> Este término se refiere a los militares formados en el ejército colonial enviado a Marruecos, llamado Ejército Expedicionario de África.

<sup>143</sup> Aunque el anarquismo había casi desaparecido de Europa tras la Primera Guerra Mundial, en España tomaba una fuerza particularmente significativa.

Asturias y Catalunya, principalmente<sup>144</sup>. Este segundo bienio, ahora al mando de la derecha, había servido para alertar y unir a las izquierdas en el Frente Popular, el cual ganó las elecciones siguientes, prosiguió con las reformas del primer bienio, pero enfrentó numerosas huelgas y una nueva fragmentación de las izquierdas.

Esto provocó un ambiente de suma tensión, donde un sector del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) esperaba el fracaso del republicanismo burgués para que la clase obrera tomara el poder; mientras algunos sectores de la derecha se unían oportunamente para valorar la posibilidad de una ruptura de la constitucionalidad y dar así un golpe militar. Tal atmósfera de presión se vio agudizada por la violencia política callejera que se repetía por todo el país. Se difundió la opinión de que el gobierno no era capaz de mantener el orden público. Opinión reforzada también por la iglesia católica, y que decían “justificaba” el levantamiento militar que se estaba gestando.

La violencia política llegó al punto de que en julio de 1936 fue asesinado el activista de izquierda, instructor de las milicias socialistas, José del Castillo Sáenz Tejada y, como represalia, al día siguiente fue secuestrado y asesinado el líder monárquico José Calvo Sotelo.

Después de una larga conspiración militar, se produjo un golpe de Estado el 18 de julio de 1936, extendiéndose por toda la España peninsular, las Islas Canarias y las Baleares. Los militares sublevados lograron su objetivo en diversos puntos del país, mas no en algunas de las ciudades grandes ni en el foco central: Madrid. Continuaron los avances y la defensiva republicana, principalmente en las zonas industriales y de más presencia obrera. Así, España quedó dividida entre zonas ganadas por los sublevados y zonas conservadas por los republicanos. En tal coyuntura de partición, tras un golpe de Estado parcialmente fallido (en tanto no se consiguió el derrocamiento total de la República), inició la condición de guerra civil.

El ejército sublevado quedó al mando del General Francisco Franco (a título de “Generalísimo” de las fuerzas nacionales) a partir de setiembre de ese año, tras lo cual fue también nombrado Jefe del Gobierno mientras durara la guerra. Sus tropas estaban condicionadas a la unión y a la imposibilidad de rencores entre grupos, y estaban constituidas por africanistas, carlistas, la CEDA, monárquicos, falangistas y las unidades militares levantadas

---

<sup>144</sup> De hecho, Moa (1999) sostiene la tesis de que esta revolución fue el verdadero inicio de la Guerra Civil.

ya en el golpe de Estado. Contó, además, con el apoyo de la Alemania nazi, la Italia fascista<sup>145</sup>, el Portugal de Salazar y posteriormente, el Vaticano<sup>146</sup>.

El otro bando, el republicano, no logró constituir un ejército unificado hasta el mes de setiembre, y reunió milicias de organizaciones obreras y brigadas mixtas que meses después formaron el Ejército Popular, tras muchos enfrentamientos entre izquierdas que impidieron la unificación de republicanos durante cierto período. Esta crisis interna también se vio reforzada por la no intervención de Francia y Gran Bretaña, lo cual los dejaba sin material bélico suficiente y con la necesidad de recurrir a la Unión Soviética y la Internacional Comunista. Este lado antifascista estaba conformado por comunistas (stalinistas), anarquistas, trotskistas, socialistas y republicanos.

La participación latinoamericana estuvo básicamente sesgada por una hipócrita política de “no intervención”, en una época de caudillismos en el nuevo continente (Baumann, 1997). Sin embargo, conforme avanzaba la guerra, más voluntarios se sumaban a la causa republicana en las unidades extranjeras y las Brigadas Internacionales, junto a otros no españoles como italianos y alemanes antifascistas, hispanoamericanos con doble nacionalidad, participantes de las olimpiadas en Barcelona<sup>147</sup>, estudiantes universitarios extranjeros y personas no españolas que simplemente residían en España. El Cuadro 1 resume la situación de la Guerra Civil Española en Costa Rica.

---

<sup>145</sup> Según Campo Rizo (2009), la Guerra Civil Española fue el puente de unión entre Alemania e Italia, las cuales más tarde constituirían en alianza el Eje de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>146</sup> El 14 de setiembre de 1936, el papa Pío XI daba la bendición a los nacionalistas (Sorel, 1986).

<sup>147</sup> La llamada Olimpiada Popular, iba a celebrarse en Barcelona justo un día después del golpe de Estado, y había sido organizada como protesta y alternativa a los Juegos Olímpicos de la Alemania nazi en 1936.

## Cuadro 1.

### *La posición de Costa Rica durante la Guerra Civil Española.*

#### **Costa Rica ante la Guerra Civil Española**

No se hallan registros de combatientes costarricenses. Algunos jóvenes ticos quisieron ir a la guerra, pero no hubo reclutamientos en el país. También lo intentó Manuel Mora (diputado dirigente del Partido Comunista), pero ello fue impedido por el presidente León Cortés (Baumann, 1997). Costa Rica sólo admitió refugiados españoles en casos excepcionales, a diferencia de otros países de la zona.

A nivel del gobierno y el congreso en Costa Rica, se partió de una supuesta neutralidad, mas era sabido que el presidente Cortés simpatizaba con los caudillos fascistas<sup>148</sup> y repudiaba el comunismo (Ríos Espariz, 1997). Además, impidió la entrada de escritores republicanos o comunistas de España a Costa Rica (como León Felipe o María Teresa León, esposa de Rafael Alberti), pero permitió la llegada de los emisarios de Franco (como Luciano López Ferrer). Sus diputados expresaban públicamente a la prensa su apoyo al franquismo sin recato alguno, y el congreso en general (excepto por la fracción comunista) no quiso solidarizarse con la causa republicana ni en contra de los bombardeos a civiles que hacían los falangistas en diversos pueblos españoles<sup>149</sup>. También la iglesia católica costarricense mostró un paralelismo sorprendente con el clero español, pues apoyó a los sublevados y visualizaron los acontecimientos como una “cruzada”, una guerra santa contra el comunismo.

Todo esto en contraste con la comunidad intelectual y artística costarricense, la cual mostró mucha solidaridad y recibió un gran impacto estético. Hubo movilizaciones y protestas por parte de dicha población, y algunos jóvenes como el escritor Joaquín Gutiérrez Mangel, fundaron una Liga Demócrata Antifascista Costarricense y también se creó el grupo pro-República Española<sup>150</sup>. Además, la revista *Repertorio Americano*, editada por el escritor Joaquín García Monge en San José -y que era una publicación de gran importancia continental-, contó con la participación de la intelectualidad latinoamericana apoyando a la República Española, con figuras como Pablo Neruda, Octavio Paz y César Vallejo.

Ríos Espariz (1997) llega a la conclusión de que el ambiente tan confrontado entre sectores de la República costarricense se debía a una causa trascendental, ligada a la difícil situación que vivía el país en los años 30 y su proyecto liberal: “*España era un espejo* de lo que podía pasar en Costa Rica si no se ponía remedio a tiempo (para los conservadores) y, al mismo tiempo y en sentido contrario, España era el paradigma de lo que se debía realizar en Costa Rica (para los sectores de izquierda y demócratas)” (p. 143).

<sup>148</sup> Anastasio Somoza en Nicaragua, Getulio Vargas en Brasil y los europeos Mussolini, Hitler y Franco.

<sup>149</sup> Congreso en el cual se hallaban pasados y futuros presidentes de la república como Julio Acosta, Teodoro Picado y Rafael Ángel Calderón Guardia, todos de causa franquista (Ríos Espariz, 1997).

<sup>150</sup> También Vargas (1995) muestra el panorama de apoyo entre los intelectuales a la causa de la república.

No obstante, la participación de latinoamericanos en ambos bandos fue de poca importancia a la hora de las batallas decisivas dado su número reducido de soldados. Según Baumann (1997), las Brigadas Internacionales constituían un 2% (o menos) de las fuerzas republicanas, y calcula un estimado de 2900 combatientes, reclutados principalmente de Cuba, Chile, Argentina y México. Sin embargo, fueron un símbolo de solidaridad internacional, con un gran efecto moral y propagandístico<sup>151</sup>. Por el otro lado, al parecer sólo hubo cerca de 200 participantes latinoamericanos en la causa fascista.

Ahora bien, la Guerra Civil constituyó un trienio de campañas, batallas y avances a lo largo de España. Los bombardeos aéreos con aviones de Italia y Alemania destruyeron numerosos pueblos y ciudades y mataron a centenares de civiles. Luego, tras los “Sucesos de mayo” de 1937<sup>152</sup> la República quedó no sólo dividida, sino fuertemente debilitada. La represión policial ejercida por los comunistas y republicanos hacia la revolución obrera de dichos pueblos, dio por su parte ventajas al avance de las tropas de Franco.

### Los motivos artísticos

El conflicto bélico sacudió las temáticas artísticas en la España de la guerra. Por ejemplo, en las artes plásticas, como un ícono de la época, el bombardeo del pueblo vasco Guernica (el 26 de abril de 1937 por parte de la Legión Cóndor de los nazis), fue retratado por Pablo Picasso<sup>153</sup> en uno de los cuadros más representativos del arte del siglo XX, titulado precisamente *Guernica*, encargado al pintor para mostrarse en la Exposición Internacional de 1937 en París, y así generar una denuncia y ganar adeptos a la causa republicana. En este evento, el Pabellón de la República Española también exhibió, además del *Guernica*, obras de varios pintores republicanos españoles, como *El payés catalán en rebeldía*, también conocida como *El Segador*,

---

<sup>151</sup> Además, en todos los países latinoamericanos hubo mucha actividad entre las izquierdas: colectas de dinero, ropa, cigarrillos, libros, entre otros.

<sup>152</sup> Que fueron, básicamente, una cacería de anarquistas y trotskistas en Barcelona y Aragón por parte del resto de las fuerzas republicanas (y casualmente eran esos los enemigos de Stalin).

<sup>153</sup> Picasso fue además nombrado director del Museo Nacional de Prado (aunque nunca llegó a ejercer el puesto) como estrategia del gobierno republicano dado el prestigio internacional del pintor (Arias Serrano, 2000).

de Joan Miró. Abundantes obras cartelistas fueron expuestas y la producción audiovisual del pabellón estuvo a cargo de Luis Buñuel.

Por otro lado, un asunto de gran importancia durante la guerra y, por supuesto, de gran debate político aún hoy en día, fue la protección del tesoro artístico español que albergaba el Museo Nacional del Prado. Para ello se creó la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, promovida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y bajo logísticas como: “No veas en una imagen religiosa más que el arte. ¡Ayuda a conservarla!”. En agosto de 1936, tras el cierre de las puertas del museo, los cuadros de más valor fueron descolgados y trasladados a la planta baja del edificio. Las esculturas y otros objetos se protegieron con sacos de tierra o cojines de aserrín y se acondicionó el edificio contra posibles bombardeos. Militantes del Partido Comunista Español se encargaron de su vigilancia y protección (Polan, 2004).

En noviembre la pinacoteca sufrió un fuerte bombardeo. Decenas de personas que permanecen prácticamente anónimas se ocuparon con urgencia de catalogar las obras, llenar de sacos de arena las salas del museo, trasladar a Valencia, luego a Catalunya y finalmente a Suiza, las obras de arte tras crear estrategias para su transporte sin ser blanco de bombardeos, y condicionar las estancias donde serían recibidas. Se trasladaron más 2000 cuadros y miles de libros, documentos y objetos histórico-artísticos (Pancorbo, 2008; <http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/arte-protegido>).

Algunos logros culturales que Soler (1986) resalta del lado republicano del país, aparte de la protección del tesoro artístico (que no sólo se trataba del Prado, sino también del Museo de Arte Moderno, la Biblioteca Nacional, el Archivo Histórico, el Museo Arqueológico y los Palacios de Liria y Nacional), son la constitución de 789 bibliotecas para los batallones de guerra e institutos de enseñanza secundaria para el sector obrero.

Por otro lado, en el ámbito de la literatura se produjo una serie de cambios sustanciales. Si se quiere hablar en términos de coordenada temporal y recurrir a las palabras “generación” o “promoción” –clasificaciones, por supuesto, imperfectas y ciertamente arbitrarias–, se suele hablar con fines meramente didácticos de la **Generación del 36**. Ésta fue antecedida por la **Generación del 27**<sup>154</sup> y estuvo impactada por una crisis y recesión económicas, por la impronta

---

<sup>154</sup> Guillén, Salinas, Alberti, Lorca, Alonso, Diego, Cernuda, Aleixandre, Altolaguirre, Prados y demás escritores

de Neruda en su residencia española, el nuevo progresismo católico, el declive de las vanguardias, la inserción de temas sociales y demás cambios en la década de 1930. Va a ser la promoción poética que se fortalecerá (se “humanizará”, en términos de Jiménez Martas, 1986) a partir de la guerra. Son los poetas que sufrieron la división de la sociedad española, el dolor, la autarquía y el existencialismo. Unieron religiosidad, cotidianidad, vitalismo y arraigo en sus poéticas.

Otra forma de clasificación, aunque problemática pero tal vez menos inexacta para estos fines, es catalogar la poesía de la Guerra Civil según su bando ideológico. Así, por un lado está la **causa republicana**.

En 1937 se realizó el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en la ciudad de Valencia, con 66 delegados de 20 países entre los cuales figuraban Antonio Machado, Pablo Neruda, César Vallejo, Rafael Alberti, Vicente Huidobro, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Octavio Paz, Alejo Carpentier, André Malraux, Tristán Tzara, Georges Bataille, Ernest Hemingway, George Orwell, Jean Paul Sartre y Antoine de Saint-Exupéry, entre muchos otros; y a cuyo manifiesto también suscribieron personalidades como Eugene O’Neill y Virginia Woolf. En París se reunía la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, con escritores como André Gide, Aldous Huxley, Ramón del Valle-Inclán, Máximo Gorki y otros, a los que se sumaron asociaciones de literatos, artistas, científicos, profesores, cineastas y demás (Sorel, 1986). También fue época de importantes revistas como *Hora de España* (con Dámaso Alonso, Antonio Machado, Rafael Alberti y León Felipe), *República*, *Nueva cultura*, *Música*, *Cuadernos de Madrid* o *El mono azul*.

---

catalogados por la academia dentro de tal generación. Fueron poetas que destacaron en una época de dictadura falangista en España (la de Primo de Rivera) y que alcanzaron su pleno prestigio y madurez durante la Segunda República. Exaltaron la figura de Góngora con tonos vanguardistas y fueron apadrinados y estimulados por Juan Ramón Jiménez (Rodríguez Cañada, 2008). Ellos son la sombra gigantesca que con el tiempo ha hecho que se deje de lado a sus eclipsados sucesores del 36 (Huerta Calvo, 2008a). Algo parecido apuntaba Serrano (2007) respecto a la Generación del 36:

Esta generación ha quedado un poco eclipsada, bien por razones de carácter literario, como la de haber seguido a la dorada Generación del 27 (...); o por razones de índole política, ya que la mayoría de poetas de esta generación se adhirieron al bando franquista. Circunstancia esta que ha impedido valorar con justicia poética a estos autores, cuando se produjo la transición política a la democracia a partir de 1975 (p. 35).

Hubo una marcada división del sector intelectual español. Se habían situado del lado republicano, además de los ya mencionados, José Ortega y Gasset, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, María Zambrano, Max Aub, Francisco Ayala y otros. Mientras tanto, los del bando sublevado habían encerrado de forma domiciliaria a Miguel de Unamuno hasta el día de su extraña y misteriosa muerte (a pesar de que había apoyado a los nacionalistas en un inicio); habían provocado el exilio de Antonio Machado bajo circunstancias a las que no pudo sobrevivir y, no se debe olvidar, asesinaron a Federico García Lorca. A ello se sumaría más tarde, durante la dictadura, la muerte de Miguel Hernández, el exilio de Luis Cernuda y de muchos poetas más. Asimismo, los franquistas empezaron a ejercer censura en el área tomada por los nacionales. Se llegaron a prohibir los libros “pornográficos, comunistas, anarquistas, socialistas y disolventes” (Soler, 1986, p. 10). Se clausuraron las casas del pueblo, revistas y editoriales. Se censuró la prensa, se iban cerrando radios. Y fue sólo el inicio de la represión<sup>155</sup>.

Y por el otro lado, algunos de los intelectuales de la **causa nacionalista** fueron Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Manuel Machado, Gerardo Diego, Agustín de Foxá, José María Pemán y otros (más tarde Leopoldo Panero figuraría entre ellos). Sus revistas recibieron nombres como *Jerarquía*, *Vértice* y *La ametralladora* (nombres que dicen mucho por sí mismos). Y ya hacia el final de la guerra:

Mientras Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales componían su “Antología de la poesía imperial” (...), se produce uno de los mayores éxodos conocidos por la historia de la humanidad (...). Fue el segundo y, sin duda, más fructífero descubrimiento de América. Toda la generación poética del 27, por poner un ejemplo: Jorge Guillén, Pedro Salinas, [Juan José] Domenchina, [Luis] Cernuda, [Emilio] Prados, Pedro Garfias, José Moreno Villa... Y si Juan Ramón Jiménez corrió la misma suerte, Vicente Aleixandre se interiorizó. Y en la ciencia: Severo Ochoa, Blas Cabrera, Josep Trueta, Arturo Duperier.

---

<sup>155</sup> Como contaba el escritor Max Aub una vez terminada la guerra:

Desterrado está Juan Ramón Jiménez, enterrado, en Francia, Antonio Machado; desterrado está Rafael Alberti, enterrado, en México, Enrique Díez-Canedo; desterrado está León Felipe, enterrado, en Puerto Rico, Pedro Salinas; desterrado está José Moreno Villa, enterrado, en España, Federico García Lorca; desterrado está Jorge Guillén, enterrado en España, Miguel Hernández; desterrados están Juan José Domenchina, Emilio Prados, Concha Méndez, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Ernestina de Champourcin, Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos, José María Quiroga Plá, Arturo Serrano Plaja y tantos y tantos más. En España, con su paraíso perdido a cuestas, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, y, a los que parecen a gusto, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Luis Rosales (citado en Oleza, 2003, p. 13).

Y hombres como Luis Buñuel, Carlos Velo, Pablo Casals... Éxodo, cárcel, muerte, silencio (Soler, 1986, pp. 26-27).

Con todo esto, de un lado y del otro, la coyuntura posibilitó la creación de muchas obras en todos los ámbitos artísticos y marcó a toda una generación de intelectuales. En palabras de Neruda (1974): “no ha habido en la historia intelectual una esencia tan fértil para los poetas como la guerra española. La sangre española ejerció un magnetismo que hizo temblar la poesía de una gran época” (p. 58).

\* \* \*

El avance “nacional”, tras acciones terrestres, bombas, guerra naval e invasiones aéreas, llegó a finales de 1938 a la última ciudad antes de apoderarse de la República: Catalunya. Esto provocó una huida de la población hacia las fronteras francesas y muy poca resistencia, dado que el desgaste y el hambre ponían en severa crisis la subsistencia en la ya reducida zona republicana. Para febrero del año siguiente, ya Francia y Gran Bretaña reconocían a Franco como gobernador legítimo de España; y el presidente de la República, Manuel Azaña, renunciaba a su cargo. Sólo faltaba el combate final en Madrid. Bajo el gobierno de Juan Negrín, éste para 1939 sólo contaba ya con el apoyo de los comunistas (PCE y URSS) y su política de resistencia no contaba con más respaldo, y menos tras la caída de Barcelona. El 5 de marzo inició lo que se conoce como “el golpe de Casado”, al mando del general Segismundo Casado, apoyado por las fuerzas republicanas que ya consideraban la guerra perdida y deseaban ponerle fin de una vez por todas. Fue así como se perdió el último sector de la Segunda República y se dictó por la Radio Nacional de España el último parte de guerra, siendo el 1 de abril de 1939 cuando anunciaban que se había desarmado al ejército rojo, habiendo las tropas nacionales alcanzado sus últimos objetivos: la guerra había terminado.

Como consecuencia quedó la pérdida de las reservas de oro por la compra de armamento republicano, la explotación minera en manos alemanas por deuda de los sublevados, pueblos y caminos completamente destruidos, ciudades devastadas, hambre, exilio, miseria, desempleo, baja en las fuerzas productivas, pérdida del patrimonio artístico de miles de iglesias destruidas y la muerte de aproximadamente 600 000 personas<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Cifra recogida por Damhs (1966). Estos estimados aún son motivo de discusión.

## La posguerra y la dictadura (1939-1975)

La dictadura dio inicio al mando de Franco una vez terminada la guerra. Este régimen se definió, *grosso modo*, por su carácter nacionalista, militar, católico y anticomunista. Era una forma de gobierno sin constitución ni sufragio y, por ende, sin partidos políticos. Todo el poder se concentraba en el Jefe de Estado. Además, se ejercía un control total sobre la prensa y la censura, no había libertad de reunión o asociación y se prohibieron las huelgas.

Esto coincidió con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. España mostró una posición ambigua en torno a este conflicto, lo cual aún genera discusión en los investigadores, pero podría decirse que su lugar fue de no beligerancia aunque claramente apoyara a los países del Eje<sup>157</sup>, pues debía pagar con sus recursos mineros las prestaciones a Alemania por su ayuda en la Guerra Civil. Franco, además, envió a la División Azul para combatir junto a los alemanes contra Rusia y a la Escuadrilla Azul de aviadores. También facilitó el uso de los puertos españoles, autorizó el vuelo en cielos de la península para la aviación italiana y mantuvo la censura de los medios de comunicación en beneficio del Eje.

Posterior a 1942, Franco oscilaba en su posición dado el cambio de coyuntura en la guerra y trató de mostrar más neutralidad, pero terminó dando ciertas ventajas militares a los Aliados. Sin embargo, concluido el conflicto, siguió alentando a la prensa española para defender a Hitler en sus publicaciones (lo mostraban como el último defensor de la civilización occidental y fueron ocultadas, hasta la muerte de Franco, las imágenes del Holocausto), así como una constante crítica contra los Aliados y los juicios de Núremberg. También se dio ayuda

---

<sup>157</sup> Sin embargo, el tiempo reveló que sí hubo negociaciones entre Franco y Hitler, pero a falta de un acuerdo respecto a las muchas tierras que el primero demandaba una vez ganaran la guerra, España no se integró formalmente al Eje (Geffen, 1992).

y protección a los que fueron miembros del Tercer Reich y demás refugiados.

España siguió en una primera etapa de miseria que se vio acrecentada por la situación bélica europea. Las prisiones estaban llenas de enemigos de la Guerra Civil que cada día sentenciaban a muerte tras unas fachadas de supuestos juicios, con garantías procesales nulas<sup>158</sup>. Se desarrolló una guerrilla (o *el maquis*) que atentaba contra el régimen en las zonas aisladas del país. Se reprimieron los nacionalismos vasco<sup>159</sup> y catalán, así como el uso de sus idiomas. España tenía, para ese momento, a casi la totalidad de su población hambrienta, muerta o en el exilio<sup>160</sup>.

El inicio de la dictadura fue la época de los racionamientos de comida, el intervencionismo económico, la carestía y el mercado negro (estraperlo) de una España replegada en sí misma<sup>161</sup>. A ello se sumaba que la Organización de las Naciones Unidas (creada en 1945) propició una situación de aislamiento tras considerar a España un apéndice del fascismo derrotado en la guerra, lo cual llevó al bloqueo económico y diplomático. Esta situación cedió posteriormente ante las necesidades de las potencias durante la Guerra Fría, dada la posición estratégica que España podía desempeñar en el Mediterráneo.

El Estado se proclamó económicamente autárquico durante los primeros años hasta que este modelo se vio fracasado, y se inició un proceso de apertura y liberalización del comercio. Esto permitió el establecimiento de bases militares estadounidenses, lo que posteriormente se compensaría con asistencia económica. Pero la situación no mejoraba en comparación con el resto de la Europa de posguerra, por lo que ingresaron al gobierno tecnócratas del Opus Dei<sup>162</sup> para llevar a cabo un plan de estabilización acorde a las políticas del Banco Mundial y el Fondo

---

<sup>158</sup> Tusell (2010) estima alrededor de 35 000 hasta tal vez 50 000 ejecuciones.

<sup>159</sup> Por lo cual se fundaría la organización Euskadi Ta Askatasuna (ETA, País Vasco y Libertad) en 1958.

<sup>160</sup> Tusell (2010) habla de unos 450 000 exiliados españoles en 1939, permaneciendo la gran mayoría en Francia y algunos en Rusia (básicamente los comunistas).

<sup>161</sup> Esta situación contó con la cooperación de la Argentina de Perón a través del Convenio Comercial y de Pagos de 1946 (Sabín Rodríguez, 1997).

<sup>162</sup> Esta intromisión del Opus Dei también respondía a la necesidad de contener la oposición organizada de ciertos sectores de la iglesia, por el Concilio Ecuménico Vaticano II (Herrero, Ferrándiz, Lafuente & Loredó, 2001) que promulgaba una reforma social y modernización más conformes a los tiempos, un acercamiento a la clase obrera y un impulso de la democracia cristiana.

Monetario Internacional.

Se accedió así a la inversión extranjera (atraída por la mano de obra barata) y demás medidas liberales a finales de los años 50. La industria y el turismo se vieron en alguna medida fortalecidos en las zonas urbanas, lo cual llevó a un confinamiento en las ciudades (acrecentado por el descenso de las muertes y el aumento de la tasa de natalidad), pero en los pueblos rurales se inició un proceso de marcada pobreza y desertización. El crecimiento económico fue desigual, y dicho despliegue generó una profunda inflación que llevó a la crisis y a la búsqueda de medidas estabilizadoras (Sabín Rodríguez, 1997).

Las emigraciones al resto de Europa no cesaban aún en la década de 1960, pues aunque se estaba invirtiendo en pensiones, vivienda y seguro social, la falta de planificación llevó a mucho desequilibrio entre poblaciones. Ésta fue la década ideal para el nacimiento de una sociedad de consumo, con un mayor acceso a la información, con televisores y demás formas de influencia importadas del extranjero, lo cual acarreó importantes consecuencias para la transición que iniciaría unos años después, como lo fueron cambios progresivos en las libertades sexuales, movilidad social y descreimiento en la iglesia católica.

En 1967 se promulgó la Ley Orgánica del Estado que, entre otras cosas, promulgaba el asentamiento de la monarquía en España nuevamente. Dos años después, Franco proponía a Juan Carlos de Borbón como su futuro sucesor, a título de rey.

## **El estado del arte durante el franquismo**

*La literatura es la ciencia de la realidad devenida insoportable.*

Leopoldo María Panero<sup>163</sup>

Durante estas décadas de fascismo nacional-católico, se ejerció una fuerte censura como medio de control ideológico, en la cual las artes se vieron perjudicadas y aisladas del resto del continente europeo.

---

<sup>163</sup> (Panero, 1993, p. 23).

Por ejemplo, Soler (1986) relata la primera “fiesta del libro” bajo el régimen del caudillo, en la cual fueron quemados miles de ejemplares bajo esta consigna:

Con esta quema de libros también contribuimos al edificio de la España Una, Grande y Libre. Condenamos al fuego a los libros separatistas, liberales, marxistas; a los de la leyenda negra, anticatólicos; a los del romanticismo enfermizo<sup>164</sup>, a los pesimistas, a los del modernismo extravagante, a los cursis, a los cobardes, a los seudocientíficos, a los textos malos” (pp. 27-28).

A la literatura de esta época también se la puede clasificar por “generaciones” así como por motivos ideológicos. En ambos casos se hallan serios problemas dados sus alineamientos difusos, pero permiten facilidades para exponer el estado del arte del momento.

Se ha teorizado principalmente acerca de la **Generación del 36**, como ya se ha dicho, marcada por los cuatro exponentes más importantes que fueron Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, los cuales atravesaron los primeros años de posguerra con cierta marca de “poetas oficiales” del régimen (Rodríguez Cañada, 2008). También se les pueden sumar, sólo por ubicación cronológica, autores de diferentes trayectorias ideológicas como Pedro García Cabrera, Juan Gil-Albert, Arturo Serrano Plaja y Gabriel Celaya.

Se habla también de la **poesía del exilio**, generada por el éxodo de españoles que salían de la ahora España de Franco, por parte de sectores avanzados de todo el país (artistas, intelectuales, diplomáticos, activistas políticos) tanto hacia Europa como Latinoamérica. Rodríguez Cañada (2008) sostiene que lo que había en ese momento eran dos grupos: “los que ejercen en la península y la mayoritaria y peregrina poesía del exilio” (p. 17). Ejemplos de esta última poesía son Rafael Alberti, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, entre otros<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> El romancero fue un género reivindicador en la poesía republicana durante la Guerra Civil.

<sup>165</sup> No obstante, se fueron dando cambios de postura entre los diversos bandos. Por ejemplo, el filósofo Ortega y Gasset se terminó resignando al gobierno franquista y volvió a España; o Ridruejo, quien se apartó del fascismo, lo que le costaría la dimisión de su cargo, el destierro y la cárcel. También se llegó a hablar de una “tercera España”, que albergaba a quienes nunca se situaron entre los republicanos ni entre los nacionales, como lo fue Gómez de la Serna, así como quienes se alejaron de la República dada su inconformidad con la violencia desde el arranque de la

Por otro lado, si se quiere hablar en términos más específicos ya para los años 40 las categorías literarias eran la poesía arraigada y desarraigada, según términos de Dámaso Alonso. La **poesía arraigada** estaba representada por el bando vencedor de la guerra y se difundía a través de las revistas *Garcilaso* y *Escorial*. Sus exponentes fueron los ya mencionados de la Generación del 36 (Panero, Rosales, Vivanco y Ridruejo). Se caracterizaron por el uso de formas métricas clásicas y los temas tradicionales como la familia, el amor, Dios, la muerte, la patria, la naturaleza. Era poesía equilibrada, optimista y con esperanza, en sumo contraste con la realidad de la posguerra.

La **poesía desarraigada** fue la correspondiente a los vencidos. Sus obras emblemáticas fueron *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre e *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. La revista de su germinación fue *Espadaña*. Los temas de esta tendencia fueron la inconformidad con el mundo, desasosiego, existencialismo, vacío, angustia y ciertos inicios de protesta social. Conservaba muchos ecos de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial y buscaba la expresión de más problemas reales, más allá del sólo mostrar al mundo en su nivel estético. No daban importancia a los formalismos clasicistas que abundaban en su contexto y recibieron mucha influencia de Neruda, Alberti, Hernández y el surrealismo<sup>166</sup>.

Una clasificación alternativa la propone Berroa (1997) a partir de modos de discurso poético que representan diferentes etapas de la posibilidad expresiva: el grupo que vivió eufóricamente su triunfo, el que se adaptó a lo impuesto por cansancio ideológico y el que tuvo que asumir el silencio pero sin resignarse a él. Los primeros son *los casticistas o el discurso de la cruzada*, es decir, aquellos que sintieron la necesidad de aislarse y protegerse de la influencia exterior (autoexilio), se identificaron y protegieron el poder del nuevo régimen, donde se exaltaba una religión maniquea (Bien vs. Mal), con componentes racistas y discriminadores.

Los segundos son *los falangistas o el discurso del imperio*, que sostenían la necesidad de

---

guerra.

<sup>166</sup> Como alternativas a estas dos corrientes principales, también se desarrolló de forma marginal el movimiento del postismo (abreviación de postsurrealismo) que reivindicaba la libertad creadora, lo lúdico y lo imaginativo de las vanguardias precedentes, a las cuales pretendía sintetizar; y el grupo Cántico, en realidad sacado más a la luz por Guillermo Carnero en los 70, cuya corriente andaluza reunía a artistas (de la literatura y la pintura) de un corte más intimista y romántico, cuya belleza expresiva se relacionaba con la Generación del 27.

atraer a la intelectualidad y evocar glorias pasadas, con intimismo (como Panero) y tono religioso (como Rosales)<sup>167</sup>. Y por último, *los solidarizados o discurso del desarraigo*, con tono desesperanzado, acogida del sufrimiento y la fragmentación humana, que busca romper el caparazón del encierro de la época.

Los años 40 estuvieron dominados por tendencias garcilasistas y neorrománticas que, fieles recuperadoras de la tradición, se diferenciaban de las vanguardias, a las que querían contrarrestar y atemperar política y estéticamente (Navas Ocaña, 2009). Durante estos años se dio una absorción de la poesía de Antonio Machado por parte de los falangistas. Los poetas de la dictadura, como Ridruejo, lo rescataron a pesar de sus “bobadas progresistas”, dado que reunía ciertas cualidades que los nacionalistas querían para su propia producción poética: sencillez, realismo, claridad y aun así, con simbolismo, sin experimentalismo ni vanguardia. De forma más tardía y compleja también se iba absorbiendo a Lorca en estos “secuestros morales”. Había permanecido en el lugar de lo innombrable y la relativa normalización de su obra se dio hasta 1950, con el estreno en teatro de *La casa de Bernarda Alba* (Wahnón, 1995).

Ahora bien, los años 50 fueron de gran diversidad en torno a la creación literaria. Sin embargo, el realismo fue el movimiento predominante. Se dio mayor importancia a la transmisión de un mensaje a la mayor cantidad posible de personas, más que a la rigurosidad estética o el lenguaje complicado, es decir, mayor importancia a los contenidos que a las formas. La lectura pasó a ser una herramienta para la toma de conciencia social y el adoctrinamiento de las masas (López-Pasarín, 2007). Destacaron Gabriel Celaya, José Hierro y, sobre todo, Blas de Otero, cuyo trabajo se denominó también **poesía social**.

En otro modo de clasificación, se desarrolló la **Generación del 50** con escritores como Carlos Barral, Alfonso Costafreda, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, José Agustín y Juan Goytisolo, Antonio Gamoneda, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente entre muchos otros. Esta promoción fue llamada también “los niños de la Guerra Civil” por su situación de infantes en 1936, lo que los diferencia de la generación anterior en tanto su vivencia y recuerdo del conflicto. Su principal

---

<sup>167</sup> Caudet (1986) hace una lectura entre líneas y una severa crítica de los dos primeros tipos de discurso que he citado.

foco estaba en Barcelona y en menor medida en Madrid (donde se difundían a través de la revista *Ínsula*).

A finales de la década, la poesía se fue haciendo más intimista, personal y de verso libre. López-Pasarín (2007) afirma que otras particularidades comunes de este grupo serían: su total contaminación del régimen (dado que crecieron en la posguerra), la extracción burguesa que les dio ciertas oportunidades (como el acceso a la universidad) y el antifranquismo (con pocas excepciones) que llevaba a algunos a acercarse al Partido Comunista. Sin embargo, lo que más caracterizó a esta generación fue su creciente heterogeneidad (Provencio, 1992).

Fueron estos los poetas que, además, vivieron un proceso de apertura del franquismo, el cual permitió por primera vez la traducción al español de libros extranjeros; la censura fue relajada y en general hubo cambios sociales importantes (como el crecimiento de la industria, la urbanización, el turismo y la libertad religiosa). Pero ya para los años 60, la poesía social entraba en crisis y se desconfiaba de la palabra “poética”. Fue descreída por un agotamiento estético y la necesidad de romper las barreras de la creación que imponía el socialrealismo. A ello se sumó una triste verdad: las masas españolas no leían poesía y cada vez había menos oposición a la dictadura (López-Pasarín, 2007). En 1956, Juan Ramón Jiménez ganaba el premio Nobel de literatura, en condiciones tristes de exilio y mala salud.

Es preciso mencionar que la década de los 50 aún es motivo de polémica. Por un lado se habla de un “páramo cultural” que vivía la sociedad española, dado su retraso, su aislamiento de las tendencias mundiales y la fuerte represión que sufrían sus artes desde años atrás, en contraste con la Edad de Plata que habían vivido en medio del *noventayochismo* y la Generación del 27. Y esto entra en debate con posturas como la de Cabañas Bravo (2007), quien sostiene que 1950 fue la época de “bisagra” de este Siglo de Plata (*todo* el siglo XX), bisagra situada en medio de tendencias autárquicas (la posguerra inmediata) y las disposiciones cosmopolitas que llegaron en los 60. Por ello, hubo una ferviente creación artística, un “páramo” con una “frondosa, esperanzadora vegetación” (Marías; citado en Cabañas Bravo, 2007, p. 27).

### *Leopoldo Panero y la difusión artística*

Los años 50 se caracterizaron por un mayor aperturismo cultural y más difusión artística en el régimen, y el poeta astorgano Leopoldo Panero, padre de Leopoldo María, fue una de las principales figuras detrás de este proceso<sup>168</sup>.

Su carrera diplomática en torno al arte empezó con una misión en Inglaterra. Con el empeño de algunos exiliados y con fondos republicanos, se había fundado en 1944 un Instituto Español en Londres presidido por Pablo de Azcárate (quien por cierto, era primo de Panero), y su propósito era auxiliar la educación de la población exiliada y difundir la imagen cultural de España al margen y en oposición al franquismo. Sus eficaces acciones llevaron al régimen de Franco a establecer una contrapropuesta que mejorara la imagen de la España dictatorial, la cual llegaría a ser el llamado Instituto de España, que funcionaría con Panero residiendo en Inglaterra como director interino en 1946.

Esta institución empezó sus labores sufriendo un gran rechazo por parte de los exiliados, los ambientes universitarios y los círculos poéticos e intelectuales. Sin embargo, fue su primo Azcárate, desde el instituto republicano, quien le facilitó a Panero las condiciones para que se relacionara con las personas en el exilio, lo cual le ayudó a retomar contacto con el escritor Luis Cernuda y el pintor Gregorio Prieto, con quienes mantuvo una estrecha amistad. Posiblemente esto no agradó lo suficiente a las jefaturas, pues no le fue dado el puesto permanente como director y posteriormente se solicitó su cese de labores.

De vuelta en Madrid, Panero recibió la propuesta de formar una nueva embajada cultural en América Latina para contrarrestar también allí la mala imagen del franquismo. Inició así una brigada lírica entre 1949 y 1950 para estrechar lazos con el continente a través de recitales de poesía, con la colaboración de los poetas Luis Rosales, Antonio de Zabiaburre y Agustín de Foxá. El viaje inició por Cuba, donde se presentaron los primeros percances tales como silbidos, huevos arrojados y reproches por la muerte de Lorca en los auditorios por parte

---

<sup>168</sup> Este apartado se basa en las investigaciones de Cabañas Bravo (1990, 1991, 1994, 1995, 1996, 1998, 2007, 2012) y de Sánchez-Camargo (1965). También Martínez (2012) hace un breve recorrido en este tema y profundiza en la presencia de la pintura en la obra de Leopoldo Panero. Más información de la vida y obra de Panero padre se encuentra en el Anexo 3.

de las personas que no apoyaban la dictadura. También viajaron a República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela (donde nuevamente fueron mal recibidos con apagones de luces y lanzamiento de tomates), Colombia, Panamá, Costa Rica<sup>169</sup>, Nicaragua (donde se nombró a Panero “hijo honorario de la ciudad de León”), Honduras y México<sup>170</sup>. Como el propio Panero (1953) cuenta, encontró “manifiestos firmados por intelectuales comunistas pidiendo nuestra inmediata expulsión de La Habana, de Venezuela, de Costa Rica” (p. 19). El resentimiento de Panero se expresa en estas líneas:

Lamento únicamente, por último, no conocer los nombres y señas personales de los jóvenes universitarios habaneros, caraqueños y costarricenses, tan genuinamente arrojados y arrojadizos, que nos salpicaron de podredumbre suya (...); aunque la verdad eran simpáticos y gallardos, y había dos o tres chicas muy monas en el grupo, y me recordaban muchísimo los dieciocho años engañados y fáciles de tantos antiguos estudiantes españoles, derrochando en la calle su ardiente y pura generosidad explotada, y que luego se convirtieron en otra cosa (como éstos se convertirán: es clarísimo), hasta morir, los más y mejores, con una estrella de alférez provisional en el fondo de una rastrojera. Lamento, digo (con absoluta sinceridad) no conocer sus direcciones y sus nombres, para enviarles y sonreírles mi libro, sin gota de rencor o de podredumbre, estrechando (...) sus manos (pp. 21-22).

Se refiere, por supuesto, a *Canto personal*, libro respuesta a Neruda (ver Anexo 3). Los altercados en Costa Rica los describe el poeta fascista Agustín de Foxá, citado en lo que Díaz de Alba (2012) llama un “humorístico resumen” [*sic*]:

En Costa Rica nos agredieron a huevazos (tienen una marcada afición por la tortilla), pero nos lanzamos del estrado de la Universidad a golpearlos. Yo cogí a uno. Todo esto

---

<sup>169</sup> Las crónicas de este viaje fueron recogidas por Agustín de Foxá (1961) en el libro titulado *Por la otra orilla*. En él, curiosamente el autor documenta de Costa Rica los símbolos más idiosincrásicos (y míticos) que suelen observar los ojos extranjeros, como ya sabemos, la “Suiza centroamericana”, la fauna exótica (titís, dantas), el maravilloso café, las mujeres hermosas, las carretas policromadas tiradas por bueyes o la población de piel blanca. También retrata la belleza del volcán Irazú, las ruinas de Cartago y la misa a la que asistieron en la iglesia de Tres Ríos, tierra natal de quien escribe. Panero (1953) describe la ciudad de San José como “un fragmento desprendido del paraíso original, nevado de volcanes” (p. 21).

<sup>170</sup> La casi ausencia de México en esta gira se justificó como un intento de evitar lo caduco que sería para España la introducción del “indigenismo” y la pintura panfletaria de este país, en palabras de Rafael Santos Torroella (Cabañas Bravo, 2007).

sólo ha servido para dar a nuestro viaje una aureola heroica y una resonancia inusitada (pp. 111-112).

Estas remembranzas en las que, aparte de la broma semánticamente fallida que el conde de Foxá no logró acertar (pues a lo largo de tres meses en América, no notó que lo que allí se llama “tortilla” no contiene huevo), sugieren que los poetas se presentaron en la Universidad de Costa Rica y que, contrario a lo que se dice, no respondieron pasivamente a los mítines estudiantiles. La visita a Costa Rica ciertamente está muy poco documentada, tal y como apunta Díaz de Alba (2012).

Posteriormente, se proyectó realizar un certamen artístico para celebrar el quinto centenario del natalicio de Cristóbal Colón e Isabel la Católica, fundadores de América [sic], iniciativa por la cual se acordó crear la Primera Bienal Hispano-Americana de Arte, en la cual Panero ejerció como secretario general. Este certamen buscaba propiciar el regreso de los artistas e intelectuales exiliados en Latinoamérica, quienes eran una mayoría con la que el régimen necesitaba conciliar, lo cual generó que los organismos a cargo (el Instituto de Cultura Hispánica<sup>171</sup>, en acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores) tuvieran una intencionalidad principalmente política y no tanto artística, en el marco de la llamada “política de la Hispanidad”<sup>172</sup>. Sin embargo, fue un evento de gran incidencia en el estrecho escenario autárquico cultural de la época.

Esta primera bienal se celebró en 1951 en Madrid, y contó con la participación de 885 artistas (la mayoría españoles) de 21 países. Su orientación estética fue de eclecticismo en todas sus secciones (arquitectura y urbanismo, escultura, pintura, dibujo, grabado, pintura al agua y pastel) y permitió la posibilidad de integrar un poco las vanguardias al cerrado ambiente español, claro está, no sin la oposición polémica de los más conservadores.

---

<sup>171</sup> El Instituto de Cultura Hispánica fue creado en 1945 y fue el más importante agente de la política española sobre el arte. Según Marzo (2009), “se conformó como un observatorio del poder para monitorizar aquellos comportamientos culturales que pudieran ser utilizados en beneficio de la imagen del franquismo” (p. 41).

<sup>172</sup> Bernecker (2011) señala que uno de los discursos del franquismo para darse legitimidad, fue el concepto de “España como Imperio”, referido a la época de los Reyes Católicos y la expansión colonial de los siglos XV y XVI, lo cual expresaban con el término ideológico de “Hispanidad”. Esto condicionaba las formas artísticas de la dictadura que debían tener conexión con la época gloriosa de su imperio.

No obstante, muchos artistas se mostraron escépticos con el hecho de participar en el proyecto cultural de un gobierno ilegítimo, por lo que encabezados por Pablo Picasso, crearon la contraparte del certamen que se llamó la Contra-bienal y se celebró en diferentes ciudades (Caracas, París y México) con mucho apoyo del exilio republicano. En ellas participaron Óscar Domínguez, Rufino Tamayo y el trío de muralistas mexicanos (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros), entre muchos otros.

Salvador Dalí por su lado, tomando partido por la causa franquista, hacía llamados provocativos a Picasso de abandonar el comunismo y unirse a la bienal, razón por la cual el pintor surrealista tuvo un papel destacado en el certamen (véase la Figura 7).



*Figura 7.* Salvador Dalí y Leopoldo Panero en la Primera Bienal Hispano-Americana de Arte.  
*Nota.* De *Los abanicos de la muerte* [Documental] (11:38”), por L. M. Alonso Guadalupe, 2009, León, España: Arce Productores. © Copyright, 2009 Luis Miguel Alonso Guadalupe & Arce Producciones, S. L. Reproducida con autorización.

La segunda bienal se realizó en Cuba, con el apoyo total de la dictadura de Fulgencio Batista en el año 1954 y, debido al régimen convocante, nuevamente hubo un complot externo que en esta ocasión se llamó Antibienal (en La Habana, Santiago de Cuba y Camagüey), así como un Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo, también de corte antifranquista y antibatistiano.

La tercera y última edición de las bienales se celebró en Barcelona en 1955, y una

novedad fue la introducción de una sala para la “Escuela Española de París”, es decir, los artistas republicanos exiliados, lo cual respondía al relativo nivel de aperturismo y conciliación que se respiraba a mitad de la década, y con la intención de mostrar así una supuesta actitud renovada de parte del régimen hacia los artistas de afuera. Aun así, esta bienal contó con movimientos importantes de oposición, como en las ediciones anteriores.

Estos certámenes se acabaron por diversos motivos políticos: mayor interés en políticas europeístas y menos por América Latina y la inestabilidad de los gobiernos latinoamericanos. Aunque casi se llegó a la convocatoria para la cuarta bienal en Caracas o en Quito, ésta nunca llegó a realizarse. A ello se sumó la muerte repentina de Leopoldo Panero en 1962, lo cual ayudó a enterrar la iniciativa que, sin duda alguna, constituyó un enriquecimiento cultural para la España aislada de la posguerra.

## Finales de la dictadura y transición a la democracia (década del 70 e inicios de los 80)<sup>173</sup>

*Ser vástago, en una palabra, del notable poeta oficial Leopoldo Panero, llevar su mismo nombre, con un “María” adicional respecto al cual el hijo solía bromear coqueta y malignamente, y que te alcanzara la adolescencia entre 1963 y 1969, clarifica un montón de cosas.*

Antonio Martínez Sarrión<sup>174</sup>

Los años 70 fueron el período de agotamiento del modelo político tardofranquista. Fue también el inicio de un aumento de conflictividad, protestas, radicalismo juvenil, mayor actividad de ETA y la crisis petrolera mundial. En 1969 había sido nombrado el príncipe Juan Carlos de Borbón como futuro sucesor de Franco a título de rey, proclamación hecha luego tras la muerte del dictador en 1975. Según Romaní Alfonso (2002) se inició en 1977 la transición política, período que se alargó más o menos hasta el gobierno socialista de 1982, el cual inició la estabilización democrática. En 1978 se aprobó la constitución y al año siguiente fueron ratificados los estatutos de autonomía para Catalunya y País Vasco, descentralizando al Estado-nación unitario. Las amnistías empezaron a concederse y se legalizaron grupos políticos.

Hablando en términos de memoria colectiva, en la España de la transición se evitó la experiencia traumática de ajustes de cuentas con el pasado, y ninguno de los implicados en los delitos de la dictadura fue enjuiciado. Bajo un pacto de silencio, se decidió no abrir la herida, por lo que nunca se hizo justicia, sino tabú. Se buscó la eliminación del pasado inmediato bajo

---

<sup>173</sup> He optado por utilizar un período de tiempo tan impreciso como “década del 70 e inicios de los 80”, dado el debate que existe para situar en un espacio delimitado lo que se llama la Transición Española a la democracia.

<sup>174</sup> (Martínez Sarrión, 2006, p. 10).

un proyecto colectivo, asumido ya sea conscientemente o no. Es lo que Colmeiro (2005) ha llamado un “estira y afloja entre memoria y amnesia” (p. 22), el precio pagado por sostener la idea de consenso en la formación de la esperada democracia.

Esta desmemoria colectiva de la transición terminó encausada en el desencanto. Desencanto con el presente, con el pasado del que no se deseaba hablar y con un futuro utópico y postergado:

Es interesante señalar que es precisamente el cine, y concretamente un documental testimonial como *El desencanto* (1976) que reclama el ejercicio de la memoria histórica como terapia catártica colectiva, el que ha dado nombre a todo un período de la vida española y al sintomático malestar que lo caracterizó, distinguidos por la ausencia de memoria histórica (Colmeiro, 2005, pp. 147-148)<sup>175</sup>.

Dentro de este complejo y discutido período de la historia, me enfocaré brevemente en los aspectos que más pudieron influir de manera inmediata sobre la obra de Leopoldo María Panero (recordemos que *El lugar del hijo* es del año 1976): el movimiento estudiantil en las vísperas del 68, la Movida Madrileña, el lugar del psicoanálisis de la época, la psiquiatría y la psicología y los cambios drásticos en el ámbito literario.

---

<sup>175</sup> Colmeiro (2005) hace este señalamiento que nos ayuda a introducir los temas que vienen a continuación:

También resulta hartamente sintomático que las nuevas identidades que afloran de este proceso histórico en la película [*El desencanto*] sean identidades que habían sido marginalizadas y reprimidas institucionalmente durante el franquismo, tales como el loco, el homosexual y el drogadicto. La reafirmación de la identidad sexual transgresora, la defensa de la irracionalidad y la práctica del consumo de drogas representadas por Leopoldo María Panero en la película se van a convertir en lemas vivenciales de la Movida cultural de los ochenta (p. 148).

## El movimiento estudiantil

*La universidad es revolucionaria porque la juventud es revolucionaria, la universidad en sí no es revolucionaria, es un aparato ideológico del Estado de lo más siniestro.*

Leopoldo María Panero<sup>176</sup>

Autores como Sastre García (1997) sostienen que la sociedad española estaba desmovilizada y despolitizada para el momento de la muerte del dictador Franco, lo cual favoreció la estrategia pactista de cambio, diseñada y controlada por las élites políticas. Esto llevó a una transición política gradual, legalista y no simbólicamente violenta, con mucha moderación como consecuencia reactiva de la Guerra Civil.

Sin embargo, el movimiento estudiantil de 1968 había marcado el próximo inicio de década. Fue un año de agitaciones sociales en todo el orbe: la muerte del Che Guevara lo convertía en un símbolo de lucha y solidaridad, y lo entronizaba como el revolucionario ideal; el mayo francés reivindicaba el lugar de la utopía, la desilusión frente a los bloques políticos imperantes y el malestar generacional de la juventud intelectual; la primavera de Praga llamaba a reaccionar contra el imperialismo moscovita y sembró la base del posterior eurocomunismo; Tlatelolco, en México, era estremecido por la matanza de estudiantes que pedían una reforma universitaria y cristalizaban el descontento con el priísmo; cambios en la balanza de la ofensiva estadounidense sobre Vietnam viraron la opinión pública a favor de la paz y en contra de las intervenciones imperiales de Estados Unidos; el movimiento hippie en Woodstock proclamaba el amor en rechazo de la guerra y fortalecía toda una contracultura de drogas, creatividad y libertad sexual; y demás hechos que marcaron un antes y un después en la coyuntura política mundial (Ribera, 2005).

Estos eran los signos de los tiempos cuando en España se dio la época de mayor conflictividad social. Según Molinero & Ysàs (1992), dentro de las muchas versiones que se dan de la transición a la democracia parlamentaria, hay una tendencia a minimizar el papel de oposición de los movimientos sociales y a otorgar todo el protagonismo a la corona y a los reformistas franquistas. Sostienen que aunque la oposición nunca haya podido derribarlo, el

---

<sup>176</sup> (Revista *Vacío*, 1996, número 5, p. 29).

régimen ya no podía sostenerse por sí mismo, y los movimientos obreros, vecinales, estudiantiles, antifascistas e independentistas lograron erosionar la dictadura al punto de hacer decisivamente inviable su continuismo.

Según Carrillo-Linares (2006), la transición se coció más en la universidad que en cualquier otro escenario. La considerable ruptura generacional que se desató en la década del 70 fue un punto destacado en la disidencia, y fue sobre todo una ruptura cultural y vital antes que política. El establecimiento de un “clima cultural” alternativo se cristalizó en la música, la sexualidad, las modas, el consumo:

La crisis cultural del modelo impuesto por el régimen tenía que producir, obligatoriamente, la fractura política puesto que en esta instancia de actuación se trató de poner freno a un desarrollo natural de expresión y convivencia que, para más *inri*, adoptó una fachada *underground*. (...) Aunque fuera una crisis emocional e intuitiva, las consecuencias de orden político eran incuestionables, comenzando por la negación del concepto de Autoridad en el que tan firmemente se creía, máxime si tenemos en cuenta el origen del régimen (militar) y el modelo social que pretendía (de orden, apoyado en gente de orden, etc.) (p. 155).

Pero poco a poco empezaron a surgir consignas políticas, como la lucha por la amnistía para estudiantes represaliados, la libertad de asociación, el derecho a huelga, la libertad de expresión y la autonomía universitaria<sup>177</sup>. Los dirigentes estudiantiles sindicales elegidos por el gobierno, comenzaron a ser desplazados desde las bases, y a través de prácticas democrático-asamblearias se impulsaron actividades culturales, boletines, revistas, encuestas e informes críticos (Gómez Oliver, 2008). Algo estaba claro: “una Universidad democrática no era posible en una sociedad no democrática” (Carrillo-Linares, 1999-2000, p. 452). Así,

el enfoque anticapitalista, antiimperialista y antidictatorial orientó a los estudiantes a la denuncia no sólo interna sino externa/internacional también: se atacaba la dependencia de España del imperialismo norteamericano, se apoyaba la lucha palestina, se reprobaba el golpe de Estado en Chile, etc. A este nivel cabría destacar la revolución portuguesa, que se convirtió en un factor de esperanza para la oposición al franquismo (Luengo &

---

<sup>177</sup> La autonomía universitaria quedó incorporada en la constitución de 1978. En 1943 se había creado la Ley de Ordenación de la Universidad, la cual le permitía al Estado franquista intervenir en todos los ámbitos de las universidades españolas, lo cual consolidó un modelo universitario al servicio del régimen (Aguilar Hernández, 2000). De ahí la importancia de las luchas estudiantiles por el logro de la autonomía.

Serrano, 1998; citado en Nieto Centeno, 2011).

Además, la universidad potenció los espacios “intelectualizantes” donde se discutían temas de ruptura con los valores heredados del franquismo, como el divorcio, el aborto, la despenalización del adulterio, la homosexualidad, los estilos y modas, entre otros. A ello se unió el hecho de que las universidades contaron con la presencia clandestina de partidos políticos (en ocasiones, con aportes ideológicos novedosos como el trotskismo, el luxemburguismo o el maoísmo), lo cual las convirtió en espacios incontrolables para las autoridades<sup>178</sup>.

### **La Moviada Madrileña**

Culturalmente, los cambios se hicieron sentir de forma más que considerable en la población juvenil durante la transición, dando nacimiento a un movimiento cultural (o más bien contracultural) y heterogéneo como lo fue la llamada Moviada Madrileña. En tal manifestación surgieron nuevas propuestas en diversos dominios como el cine<sup>179</sup>, la música, la fotografía, el cómic, la prensa<sup>180</sup>, la literatura, la moda, la pintura, el *graffiti*, la televisión, la vida nocturna y demás.

El movimiento de la capital fue tomando importancia sociológica a nivel nacional y fue impactando las otras ciudades españolas -principalmente las más industrializadas-, por lo que suele hablarse también de la “Moviada Viguesa” o el “rollo barcelonés” (en una Catalunya

---

<sup>178</sup> Dos estados de excepción (en 1956 y 1969) se dieron por causas directamente relacionadas con la agitación universitaria, mientras que en otro (el Proceso de Burgos, en 1970), el movimiento estudiantil tuvo una gran implicación (Carrillo-Linares, 2006). Y por supuesto, la represión no se demoró. Según Gómez Oliver (2008), desde 1967 la presencia policial en las universidades se hizo notar, así como la infiltración entre los estudiantes, las redes de delatores, expedientes y sanciones académicas a dirigentes estudiantiles, detenciones, condenas a prisión, torturas, destierros y destinaciones a batallones de castigo en el ejército.

<sup>179</sup> Se sabe que Pedro Almodóvar fue el máximo representante del cine de la transición, mas no el único. No se debe olvidar que en estos años también se sitúa *El desencanto* de Jaime Chávarri sobre la familia Panero. Además, según Porras Ferreyra (2008), el cine fue uno de los pocos terrenos donde fue posible observar algunas ideas distintas sobre el pasado español (guerra, dictadura, represión) en medio del “pacto del olvido” de la transición.

<sup>180</sup> Revistas como *Triunfo*, *La luna de Madrid* o *Ajoblanco* (de Barcelona), en las cuales solía publicar Leopoldo María Panero.

mucho más preparada y moderna que el resto), por ejemplo, así como movidas en Sevilla, Bilbao y Valencia (Lechado, 2005).

Tal situación implicaba el surgimiento, nunca antes visto en España, de la juventud como grupo social diferenciado, con sus prácticas, valores, símbolos y con su propia cultura (Fouce, 2000). Tales fueron las condiciones para una explosión de tribus urbanas durante el tardofranquismo y la transición, que luego tuvieron un notable impacto sobre la prensa y en el mundo de las investigaciones sociales (Feixa & Porzio, 2004).

Fue un ambiente de libertades sexuales de todo género, donde surgió un descubrimiento del sadomasoquismo como componente erótico (y no como tortura policial), y un elevado consumo de drogas y cerveza. Se dice que la movida se regía por la experimentación, la espontaneidad, la liberación y el atrevimiento, con una jerga propia y lugares específicos de encuentro<sup>181</sup> (Lechado, 2005).

Pasión por la transformación en los años post-68, con un origen difícil de definir. Según Carmona (2009), todo el carnaval *underground* podía tener como antecedente inmediato a

grupos de jóvenes artistas queriendo huir del gris ambiente social del franquismo de clase media y alta, como podía ser el caso de Will More, Eduardo Haro Ibars o Leopoldo [María] Panero. O multitud de jóvenes de barrios obreros que implicados en las luchas de fábrica, estudiantiles o de barrio, encarnaron la necesidad de escapar de los modelos familiares y, en muchos casos, también políticos, que habían vivido sus padres (p. 149).

El surgimiento de una clase media fortalecida, permitiría que muchos jóvenes viajaran a países extranjeros que los hacían entrar en contacto con el panorama artístico colorido de Europa, lo cual acarrearía las ganas de reproducirlo en España. Por ello, la música de la época se vio influida por corrientes tan heterogéneas como las de David Bowie, T. Rex, Lou Reed, Kiss, Ramones, Patty Smith, Blondie, The Police, Depeche Mode, Sex Pistols, Bob Dylan y muchos otros, además del aporte de Andy Warhol a los estilos gráficos (Caballero & Moreno, 2011; Carmona, 2009; Lechado, 2005).

---

<sup>181</sup> Un lugar de encuentro de alta popularidad fue el bar “El universal”, de Michi Panero, también figura importante de la Movida Madrileña.

Dentro de esta llamada efervescencia cultural, se hicieron sentir nuevos intérpretes musicales como Alaska, Gabinete Caligari (con Jaime Urrutia), Tequila (con el argentino Ariel Rot), Radio Futura, La Unión, Mecano, Hombres G, Nacha Pop (con Antonio Vega), Ella y los Neumáticos (con Christina Rosenvinge) y Los Rebeldes; así como aportes de otras ciudades como Loquillo y los Trogloditas (Barcelona), Golpes Bajos (Galicia) o La Polla Records (Bilbao), entre muchas otras bandas de diversos géneros musicales que constituyeron la expresión más popular de la época. Todos ellos, desconocidos en sus inicios, se popularizaron con el empuje de emisoras que surgían para ello, a través de la difusión de sus maquetas caseras en grabación analógica, como lo fue Radio3; así como la creación de sellos disqueros independientes de las multinacionales (Caballero & Moreno, 2011; Fernández, 2006).

Esta cultura portaba todo tipo de novedad después del retraso cultural de la España franquista y fue una respuesta a ella, aunque no constituyera un grupo con una ideología concreta o tendencia partidista, sino más bien un movimiento de expresión artística renovada. Sin embargo, tiende a considerarse como un fenómeno indefinible, de dudosa existencia y sometido a una creciente mitificación (Escalada, 2003).

De hecho, es interesante mencionar que alrededor de estos fenómenos expresivos se desarrolló posteriormente un discurso crítico que los acusa de excesiva estetización y banalidad, con otros calificativos devaluadores que componen una visión elitista de la cultura, dada la “pleyebización” que se hacía del arte con propuestas que recurrían a la improvisación y la exaltación de lo *amateur*; y mezclando el arte popular con elementos de la “alta cultura”, según palabras de Juan Pablo Wert (Resumen de la mesa redonda El mono del desencanto: decepción y euforia en torno a una crítica cultural de la transición española, 2003).

Según el autor mencionado, esta voluntad de riesgo, intensidad vitalista y valentía estética, debe ser estudiada por encima del relato hegemónico que se ha creado ya sobre la Movida y la transición:

Los “defectos” que los relatos hegemónicos han apreciado en los proyectos relacionados con la “movida” (su falta de profesionalidad, su ligereza, su búsqueda de inmediatez, su aparente actitud a-política...), pueden re-interpretarse como virtudes al concebirse como rasgos distintivos de un fenómeno que tuvo un enorme potencial subversivo (Resumen de la mesa redonda El mono del desencanto: decepción y euforia en torno a una crítica

cultural de la transición española, 2003, ¶ 19).

### **Psicoanálisis, psiquiatría y psicología**

*Como dijera Deleuze, el esquizofrénico es el límite del capitalismo, su proletario y su ángel exterminador.*

*Llevo cinco años en Abc escribiendo artículos de anti-psiquiatría y sigo aquí como esquizofrénico.*

Leopoldo María Panero<sup>182</sup>

La psicología científica se vio retrasada en España por la Guerra Civil y durante medio siglo XX estuvo sometida a tensiones y conflictos, pues durante la posguerra se forzó a un retorno de la psicología, la filosofía y las ciencias sociales a los conceptos escolásticos impuestos oficialmente bajo la dictadura (Carpintero, 2010).

Fue así como la psicología se enfocó en el ámbito policial y criminalístico, principalmente por sus experimentaciones en campos de concentración franquistas y con bases arraigadas en la biología criminal alemana de la época, es decir, bajo el supuesto de que la conducta criminal se debe a disposiciones de raza, edad, sexo y factores hereditarios (Bandrés & Llanova, 1996; Bandrés, Llanova & Zubieta, 2013).

Fue así como los instrumentos de diagnóstico pasaron a ser armas de propaganda política y difusión de estereotipos sexuales. Por ejemplo, según informes de Antonio Vallejo Nágera, jefe de los servicios psiquiátricos del ejército de Franco, los rasgos típicos de los prisioneros se basaban en una incidencia elevada de temperamentos degenerativos, inteligencias mediocres y personalidades innatamente revolucionarias, factores comunes en los seguidores de las ideologías antifascistas e izquierdistas, y potenciados en las mujeres prisioneras dada su característica inferioridad psicológica (Bandrés & Llanova, 1996).

También destacan los estudios de Francisco J. de Echalecu, profesor de psicología en la Escuela General de Policía y neuropsiquiatra de la Dirección General de Seguridad (máxima

---

<sup>182</sup> (Panero, 1993, p. 82; Panero citado en Bayo, 2014, ¶ 20).

instancia policial). Su proyecto de una psicología criminal totalitaria se basaba en métodos eugenésicos y de reclusión obligatoria de los sujetos “asociales”. Impulsaba una “solución final” para la disidencia, inspirada en la política criminal nazi y que contaba con el apoyo de la Gestapo en las torturas a líderes sociales (Bandrés, Llanova & Zubieta, 2013). Dicho proyecto se vio frustrado tras la derrota de Hitler en la Segunda Guerra Mundial, quedando sólo una aplicación arbitraria del proyecto original sobre individuos asociales.

Para poner dos ejemplos de la nosología diagnóstica de la época, basta con citar los cuadros clínicos de “revolucionario nato” y “psicópata fanático”. El primero se refiere a esquizoides místicos políticos y a quienes “inducidos por sus cualidades biopsíquicas constitucionales y tendencias instintivas, movilizadas por complejos de rencor y resentimiento o por fracaso en sus aspiraciones, propenden, en cierto modo congénitamente, a trastocar el orden social existente” (citado en Bandrés & Llanova, 1996, p. 5). El segundo, el psicópata fanático, es un cuadro constituido por comunistas, anarquistas, exaltados, dominados por ideas que sostienen frente al mundo con tenacidad, ensañamiento e incorregibilidad, a pesar de los peligros y privaciones que la resistencia exterior pueda darles. El grupo también incluía a los “apóstoles” de la vida naturista, los vegetarianos y los reivindicadores (masculinos y femeninos) de los derechos de la mujer (Bandrés, Llanova & Zubieta, 2013).

La psiquiatría tomó lugar también en la estigmatización del homosexual, y fue así como en 1971 una ley estableció institutos para los homosexuales: la cárcel de Huelva y la de Badajoz. En ellas se introdujo el uso del electroshock y la terapia de aversión, métodos de los cuales Leopoldo María Panero fue víctima. Para más información, véase el Cuadro 2.

Cuadro 2.

*Situación del homosexual en la España de Panero.*

### **La homosexualidad en la dictadura y la transición (I)**

El tema de la homosexualidad no fue prioritario para el franquismo de posguerra, pues la atención residía en reprimir la disidencia política. Por ello, en su momento fue un tema relegado a la iglesia católica y al Código Penal, el cual limitaba los actos “moralmente” legales. Pero en 1970 se creó la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (secuela de la Ley de Vagos y Maleantes que había mandado a Leopoldo María Panero a la cárcel), considerada como factor precipitante en el surgimiento del movimiento gay español. Esta ley respondía al hecho de que en la España de inicios de década, con el retraso frente a Europa y su tímido pero constante desarrollismo y modernización, se creó un nuevo contexto que empezaba a ser incompatible con la represión de las insistentes protestas sociales y, frente a tal percepción de inestabilidad, los fenómenos que antes eran más o menos tolerados (o ignorados), empezaron a notarse como un peligro para el orden establecido.

Se inició una apología de la homogenización y la “normalización” en la cual estaba incluida la población homosexual, pues debía reprimirse el cuestionamiento al orden familiar y a la sexualidad como mera vía reproductiva. En palabras de Pérez-Sánchez (2007): “The intensity of institutional homophobia in the last years of the regime responds to a fear of social disintegration of the monolithic Francoist system. These anxieties expose how narrowly the regime understood the workings of gender and sexuality within the constraining dichotomies of heterosexuality/homosexuality and masculinity/femininity” (p. 13)<sup>183</sup>.

Es así como el homosexual pasó de ser invisible a ser una persona “peligrosa” para el régimen, y el aumento de su visibilidad le convirtió en un referente simbólico de los efectos perversos del nuevo contexto social. De ahí la necesidad de formalizar legalmente a los individuos con conductas “inmorales”, llamados “invertidos sexuales”. Esta ley fue rebatida por el criterio legal en el que se basaba, el cual “consistía en imponer medidas de seguridad privativas o restrictivas de los derechos individuales, basadas en la supuesta peligrosidad social de quienes hasta ese momento no habían cometido ningún hecho estrictamente tipificado como delictivo. Con lo cual se estaba sancionando un ‘estado peligroso sin delito’” (Monferrer Tomàs, 2003, p. 184).

---

<sup>183</sup> “La intensidad de la homofobia institucional en los últimos años del régimen, responde a un miedo por la desintegración social del sistema monolítico franquista. Estas ansiedades exponen qué tan estrechamente el régimen entendía los mecanismos de género y sexualidad, dentro de las restringidas dicotomías de heterosexualidad/homosexualidad y masculinidad/feminidad”.

Cuadro 2 (continuación).

*Situación del homosexual en la España de Panero.*

### **La homosexualidad en la dictadura y la transición (II)**

El objetivo final de esta legislación era la reclusión del sujeto peligroso en centros de internamiento para facilitar su cura y reincorporación a la sociedad, aunque nunca se proveyó el presupuesto para fines más que legales. Así, la mayoría de los casos fue recluida en centros penitenciarios como “medida de seguridad”. Pero prevalecía la idea del homosexual como enfermo, por lo que la rehabilitación era vista como una medida “anti-contagios”. Por ello, no era posible el indulto, la amnistía o la libertad condicional.

Fue así como en 1971 una ley complementó la del año anterior y estableció institutos para cada tipo de “peligro”, siendo el de los homosexuales la cárcel de Huelva y la de Badajoz. En ellas se introdujo el uso del electroshock y la terapia de aversión<sup>184</sup>. Todo esto ayudó a aumentar el nivel de estigmatización hacia el homosexual, que se daba ya no sólo a nivel religioso y médico sino ahora legal, lo cual extendió los procesos de exclusión social por todas las poblaciones.

Frente a tal marginación, surgieron activistas que iniciaron un proceso de formación y movilización, inspirados en el mayo francés y demás protestas en las grandes ciudades. Se centraron en crear una identidad del homosexual “en positivo”, reconociendo al homosexual y promoviendo la liberación sexual de todas las personas, así como la búsqueda de la amnistía para los encausados y la derogación de la ley (los últimos presos por homosexualidad, fueron liberados hasta el año 1979 según Caballero & Moreno, 2011). Unieron la legitimación de sus reivindicaciones con las luchas de grupos minoritarios y formaron una red de alianzas internacionales, lo cual ayudó a visibilizar y problematizar el asunto a nivel nacional. Algunos de estos frentes, de marcada tendencia foucaultiana, lograron encajar *La voluntad de saber* en clave marxista, y se proponían (con el apoyo de grupos feministas y psiquiatras progresistas), no la simple derogación de leyes, sino la total eliminación de los límites del dispositivo sexual burgués (Galván, 2013).

Tal era el estado de la psicología: en alianza evidente con el espíritu psiquiátrico de la época y en una función de control social con fundamentos seudocientíficos, raciales, sexistas, homofóbicas y clasistas. Es claro que bajo tales condiciones España no fue uno de los países de mayor apogeo para la teoría psicoanalítica. Si bien había causado un impacto considerable en el mundo artístico sobre figuras como Dalí, Buñuel, Lorca, Unamuno y los Machado, su interés

---

<sup>184</sup> Ésta consistía en provocar regurgitaciones a los individuos mediante la inyección o consumo forzoso de sustancias que inducen al vómito, mediante la asociación de este estímulo aversivo con un estímulo placentero, como pornografía homosexual (al mejor estilo de *A clockwork orange*, descrito al detalle en Utrera, 2008, pp. 96-98).

residía en los procesos inconscientes y no en el método clínico en sí mismo.

Sin embargo, fue el escenario de importantes ediciones y publicaciones en la materia<sup>185</sup>. De hecho, fue en 1922 cuando comenzaron a publicarse las *Obras completas* de Freud, bajo recomendación de José Ortega y Gasset (empeñado en modernizar la cultura y el pensamiento españoles) al editor de Biblioteca Nueva, José Ruiz-Castilla, con la traducción de Luis López-Ballesteros, revisada por el mismo Freud. Se editaron 17 tomos hasta 1934, y posterior a tal fecha el proyecto se vio impedido por la Guerra Civil.

Tras el suceso bélico y con España en las manos de las fuerzas conservadoras, los psicoanalistas que habían visto impulsados sus estudios durante la Segunda República, debieron optar por el exilio. Entre ellos se encontraba el primer psicoanalista español reconocido por la International Psychoanalytical Association (IPA), Ángel Garma, quien se trasladó a Argentina junto a varios psicoanalistas, todos de tendencia republicana.

En la posguerra (1939, año de la muerte de Freud), se sostenía la consigna de que a Freud hay que conocerlo, pero no aceptarlo. Ésta fue la posición del franquismo frente al psicoanálisis, impulsado por un marcado antisemitismo<sup>186</sup> (a lo que se suman las implicaciones que podían tener las teorías sexuales en el catolicismo ultraconservador de derechas). Los psiquiatras del régimen se enfocaron en crear su propia disciplina rechazando las influencias extranjeras, en la búsqueda de una “psicoterapia nacional” y católica, bajo el discurso oficial del antifreudismo.

En la década siguiente, el psicoanálisis revivió modestamente a pesar del enfrentamiento que debió resistir ante a las ideas del Opus Dei, que calificaba a los psicoanalistas como judeomasónicos y a Freud como un “genio satánico”. En 1948 se reeditaron las *Obras completas* de Freud en una presentación de dos volúmenes. En esta ocasión, se omitió el prólogo de Ortega y Gasset y fue sustituido por un texto que indicaba a la sociedad Española que el psicoanálisis debe ser estudiado e interpretado con un sentido cristiano.

---

<sup>185</sup> El contenido de este apartado se basa, a no ser que se indique otra fuente, en los trabajos de Allodi (2012), Gutiérrez Terrazas (1984) y Sánchez-Barranco, Sánchez-Barranco & Sánchez-Barranco (2007).

<sup>186</sup> Llegaron a llamarlo incluso, un movimiento “neosionista”.

Esta falta de pensamiento moderno en España, influida por su ortodoxia religiosa, dio un cierto giro con el aperturismo que se dio en los años 50 y que permitió algún nivel de debate (aunque moderado) en el ámbito científico. Fue la década en que se dio la primera institucionalización del psicoanálisis en el marco de la IPA: la Sociedad Luso-Española de Psicoanálisis en 1957<sup>187</sup>. Dos años antes se había celebrado en Barcelona el I Congreso Iberoamericano de Intercambio Médico-Psicológico, en cooperación con las instituciones psicoanalíticas argentinas y que fue, de alguna forma, la presentación del psicoanálisis a la sociedad española.

Los años 60 fueron de notable crecimiento en cuanto a creación de institutos y asociaciones de psicoanálisis, así como revistas y publicaciones masivas de epistolarios entre Freud y diversas personalidades. Ya para los años de transición fue el nombre de Lacan el que empezó a figurar en la intelectualidad española. Aunque Lacan ya había dado conferencias en Barcelona, fue hasta el segundo quinquenio de la década de los 70 que su lectura se introdujo como un verdadero movimiento, a través de la difusión que le dio la llegada del argentino Oscar Masotta. Empezó así la vía de rechazo por la IPA, a cuyos miembros les reprocharon su colaboración con la psiquiatría franquista, su absorción por el discurso médico y su falta de contenido social, lo cual fue encontrando su lugar en el espíritu de la transición democrática.

Se dieron dos ediciones más de las obras de Freud, se tradujo la misma obra pero del inglés al español (trabajo de José Luis Etcheverry en Amorrortu Editores, con beneplácito de Anna Freud) y también se tradujeron los *Écrits* de Lacan al castellano, todo lo cual coincidió con el auge de la antipsiquiatría y la lucha antimanicomial. Francisco Monge (amigo cercano de Leopoldo María Panero), tradujo en esos años *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari (Fernández, 2006), dando entrada también a diversas tendencias postestructuralistas.

Esto coincidió también con el golpe de estado argentino de 1976, país donde se desarrollaba prolíferamente el psicoanálisis. Se dio entonces un proceso de migración hacia España en donde, con la influencia también de teóricos franceses (dada su proximidad

---

<sup>187</sup> Le preceden, sin oficialismo de la IPA, el Centro de Estudios Antropológicos y Humanos Erasmo (1947) y el Instituto de Medicina Psicoanalítica de Barcelona a inicios de los 50.

geográfica), se daba una mayor difusión del movimiento psicoanalítico. Rechazado por los nazis, por Stalin, por el franquismo y ahora también por la dictadura argentina, quedaba demostrado que el psicoanálisis no encaja en regímenes totalitarios.

Con una cuna principalmente catalana, el psicoanálisis lacaniano llegó a la capital madrileña con más fuerza por medio de Jorge Alemán, “encontrando sus primeros discípulos fuera de los profesionales: García Calvo, Leopoldo [María] Panero, Eugenio Trías y otros, dando a conocer sus ideas en tertulias de cafés o bares (como el bar Manuela en Malasaña) y en colegios mayores” (Sánchez-Barranco et al., 2007, p. 14).

### Rupturas en el ámbito literario

*La vida no es ningún modelo de orden cerrado, y es esa infinitud del sentido lo que garantiza su banalidad.*

Leopoldo María Panero<sup>188</sup>

Para la literatura, la transición también fue un hecho determinante. Esta época abarca muchas tendencias y no puede ser equiparada al término “novísimos” de manera alguna, pues poetas de cinco períodos estaban publicando activamente: “the eldest of the Generation of 27, a few poets from the immediate postwar period, the ‘social poets’ of the 1950s and 1960s, the ‘novísimos’, and their contemporaries, and the youngest writers born after 1954” (Benson, 1993, pp. 439-440)<sup>189</sup>. Sin embargo, centraré este apartado en la llamada **Generación de los novísimos** dada su relevancia sobre la obra de Panero *El lugar del hijo*, pues el autor fue catapultado inicialmente por dicha promoción<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> (Panero, 1993, p. 78).

<sup>189</sup> “Los más viejos de la Generación del 27, unos pocos poetas del período inmediato de posguerra, los ‘poetas sociales’ de las décadas de 1950 y 1960, los ‘novísimos’ y sus contemporáneos, así como los escritores más jóvenes, nacidos después de 1954”.

<sup>190</sup> También se le ha llamado Generación del 68, del 70, del mayo francés, de la marginación, del lenguaje o (peyorativamente) veneciana (Rodríguez Cañada, 2008). En ocasiones se suelen preferir tales designaciones, ya que engloban más a una época y no se restringen a los elegidos de Castellet.

En 1970 salió la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles*, del crítico literario catalán José María Castellet, ya con experiencia en la creación de antologías y en la agrupación de generaciones literarias. En esta ocasión no se antologaban poetas con un recorrido editorial extenso, sino jóvenes apenas iniciados (en el caso de Panero, el más joven de todos, aún sin libros publicados). Por lo tanto, se trataba de una antología con miras a la obra por venir, a la novedad –como ya la palabra “novísimo” sugería– y de tinte apriorístico y no de reseña histórica.

La compilación fue recibida con fuertes polémicas a la vez que aclamada<sup>191</sup>. La riña se convoca aún en la academia, sigue siendo debatida y criticada, y sin embargo, hizo historia y cumplió su cometido, tan válido como refutable: inventar una generación literaria<sup>192</sup>.

Los poetas de la antología presentaban un cierto denominador común, que era la ruptura con las promociones anteriores: la existencialista religiosa (Generación del 36) y la poesía social (Generación del 50). Según Jiménez (2001), el cambio se basaba en la crítica a dos principios que fueron necesarios en otro momento, pero que para esa nueva actualidad dejaban de ser oportunos y exigían una pronta superación: el dogmatismo temático de la poesía social y la poesía entendida como mera comunicación. Ambos principios llevaron a consecuencias empobrecedoras:

Estrechez temática (que casi condenaba la indagación poética de los complejos más hondos e íntimos del ser, por ello más universales), y el uso y abuso de una dicción realista (que igualmente ponía en cuarentena los fueros de la imaginación y los valores irracionales del lenguaje poético) (p. 20).

Lanz (1993) resalta que fue la liberalización cultural de los años 50 (aperturismo

---

<sup>191</sup> Los cuestionamientos se referían principalmente a las personas no antologadas dentro de los nueve elegidos, los criterios publicitarios a los que sirvió el libro, la falsa cohesión estilística del grupo y la construcción imaginaria que es de por sí una “generación”. El resentimiento respecto al primer término, el de los excluidos, llegó al punto de que, como apunta con ironía Rodríguez Marcos (2012, 5 de octubre), el tema del décimo novísimo fue la versión local del quinto Beatle. Sin embargo, posteriormente la crítica literaria extendió el estrecho grupo hacia poetas que compartían líneas estéticas similares, como Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, Jenaro Talens, Antonio Colinas o Luis Alberto de Cuenca.

<sup>192</sup> Sin embargo, a mediados de los 70 se desvaneció el grupo y el movimiento se individualizó (De Jongh, 1991).

político), la que permitió el ensanchamiento de fronteras y el ingreso de traducciones y literatura de otros países. Así, mientras la generación anterior se había formado literariamente en el nacionalismo de posguerra, los nuevos poetas crecieron bajo condiciones idóneas para admirar y profundizar la literatura extranjera.

El antólogo resume su novedad en cuatro puntos: la despreocupación hacia las formas tradicionales; la escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de collage; la introducción de elementos exóticos y artificiosidad; y las tensiones internas del grupo (Castellet, 2001). Se trata de una promoción con nuevas influencias de la *mass media*, el *camp* y el arte *pop*, que le llevaron a un marcado culturalismo<sup>193</sup>.

En sus inicios, los novísimos retomaron las vanguardias y cumplieron su máxima de prescindir de la tradición, refrescando así el ambiente vanguardista en una España retrógrada y conservadora. Tal fue el panorama hasta que las vanguardias se convirtieron en “históricas” y las formas literarias tradicionales dejaron de verse como cómplices del franquismo (Navas Ocaña, 2009).

Era además un momento en el que el *Boom* Latinoamericano de literatura (que data de los años 50) resonaba con mucha fuerza en los jóvenes españoles, principalmente autores como Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Oliverio Girondo y Mario Vargas Llosa; tal y como puede apreciarse con vehemencia en las entrevistas a poetas e intelectuales españoles hechas por Federico Campbell en 1970, bajo el título de *Infame turba* (Campbell, 1994). También era la época gloriosa del *pop art* en España (Bozal Fernández, 1965), cuya cima alcanzaría en 1983 con la visita de Andy Warhol. A finales de década, en 1977, ganó el Nobel el poeta Vicente Aleixandre, de los pocos y más respetados por los jóvenes poetas, o en palabras de Lanz (1993), el verdadero maestro de la joven generación. Seis años antes lo ganaba Neruda.

Por otro lado, según Nebicki (1989), los años 60 y luego los novísimos marcaron un paso hacia una actitud posmoderna. Algunos rasgos de la generación que la ligaron a la posmodernidad, fueron: énfasis en el lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, empleo simultáneo de diversas perspectivas y niveles de

---

<sup>193</sup> Para un abordaje de la estética novísima, véase la sección de intertextos.

lenguaje que no se resolvían en un significado unitario, interés en el proceso de poetización y en la metapoésía, rompimiento con la convención de que el texto es una ficción separada de la realidad del autor (y del lector), pérdida de la confianza en la unicidad e inmutabilidad de la obra, discontinuidad lúdica, ruptura con la coherencia y verosimilitud modernas, intertextualidad y autorreflexividad, frases amontonadas y virajes sintácticos, falta de progresión lógica, tensión y contradicción, parodia, indeterminación, resemantización del tópico “muerte”, pluralidad estética, experimentación, influencia de movimientos minoritarios, alejamiento del realismo, intrusión de lo popular, eclecticismo y apertura a un mercado cultural y de consumo (Maginn, 1998; Nebicki, 1988, 1989; Vives Pérez, 2012).

Asimismo, quisiera referirme brevemente a los trabajos de Saldaña Sagredo (1997b, 2006-2007, 2011), quien distingue entre una posmodernidad acrítica, dócil y sumisa de otra posmodernidad inconformista, crítica e inquieta; ambas presentes en diferentes tipos de poesía española de la época. Sitúa a Panero dentro del segundo tipo de poesía posmoderna, que recibe con alegría la diferencia y el deseo revolucionario de conquistar una nueva humanidad como posible vía de salida al escepticismo, la crisis y la relatividad reinantes en la posmodernidad.

Llama a esto una sensibilidad crítica posmoderna, basada en una estética de la otredad. Es decir, una literatura que enfatiza la desconfianza frente a los discursos sistemáticos (tanto políticos como estéticos), la imposibilidad de ofrecer un discurso unificador, la disolución del canon clásico de belleza a través del eclecticismo, la parodia y la combinación de lenguas; la quiebra y descomposición de la unidad de la estructura orgánica de la obra con fragmentarismos y versiones de un mismo texto y la muerte del autor como productor, como personaje y como objeto de representación<sup>194</sup>:

Algunas de las obras poéticas de estos últimos años representan, en este sentido, propuestas adecuadas puesto que atentan contra las diferentes escalas de valores políticos, éticos, religiosos, sexuales, etc., que rigen nuestros comportamientos en el mundo, contra siglos de existencia basada en la intolerancia, la dominación y la injusticia; propuestas comprometidas con esos otros ámbitos de la realidad generalmente desatendidos, que denuncian la soledad del hombre y su desarraigo del mundo, la falta de solidaridad y la ausencia de todo sentimiento positivo compartido; propuestas, en definitiva, que condenan y recriminan sin desmayo situaciones de intolerancia, barbarie

---

<sup>194</sup> Todas las cuales son características de la obra de Panero, como se ha profundizado en los intertextos.

y opresión, y todo ello lo hacen desde una actitud crítica con el lenguaje, liberados de todo tipo de cadenas y tradiciones (Saldaña Sagredo, 2006-2007, p. 281).

Esta voluntad de ruptura ha llevado a cabo, según el autor, una recuperación del compromiso, no como elemento de denuncia o crítica social explícita (como la llamada poesía social), sino como agente de (trans)formación de la palabra.

### *Síntesis de extratextos*

- El estado del arte en España ha estado condicionado por diferentes sucesos sociales. Uno de ellos fue la Guerra Civil Española de 1936, que se gestó en un ambiente de tensión durante la Segunda República que dejaba atrás el sistema monárquico. En cinco años que duró el nuevo régimen, el poder oscilaba entre republicanos (un grupo heterogéneo, que contemplaba diversos colores de izquierda) y los que se hacían llamar nacionalistas (del lado derecho, con sectores fascistas, pro-monárquicos y otros). Eso provocó un golpe de Estado por parte de los segundos en 1936 y, al no lograr en una sola campaña el derrocamiento de toda la República, se dio una guerra por todo el país durante tres años. Ésta culminó en 1939 con una victoria del bando fascista con el General Franco como dictador, en un país destruido y con centenares de miles de pérdidas humanas.
- La literatura fue impactada por la guerra y la posterior dictadura, creando lo que posteriormente se llamaría la Generación del 36, así como la división del país en dos bandos intelectuales y artísticos: republicanos y nacionalistas. También la censura, la represión y el exilio masivo de escritores e intelectuales marcaron los motivos poéticos.
- Los años 50 fueron época de aperturismo político y cultural. Nació la llamada Generación del 50 en el mundo literario, con fuerte contenido social; y fue la década de las Bienales Hispano-Americanas de Arte a cargo de Leopoldo Panero, que buscaban refrescar la imagen cultural del régimen frente a la población artística exiliada en América Latina.
- La transición a la democracia parlamentaria consta de muchas versiones según los investigadores. En ocasiones, se habla de una sociedad desmovilizada y con una memoria colectiva bajo un pacto de silencio y concilio, que permitió a la corona y a la élite franquista pasar a un nuevo régimen de forma paulatina. Otros autores revelan las movilizaciones sociales

de distintos grupos obreros, comunales y especialmente universitarios en las cercanías del año 1968, que crearon una cultura alternativa que se fue politizando hacia la libertad de España.

- Se dio el fenómeno cultural de la Movida Madrileña que revolucionó los ámbitos de expresión juveniles en torno a la música, la moda, el cine, la jerga, las artes gráficas y demás. Promulgaba la liberación sexual, la vitalidad, el consumo de drogas y se movía apolíticamente bajo los principios comunes de la espontaneidad y el atrevimiento, como una respuesta generacional a la oscuridad que denotaban casi 40 años de nacional-catolicismo.

- Durante el franquismo, la psicología y la psiquiatría fungieron como perpetuadores de la política oficial, mediante el estudio de prisioneros en campos de concentración y la creación de tipologías racistas y sexistas contra los disidentes políticos. También en el ámbito de la diversidad sexual, la psiquiatría desempeñó un papel clave, pues la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social caracterizaba a los homosexuales como un peligro para el orden establecido, por lo que se crearon centros especializados para estos pacientes donde se aplicaban métodos como el electroshock y la terapia de aversión. No era entonces un ambiente para recibir al psicoanálisis freudiano, descartado de las instituciones por su carácter “judío” y las implicaciones de las teorías sexuales en una sociedad ultraconservadora. El lacanismo fue bien recibido a mitad de los años 70 durante la transición, dado su contenido social en claro contraste con la IPA, e inició la formación de personas no psiquiatras, entre ellas, Leopoldo María Panero.

- La transición tuvo un apogeo literario irreductible a los novísimos. Pero hablando de ellos específicamente, entre los que se halló Panero, la antología que los lanzó bajo el título *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet, fue aclamada a la vez que criticada de manera aún vigente: creó resentimientos entre los excluidos, no tenía verdaderos criterios estéticos comunes a los nueve autores y se basó en el concepto más o menos arbitrario de “generación poética”. Además, esta nueva forma de literatura dio sus primeros pasos en la estética posmoderna y recibió influencias significativas del *Boom* Latinoamericano y el *pop art*.

## LA HIJEDAD EN EL TEXTO (LECTURA SEMIÓTICA)

*Como yo soy lo que digo, y en tanto que hemos convenido que la civilización no conoce otro ser que el del cogito, entonces si lo que digo no es, yo no soy y muero junto a ello.*

Leopoldo María Panero<sup>195</sup>

En esta segunda fase de la investigación se procedió a extraer del libro aquellas referencias al lugar del hijo y, por consiguiente, a las posiciones que posibilitan que el significante “hijo” pueda existir: “padre” y “madre”, significantes sobre los cuales la extracción de citas rebotaba dada la imposibilidad de aislarlos del tema del hijo. Esto responde al objetivo de explorar los planteamientos en torno a las relaciones parento-filiales que se extraen de la materialidad textual de la obra.

El proceso consistió en varias lecturas detalladas de cada uno de los relatos, extrayendo textualmente aquellas citas que presentaran los significantes indicados. Sin embargo, no siempre se correspondió el signo que se buscaba construir con la palabra “hijo”, por ejemplo, dicha explícitamente<sup>196</sup>. Caso inverso, algunas oraciones en las que aparecía este significante, no

---

<sup>195</sup> (Citado en Saldaña, 2006a, p. 16).

<sup>196</sup> Por ejemplo, la frase “mi horrendo nacimiento” (p. 24), de la cual no se extrae literalmente la palabra “hijo”, pero que es indudable su aporte a la construcción del signo. De forma similar sucedió con el texto de *Hortus conclusus*, en el cual la temática parento-filial era menos explícita a menos que se tomaran como imprescindibles algunos significantes derivados de la intertextualidad (principio básico y constituyente de la escritura paneriana): Peter Pan es el niño que busca no tener padres, los Niños Extraviados son también niños que se pretenden sin

aportaban datos para la construcción del signo a lo largo de la obra<sup>197</sup>, por lo que fueron desechadas del presente estudio, tomando en consideración también que no se trata de un análisis de frecuencias ni alguna otra intención de corte cuantitativo.

Ahora bien, esta lectura se pretende libre de interpretaciones (las cuales se realizarán en la lectura psicoanalítica) para mostrar así la textualidad de la obra de Panero, aunque está claro que esto no se realizó sin la intervención de dos sesgos tan básicos como la categorización y la exclusión. Si bien se ha respetado el contenido de las citas, éstas pasaron por un proceso de selección durante la lectura de los cuentos, como ya fue explicado, así como por una codificación<sup>198</sup> que luego se convirtió en una lista de categorías más amplias. Dichas categorías fueron construidas *in situ*, no preestablecidas más allá del tema del lugar del hijo.

Por último, es importante mencionar que la metodología propuesta nunca antes había sido aplicada en un libro de cuentos, por lo que hubo de hacerse modificaciones en ella a partir de este punto, tal y como se había previsto en el apartado sobre la propuesta metodológica. De esta manera, no se realizó un análisis de cada cuento por separado (lo cual también era una opción viable) sino que se apostó por la unidad temática del libro, como un solo manifiesto filial. Así, cada cuento colaboró con algunas temáticas específicas y otros se cruzaron entre sí para hablar de ciertas categorías (véase la Figura 8).

---

ascendencia desde que cayeron del coche cuando sus nodrizas no los estaban mirando y, por último, Mister Darling es el padre que enloquece ante la ausencia de sus hijos. Manteniendo ese diálogo intertextual con la obra de Barrie (2002) en traducción de Panero, es como se puede comprender el abordaje que se da de las relaciones parento-filiales. También “Medea” se toma como un significante que se explica a sí mismo, como la madre que mató a sus hijos. Intertextos todos ya indagados en la lectura filológica.

<sup>197</sup> Como sucede con la siguiente cita: “me dispuse a emprender el largo viaje hasta el Brasil, con algo de dinero que me prestaron algunos amigos de mi padre” (p. 26), en la cual habla del padre pero sin hacer referencia alguna al tema parento-filial en sí.

<sup>198</sup> La codificación consistió en otorgar etiquetas breves y autoexplicativas a las citas, como “muerte del hijo” o “atracción por la madre”.

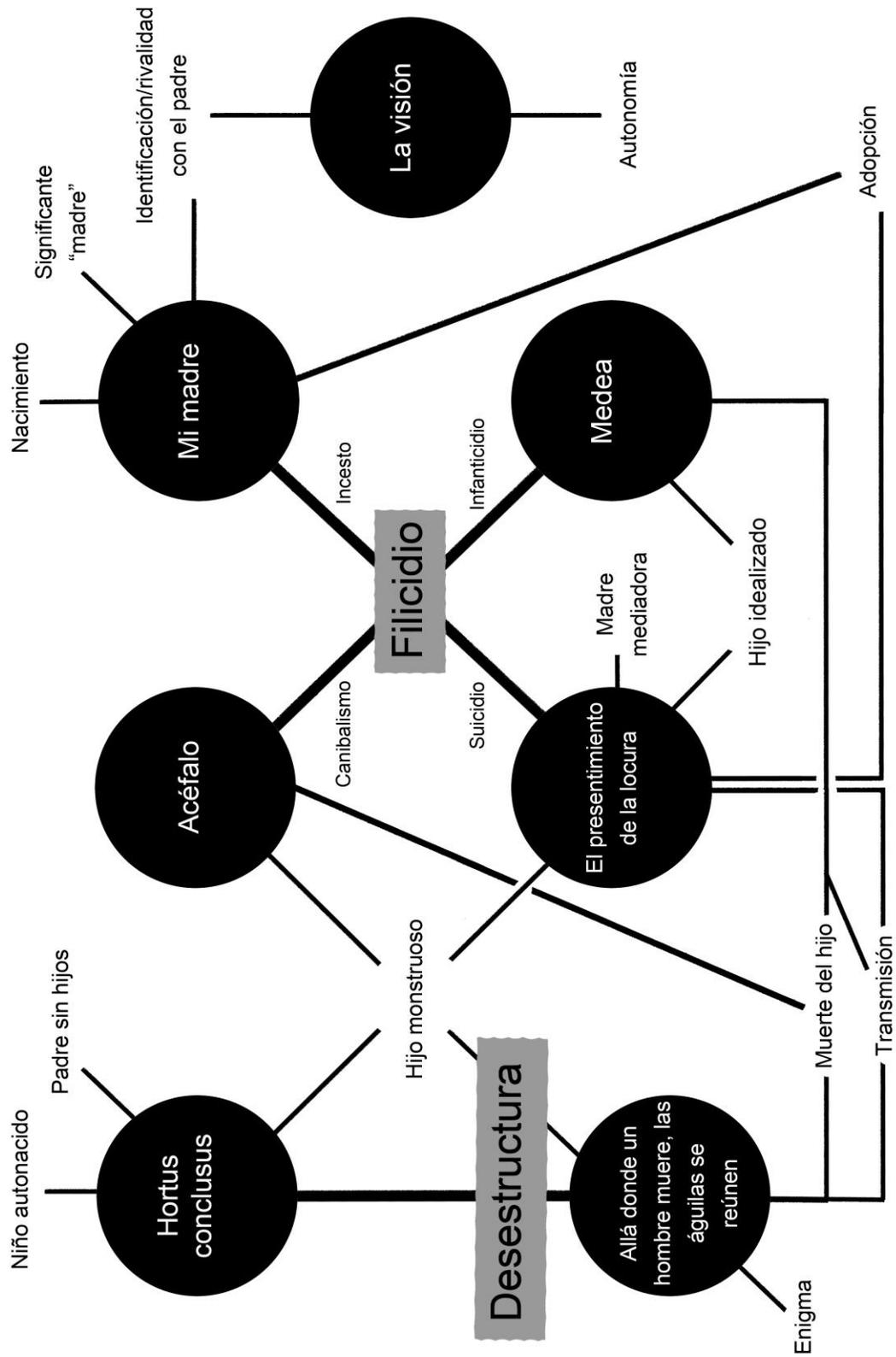


Figura 8. Confluencia de temáticas en los relatos de *El lugar del hijo*.

Algo se pierde en este proceso de considerar al libro en una sola ilación, y es la unidad (ficticia, de por sí) de cada cuento al ser fragmentado en citas, así como ciertos matices de su lógica interna. Pero algo se gana: la interacción entre cuentos, la conexión que permite mirar al libro como un todo y formular así conjeturas más complejas.

Las categorías que se expondrán a continuación son: el hijo idealizado y el hijo monstruoso desde el punto de vista paterno/materno, el nacimiento, la búsqueda de autonomía del hijo, la identificación con el padre, el significante “madre”, la adopción, la transmisión, el nombre propio, el filicidio, la muerte del hijo, el padre sin hijos y el enigma. Se discutirá la construcción de cada categoría alrededor del signo del lugar del hijo, y las citas textuales que le corresponden a cada una serán desglosadas en la lectura psicoanalítica, acompañadas de su respectivo análisis. No se mostrarán en esta sección, pues de otro modo se volverían a transcribir en la próxima, volviendo difícil y repetitiva la lectura. Al final de este apartado se ofrecerá la Tabla 3 que integra los hallazgos del proceso de fragmentación del texto en citas y su posterior reagrupación en categorías, así como el número de todas las páginas en que cada una puede hallarse dentro del libro de Panero.

### **Categorías que construyen el signo “el lugar del hijo”**

La primera categoría se llama **el hijo idealizado**, y en ella se muestran aquellas interacciones que revelan el lugar del hijo como un objeto de amor (o necesidad) en los padres. Es abarcada por los cuentos *Medea* y *El presentimiento de la locura*, principalmente. El tipo de relación parental más “normalizada”, aunque realmente se trate de un asunto de ideales, se da enfáticamente en el cuento *Medea*, de parte del padre Gerald hacia su hija pequeña Perla. El hombre utiliza numerosos apelativos cariñosos (como él mismo los llama) para referirse a ella (pp. 84, 86, 87, 105 y 106) y la consideraba como la niña más hermosa y seductora nunca antes vista, por lo que al ser su padre nada le quedaba ya por desear (pp. 88 y 103).

Mientras que por el otro lado, Arístides de *El presentimiento de la locura* representa al padre que quiere querer, cuando su hijo adoptivo Dionisio le despierta malos presentimientos pero dispone su voluntad para llegar a amar al chico (pp. 63-65 y 71-72). Tras muchos intentos, logra un instante de amor por su hijo, un amor muy idealizado donde los miembros de la

familia sólo desean mirarse a sí mismos y a su felicidad, sin dar importancia alguna a estímulos externos que interrumpan su mutua compañía (p. 65).

En ocasiones, el hijo puede ser idealizado también como una salvación frente a los malestares de la vida. El mejor ejemplo de ello es Arístides, de *El presentimiento de la locura*, un escritor sin éxito, alcohólico y con un matrimonio infeliz, quien considera que tener un hijo es la solución a esa vida malograda (pp. 47-48). Fue así como se decidieron a buscar a ese anhelado hijo, y apareció entonces Dionisio en un orfanato (p. 49).

Así, el hijo es lo que procede tras el rompimiento del “pacto del amor” entre la pareja, y también es una necesidad ante el fracaso, un símbolo de esperanza y una escapatoria a cuando se vive un “infierno”. Cuando el protagonista de este relato es abatido por la muerte de su esposa, con quien finalmente había logrado ser feliz, y aún bajo la sospecha de que fue Dionisio quien había ocasionado tal muerte, se aferró ambivalentemente al chico con amor y resentimiento (pp. 70-71).

Este tipo de amor al hijo también se presenta por un instante en *Medea*, cuando el padre, desmoralizado por la supuesta enfermedad o locura de su esposa, vio en su hija el único modo de sobrevivir a tal adversidad: la niña era un ser querido por el que aún podía vivir (pp. 104-105).

La segunda categoría se refiere al **hijo monstruoso**, y en ella el lugar del hijo se muestra a través de características anómalas que se le atribuyen. Al igual que con el niño idealizado, este apartado trata del hijo según los padres (el padre principalmente). En este caso específico, la categoría sostuvo consistentemente la equiparación de “hijo” con “niño” lo cual, sin embargo, está claro que no puede concebirse como un par de sinónimos siempre y a lo largo del libro.

Estas monstruosidades que demarcan el lugar del hijo son: el objeto, el animal, el desecho y el no-niño. En todas ellas es Dionisio, el “niño” de *El presentimiento de la locura*, quien representa a la perfección la imagen del hijo monstruoso. En su mayoría, esta etiqueta viene asociada con el odio al hijo, dada su referencialidad tan despectiva.

La relación hijo-objeto-animal abunda en el relato titulado *El presentimiento de la locura*, referencias que rozan al mismo tiempo con el tema de la adopción, pues los niños huérfanos se ven como un grupo de pequeños animales, objetos para elegir, para llevar a casa (pp. 48-50). Posteriormente el hijo se empieza a nombrar como un insecto, algo peor que un animal, una horrible cosa, una miserable larva, un juguete para la diversión (pp. 67, 74-75 y 79-80). Por otro lado, *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen* muestra una frase muy interesante donde se cuestiona el amor y cuidado del hijo, desencantando el tema y planteándolo como una cuestión de posesión de un objeto, pues considera que los cuidados y la protección son símbolo de posesión nada más (p. 234).

Ahora bien, una referencia repetitiva en la obra de Panero es el cerdo, animal relacionado en ocasiones con los hijos, tal y como se muestra en *Acéfalo*, donde el padre había sido encerrado en una torre con sus hijos hasta que murieran de inanición, y estos últimos chillaban siempre como cerdos (pp. 18-19). El guion *Hortus conclusus* hace referencia también a estos animales en específico, asociándolos con el comportamiento de los Niños Extraviados del cuento de *Peter Pan*. Estos son descritos como subnormales que cometen inmundicias totalmente equiparables a la conducta de un cerdo (pp. 157-160).

En la subcategoría del hijo como desecho, se denota al hijo como objeto de violencia y posteriormente como un desecho dejado atrás. El tema nos lleva de nuevo a Dionisio, en *El presentimiento de la locura*, específicamente a las escenas en que su padre adoptivo cree haber encontrado evidencia de que el niño había provocado la muerte de su esposa Cristina dejando intencionalmente en las gradas un juguete, lo cual enfureció al hombre y lo llevó a golpear brutalmente al niño, torturándolo por largos períodos hasta que confesara la verdad (pp. 69, 74-75 y 77-79). Posteriormente, tras haber agredido repetidas veces a Dionisio el chico se suicida y su padrastro encuentra que una de sus piernas es de metal. En tal escena, el hijo como desecho es convocado al estar su cadáver lleno de heces y orina, y al estar destinado al descuartizamiento de sus miembros que facilitaría el deshacerse de sus restos (p. 80).

Todas estas referencias a la violencia contra el hijo y el lugar del hijo como desecho, albergan dentro de sí lo que ya denominé como “el cuerpo Real”, refiriéndose éste a la

concepción anatómica del cuerpo ya sea de forma fragmentada o visceral<sup>199</sup>. Es así como *Acéfalo* también presenta estas características del cuerpo Real del hijo-desecho, cuando el conde Ugolino se come a su hijo muerto y describe la extracción de la masa gris del cráneo y la sensación pegajosa que produce en la boca del padre (pp. 19-20).

El relato *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen* narra el momento en que, tras ser insólitamente despojados de su vida todos los niños de la ciudad, excepto uno llamado Ulm, el pueblo (a excepción de su padre) celebró la existencia del niño incluso con lascivia, antes de que se manifestara en sus ojos eso del cuerpo Real que busca repugnar al lector, pues los ojos del chico se disolvieron en un líquido desagradable que le bajó por las mejillas hasta caer sobre el estiércol de los cerdos (pp. 211-212). Más adelante, este mismo niño fue dejado a la puerta de una casa, casi muerto, abusado sexualmente (su ano se desangraba) y con una nota que evidenciaba cómo el pueblo entero, empezando por su padre, había hecho aquello, hasta que se relata su muerte por las heridas causadas (p. 243-245 y 249).

Finalmente, el hijo monstruoso toma la forma del no-niño, al poseer características que dentro de la cotidianidad y los imaginarios comunes le son totalmente ajenos a la divinizada niñez. Dionisio es nuevamente la representación por excelencia del no-niño. Recordemos que Arístides y Cristina decidieron adoptar un hijo. Es así como Dionisio llegó a su casa, sin que su nuevo padre dejara de notar extrañezas no características de un niño, las cuales van desde disfunciones físicas (una extraña cojera), actitudes adultas, malignas o femeninas, hasta habilidades avanzadas no propias de su edad (pp. 49-50). Tenía ya una sensación catastrófica y, aunque se ocupara de actuar como un niño “normal”, parecía ser capaz de sentir emociones adultas como el desprecio y no temía a la oscuridad (pp. 50-52). Por otro lado, el chico mostró muy buen desempeño en la escuela, con una clara y marcada diferencia respecto a cualquier niño de su edad, lo cual no le ayudaba a tener amigos (y no le interesaba tenerlos), y poseía una escondida e insólita habilidad para la natación (pp. 51-54).

Arístides desconfiaba mucho de Dionisio por todas estas características de no-niño que le saltaban a la vista, lo cual se intensificó cuando el pequeño cometía ciertas “travesuras” cuya perversidad no le era posible atribuir a un niño y ni siquiera a un adulto, como llenar las

---

<sup>199</sup> Véase la sección de los intertextos y temas incómodos.

pertenencias de su padre con telas de araña o cadáveres de moscas, o escupir sobre el regalo de cumpleaños que le obsequiaban, hasta convertirse en el peor enemigo declarado de su padre (pp. 54-55, 58-59 y 62-63).

El padre adoptivo sufrió luego la muerte de su esposa, debida a un supuesto accidente. Pero de pronto notó que el chico pudo haber colocado el juguete de cumpleaños allí intencionalmente, en las gradas de la casa, para que su madre cayera (p. 68), denotando al niño asesino. Un punto de máxima extrañeza se dio cuando el niño actuó con algún tipo de deseo sexual por su padre, con ademanes femeninos de prostituta y le guiñó un ojo tras besarle la boca (p. 71). Hasta que un día, Arístides decidió leer el diario escondido de Dionisio para darse cuenta de que efectivamente no se trataba de un niño, sino de un ser adulto de procedencia mitológica. Es aquí donde la categoría no-niño se pone más en evidencia: Dionisio escribe que pertenece a una raza altiva de seres marinos y no-humanos, y también confiesa por escrito haber asesinado a su madre (p. 73). Su padre empezó a nombrarlo de formas ajenas a la infancia (e incluso a la humanidad), como demonio, monstruo, asesino, dios (pp. 74, 76-79). Finalmente, ante el suicidio de Dionisio, Arístides tuvo la explicación física de la no-humanidad y no-niñez de su hijo, así como la explicación de su extraña cojera: un muslo de Dionisio era de oro (p. 80).

Ahora bien, el personaje de Peter Pan en el texto de *Hortus conclusus*, también muestra rasgos atípicos de la infancia en aquel que paradójicamente es el niño eterno (p. 163). Por ejemplo, en la escena que describe su interacción con el Capitán Garfio, éstos se tratan con un cariño seductor, se llenan de caricias y se susurran con dulzura (p. 163). Peter también deja de lado su condición infantil para dar paso al elemento ominoso del cuento. Es justamente él, con su sombra y su voz susurrante, quien aterroriza a Mister Darling hasta conducirlo a la locura (pp. 164-166) y dejarlo en un manicomio recordando la voz tenebrosa y la música discordante y aterradora de Peter Pan (pp. 169-170).

Asimismo, la leyenda de Peter Pan como tal, pierde su carácter infantil para volverse una historia macabra: las sirenas, que de tanto gusto son para los niños en el cuento de Barrie, se vuelven mujeres crucificadas (p. 156); y Peter se muestra aquí como una mezcla del entretenido personaje de Disney y un poseedor de armas que sobrepasan su propio tamaño (p. 157). Lo mismo sucede con Wendy y los Niños Extraviados en escenas donde la crudeza sobrepasa la

temática común del niño, en las que una flecha es disparada hacia el estómago de la chica, haciendo que su sangre salga como un río (p. 157).

El **nacimiento** como tercera categoría, implica el tema de la existencia misma de la persona y su dignidad. Es el cuento *Mi madre* el que reitera esta situación, en la que el protagonista narra las condiciones de su existencia innoble a partir de su nacimiento, en el cual la madre falleció, costándole el afecto de su padre, lo cual lo llevó a vivir lleno de reproches, abandono y culpabilidad (pp. 23-24). Posteriormente, se puede notar más esa especie de culpa que acompaña al protagonista William Brown a causa de las circunstancias de su nacimiento, pues sentía alguna deuda con su padre por la muerte que dio involuntariamente a su madre (pp. 26-27). Por lo que se puede decir que el tema del nacimiento aparece enganchado al de la existencia en general, y en este caso alude a la culpa, a la necesidad de ser ocultado, la fundación de sí mismo a partir del rechazo de su padre, y la muerte y el daño que ocasiona con su nacimiento, el cual parece haber pedido un caro tributo.

Por otro lado, el libro presenta dos modalidades de las relaciones parento-filiales por **adopción**, la cual sería la quinta categoría. En una de ellas, los padres adoptan a un niño, mientras que en la otra el hijo adopta a una madre. El primer caso lo constituye el matrimonio distante y fracasado que decide adoptar a Dionisio en *El presentimiento de la locura*, y quienes van a un orfanato en busca de un niño para llevar a su casa porque así lo decidieron ellos (pp. 48-50). Y ya una vez con el niño en casa, llegó una etapa de adaptación de éste al hogar y a sus nuevos padres, llorando en ocasiones como extrañando el orfanato pero poco a poco cobrando cariño por ellos (p. 50).

Y en el resto de la historia, las referencias que se hacen a la adopción son dos. En la primera, el padre habla de la buena educación de un niño *aun cuando* viniese de un orfanato (p. 58); y en la segunda utiliza ahora la palabra “asilo” y habla de la imposibilidad de desadoptar al chico o devolverlo al hospicio (p. 55).

Ahora bien, la contraparte de esta posibilidad de adopción se encuentra en el cuento *Mi madre*. Julia es la segunda esposa del padre de William y, cuando estos se conocen tras la muerte del hombre, es el hijo quien insiste durante todo el relato en llamar a esa mujer “madre”, y en realidad ella ni por un instante se refiere a él como un hijo. Es así como el

narrador empieza a referirse a ella como la mujer a quien puede llamarla “madre” (p. 26), progresando a llamarle de tal forma en su pensamiento, luego a verbalizarlo con empeño (p. 30) y luego hacerlo sin vergüenza alguna (p. 36). Llegó incluso a considerarla su verdadera madre, dado que la biológica había muerto sin conocerlo (p. 26), y también afirmó no esperar de ella a un ser vivo, sino simplemente a alguien que imitara bien la palabra “madre” (p. 28).

Por lo tanto, esta relación madrastra-hijastro, que si bien finaliza en términos de atracción física y amor, parece que desde el inicio fue unidireccional. No hay rastros en el cuento de que ella se haya empeñado en llamarlo “hijo” o tan siquiera referirse a él como un “hijastro”. Es por ello que este proceso de adopción la ejerce el hijo hacia su madre.

Como sexta categoría se encuentra **la transmisión**. La figura de la filiación se estructura dentro de la pertenencia a un grupo más grande, –llámese pueblo, comunidad o raza– que dice algo de la transmisión de algún tipo de legado. *El presentimiento de la locura* habla de esto cuando se descubre en el diario de Dionisio quiénes son sus verdaderos antepasados y lo que para él significa dicha pertenencia, en tanto el pueblo le condenó al exilio por un delito que nunca cometió sino que lo llevó a cabo su padre, pero que es algo de lo que se “hereda” del padre en dicha tradición (p. 73). Posteriormente, con la muerte que se causó Dionisio a sí mismo tras las torturas de su padre adoptivo, logró regresar a su pueblo natal, es decir, Innsmouth<sup>200</sup>, a cuyas playas fueron conducidas sus restos (p. 80).

Esta posibilidad de transmitir algo dentro de la estructura familiar, no sólo puede ser un castigo como el exilio de un pueblo, sino que en *Medea* también se considera la transmisión de la locura de madre a hija, viendo esta locura como una enfermedad (p. 105). Y por último, *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen* hace una breve alusión al tema de la transmisión parento-filial de la cultura, cuando narra las historias cosmogónicas que contaban los padres a sus hijos y que trataban del árbol de Yggdrasil en las sociedades nórdicas (p. 204). Y también se presentan en el libro unas citas donde se alude a la herencia de bienes: una casa construida donde nació el protagonista y una pequeña fortuna (pp. 247 y 47).

Aunque estas alusiones a la transmisión son breves y nunca constituyen el núcleo central

---

<sup>200</sup> Como ya se indicó en los intertextos, Innsmouth es un lugar de la mitología lovecraftiana, donde habitan seres que coinciden con la descripción de la raza de Dionisio.

de los relatos, sí dan alguna pista de la estructura familiar en un entramado social que permite la transmisión y herencia de algo a los hijos (un castigo, una enfermedad, un saber, bienes materiales).

Los **nombres propios**, que de alguna forma son también parte de la transmisión, aparecen llenos de significación en dos ocasiones. La primera de ellas salta a la vista en el cuento *Medea*, y narra cómo la hija, Perla, fue nombrada de tal forma. A la vez, es curioso que la niña no tuviera nombre antes de nacer, ni al nacer, sino hasta tres meses después. Mientras la familia navegaba sobre aguas llenas de ostras perlíferas y pescadores que se zambullían en el agua, la niña cayó de la embarcación y, ante la amenaza de tiburones, un pescador de perlas la rescató de la muerte. Es por ello que la nombraron como Pequeña Perla (pp. 82-87).

Con una connotación distinta, *El presentimiento de la locura* habla también del poseer o no un nombre propio. Cuando Arístides y Cristina van al orfanato para adoptar un niño, el hombre se refiere a los niños que allí se hallan como lo innominado (p. 49), o nombrados con un nombre divertido, banal y grotesco, imposible de cambiar a esos niños que no son nadie (p. 50). Así, el poseer o no un nombre propio, parecía dar alguna legitimidad a la existencia de esos niños abandonados. Más adelante, el nombre Dionisio se convirtió en algo despectivo conforme el niño se iba ganando el odio de su padre: se volvía un nombre cada vez más ridículo y más irritante (pp. 62-63).

*Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen* muestra un destello de esta temática, cuando bajo una situación de pánico el narrador alude al miedo de perder su nombre propio (p. 188). Y luego el protagonista Snorri Storluson habla de su nombre y ascendencia como aquel que poco importará en la Valhöll<sup>201</sup> (p. 175), y se refiere a sí mismo como la marioneta portadora de su nombre<sup>202</sup>, nombre que cargó como una maldición toda su vida: Snorri, hijo de Storluson (p. 248).

Entonces, el tema del nombre propio se aborda como un significante inserto en la historia del hijo, que le permite el estatuto de ser “alguien” frente a la nada anónima de lo

---

<sup>201</sup> La Valhöll es el salón de los nombres de los muertos según la mitología nórdica.

<sup>202</sup> Cita que recuerda al narrador de *La visión* cuando se refería a portar la mancha de un nombre (p. 145).

innominado, por lo que su pérdida produce miedo. También se presenta el nombre como un vaciamiento (en el último ejemplo), o un simple cascarón despojado de cualquier significación.

Ahora bien, como siguiente categoría, el cuento *La visión* se manifiesta en sus inicios con respecto al tema de **la autonomía** del hijo frente a lo que le es impuesto por sus padres. En este caso se refiere a la vocación y la elección de sus estudios, lucha que tuvo que dar para reivindicar lo que él deseaba hacer. Aquí el protagonista desde niño deseó dedicarse a la microscopía (p. 116). Sin embargo sus padres, muy apegados a sus costumbres, no consintieron en dicha elección, por lo que decidieron que él se dedicaría a otro oficio como el comercio (p. 117). El joven se negó y empezó a idear las maniobras para hacerse independiente de ellos, irse a la ciudad y hacer lo que quería (p. 117). Así lo hizo y se marchó. Se dedicó a la microscopía y la última referencia -indiferente- que hace de su familia y las imposiciones que le hacían, es la siguiente: su familia se sorprendía de sus pocos avances, pues él no asistía a los cursos que ellos deseaban, dado que él mismo pagaba su matrícula (p. 122).

Por otro lado, en *El presentimiento de la locura* también se encuentra una cita que alude a esta categoría. Si bien se dijo antes que Dionisio había sido adoptado para salvar un matrimonio sumido en el fracaso y con el deseo de alcanzar la felicidad (lo cual estuvieron cerca de lograr), el niño adoptado, sin embargo, se opuso a esa imposición y a esa esperanza recaída sobre él. Escribía en su diario que matando a su madre, lograría oponerse a la felicidad de ese matrimonio (p. 73). En estas breves alusiones se muestran entonces dos ejemplos de cómo el hijo se opone activamente a la misión impuesta por quienes le preceden: ser un profesional exitoso en determinada área o ser el salvador de un matrimonio fracasado.

La temática paterna relatada por el hijo, se desarrolla en el cuento titulado *Mi madre* y se refiere principalmente a estar en **el lugar del padre**. El protagonista y narrador vive con la culpa de la muerte de su madre al dar a luz, pues su padre le ha rechazado siempre debido a ello (p. 23). Sin embargo, el joven conservó la esperanza de que dicho desdén se convirtiera en amor, pues su padre, aunque vivía muy lejos de él y le enviaba cartas escasas (p. 27), era lo único que amaba en el mundo. Pero ni siquiera cuando el hombre se volvió a enamorar se dio tal efecto, pues aun habiendo encontrado a una segunda esposa que podía disipar el dolor por la muerte de la primera, todavía no llegaban las muestras de afecto por el hijo, aunque éste esperaba que así sucediera (pp. 23-25).

Posteriormente, el padre avisó en una carta que estaba gravemente enfermo, lo cual el protagonista supuso que podía acercarlos el uno al otro. Sin embargo, el hombre murió muy pronto y su hijo se propuso realizar un viaje pesado desde Europa a Brasil como un desesperado homenaje a su padre (pp. 25 y 27). Una vez llegado a Suramérica, se encontró con su madrastra e inició la relación que él calificó de edípica. Pero en este punto es importante cómo el hijo narra su posicionamiento en el lugar del padre: era tratado por su madrastra con la misma ternura ávida con que debió acariciar a su ya fallecido esposo, y le decía además que era idéntico a su padre, lo cual era todo un halago para el hijo (p. 30).

Luego, antes del clímax del relato, el joven aceptó realizar otro homenaje al nombre de su padre, propuesta de su madrastra, que consistía en realizar una última expedición por las regiones peligrosas del Amazonas que frecuentaba su padre (p. 38). Y finalmente, el protagonista se dedicó a buscarle explicación a la muerte de su padre, la cual parecía no tener mucho sentido al inicio. Al preguntarle a la sirvienta de la casa por el aspecto de su padre previo a la muerte, ésta le respondió señalando a Julia como la causa (p. 30). Luego las indagaciones confirmaban que era su madrastra la autora de dicha muerte, pero al inicio esto sólo fue atribuido a una supuesta locura del padre, quien había estado obsesionado con el mito de las Amazonas antes de morir (p. 31). Lo cual más tarde confirmó un amigo de su padre, quien le contó que el hombre había quedado con tales ideas después de una expedición en la que había conocido a Julia (p. 32-36).

Hasta que el abogado del pueblo le comentó al joven que su padre había dejado una carta sólo para él (pp. 38-39) y en la que, finalmente, el padre daba la muestra de amor que había esperado toda su vida. Pero le dejó, asimismo, un mandato definitivo que el hijo acata (y al final ataca): lo llama querido hijo pero le dice que mate a Julia, quien pertenece a un pueblo maldito por Dios (pp. 41-42). Frente a todas estas incógnitas, el joven llegó a pensar que estaba tan loco como su padre (p. 40). Y el sentirse identificado con el padre llegó a este punto, cuando se hace notar que ambos se obsesionaron con dicho misterio: Julia había desaparecido tras robarse la cabeza del cadáver del hombre, por lo que el hijo se precipitó en una persecución tras ella después de responsabilizarla por la enfermedad y muerte de su padre (pp. 40-41 y 43).

Y fue así como el joven emprendió un riesgoso viaje al Amazonas, expedición en la que

pretendía atrapar a Julia y vengar a su padre. Sin embargo, al final del relato y sin precedentes claros, William cayó en las mismas redes de Julia en que alguna vez cayera su padre para encontrar la muerte, y ofreció su cabeza como trofeo, al igual que el cráneo ya robado de su padre (p. 46).

Por otro lado, el cuento *La visión* alude brevemente a un episodio onírico de rivalidad, donde un hombre al que identifica por un rasgo común con su padre, le arrebató a la mujer que ama (p. 122). En ambos casos, el hijo y el padre comparten el amor por una misma mujer, pero en el caso del cuento *Mi madre*, el hijo se identifica con su padre (le rinde homenaje, investiga su muerte, decide vengarlo y finalmente muere como él); mientras que el de *La visión*, se tortura a sí mismo con pensamientos y rivaliza con él.

La figura materna, por otro lado y como categoría aparte, es expresada de forma especial en tanto **significante “madre”**. El relato *Mi madre*, tal y como se intuye en su título, trata de ello. Lo que al protagonista le importa es tener alguien a quien adjudicar la palabra “madre”, simplemente alguien que ejerza esa función sin importar el ser orgánico que funja como tal.

William Brown, personaje central y narrador de la historia, es enfático en cuanto a cómo su vida fue marcada por lo que él llama la inexistencia de una madre, pues su madre había muerto al nacer él (p. 23). A esta mujer, llamada Agnes, la nombra primero como su madre y luego se refiere a ella como su *primera* madre (dando cabida a más de una) y la llama también como quien pagó con su vida el nacimiento de él (p. 24) o aquella a la que había dado muerte involuntariamente (p. 26).

Posteriormente apareció en la narración Julia, la segunda esposa del padre ya fallecido del protagonista. Éste se aferró a la idea de tener finalmente alguien que ocupara ese lugar de madre que él tanto resentía. La trama de la historia va mostrando la evolución en las formas de nombrar a esta mujer, quien inicia siendo fríamente la sustituta de la madre (p. 24), luego la madrastra y más desvergonzadamente la segunda madre (p. 25), para finalmente ser la primera y única madre (p. 26). Él buscaba sólo alguien que imitara esa palabra, por lo que llamaba a Julia madre (pp. 28, 30 y 36).

Sin embargo, el cuento da un viraje sobrenatural, donde Julia resultó ser una especie de amazona mitológica que asesinaba hombres, lo cual por supuesto alteró el recorrido de los

significantes relacionados con “madre” que giraban alrededor de ella. Así, ella pasó a cargar con nominaciones distintas a las de entonces: dudaba de llamarla tan siquiera mujer (p. 42), y la calificaba de demente y monstruo (p. 43). Y así se van dando los nuevos nombres de Julia: la amazona (p. 31), la vampiro-hembra (p. 32), la mujer-diablo y el Demonio (p. 34), la guerrera (p. 44), la mujer inmortal, Chrisaltdt y la diosa (p. 46).

Estos estatutos de no-mujer que se dan ahora a la que se llamara “madre”, van acompañados de otros como la masculinización de la mujer (de la madre), en una dicotomía con la mujer-madre-femenina tradicional, entendiendo la feminidad como delicadeza y habilidad en el oficio doméstico. En el primero de los casos, la madre “masculina” es retratada en Julia, en quien se notaba una marcada masculinidad (p. 24) y a quien alguien llamó virago (p. 24); lo cual es reforzado en la escena donde William cree haber visto entre las piernas de su madre un enorme falo (p. 40).

Por el otro lado, el libro hace dos referencias expresas a la contraparte de ésta, es decir, la mujer tradicionalmente “femenina”: las delicadezas de una madre (p. 24) y la buena madre ama de casa (p. 115), cita última esta que pertenece al relato *La visión*<sup>203</sup>.

Ahora bien, el tema de la madre no se agota allí. El cuento titulado *El presentimiento de la locura* también hace un par de referencias al devenir madreadoptiva-madre, cuando Cristina se alegra y se ilusiona al ser llamada “mamá” por Dionisio la primera vez (pp. 50-51) y cuando el padre se refiere a la mujer que el niño adoptado llama “madre” (p. 58). Otra connotación que aparece en este cuento, es el del lugar de la madre justo en medio del padre y el hijo como la mediadora, quien se ubica siempre en la posición de posibilitar y denegar el encuentro entre los otros dos componentes de la familia. Es Cristina quien siempre obstaculiza el encuentro o intento de diálogo entre Arístides y Dionisio (pp. 52, 54-55, 58-59 y 63-65). En este caso se trata del lugar de la madre como una mediación que sostiene la convivencia de los tres sujetos implicados, pero parcializada hacia alguno de ellos, obstaculizando su encuentro directo y negando con su mirada y oídos todo aquello que no se amolde a lo que ella desea sostener, a expensas de la credibilidad y la confianza en el esposo.

---

<sup>203</sup> También a lo largo del cuento *Medea*, hay descripciones extensas de la belleza de una mujer, pero no se han incluido aquí en tanto el relato nunca las asocia con su condición de madre.

La categoría del **filicidio** se basa en las citas presentes en la primera parte del libro, de la cual tomo dicho término: *Cuatro variaciones sobre el filicidio*<sup>204</sup>. La primera variación es el canibalismo y se encuentra en el cuento *Acéfalo*. En él, Ugolino es encerrado con sus hijos en una torre y son abandonados a morir de hambre (p. 15). Aunque el niño, de nombre Gaddo, ya estaba muerto cuando dio inicio la escena antropofágica, ésta se considera una forma de filicidio en tanto lo que el padre come del hijo es su cabeza (elemento muy presente en diversas connotaciones de la historia) y la que, según el texto, es el asiento del alma (p. 17).

Ugolino se precipita, enloquecido, a devorar el cerebro de Gaddo frente a la mirada de su otro hijo que le observa con terror. Raspa cuidadosamente el cráneo del niño y come de esa sustancia elástica que le produce avidez y náuseas (pp. 19-20).

El incesto aparece catalogado entre las variantes del filicidio y el texto se encarga de justificarlo por sí mismo. El cuento *Mi madre* narra la historia de William, quien en su búsqueda constante de una madre se aferra a la idea de llamar “madre” a la segunda esposa que tuvo su padre. Sin embargo, esta mujer llamada Julia se involucra en una relación incestuosa con el joven y termina induciéndolo a ser devorado y unificado con ella. La carnalidad del relato llega a asemejar el incesto con el filicidio.

Ahora bien, la trama incestuosa inicia cuando el joven se va a Brasil a conocer a la mujer. Su padre está recién fallecido. Se da su primer encuentro con Julia, a quien sólo conocía por una fotografía pero frente a frente le parecía aún más atractiva (p. 28)<sup>205</sup>. Esta primera experiencia, aparentemente banal, tomó otro curso conforme fue pasando el momento de la primera impresión, pues la mujer empezó a mirarlo como a un amante, lo cual repelió al muchacho que esperaba una madre y no una pareja (p. 28). Luego el protagonista narra una

---

<sup>204</sup> Panero utiliza el término “filicidio”, el cual según la Real Academia se refiere a la “muerte dada por un padre o una madre a su propio hijo”, sin especificaciones de edad. Para la cuarta subcategoría de filicidio, he optado por utilizar la palabra “infanticidio” para distinguirla así de la categoría que la alberga y a la vez especificar que la víctima se trata de un niño pequeño: “muerte dada violentamente a un niño de corta edad”, aunque según la definición, no necesariamente sea a manos de su padre o madre (en el cuento sí es así).

<sup>205</sup> La impresión que dejaron unas fotografías de Julia enviadas al protagonista por su padre recién desposado, fue que era una joven singularmente hermosa, extremadamente rubia, alta y fuerte, curtida por aquellos climas de Brasil (p. 24).

pesadilla que tuvo e intenta darle una explicación que considera “psicoanalítica”, donde habla expresamente del incesto: su madre en cuerpo de hombre comía de los huesos de él, lo cual él también experimentaba como una voluptuosidad que luego adjudicó al complejo de Edipo (p. 29).

Con el paso de los días, Julia fue mostrando al joven sus muestras de cariño y avidez, al punto de que la sirvienta se percató de ello y sugirió que la mujer era una devoradora de hombres (p. 37). El joven se refería a ella ya explícitamente como la atrayente madrastra (p. 31) y era tratado por ella con el mismo cariño y ternura ávida que ésta debió mostrar hacia el padre de él (p. 30). La intensidad de la relación se iba acrecentando hasta llegar al punto en que la palabra “atracción” fue sustituida por el sentimiento del amor. De ahí la especie de declaración que le hizo a la mujer, proponiéndole que volvieran juntos a Europa (p. 38), y de ahí también su dolor ante el desprecio que ella le ofreció después de saber que a él le esperaba una carta secreta dejada por su padre (p. 39).

El protagonista fue descubriendo que Julia era en realidad una especie de amazona. Ella huyó y se llevó consigo la cabeza de su esposo tras profanar su tumba. El joven la persiguió por toda la selva amazónica y consiguió información que le hizo tener la certeza de que ella fue la responsable de la insólita muerte de su padre. El relato cambia poco a poco de tono, pues tras referirse a ella en términos despectivos, regresó al enamoramiento cuando ya estaba cerca de llegar adonde ella se escondía. El texto que finaliza la historia hace referencia al arrebatamiento de William y su fusión con la que alguna vez llamó “mi madre”, cuando su alma pasase por entero a ella (p. 46).

En tercer lugar, el suicidio que es más o menos inducido de parte del padre hacia el hijo, es otra forma de filicidio según el texto de Panero. Aquí aparece nuevamente el relato sobre Dionisio, *El presentimiento de la locura*. Este chico es torturado por su padre adoptivo, quien cree haber descubierto que fue el niño quien mató a su esposa, ese niño que no es un ser humano. Tras largas jornadas de golpes, encierro y privación de agua y comida, Arístides descubre que Dionisio ha optado por el suicidio colgándose de una cuerda por el cuello, y él, por su parte, optó por descuartizar el cadáver de su hijo (p. 80). El filicidio es aquí un suicidio que el hijo comete ante las agresiones extremas del padre.

Y el tema de la madre que mata a su hija (infanticidio) aparece, por supuesto, en el relato *Medea*. Todo empieza cuando Mister Gerald Brown Esquiré lleva a su esposa a ver la obra teatral *Medea*. Se describe la conmoción de la mujer ante el espectáculo como un sacudimiento de emociones ante el drama sombrío, una reacción tambaleante que la dejó en un temblor y sumida en un extraño mutismo (p. 93). La extrañeza prosiguió esa misma noche, pues mientras el hombre dormía en el hotel, Minnie lo apuñaló en la espalda. No le causó la muerte y él se aplicó primeros auxilios básicos. Sin embargo, ante la lucidez que ella mostraba (lo cual descartaba el sonambulismo y la locura), éste tomó medidas en su contra y le prohibió ver a su hija Perla (p. 99), cosa que ella tampoco demandó (p. 103).

Finalmente, la escena infanticida se desarrolló una noche en que Gerald y el médico que le acompañaba escucharon un extraño ruido en la casa. Fueron en su búsqueda y encontraron a Minnie muy tranquila con las manos ensangrentadas, y luego a la niña muerta en su cuna tras una puñalada (p. 106). Minnie confesó al doctor Melony lo que sucedía: sus motivos para haber cometido tanto el intento de homicidio contra su esposo y ahora el infanticidio, estaban relacionados al consumo de sustancias sabáticas (p. 107).

Retomando la categoría relativa al filicidio, se muestran cuatro escenas que responden a lo que Panero llama cuatro variaciones sobre el filicidio: un canibalismo donde el padre está castigado al hambre y termina devorando el encéfalo de su hijo -ahora “acéfalo”-; un incesto devorador con la atractiva madrastra que cumplió, sin llegar a serlo, el papel de madre y amante; una inducción violenta y tortuosa al suicidio del hijo, cuyo cadáver sería luego seccionado; y un infanticidio provocado por el delirio de las drogas y la conmoción frente a la obra de Eurípides.

También **la muerte del hijo** se muestra no como filicidio, sino como el padre y/o la madre que miran. Lo que se destaca es, principalmente, la impotencia de estos ante lo que parece inevitable. En primer lugar, el relato *Medea* presenta una falsa alarma de muerte. Dentro de la concepción de hija idealizada y amada, el padre narra la inefabilidad de los sentimientos al ser espectador de la pérdida de su niña que se ahogaba en el mar, pero que finalmente fue salvada (pp. 84-87). Luego, al final del relato, sí sucede dicha muerte de la niña y el texto no pierde su tono, su elegante gramática y su capacidad de expresión del dolor indescriptible (p. 106). Una escena muy parecida a la primera mencionada se relata en *El presentimiento de la*

*locura*, cuando los padres adoptivos del chico se asustaron al creer que éste moriría ahogado en el mar (pp. 53-54).

En el cuento *Cuando un hombre muere, las águilas se reúnen* se relata la muerte del hijo del Rey Hacón, con un lenguaje manifiestamente poético y mostrando la imposibilidad de llorar o expresar la desesperación (pp. 208-209). Y la situación fue llevada aún más lejos, pues los otros dos hijos del rey también murieron sucesivamente, seguidos de todos los niños del pueblo, hasta encontrar el penúltimo cadáver de niño sin alma. Y en tal ocasión, el rey lloró con desespero (pp. 210-211).

Finalmente, con mucha más crudeza y la imposibilidad de catarsis que ofrece la narración en *Acéfalo*, narración/descripción que pretende ser fría, objetiva, geométrica y no-poética, como hablado por las imágenes de una cámara de cine; esa posición desde la que es relatada la escena estremecedora, contrasta claramente con cualquiera de las situaciones anteriores<sup>206</sup>: Gaddo pregunta a su padre por qué no lo ayuda y luego cae muerto (pp. 18-19). Es así como, aún en el ámbito de la muerte, el hijo fallece esta vez no por filicidio, sino más bien ante los ojos de sus padres impotentes frente a semejante espectáculo, dando paso a la inefabilidad de las emociones sentidas, pero sobre todo con el fuerte sentimiento de no poder hacer cosa alguna para evitar o revertir la muerte del hijo.

Por último, he llamado **lugares excluyentes** a esta categoría, difícil de explicar, que se refiere a aquellos fragmentos de texto donde hay una ruptura con las posibilidades naturales del árbol familiar. En la primera subcategoría, se menciona lo que sucede con un padre “sin hijos”, es decir, sin el otro lugar que precisamente le da el estatuto de “padre”; y la segunda muestra cómo en los cuentos es posible tener al mismo tiempo la denominación de madre, padre o hermana (y más) para la misma persona.

En *Hortus conclusus* se narra la locura de Mister Darling cuando sus hijos deciden irse al país de Nunca Jamás. Vemos una primera interacción del hombre y los niños, donde se despiden con toda naturalidad (p. 156) y, una vez se han marchado sus hijos, Mister Darling

---

<sup>206</sup> La impotencia paterna frente a la muerte del hijo puede anticiparse desde el epígrafe de este cuento, el cual corresponde al *Infierno* de Dante y cuenta cuando el padre oyó clavar la puerta desde afuera, dejándolos para siempre encerrados allí, y él sin sentirse capaz de ver la cara de sus hijos (p. 15).

entra en un estado de tristeza y sopor, mirando hacia la misma puerta de la cita anterior, por la que entraban los niños (p. 166). Por último, tras vivir aterrorizado por la voz susurrante de Peter Pan y la ausencia de los hijos, se lo muestra finalmente en estado deplorable dentro de un manicomio, dado que enloqueció (pp. 169-170). Por lo tanto, esta locura del padre parece derivar de la ausencia de los hijos, hijos que han decidido ir a la tierra donde no se tiene padres. El estatuto de padre queda anulado y es entonces la contracara del hijo sin padres tan presente en *Peter Pan*.

Finalmente, el relato *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen* muestra lo que su narrador llama enigmas y que representan un traslape de la estructura ya conocida de padre y madre que dieron nacimiento a un hijo (pp. 197 y 222). Luego el personaje principal conoce a Sorbst, la mujer lesbiana que se convierte en su amante pero con quien establece una relación en la cual ella es él mismo, su hermana, su hijo, su padre y otros lugares significantes que naturalmente deberían ser excluyentes entre sí, tanto por cuestión de género como del esquema de la filiación (p. 234-240, 242, 245-247 y 254). De esta manera, tras ser Sorbst quien ocupa todos esos lugares simultáneos y supuestamente excluyentes en su discurso, la narración prosigue cuando ella le relata acerca de su embarazo y la concepción que obtuvo de los dioses en forma de cadáver que habían llegado al pueblo, y nuevamente las categorías de madre-padre-hijo se traslapan entre sí (pp. 249-250).

Fue entonces cuando Sorbst procedió a explicar los detalles de su llegada a la montaña donde estaban los ocho cadáveres que la inseminaron. Cuenta cómo fue embarazada, primero por el jefe de los seres y luego por los demás uno a uno (p. 252). Y por último, el cuento (y el libro) finaliza con la narración del nacimiento del niño, el cual no esclarece los enigmas que planteó desde el inicio, cerrando la historia del mismo modo insólito (pp. 254-255).

Esta última subcategoría que se refiere a lo enigmático, desplaza los lugares habituales de las relaciones parento-filiales, desenfocando el lugar específico del hijo y disolviéndolo entre las posibilidades de las otras funciones del esquema familiar. Se mezclan las etiquetas de masculino y femenino y se llega a una discordante imposibilidad de ser significantes excluyentes entre sí.

\* \* \*

Entonces, este recorrido por la materialidad textual de la obra ha mostrado el lugar del hijo (y a sus contrapartes de lugares padre/madre) como sitio de ideales y bajezas monstruosas o lugar de muerte y filicidio, así como rompiendo los esquemas familiares tanto sociales como naturales (la Tabla 3 sintetiza los hallazgos realizados en esta lectura<sup>207</sup>).

---

<sup>207</sup> Los números de página indicados en la tabla no se corresponden con la cantidad de citas que el libro alberga. Una sola página puede contener diversas citas, o una sola cita puede estar contenida en más de una página. Por ello no debe considerarse como un recuento de frecuencias.

Tabla 3.

*Síntesis de las categorías sobre las relaciones parento-filiales halladas en la textualidad del libro.*

Categoría	Descripción	Páginas
Hijo idealizado	<i>Amado</i> : apelativos cariñosos, atesorado, perfecto. <i>Salvador</i> : sacar a los padres del fracaso, redentor.	47 48 49 63 64 65 70 71 72 84 86 87 88 103 104 105 106
Hijo monstruoso	<i>Objeto/animal</i> : violentable, posesión, juguete, cerdo, insecto, inmundicia. <i>Desecho</i> : cuerpo fragmentado, excrementicio. <i>No-niño</i> : sexualizado, feminizado, sobrenatural, maldad, terror.	18 19 20 41 49 50 51 52 53 54 55 58 59 62 63 67 68 69 73 74 75 76 77 78 79 80 156 157 158 159 160 163 169 170 211 212 234 243 244 245 249
Nacimiento	Fundación de la existencia, culpa, rechazo, daño.	23 24 26 27
Adopción	Operación bidireccional padres ↔ hijos, más importante la palabra que la biología.	26 27 28 29 30 36 48 49 50 55 58
Transmisión	Entramado social que permite transmisión y herencia a los hijos.	47 73 80 105 204 247
Nombre propio	Inserto en una historia, permite ser “alguien” al ser nombrado, vaciamiento de significación.	49 50 62 63 82 83 84 85 86 87 145 175 188 248
Autonomía Padre	No hacer lo que quieren los padres. Identificación, ocupar su lugar, rivalidad.	76 116 117 122 23 24 25 27 30 31 32 33 34 35 36 38 39 40 41 42 43 46 122
Madre	Dicotomía masculinidad/feminidad, mediación entre padre e hijo, significativo (asunto de palabra y no de biología).	23 24 26 28 30 31 32 34 36 42 43 40 44 46 50 51 52 54 55 58 59 63 64 65 115
Filicidio	<i>Canibalismo</i> : ser comida para el padre hambriento. <i>Incesto</i> : sacrificio para hacerse uno con la madre. <i>Suicidio</i> : decisión ante la tortura del padre. <i>Infanticidio</i> : niña asesinada por su madre.	15 17 19 20 28 29 30 31 37 38 39 46 80 93 99 103 106 107
Muerte del hijo	Inefabilidad e impotencia del padre viendo al hijo morir.	15 18 19 53 54 84 84 86 87 106 208 209 210 211
Lugares excluyentes	<i>Padre sin hijos</i> : contracara de Peter Pan, lugar del padre queda anulado. <i>Enigma</i> : desplazamiento de los lugares habituales de la familia, disolución del esquema familiar.	156 166 197 222 234 235 236 237 238 239 240 242 245 246 247 252 254 255

## EL LUGAR DEL HIJO COMO PLACER, TERROR Y GOCE (LECTURA PSICOANALÍTICA)

*Toda obra está abierta a cualquier lectura, toda obra es una Grieta para la que cabe cualquier interpretación.*

Leopoldo María Panero<sup>208</sup>

En la parte final de esta investigación, se busca formular una conjetura psicoanalítica *a posteriori* que integre los conocimientos adquiridos a partir de las dos lecturas anteriores y el marco teórico, y proceder a desarrollar teóricamente dicha conjetura dando más libertad a la iniciativa (infidelidad) de la lectora. Se hace uso de la abducción o proceso mediante el cual se generan hipótesis para dar cuenta de hechos sorprendentes, de carácter conjetural y plausible donde radica su validez. Esta fase no busca la infalibilidad, sino que celebra el error, hay lugar para la atención flotante y se rige por la ley de que un enunciado verdadero puede adivinarse por atajos de aspecto inconsistente (Murillo Valverde, 2010). El despliegue indefinido de la interpretación obedece al principio de que cualquier signo o formación de sentido que atrape a la lectora, se puede interpretar: pero “cualquiera... y no todos” (Le Gaufey, 2003, p. 73; nótese el epígrafe que antecede a este párrafo). Todo esto responde al objetivo de reflexionar acerca de la novedad que aporta el libro de Panero a las relaciones parento-filiales desde la construcción del relato.

En la propuesta metodológica que antecede a estas tres lecturas, he propuesto una hipótesis general como punto de partida, pensada sin una lectura desmenuzada del libro ni con una indagación de sus referentes. Me cito: “el libro de Panero aporta algo novedoso a las

---

<sup>208</sup> (Panero, 1975, p. 11).

relaciones parento-filiales y al lugar del hijo más específicamente, lo cual permite repensar nuevas formas de relación, no psicopatologizadas ni medicalizadas, sino desde lo ominoso visto como una extrañeza inquietante”.

Ahora bien, si aquella fue la hipótesis inicial, es la hora de formular una conjetura más libre, atrevida y creativa que la integre con el resto de las indagaciones hasta aquí realizadas, y he aquí mi propuesta: el libro *El lugar del hijo* de Panero utiliza mecanismos del cuento de terror para apelar al goce y al placer del lector, con respecto a una condición que le es inevitable como el ser hijo, siendo los puntos máximos de miedo el filicidio y la pérdida de la estructura familiar<sup>209</sup>. Dicha conjetura es sólo probable, del todo plausible para la lectora, y se nutrió de las siguientes observaciones realizadas en la primera fase o lectura filológica, siguiendo su ilación:

- Panero tuvo una influencia significativa de la literatura de terror y sus mecanismos, todo lo cual estudió minuciosamente en sus numerosos ensayos y su antología (*Visión de la literatura de terror anglo-americana*). Y entre los autores que más cita, se encuentran Poe, Lovecraft, Bierce o Machen. Además, el término *unheimlich* no le era desconocido.
- El poeta era seguidor del “extrañamiento” que aprendió del formalismo ruso. También citaba repetitivamente a Derrida y una frase acerca de la pérdida del sentido en el poema.
- La intertextualidad masiva es constituyente en la obra paneriana, dejando suspendida la idea imposible de una “escritura original”. Esto da a sus intertextos un estatuto de rango mayor a simples alusiones.
- Los temas que podemos llamar “incómodos” son puntos clave en la poesía y prosa de Panero. Así, desacraliza a la familia (padre, madre, hijo o hija) y a la infancia; gusta mostrar al cuerpo fragmentado y como desecho (cuerpo Real) y sus escritos tienen una relación muy estrecha con la locura. A través de estos temas busca un choque frontal con el lector.
- La traducción ocupa un lugar prioritario en su teoría de la literatura orgánica, por lo que un texto traducido (adaptado, corregido, pervertido) toma el estatuto de texto original. Esta teoría literaria también sostiene el lugar privilegiado del lector y su imaginación, por encima siempre del imperio del autor.

---

<sup>209</sup> Tomando como “conjetura” un “juicio que se forma de las cosas o acaecimientos por indicios y observaciones”, según la Real Academia.

- Panero fue uno de los primeros legos del psicoanálisis que fueron formados en Madrid en los años 70. Su manejo de las teorías de Freud y Lacan, así como del postestructuralismo francés, se evidencia en sus cuentos.
- Su obra ensayística no sólo deja comprobado el punto anterior, sino también que Panero leía las teorías sobre el filicidio de Arnaldo Rascovsky. Asimismo, en sus entrevistas ha dejado frases significativas sobre el tema del filicidio.
- Leopoldo María ha presentado un gusto sensacional por *Peter Pan* de Barrie y su versión cinematográfica disneyana, así como por otros personajes de narraciones infantiles, a los cuales saca de su contexto y les pone significaciones insólitas.
- El libro *El lugar del hijo* fue promocionado y criticado bajo el presupuesto de que se trataba de un libro de cuentos de terror. Además, su primer título (*En lugar del hijo*) puede que derive de un antiguo libro de haiku.

Por otro lado, la lectura semiótica permitió la creación de categorías con citas específicas extraídas del libro, aislándolas de todo aquel texto cuyos significantes no remitieran a construir el signo del lugar del hijo. Asimismo, esta segmentación permitió notar, como se desarrollará más adelante, que Panero tiene un juego de constante tensión en todo el libro, tensión que oscila entre dos polos de idealización y monstruosidad. Esto hubiese sido imposible de percibir conscientemente con la lectura común del libro, pero el doble trabajo de fragmentación-reagrupación de citas en la lectura semiótica permitió notar dicho mecanismo con el que el poeta produce los efectos (in)deseados en el lector.

Asimismo, es el mejor momento para permitir que los supuestos admitidos en el marco teórico entren en juego:

- El arte es una fuente de saber y un objeto válido de investigación.
- Darse el permiso de ser una lectora que da paso a la perplejidad y a la sorpresa.
- Dejar de lado cualquier saber aplicable a la obra y acercarse con ignorancia a ella, dejar hablar al libro más allá de lo teórico y lo estético.
- Permitir a través del engaño un acto de sublimación.
- Todo lo anterior basado en la premisa de que el poeta aventaja al psicoanalista en el conocimiento sobre lo que al psiquismo humano se refiere.

Es así como esta etapa anuda los tres ejes anteriores (lectura filológica, lectura semiótica, marco teórico), y de esta manera los temas que se desarrollarán para exponer en detalle la conjetura recién formulada son: en primer lugar, una revisión del cuento de terror como tradición en la que se inserta el libro de Panero, seguida de una muestra de sus mecanismos de funcionamiento formulados por el propio poeta con una ejemplificación detallada con base en el libro, y lo ominoso en la teoría freudiana, término de la “extrañeza inquietante” que tan bien conocía Panero. En la segunda sección se desarrollará la contraposición placer-goce en la escritura paneriana, a partir de los postulados de Roland Barthes para demostrar cómo el poeta genera la tensión terrorífica que provoca en el lector (extremos bello y siniestro aplicados al hijo, al padre y a la madre).

Esto será ampliado mediante la inmersión en los dos puntos máximos de horror en el libro. El primero de ellos, el filicidio o el dar muerte al propio hijo, será abordado desde la teoría de Arnaldo Rascovsky y se indagará su presencia ineludible en la cultura actual, sus huellas antropológicas, su lugar en las mitologías que heredó Occidente, su aparición en las obras literarias de distintas épocas y, por supuesto, el filicidio en *El lugar del hijo*. Y por último se abordará cómo Panero en su libro muestra un derrumbamiento del árbol familiar, al poner en duda los esquemas básicos y lógicos de la estructura de una familia, mediante la propuesta de la hijedad como un hecho no-biológico, la visión de Peter Pan como un niño “autonacido” o no-hijo con sus correspondientes padres-sin-hijos, y el uso del enigma para romper en su totalidad la concepción esquemática de los lugares familiares.

## Cuentos de terror

*Es el positivismo el lugar ideológico que da nacimiento, o provoca el nacimiento de la literatura de terror, donde lo numinoso da miedo precisamente por carecer de lugar, de invocación o de nombre.*

Leopoldo María Panero<sup>210</sup>

El libro *El lugar del hijo*, tanto en la edición de la colección Cuadernos Ínfimos como en Fábula (ambas de Tusquets Editores), muestra en su contraportada una promoción basada en tres elementos: el prestigio del autor, la película *El desencanto* y el contenido terrorífico de sus relatos. Veremos este tercer factor promocional. En la primera edición la editorial reprodujo fragmentos del *Prólogo desordenado y monárquico* (documento hoy perdido) realizado por Panero para su libro, y en el cual da las “claves” para el acercamiento al texto. En estas pistas, el autor introduce explícitamente el tema del terror y lo asocia con el psicoanálisis (se debe recordar que Panero fue un dedicado lector de Freud y Lacan), y postula que “el psicoanálisis es una defensa contra el miedo. La última”. También propone que “el terror es la carencia de un rostro, a la hora de arrancar las máscaras” y que “el terror es desaparecer, o no ser nosotros mismos. Ser comidos, o sorbidos”. Más adelante estas y otras claves del prólogo serán retomadas.

Además, en esa primera edición de 1976 la editorial escribe que de los cuentos de terror, a los que califica de espeluznantes y peores que una pesadilla, Panero “extrae todo aquello que, en nuestro inconsciente de ‘niños’ devorados y estreñidos de miedo, más puede

---

<sup>210</sup> (Panero, 1993, p. 104). Lo “numinoso” se refiere a lo “perteneciente o relativo al numen como manifestación de poderes religiosos o mágicos”, siendo a su vez “numen” una “deidad dotada de un poder misterioso y fascinador”, según la Real Academia.

perturbarnos, trastornarnos”. Y veinticuatro años después en la nueva colección editorial, sostienen que el autor realiza una incursión en “la pérdida de la identidad, el ambiguo mundo de la infancia como paraíso (¿infierno?) perdido y la angustia que suscita la omnipresencia del mal”; y califican al libro como “una auténtica colección de pesadillas, capaces de dejar un poso de sombría desazón en el ánimo del lector”.

La posterior crítica del libro en diarios y revistas también hizo énfasis en el libro como una obra de terror. En el artículo titulado muy convenientemente *El lugar del horror*, se describen los cuentos como una conjugación de misterio, terror y mito, que “a pesar de tratar de extrañas infancias, remotas familias y países, se refieren a nuestro propio mundo interior, allí donde se engendran y anidan los terrores” (Puértolas, 1977, p. 53). Molinero (1977, 9 de febrero) describió a *El lugar del hijo* como una obra de terror que anula el territorio de la infancia, en el marco anglosajón de la literatura fantástica, que llega a los terrenos de lo Innombrable a través del horror que invade a sus personajes. También el terror del libro fue descrito bajo un título que albergaba la frase “pesadilla del lector”, y se decía que fue creado bajo la inspiración de elementos terroríficos, fácilmente reconocibles para cualquier aficionado al género del terror, con más presencia de la irracionalidad que de la verosimilitud; pero esta acumulación de horrores consiguen su objetivo no gratuito para el lector, y logran estremecerlo y mostrarle elementos de su inconsciente y del primitivismo de nuestra supuesta civilización (Marco, 1977, 18 de febrero). Y finalmente, se le describe como un libro en el que Panero se identifica con la tradición literaria terrorífica de Europa y Estados Unidos, y en el cual mantiene la tensión a través del miedo, que linda con el pánico (E. M., 1977, 24 de enero).

Sin duda alguna, *El lugar del hijo* es un libro inscrito dentro del género literario del terror. Así nos lo hace saber también Panero (1977) en su antología (de la que fue compilador y traductor, publicada un año después del libro que nos ocupa, pero que posiblemente trabajaba en ellos simultáneamente, en el mismo escritorio) llamada *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, en cuya nota introductoria aclara que:

Nos hemos limitado aquí a la literatura de terror más rica<sup>211</sup>, la anglo-americana, sin que no obstante hayamos pretendido incluir todos los autores válidos en este género de que aquélla consta –son de notar, en efecto, las omisiones de Arthur Machen, Fitz-James O’Brien, y muchos otros inéditos en España, algunas de las cuales serán subsanadas por lo demás en otro sitio (pp. 33-34).

Ese “otro sitio” se refiere a *El lugar del hijo*, donde incluyó dos traducciones/perversiones de O’Brien (*Medea* y *La visión*, originalmente titulados *Mother of Pearl* y *The diamond lens*, respectivamente), mientras que introdujo a Machen en España a través de *La luz inmóvil*, cuento que tradujo para su segundo libro de cuentos *Dos relatos y una perversión*.

Ahora bien, este género dentro del cual se inserta Panero, “como es lógico esperar de un género literario tan estrechamente relacionado con las emociones primitivas, el cuento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el lenguaje humano” (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013, p. 32). Es así como el relato de terror aparece desde la antigüedad como un ingrediente del folklore cristalizado en baladas, crónicas y textos sagrados arcaicos, y siendo también un elemento destacado de los ritos de magia ceremonial que se extendían desde la prehistoria hasta Egipto y las naciones semíticas (Olavarría, 1989).

La impregnación de tenebrosidades de la Edad Media dio impulso a este género al brindarle personajes míticos que han subsistido en la literatura hasta hoy, como las brujas, los hombres lobo o los vampiros, tan presentes en la voz de ancianas y poetas populares en una época de predominante transmisión oral, donde tanto el pueblo como las élites intelectuales creían firmemente en todas las manifestaciones sobrenaturales, desde el cristianismo hasta la magia negra, la hechicería o la alquimia (Durán Flores & Pineda Zaldaña, 2013). Según

---

<sup>211</sup> Es lo que Panero llama “literatura de terror”, y que otros autores la llaman “literatura de horror”, “literatura gótica” o “literatura fantástica”. Sin duda alguna, no son sinónimos filológicamente hablando, pero trataré aquí la literatura de terror (para diferenciarla de la ciencia ficción, los cuentos de hadas o el relato de suspenso) bajo los parámetros que utilizó Panero (1977):

Considerando a éste como lo que es capaz simplemente de producir, un pánico no necesariamente de origen sobrenatural, y cuya causa puede ser la amenaza a la identidad (...), o bien la locura desprovista de toda connotación mágica (como otras veces tiene) (...). [O además] considerando como rasgo determinante (...) la presencia de un elemento sobrenatural no forzosamente terrorífico (...), o bien circunscribiéndonos (...) a la noción clásica del cuento de terror (...). Pero el principal criterio unificador no ha sido ninguna distinción puntillista de unas características supuestamente inamovibles de un género en realidad abierto, sino el valor estético de los cuentos, su emoción, su temblor, más bien que cualquier otro menos escrupuloso escrúpulo (p. 33).

Olavarría (1989), en el medioevo y el Renacimiento los mitos nórdicos adoptaron una forma literaria, y posteriormente las traducciones de relatos orientales coincidieron con el movimiento romántico y su estética sublime, lo cual dio origen a la narrativa gótica, primera forma histórica del cuento de terror según Llopis (2004), con sus oscuras presencias de las ruinas medievales. Así, aunque el impulso y la atmósfera son antiguos, el cuento de terror como forma literaria fija y académicamente reconocida es propia del siglo XVIII y tiene su apogeo en el XIX.

Resulta llamativo que este tipo de literatura alcanzase justamente su cumbre durante el llamado Siglo de las Luces, cuando el imperativo de la razón había conquistado todo el paradigma occidental. Zavala (1995) considera que esto surgió como una forma de resistencia al monopolio de la totalización racional:

Proyectó desde su emergencia una heterología discursiva, y también se levantó contra el monopolio del lenguaje racional y realista. El logocentrismo del progreso de la ciencia y de la industria se invierte mediante las indecibilidades, las naturalezas inexplicables y monstruosas, lo considerado irracional, el sueño, las pesadillas. Los caprichos de Goya son un monitor poderoso de este discurso de resistencia al logocentrismo (§ 3).

Pero contrariamente, Sánchez-Verdejo Pérez (2013) postula que este fenómeno no se trata de una rebeldía ni transgresión frente a los modelos neoclásicos de entonces. No es un asunto de negación sino de consecuencia: la actitud racionalista ante el entorno es precisamente lo que permite el nacimiento de la literatura de terror, y así “la literatura fantástica sólo es posible en una época de racionalidad” (p. 31), tal y como lo indicaba también Panero en el epígrafe que encabeza a esta sección. Así, el lector ya no cree en fantasmas ni fenómenos afines, como sí ocurría en las viejas narraciones de índole moral y religiosa, pues dicha creencia fue sustituida por un placer lúdico y cierta curiosidad ante lo fantástico y sus posibilidades narrativas.

Llopis (2004) considera que el cuento de miedo es una forma de expresar lo numinoso cuando ya no se cree. Desde su nacimiento en el apogeo del racionalismo, el cuento de miedo fue la sombra de éste y se desarrolló junto a él. La razón dio ejemplo de liberalismo y permitió al ciudadano jugar literariamente con las que consideraba “criaturas inofensivas amigas de los niños” (p. 10). La creencia en el retorno de los muertos fue abolida, pero volvió con la estética del Romanticismo a modo de “negación de la negación”, creando una desincronización entre el creer y el sentir (Llopis, 1969). El cuento de terror cubriría las necesidades psíquicas de la

sociedad que sólo los poetas pueden ofrecer: la otra cara de la modernidad (Siruela, 2013).

“No creo en los fantasmas, pero me dan miedo”: cita de Madame du Deffand en pleno siglo XVIII que originó a la nueva categoría de lectores, percatados de que para disfrutar el cuento de miedo sólo hacía falta poner a la incredulidad entre paréntesis, pues la duda sistemática frente a lo irracional es un producto meramente moderno ya que en épocas anteriores no existía la confrontación entre racional y terrorífico (Llopis, 2004; Siruela, 2013). De esta manera, el cuento de terror pasó a ser un pacto secreto y un juego entre lectores y autores: “tal fue la astucia de la sinrazón para emerger de nuevo a través de la tupida malla de la razón” (Llopis, 2004, p. 10). Esta suspensión de la racionalidad recuerda a las palabras de Freud sobre el acercamiento a la obra literaria desde una posición de ignorancia y *dejándose engañar* por ella, para tener así los efectos de conmoción y perplejidad que la misma ofrece.

Según el propio Panero (1977), el siglo de la Ilustración fue un momento histórico en que se dio una limitación del sentido y de la realidad, limitación operada por la reducción de la Razón al Conocimiento, lo que llevó a una exclusión de lo Desconocido y donde se redujo también el Ser al hombre y la realidad a este planeta. No obstante, dado que lo Desconocido es mucho más que esa realidad restringida, ante su presencia inevitable el ser humano se halla entonces desprovisto de la precaria defensa simbólica que ofrecía la religión en épocas anteriores, y ahora sin más protección que el Miedo<sup>212</sup>.

Entonces, a partir del siglo XVIII la ciencia como escritura dominante fundó la ideología de lo “natural”, con lo que lo sobrenatural terminó como sinónimo de Terror y se redujo a la dimensión del “Mal”:

Así, en el espacio mitológico del cuento de terror, Dios está ausente o al menos no ocupa el lugar principal; pero podríamos decir que ni siquiera el Diabolo aparece ya si no es travestido de monstruo *sín nombre*, de “cosa”: la abundancia de este término en la literatura fantástica indica, luminosamente creo, la naturaleza indeterminada del peligro, su carácter innombrable (Panero, 1977, pp. 16-17).

Lo Desconocido y el No-Hombre son según Panero (1977) los tabúes de la ciencia, y desprovistos de la que fuera su significación religiosa regresaron como lo reprimido (individual y colectivamente), produciendo terror (el *unheimlich* freudiano al que volveremos más adelante)

---

<sup>212</sup> El uso de mayúsculas corresponde al texto de Panero (1977).

o formando parte de los dominios asimbólicos de la locura, despojada de su anterior sentido mágico y causando ahora terror al ser pura no-verdad y misterio. “Terror imaginario -escrito- o demencia excluida de la circulación social se vuelven ahora los dos únicos lugares de lo Desconocido en la realidad social, humana, de la que ha sido proscrito” (p. 17). Ya no hay código para lo ominoso o lo divino, ya no hay nombres ni lugares de invocación para Dios ni para el Diablo<sup>213</sup>. Prohibiciones del positivismo que posibilitan el efecto del terror: lo que Panero (2014b) llama la definitiva forclusión o denegación simbólica de esos contenidos por parte de la ideología dominante (ascenso de la burguesía al poder y creación de un “cristianismo ateo”)<sup>214</sup>.

Posteriormente, el siglo XIX sufrió un vuelco importante con la aparición de los escritos de Edgar Allan Poe, quien instauró un nuevo modelo de realismo en la literatura de terror, pasando a ser Estados Unidos el nuevo campo de cultivo del género<sup>215</sup> (Olavarría, 1989). En la Inglaterra victoriana del despegue económico e industrial, también el género se aclimató a los condicionamientos:

Prescindieron de un utillaje que se les había quedado obsoleto y se acostumbraron a manifestarse hasta en los lugares más prosaicos y de las maneras más inesperadas. Y así fueron pasando de unas modas a otras, de novelas largas a relatos cortos, o viceversa según las épocas, del irrealismo al realismo, del realismo al onirismo, del cuento al informe técnico, del informe técnico a la ciencia ficción y de ésta al misticismo, con tal de que el autor supiera cogerle las vueltas a los hábitos mentales del lector para mejor descargarle el calambrazo terrorífico, que no de otra cosa se ha tratado desde un principio (Llopis, 2004, pp. 11-12).

Posteriormente, la realidad y la fantasía empezaron a confundirse (nótese la introducción de teorías sobre el inconsciente o la relatividad, por ejemplo) y el impacto del

---

<sup>213</sup> “Dios ahora da miedo por cuanto no tiene nombre, es *‘la cosa que mora en las tinieblas’* como dijera Lovecraft” (Panero, 1996, p. 28; cursivas añadidas).

<sup>214</sup> Panero es insistente con este punto (véase Panero, 1996, p. 28; Panero, 2014b, pp. 203, 204, 303, 445, 447, 449 y 515).

<sup>215</sup> Según Siruela (2013), este género llegó tardíamente a España dado el poco impacto que hubo allí de la Ilustración (aunque de por sí Panero no suele acercarse a los cánones españoles en su estilo). Y por otro lado, en América Latina también se dio un rico desarrollo del cuento de terror principalmente en el siglo XX, pero que resulta ajeno a la contextualización del libro paneriano.

relato cambió. Y es gracias a *ello* que aún para el siglo XX se mantuvo vigente en la literatura el miedo a lo desconocido (González Salvador, 1984). El terror ya no lo produce la aparición de un muerto (exterior y ajeno), sino la idea de que existe un desconocido *en mi propio yo*, y se introduce el miedo a la locura o a volverse otro ajeno a sí mismo (González Salvador, 1984; Llopis, 2004; Martínez de Mingo, 2004), o lo que Panero (1977) llama “el pánico de la locura, de la región completamente desimbolizada” (p. 16)<sup>216</sup>.

Llopis (1969) propone situarse desde un contexto histórico cultural para entender las nuevas condiciones: el siglo XX es una época de inquietudes revolucionarias, guerras, crisis económicas, fascismo y nuevas ansiedades, todo lo cual se acompañó de una crisis del racionalismo (como expresión del fracaso de las ideas filosóficas del siglo anterior). Marx mostró que la burguesía se estaba sosteniendo sobre una sociedad embravecida que la habría de destruir, y las teorías freudianas hicieron ver que la razón “no es más que la última capa evolutiva de la conciencia y que, bajo ella, palpitan terrores sin nombre” (p. 13). La razón no crece sólo hacia arriba, sino hacia abajo: descubre que bajo ella (bajo la burguesía y el yo) hay un mundo reprimido que se ha de asimilar, y es así como el racionalismo engendró más interés por lo irracional.

El arte reflejó esta crisis. Pintores, músicos, poetas y novelistas se volvieron hacia los submundos reprimidos, abandonando los cánones académicos y explorando nuevos caminos de expresión (infinidad de *-ismos*) que sirvieron de huida y protesta. En el caso del cuento de terror, fue un “horror contradictorio hacia un pasado bárbaro y terrible que aún acecha en las profundidades y también la transposición del objeto de angustia” (Llopis, 1969, p. 14).

En síntesis, la historia del cuento de terror formalmente dicho, es un instante fugaz que inicia cuando la razón abre la puerta de lo oculto, hasta que lo oculto se manifiesta dentro de la razón, en ciertas vivencias extrañas e infrecuentes que solían ser sagradas en las sociedades pretecnológicas (Llopis, 2004).

---

<sup>216</sup> Sobre el papel de la locura en el relato terrorífico, Panero (1977) decía algo que aplicó constantemente en sus relatos:

En el cuento de Terror la locura tiene una intervención fundamental, unas veces como medio de tranquilizar -cuando la sospecha de la locura del testigo de lo sobrenatural transforma la certeza de éste en duda, en vacilación- y otras para inquietar -cuando la fuente del Terror es la locura, caso de que se *dude* de que no es tal, sino una manifestación de lo sobrenatural- (p. 19).

Tras este recuento histórico del nacimiento y desarrollo del cuento de terror, procederemos a indagar cómo éste funciona, de qué mecanismos se vale para producir ese efecto siniestro tan buscado y a la vez rehuido por el lector.

### **Mecanismos del relato de terror**

De forma general, este tipo de literatura contiene un orden que provoca pavor hacia las fuerzas exteriores desconocidas, un asombro expresado ante la idea de la transgresión de las leyes naturales y sociales, las cuales son la única salvaguardia frente al caos (Olavarría, 1989). Esto es importante ya que el cuento de terror no puede reducirse simplemente a “aquel que produce miedo” pues, como señala Llopis (2004), un ladrón, un asesino, un animal salvaje, una invasión extraterrestre y una máquina destructiva también lo producen, pero no necesariamente de la misma manera, pues éstas últimas se tratan de situaciones que se ajustan a las leyes naturales que conocemos o que esperamos descubrir a futuro. Así, lo característico del relato de terror es la presencia de un elemento inexplicable, sobrenatural, ajeno al universo conocido y que rompa los esquemas conceptuales vigentes.

Entre los posibles elementos del relato de terror, se encuentran el uso del suspenso a través de la tensión constante, un uso adecuado del tiempo y un juego entre lo posible y lo imposible; una atmósfera sugerente, la ambigüedad, la incertidumbre que causa dudas a la víctima, miedo y angustia ante lo que no se puede evitar; asco o repulsión y, por supuesto, el elemento sobrenatural, innominable y desconocido que amenaza la integridad subjetiva. Entre sus temas más recurrentes se encuentran la muerte, la encarnación del mal, el inconsciente, las ideas persecutorias, la locura, la agresividad y el escape de la realidad (Durán Flores & Pineda Zaldaña, 2013); a los que Siruela (2013) añade las temáticas clásicas que han trazado la historia del relato de terror, como la presencia del fantasma, la personificación de la muerte, el pacto con el diablo, el vampiro, el hombre lobo, la casa hechizada, la metamorfosis, el doble, el monstruo, el autómatas, la magia, la existencia de otras dimensiones, la inmortalidad, la relación sueño-realidad y las alucinaciones.

Particularmente, Panero se vale de cuatro mecanismos de funcionamiento para provocar el efecto ominoso, los cuales no son excluyentes entre sí. Aunque en ningún momento Panero

diserta sobre estos cuatro puntos enumerados, los he podido extraer de varios pasajes de su obra. En el prefacio a *El último hombre*, libro de 1983, el poeta confesaba:

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 una 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 (Panero, 2010e, p. 287).

Ya se había conjeturado para esta lectura que Panero ejerce una tensión constante entre dos polos de idealización y monstruosidad, lo cual esta cita viene a constatar. Así, el primer recurso en manos de Leopoldo María que he distinguido para crear literatura de terror, consiste en este **contraste de belleza y horror**<sup>217</sup>, para lo cual echa mano de lo ominoso freudiano.

En segundo lugar, derivado del formalismo ruso de Shklovsky, el **extrañamiento** es una de las armas predilectas de Panero:

Esto es, deslizar componentes anómalos en medio de un panorama familiar. Ceniza entre unas guindas, dos sapos en un jardín, tres niños adorados por los sapos. 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: jugar con ella como el cazador con las fieras, aturdira, chocarla, perseguirla, cautivarla (Panero, 2010e, p. 287).

El extrañamiento se basa en el hallazgo de combinaciones extrañas y nuevas, con lo que se obtiene una puesta en cuestión del sentido y la ganancia de una nueva significación<sup>218</sup>. El lenguaje sufre un cambio semántico significativo, el cual aparta a la palabra de su acepción habitual produciendo un discurso difícil y tortuoso. Técnica esta que llevada a los límites, logra un choque frontal con el lector (Panero, 1977, 2014b; Ruano, 2009).

En tercer lugar y como consecuencia básica del extrañamiento, Panero (2014b) cita

---

<sup>217</sup> De hecho, una característica de la novela gótica es, según López & Muiño (2014), “la búsqueda de estética donde se supone que no la hay: el desafío al buen gusto que se convierte en una traba para innovar, el exceso en las tinieblas, las visiones, la sangre y la no-vida. Es decir, la ambigüedad entre lo bello y lo macabro” (p. 216).

<sup>218</sup> Como dato semántico significativo para esta investigación sobre el lugar del hijo, en el idioma inglés el término “extrañamiento” se ha traducido como *defamiliarisation*, lo cual denota una conversión de lo *familiar* a lo *unfamiliar*.

repetitivamente esta frase que atribuye a Derrida: “todo verdadero poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo” (p. 233 y muchas más). **La pérdida de sentido** es para Leopoldo María un triunfo a favor del gozo estético. Frente a la ausencia de una “verdad una y concreta”, la realidad se pierde en una complejidad infinita de sentidos y códigos, complejidad esta reacia a ser escrita. Es así como la literatura de terror se vale de maniobras o procedimientos para relatar lo que según ella sucede, y enrarecer así la realidad: “la literatura es, pues, el sacrificio ritual del sentido y es, por tanto, una apuesta con la locura. Ahí radica su famosa función ‘transverbal’: el lenguaje ahí juega su propio suicidio” (Panero, 1977, pp. 13-14). Es en tal atmósfera donde se puede poner en juego el sentido, el cual viene dado por la verosimilitud y nos lleva al siguiente punto.

Por último, se encuentra lo que Panero denomina **estructuración binaria** y que también puede ser consecuencia del extrañamiento, pues aquí se arriesga el sentido de la realidad a través de lo “verosímil”: “la literatura de terror insinúa la terrible sospecha de que la literatura pudiera devenir real” (Panero, 2014b, pp. 121-122). Se da una lucha con el principio de realidad, de juegos entre lo (in)verosímil y la noción de duda experimentada por el lector entre una explicación natural u otra sobrenatural de los hechos (González Salvador, 1984). Y es que lo desconocido, al haber sido excluido de la circulación social, se vio forzado a inmiscuirse cautelosamente en los dominios de la escritura, a manera de una *sospecha* dentro del cuento de miedo, y esta presentación tan indirecta aumentará el efecto terrorífico<sup>219</sup>. Es así como se da una “discreción prudente” para aceptar lo desconocido y rechazarlo desde la incredulidad, manteniendo esta vacilación como un “sentimiento estético” (Panero, 1977).

---

<sup>219</sup> Panero (1977) cita a Louis Vax: “nuestra inquietud se sustenta mejor en esta incertidumbre que en una aceptación sin reservas de lo sobrenatural” (pp. 17-18). Un excelente ejemplo de la estructuración binaria se halla en esta traducción de Algernon Blackwood realizada por Leopoldo María, la cual constituye el inicio de una narración ambientada en un clima de profunda racionalidad, dejando la puerta abierta a lo desconocido y al terror, ajenos totalmente al plano natural:

En nuestros días es frecuente que se sea brutal con las personas supersticiosas: se los califica de locos o de charlatanes. John Burley, hombre equilibrado, sentía sólo desprecio por la falsa ciencia. Sin embargo, no había tenido nunca ocasión de mostrarse cruel con aquellos que creen en lo que excede a la realidad, porque no conocía a nadie que tuviera la debilidad de sentir fe en lo sobrenatural: de manera que los ignoraba, encerrándolos en la misma área de desprecio en que ubicaba a los esquimales, a los poetas, y, de manera general, a todos los valores humanos que no cuadraban con su concepción de la existencia (Panero, 1977, p. 120).

Se vuelve necesario que el propio planteamiento del relato se juegue dentro de la significación vigente (ciencia y conocimiento), y que el aspecto del entorno sea completamente natural para que la insinuación de lo desconocido y su manifestación produzcan la tensión llamada terror. Es ésta la estructura binaria que según Panero (1977) está formada por dos campos semánticos escindidos, situados como cómplices y complementarios al tiempo que antitéticos por principio: el “bien” o “normalidad” que aparecerá al inicio del relato, esa realidad limitada del discurso del conocimiento y desde el cual se ubica el narrador a modo de incrédulo, y por otro lado el “mal” o “sobrenatural”, “campeón del final del relato”. Y es justo ese final del relato, el momento en que se da una síntesis de ambos campos, lo que es igual a la realización del terror (pero sólo de manera insinuada o como un corte en la narración, pues prolongarlo sería una normalización de lo extraño, que llevaría entonces a la muerte del terror). Así, se anulan los contrarios por la victoria de uno de ellos, el Mal.

Procederé a extraer los elementos siniestros presentes en la obra de Panero *El lugar del hijo*, para ejemplificar mejor estos procedimientos.

### Lo siniestro en *El lugar del hijo*

El libro que concierne a esta investigación aparece dotado de diversas referencias ominosas en las que se notan estos mecanismos anteriormente explicados, los cuales iré anotando de manera lateral a las citas de Panero<sup>220</sup>. Todo lo mencionado se sintetizará posteriormente en la Tabla 4. Ejemplificaré algunas de estas alusiones terroríficas empezando por el cuento *Acéfalo*.

Un elemento que causa suspenso en este relato es una especie de pensamiento omnipotente, de premoniciones a través de los sueños. Una vez el conde Ugolino ha sido encerrado con sus hijos en una torre, él tiene cuatro sueños que muestran estos contenidos (nótese el extrañamiento): una borrachera por el consumo de “líquidos rojos, o rosáceos, y algunos casi negros” (p. 15), bebida que se percata luego de que “no es vino, sino *sangre*” (p. 16); un desfile en el cual “cree por un segundo ver entre la multitud a un *hombre sin cabeza*” (p.

---

<sup>220</sup> Todas las citas de los cuentos pertenecen a Panero (2000).

16); “chillidos de animales, cerdos tal vez” que se oyen desde la calle (p. 16 y 18), el arrebatado por una imagen incongruente a la que tarda en notar su falta, una falta monstruosa, y es que ésta figura “carecía de cabeza” (p. 17); Ugolino sentía “como si le hubieran robado el alma” (p. 17)<sup>221</sup>; y finalmente “nota en su boca un sabor dulce y viscoso, y le asalta el recuerdo impreciso, pero tenaz hasta la asfixia, de haber ingerido una sustancia pegajosa, esponjosa parecida también a la goma” (p. 18).

Posteriormente, el protagonista despierta y se halla encerrado en la celda con sus hijos y sobrinos “que chillan como animales” (p. 18)<sup>222</sup>, significando los chillidos de cerdos de su sueño. Devora a su hijo muerto y se baña las manos en su sangre, come de su cerebro descrito como una “bola pegajosa”, una “sustancia elástica” (p. 20). Todo esto fue presentado en los sueños: la presencia de la sangre (vino), la figura sin cabeza (acéfalo, como el título del cuento), los gritos de los niños (los cerdos), la sustancia pegajosa y viscosa en la boca (cerebro) y la ausencia del alma y la voluntad (arrebatado de locura).

Asimismo, se puede notar el carácter ominoso de todo aquello para lo cual las palabras no bastan (pérdida de sentido): lo indescriptible del hambre hasta la muerte por inanición, el hijo agonizante que pide ayuda al impotente padre, el canibalismo ejercido sobre el cráneo del hijo frente a los ojos del otro niño que, aterrorizado, seguía con vida; la locura del padre sonriente masticando el cerebro, carente de voluntad, que rehúye toda lógica. Es de apuntar también, tal y como se hizo en la sección de intertextos, que un recurso de Panero para producir mayor horror, en contraposición al Ugolino de la historia real, fue convertir en niños al resto de los protagonistas, pues mientras se dice que el conde fue en el siglo XIII encerrado con hijos adultos y nietos, en *Acéfalo* éstos son niños y sobrinos pequeños, sólo para recrudecer la historia. Y en segundo lugar, en los versos dantescos de *La divina comedia* los hijos se ofrecen a ser comidos por el padre y éste al parecer no come de ellos (este punto es ambiguo), mientras que en el relato paneriano los hijos nunca se ofrecen como alimento del padre, y sin embargo, no más ha muerto el primero cuando es devorado con avidez.

---

<sup>221</sup> El autor insiste en esta falta de alma/espíritu/yo, el cual se asienta en la cabeza según el cuento: “algo o alguien le hubiera robado su espíritu”, “no tenía alma”, “aquello que faltaba a la figura, era precisamente el asiento del alma” (p. 17).

<sup>222</sup> Lo reitera: “mientras los pequeños chillan como cerdos” (p. 18).

Por último, el final del cuento se presenta infinitos años después, cuando unos niños juegan y encuentran en el lodo una caja sellada de madera que sugiere un ataúd. Dentro de ella algo respira (pérdida de sentido): un cadáver incorrupto, un hombre que al parecer fue enterrado vivo (¿Poe?) “y que alguien se aseguró muy bien de que no pudiera escapar de aquella muerte horrenda que, sin embargo, no ha logrado cerrar sus ojos, ni, tal vez... su boca” (p. 21). El cadáver viviente es el sello final del primer relato ominoso.

En el cuento *Mi madre* se hace notar la estructuración binaria que combina a personajes incrédulos y racionales, con una realidad sobrenatural. Todo empieza con cartas de un lejano padre en las que avisa de una enfermedad extraña que está padeciendo (se parecía al final a un cadáver) con inminencia de muerte. Se trataba de una pérdida inexplicable de la vitalidad. Una vez muerto el padre, el protagonista viaja al Amazonas para indagar las verdaderas causas de dicho fallecimiento y conocer a la que fue la segunda esposa de su padre.

La interacción con esta madrastra, a quien llamaba “madre”, siempre fue edípica (aunque no se tratara de un incesto cualquiera, como se verá). Tuvo alguna vez una pesadilla donde ella, en cuerpo masculino, devoraba los huesos de él. Otro día encontró la biblioteca de su padre llena de material inverosímil sobre la leyenda de las amazonas, ocultismo y noticias sobre sucesos referidos a vampiros-hembra (contraste de lo bello y lo terrorífico): “según relato de los supuestos testigos, mujeres hermosas e increíblemente rubias, que, para compensar aquel exceso de belleza, portaban al parecer, como corresponde a cualquier vampiro que se precie, dientes puntiagudos y horriblos” (p. 32). La explicación que supuso a este hallazgo fue que su padre había enloquecido. Un amigo de su padre le indicó que éste había estado obsesionado con las amazonas y las mujeres-diablo desde que “algo” le sucedió en una expedición. Ambos hombres disertaron con explicaciones racionales a la enfermedad del fallecido: problema orgánico unido a neurosis (hacen guiños al psicoanálisis). Esto muestra más estructura binaria.

También hay un intertexto muy simbólico de uno de los maestros de Panero en cuanto a relatos de terror: Ambrose Bierce. Se trata de un cuento sobre incesto, espectros y muerte que la madrastra lee. En otra ocasión, el protagonista vio por accidente un falo entre las piernas de esa mujer (extrañamiento), lo cual luego atribuyó a que estaba loco igual que lo estuvo su padre. Ella huyó y al día siguiente se supo que “la tumba de mi padre había sido profanada, esa misma noche, su cadáver desenterrado y su cabeza, o lo que quedaba de ella, seccionada cruelmente y

¡robada!” (p. 41). El robo de la cabeza era sin duda un trofeo a la vez que señuelo. Una confusa carta que el padre había dejado al protagonista, decía: “ella pertenece a un pueblo maldito por Dios (...). MÁTALA” (p. 42).

Se inició entonces una persecución tras esa mujer a la que daba por loca, a través de todo el Amazonas para vengar al padre. Avanzaban hacia las zonas que más temor infundían a los indígenas, quienes de paso iban contando leyendas sobre estas mujeres guerreras (nótese el siguiente contraste de belleza y horror), provistas de “poderes sobrenaturales y eran capaces de poseer el alma de los hombres, enamorándolos primero, y luego robándoles la sustancia del espíritu *en el acto sexual*. (...) Adornaban su templo con las cabezas de los hombres cuya alma habían previamente ‘comido’” (pp. 44-45). Lo tomaron simplemente como una absurda leyenda, a la que llaman Mujeres Inmortales. Pero cuando el protagonista quedó solo en la expedición, ésta se convierte en lo que decía la leyenda y súbitamente busca a la mujer, a la que adora y persigue, esperando que su alma pase por entero a ella.

*El presentimiento de la locura* muestra todas las sospechas alrededor de un niño misterioso, que fue el hijo adoptivo de una pareja: cojeaba, tenía una mirada de viejo y no de niño, sonrisa burlona, femenino, maldoso, silencioso, amante de la oscuridad y los peces, sin amigos, con habilidades de adulto (progreso en la escuela, caligrafía, natación) y en fin, provocaba en su padre una inexplicable repugnancia (extrañamiento) a pesar de ser un chico muy guapo y de comportamiento normal (contraste de belleza y horror). El padre caía en la duda constante: ¿todas las sospechas eran reales o se debían a que estaba loco, o a los efectos secundarios de su adicción al alcohol? En otras ocasiones quería creer que todo aquello tan anómalo se debía a un desequilibrio mental en el niño (estructuración binaria): “aparte de en vagos matices, durante los primeros meses, como digo, mi repugnancia instintiva no tuvo en qué fundarse: la conducta de Dionisio fue -casi- totalmente correcta” (p. 51).

Dionisio me producía inequívocamente una difícil sensación, relativamente clara aunque ardua de argumentar, por ser de lo más extravagante: me parecía como si Dionisio *no fuera realmente* un niño [pérdida del sentido], como si sólo aceptara desempeñar ese papel debido a las exigencias del público, que no le permitía, cruel, salirse del marco de lo que su rostro o su estatura parecían anunciar (pp. 51-52).

Más tarde, todas las sospechas del padre irían tomando forma. Atribuía al niño muchas travesuras crueles: cadáveres de moscas en el escritorio, en el té, en la cama y en la botella de

whisky, telas de araña en su libro o su periódico hecho trizas (extrañamiento), pero su esposa no le creía y atribuía toda la culpa al hombre (o a su vicio), lo que hacía que él mismo dudara (intensificación de la estructuración binaria). Para aumentar la tensión, estas “apariciones de lo incomprensible, de lo intolerable” (p. 59) se alternaban con períodos de paz y quietud. Pero cuando esos hechos volvían, él iba cayendo víctima de sí mismo,

o más bien de esa fuerza oscura que habita en nosotros y quiere destruirnos, de esta fuerza que hace el destino y que tal vez se parezca a lo que las recientes informaciones de Jorge acerca del “psicoanálisis”, daban el maligno nombre de “ello” o “inconsciente” (p. 63).

La relativa “paz” se acabó cuando una mañana el hombre escuchó un grito desesperado proveniente de la escalera:

Corrí pues persiguiendo en el aire los jirones del eco que aún quedaba del estruendo: y pronto, desde lo alto de la escalera, vi a una mujer en ropa de cama tendida en el suelo al pie del último escalón, con el cráneo sangrando visiblemente. La nueva criada, que había acudido antes que yo, estaba inclinada sobre ella y, al verme, se enderezó dirigiéndome una mirada de horror (p. 68).

De una sola vez el hombre sospechó de Dionisio, pues la mujer había caído tras tropezarse con un juguete del niño que intencionalmente había sido puesto ahí: “y, ¿quién sino él -me repetía- podía haber colocado allí aquel juguete, aquella ingenua, pero eficaz, trampa mortal?” (p. 68). Pero con el tiempo volvió a dudar de sus acusaciones, y pensó con más calma que había sido un accidente del azar (oscilación de la estructura binaria). Todo hasta que un día leyó el diario de Dionisio, fechado en la página de la muerte de la mujer, donde el niño decía que ése era el día perfecto para matarla y que lo haría de forma que sólo su padre lo sospechara. Después el diario decía, entrando en el dominio de lo fantástico, lo siguiente:

“Ellos creen que soy humano, y nunca sospecharán que pertenezco al altivo pueblo que habita desde hace milenios el fondo del mar -a ese pueblo cuyo orgullo le costó permanecer hasta que se cumpla el Plazo, en las tinieblas marinas, sin salir jamás, por voluntad de Adonai y de aquellos que moran en las estrellas, y que obedecen su palabra... desde el día en que nos fue impuesto ese castigo -habitar las regiones inferiores, lo que los mortales llaman el ‘Infierno’- nuestra raza, infinitamente alta y noble, cultivó el Mal, en el que descubrió un arte, y una riqueza... Ellos no sabrán jamás que mis semejantes me condenaron a lo humano por un horrible delito que cometió mi padre... que me abandonaron un día en medio de lo humano...” (p. 73).

El hombre tras leer eso se desmayó, como suele pasar en los relatos de terror al llegar un punto de revelación de la verdad. Luego encerró a Dionisio y lo torturó sangrientamente para que confesara su asesinato. No obstante, se acrecienta aquí la tensión entre la certeza de culpar al niño y la posterior duda. Nuevamente, ¿se trataría sólo de su embriaguez, de su locura, de un juego de niño que copió algo en su diario, o de un accidente? ¿Debería él entregarse a las autoridades por lo que estaba haciendo al chico? “Mi pensamiento oscilaba de uno a otro extremo, se tambaleaba entre ambas como un navío que naufragaba” (p. 76). En momentos de flaqueza, sólo el emborracharse de nuevo le brindaba el valor necesario para seguir golpeando al niño.

Hasta que, finalmente, encontró a Dionisio ahorcado en la habitación donde había sido encerrado: “la oscuridad, como digo, del torreón sin ventanas rodeaba al cadáver como había abrazado al niño durante toda su breve vida” (p. 80). Al desnudarlo, vio que una de sus piernas era de un metal extraño y precioso (nuevo extrañamiento). Es entonces cuando hace un guiño a Lovecraft que nunca explica a cabalidad, pues Dionisio era un “profundo”, un ser mitológico del mar:

Naturalmente tendría que descuartizar a mi hijo, si quería encerrarlo en alguna maleta para llevarlo así a Insmouth<sup>223</sup> [*sic*], y arrojar allí, en una de sus playas, sus mínimos restos al mar (p. 80).

Posteriormente, *Medea* ya desde su título muestra el intertexto de Eurípides que hace referencia a la sacerdotisa del mismo nombre, a su vez arquetipo de bruja. El inicio del relato consta de una detallada descripción de la belleza de Minnie, “la Medea” en cuestión, hermosura que será luego contrastada con el horror.

Una escena sin duda alguna llena de conmoción, es cuando la amada hija del narrador cae al mar abierto y de cerca se ve la amenaza de un tiburón. El autor recurre a las categorías de lo inefable para resaltar el estremecimiento:

Pero, de pronto, un grito de indescriptible angustia lanzado por el *ayali*<sup>224</sup> resonó en mis oídos. Volví la cabeza con un movimiento tan vivo como el del relámpago y pude verla, con los brazos vacíos, inclinada sobre la borda al tiempo que, en el mar sereno, ¡percibía

---

<sup>223</sup> Ver sección de intertextualidad en el libro.

<sup>224</sup> Nodriza indígena.

un rostro minúsculo, envuelto en telas blancas, que se hundía más y más! ¿Qué palabras podrían evocar esta escena? ¿Qué pluma sería lo bastante vigorosa para dibujar los rasgos lívidos y convulsos de mi mujer, y mi propia y torturada figura, junto al rostro moreno de la *ayah* lleno de una abominable desesperación, mientras los tres contemplábamos al gran amor de nuestra vida alejarse fríamente de nosotros para siempre en ese océano transparente e infranqueable? (...) Mi corazón detuvo su latido. Dejé de respirar. Mi vida titubeaba en los labios... (pp. 86-87).

También relata cómo su esposa empezó a padecer un sombrío e inexplicable padecimiento (aunque no había rastro de enfermedad en los chequeos médicos): una oscura melancolía languideciente en la que se sumía por horas, con una apatía mental de la que era imposible arrancarla, y que causaba en el narrador la más seria inquietud.

Que explique quien pueda los numerosos presentimientos de calamidad o de gozo que nos asaltan a nuestro paso por el camino de la vida, como aquellas brujas que salían antaño al paso del viajero y se presentaban ante él para profetizar o maldecir (p. 89).

En una ocasión fueron a ver la obra de teatro *Medea*, un drama sombrío que produjo tal sacudida emocional de forma abrupta en la mujer, que la dejó como hundida en un sueño y guardando un silencio enfermo. Luego, al irse a dormir el narrador y resaltar nuevamente la belleza de su esposa, éste fue acuchillado en la espalda por ella (contraste bello-horroroso). Él se prestó primeros auxilios básicos y esperaba que ella estuviera enferma o loca<sup>225</sup>, pero Minnie sólo argumentó con toda indiferencia y calma que lo había hecho conscientemente porque se había cansado de él. Parecía que albergaba una otredad en su alma, pues al día siguiente ella no tenía idea de lo sucedido. Pero rato después volvió a su estado de ensoñación (extrañamiento).

Exámenes médicos sugerían, más que locura, una enfermedad “semejante a una corrupción de su organismo, una especie de podredumbre de su cuerpo: su boca dejaba a veces escapar una ligera baba negruzca, cuya visión en medio de su rostro daba un tinte maléfico a su belleza” (p. 103), puntos de extrañamiento y contraste notables. Hasta que todo desemboca en una noche cuando Minnie mató a su pequeña hija Perla, para lo cual el narrador recurre nuevamente a lo inefable (pérdida del sentido): “¡ah!, ¿cómo aludir a aquello?... No puedo, la palabra tiembla en su presencia... porque mi pequeña Perla estaba muerta... ¡asesinada!” (p.

---

<sup>225</sup> Panero agrega en esta traducción/perversión de O'Brien (1881) un contenido exacerbado de la locura. De los temas por venir, también corresponden a invención de Panero la podredumbre corporal y el ungüento de las brujas, no presentes en el relato original.

106).

Finalmente, se descifró el misterio: la mujer consumía opio con hojas de beleño negro, sustancia que le había sido dada por una hechicera para que mantuviera joven su cuerpo. Una noche, incapaz de distinguir por el efecto de la droga entre la realidad y la ficción (muerte del sentido), al ver *Medea* (mito de aborrecimiento al esposo y asesinato de los hijos) se confundió y ejecutó el crimen contra marido e hija. El hombre termina desmayado y Minnie en un sanatorio para enfermos mentales. El doctor narra que la sustancia es idéntica al supuesto unguento de las brujas utilizado en el Sabbath<sup>226</sup>, aunque lo dice con escepticismo para terminar el relato con suspenso, con duda entre lo sobrenatural y lo racional:

“Y por qué insisten en mi mente esas estúpidas leyendas de cuerpos de brujas descompuestos, tras de un continuado uso de una sustancia parecida... Por qué, si no es, si no puede ser, pese a aquella sensación de corrupción de su cuerpo... no puede ser más que una coincidencia, o un estúpido azar... algo a lo que sólo encuentran un sentido total las supersticiones más irracionales... más irracionales...” (p. 108).

En *La visión*, el ambiente que se brinda es científico, más específicamente en torno a la microscopía. Dicha atmósfera se enfatiza con el uso de lenguaje técnico muy preciso y la mención de personajes históricos que fueron hitos en el desarrollo de tal disciplina<sup>227</sup>. El protagonista insiste en desafiar los límites que la ciencia le impone para acceder a lo

---

<sup>226</sup> Para ilustrar la afición de Panero por esta temática, recomiendo su ensayo *Breve historia de la brujería y del satanismo* (Panero, 2014b, pp. 127-140), así como *Por una concepción científica de la magia y de la brujería* (I y II, pp. 336-340) y el prólogo del libro *Tarot del inconsciente anónimo* (Panero, 2010e, pp. 503-509). También en el Anexo 5 se aborda brevemente la importancia de las prácticas heréticas en la obra poética paneriana. En el primero de estos trabajos citados, Panero dice a propósito del unguento de las brujas:

Era una preparación hecha con drogas tales como la belladona, el beleño negro, la mandrágora, que unían a su facultad alucinógena un poder afrodisíaco; para facilitar la mezcla se añadía grasa de animales, untándose luego aquello por todo el cuerpo para que, por su absorción cutánea intoxicante, produjera doble efecto (pp. 136-137).

<sup>227</sup> Jerga científica como: disco de cobre, interacción capilar, nudos elipsoidales, humor vítreo, microscopio simple de Field, criptógama, animáculo, principio de estereoscopia, microscopio de gorrón, micrómetro, cámara clara, platina móvil, lente acromática, reflector, prisma, espejo parabólico, polarizador, pipeta, acuarium, atracción ciliar, sílex, pila Volta, aceite de terebentina, protozario, nube foliácea, ópalo. También nombres científicos de especies: *rotifera vulgaris*, *volvox globator*. Así como nombres de científicos verdaderos: Anton van Leeuwenhoek, Charles Spencer, Christian Gottfried Ehrenberg, Félix Dujardin, Matthias Jakob Schleiden, entre otros.

desconocido: “supe que había también una realidad en la que lo fantástico tomaba cuerpo, al menos en parte, y que era posible ensanchar los límites de la realidad tanto como los de la mirada. (...) Franqueaba el umbral constitutivo de la *cosa*” (p. 114), notando el guiño que hace a Lacan. El personaje narrador se sustraía de su entorno mirando el movimiento, formas y colores de los microorganismos, lo cual hacía que se le mirara con sospecha: quien lo veía “se preguntaba si debía clasificarme bajo la etiqueta de un sabio célebre o bajo la de loco: poco podía yo sospechar entonces que esa duda habría de marcar algún día definitivamente mi vida” (p. 119).

Decepcionado por las imperfecciones de sus instrumentos, decidió buscar el lente universal, el microscopio de potencia ilimitada. Tras mucho tiempo de gran trabajo, tensión y pesadillas, optó por encontrar la respuesta a través de una médium recomendada por su vecino (hombre del que alguna vez sospechó se dedicaba a la magia negra). La mujer, Madame Vulpes, vivía en un barrio pobre y alejado, mugriento y oscuro. No obstante, todo lo relativo a la vidente se manejó con la tensión binaria credulidad-escepticismo, en una constante sospecha: el protagonista quería “normalizar” (p. 125) la historia relativa a ella, pues su amigo que la recomendó podía estar delirando. Este vecino que le habló de la mujer, transmitía el pasaje de un estado eufórico por todas las cosas que la médium adivinó, hasta un estado en el que aseguraba que

debe tratarse de una mera coincidencia o de un caso singular de intuición de algo que creyó deducir de mis ojos y que fue demasiado bien confirmado por ellos a medida que proseguía su farsa; en cuanto a sus fúnebres revelaciones sobre mi futuro, no confío en que se cumplan nunca. No tengo ninguna fe en este tipo de fenómenos, ni que decir tiene (p. 125).

Todo con lo cual mantiene al lector en un rebote constante, en una pugna sobre la explicación racional y verosímil, o la que sería todo su contrario. Esta vacilación se sostiene prolongadamente en el texto:

La historia que acababa de relatarme y que a cualquier otro le hubiera parecido tenebrosa y por ello de poca importancia, a mí, acosado por otras oscuridades, me había sugerido la posibilidad de un atajo para hallar lo que buscaba. ¿Y si el ocultismo descifrara una realidad? Lo cierto es que la ciencia y la filosofía excluyen por principio lo Desconocido, lo inexplicable, lo que no atiende a nociones como la de causalidad –la causalidad científica, claro está– y que ambas se ríen del milagro y se esfuerzan por

negarlo con una vehemencia propia de la religión más oscurantista. (...) Lo Desconocido, siendo por fuerza una zona más ilimitada que la que iluminan nuestro conocimiento y nuestra *mirada*, tiene obligatoriamente que transparentarse en nuestra miserable realidad (pp. 125- 126).

Cuando llegó al domicilio de Madame Vulpes, la indecisión proseguía: “estuve a punto de dar media vuelta y regresar a mi casa golpeado en la cara por un desengaño más” (p. 127), e insistió en lo que parecía “ser un error, producto de la fantasía, o de la locura de mi amigo” (p. 127). Finalmente, describe la oscuridad del paupérrimo aposento donde se encontró en presencia de la vidente, o mejor dicho según él, la bruja. Ésta logra adivinar que él llegó a proponerle una sesión espiritista para contactar a un muerto: al microscopista Leeuwenhoek, para robarle su saber. Aún él sospechaba que se tratara de una farsa, o un acuerdo entre ella y su vecino, pero la tentación era demasiado fuerte. La mujer tomó unas hierbas, tras las cuales profirió palabras extrañas y sus ojos brillaron.

El científico empezó a hablar a través de ella, con el timbre de voz de un anciano. Tras cierto diálogo en el que puso a prueba con preguntas técnicas si la mujer estaba actuando, convencido obtuvo la respuesta que quiso: un lente elaborado a partir de un diamante de al menos ciento cuarenta quilates. Descubrió por azar que su vecino escondía un diamante tal y lo asesinó (clavó un puñal en su pecho) con tal de conseguirlo: “no hay nada que infunda tanta paz al alma como matar a un hombre” (p. 140). Creó su lente perfecto y observó el interior de una gota de agua. Entre un paisaje desconocido, halló una figura humana femenina de la cual se enamoró obsesivamente (pérdida de sentido).

No obstante, a los días otra figura acompañó a la de su amada. Era masculina y tenía una cicatriz al nivel del corazón: se trataba de su vecino asesinado por él mismo y que ahora retornaba a su vista, pues el mundo subatómico que podía percibir con su lente “¡era el reino de la muerte! Y recordé entonces la etimología de la palabra ‘Infierno’: lo *inferior*” (p. 151). Observaba a dos cadáveres, y de uno de ellos se había enamorado, mientras que el otro era su rival. Se había enamorado de una muerta (¿Gautier?). Se destrozó el microscopio y el hombre pensó tiempo después que la imagen de su amigo muerto “debió ser tan sólo el producto de mi debilidad combinada con mis remordimientos... porque no quería, ni quiero, creer que mi único amor fuera una muerta, ni que yo haya visto el Infierno” (p. 152). Con lo cual, la historia termina a través de una falta de certeza sobre los fenómenos fantásticos acontecidos, y el

protagonista queda tomado por un loco. Valga resaltar (aunque ya se habló un poco de esto en los intertextos) que casi todos estos elementos siniestros –la sesión espiritista convulsa, el énfasis en la locura, la pugna entre escepticismo y credulidad, la aparición del infierno– no fueron traducción de Panero sino agregados novedosos que él hizo al cuento original de O’Brien (1881), como notará quien se dé a la tarea de contrastar ambos textos línea por línea (como en el caso de *Medea*).

En el guion cinematográfico *Hortus conclusus*, el horror se manifiesta principalmente a través de estímulos auditivos. Todo el relato se basa más en la tensión de sonidos y silencios, y menos en algún diálogo estructurado. La muerte del sentido es omnipresente. Por ejemplo, hay escenas donde un plano negro de diez segundos contiene sólo “voces indistintas y cuya mezcla disipa toda posible significación” (p. 155), pérdida de significación que a lo largo del texto va encaminando al lector hacia la experiencia ominosa. Esto se va contrastando con ruidos característicos de una fiesta, la música de un piano y la voz de un hombre que canta ópera.

Luego, en otra escena, la música clásica (que puede ser Weber u otros, según acotación del guionista), se mezcla con una voz susurrante de Peter Pan, que dice “oh, déjame entrar... Oh, déjame entrar. (...) No tengo sombra” (p. 156), voz ésta que se convertirá en un símbolo recurrente de terror dado lo insólito de su aparición y por ser atribuida a un personaje culturalmente propio del cuento infantil, lo cual causa una discordancia asombrosa. También se contrastan chillidos de niños con un tajante silencio.

Disparidad entre sonidos placenteros (música, ópera, fiesta) y molestos (susurros, chillidos, voces indistintas, música discordante), haciendo un tercero: el silencio que deviene angustiante. Logra desesperar al lector a través de estos sonidos que, sin embargo, no oye. Los lee. Por ejemplo, me permito citar algunos fragmentos para mostrar cómo estos sonidos escritos pueden aturdir al lector:

PETER PAN. –“Y aquella exclusión hizo...”

(Chillidos.)

PETER PAN. –“De todas estas criaturas enanas y deformes...”

(Chillidos más agudos que nunca.)

Pasa a un primer plano de Wendy (sin que cesen de oírse los chillidos en su escala más alta) (...). Fundido en el que los chillidos disminuyen rápidamente hasta enmudecer y que se abre a... (p. 160).

Mister Darling, un plano general, cantando frente al atril y sosteniendo una partitura en la mano al parecer ensayando un aria de ópera, de acento poderoso y triunfal. La termina con un estallido y comienza a repetirla, cuando poco a poco se va insinuando, proveniente de no se sabe dónde, una voz susurrante que al principio nada dice de forma reconocible y que, por ello, remota aún e indistinta, no se sabe todavía de quién es, aunque, naturalmente, quizás se le adivina. El susurro crece lentamente (...): “Oh-dé-jaaamee entraar”. Esta frase es, como decimos, confusamente audible sólo una vez y por muy poco tiempo; luego, el susurro, al hacerse más y más alto, se vuelve nuevamente ininteligible, y, por fin, es ensordecedor: en ese momento del primitivo plano general, en que se vio a Mister Darling, se pasa a un plano medio de él, cuyo rostro de ha ido contrayendo por la sorpresa y el desconcierto (plano general) y luego por el terror (plano medio). (...) El rumor cesa por completo (pp. 164-165).

Una música informe y discordante (...) después de igualarse en potencia a la del violín, mezclándose con ella y produciendo así una gama de sonido mucho más discordante, trastornadora e insoportable que si obrara por sí sola, la música de Pan acaba finalmente por *venecer* a la melodía del violín, al que en ese instante, por tanto, Mister Darling arroja al suelo con aire que refleja el máximo Horror<sup>228</sup>. Con el ruido del violín al hacerse añicos se combina la anulación, igualmente brusca, de la música, o de la antimúsica disorde, de la flauta de Pan (pp. 165-166).

La música se vuelve mucho más lenta de lo que nunca fue y se disgrega poco a poco admitiendo a veces pequeñas variaciones, que desaparecen para volver a oírse la estrofa central, primitiva, emblemática, por así decirlo, y que, de nuevo, retornan para que, una vez más, dicha estrofa se repita, se repita, se repita (p. 167).

Otros elementos de terror que utiliza Panero en este texto serían la imagen de las sirenas crucificadas (tanto al inicio como al final del relato), la flecha que entra en el estómago de Wendy (disparada por niños subnormales) y que provoca que brote sangre como un río, el extrañamiento que produce un frasco con un líquido denso en el que flotan ojos de animal y en el que “el film se detendrá en esta dificultad acongojante unos segundos” (p. 162), un hombre ahorcado, Peter Pan y Garfio negando la existencia de su yo (sacrificio del sentido) y Mister Darling mirando con desesperación a su sombra carente de cabeza.

Y finalmente, la locura es un tema que ocupa todas las secuencias finales. Recorrido por los detalles más decadentes de un manicomio: locos rapados que hacen muecas, camisas de

---

<sup>228</sup> Más adelante, Panero define lo que es el punto de máximo Horror: “es decir, el momento en que [la música] se vuelve ensordecedora y alcanza su límite y quietud” (p. 167).

fuerza, convulsiones, ladridos, besos al suelo, golpes, cansancio, lentitud, letargo, gemidos, soledad, ausencia de visitantes, decrepitud, aburrimiento. Mister Darling se halla ahí, y “tiene la cabeza rapada como los demás, la cara seca, amarilla, ajada, y ostenta grandes ojeras (p. 169). Se lamenta por haber perdido la inspiración desde que los niños se fueron, y por escuchar esa voz susurrante que le persigue (Peter Pan).

La última narración, titulada *Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen*, muestra la temática del terror a través de la mitología escandinava. Todo empieza en un pueblo de “vikings”, en palabras de Panero, al cual llega un campamento de alegres gitanos que son tratados con desprecio por la aldea. En la noche, un niño vio salir del campamento de nómadas unas luces que dolía sólo mirarlas y confesaba “haber sentido, al contemplar aquello, una ansiedad y un *miedo* tan feroces que únicamente la *extrañeza* del fenómeno visual no podía explicar” (p. 176; cursivas añadidas). A la mañana siguiente, encontraron en ese mismo sitio una especie de cadáver viviente (pérdida del sentido, antítesis, contradicción):

Un cuerpo al que creyó en principio cadáver, el cuerpo de un anciano que ofrecía, sin embargo, todo el aspecto de ser sólo un niño. Pero (...) a pesar de su apariencia de estar muerto, le pareció observar en él ciertos detalles que no pudieron menos que inquietarle. Según se nos contó, aunque aquel cuerpo tenía los ojos cerrados, Sigurd tuvo al cabo de unos instantes la impresión de que le miraba. Y además, le tocó, y su piel no estaba fría, y aún peor: al acercar su rostro a aquella boca que supuso sin vida, experimentó la inconfundible sensación de que le había arrojado su aliento a la cara (p. 177).

A ello siguieron otros sucesos insólitos (extrañamiento) que el narrador llama “transgresiones de lo imposible”, “milagros negativos” o “un malestar, en su origen, inefable” (p. 180), como el vómito masivo de los cerdos que poseían en la aldea y el blanquecimiento inexplicable del pelo de las mujeres vírgenes. Pero no se dio importancia a tales hechos hasta que un día la cerveza tomó el aspecto de excremento (más extrañamiento). Cayó sobre el pueblo una lluvia persistente por incontables días, hasta casi el final del relato.

Los vikings reunieron su asamblea (Hunderschaft) numerosas veces, en donde buscaban explicaciones a todo ello y las posibles soluciones (siempre en consonancia con su politeísmo nórdico). Para ello, sacrificaron cerdos para despertar una especie de oráculo en esta terrible escena:

Se retiró pues aquel hombre [el rey] negro e imponente, junto con sus compañeros de saber y de casta, al aposento de la sangre, y al cabo de uno instantes empezamos a oír los aullidos que lanzaban los cerdos, su habitual materia de sacrificio, en el momento de ser descuartizados, y fragmentados en letras de conocimiento; y aquellos gritos, unidos a las sombras gigantescas de Hacón y sus hechiceros que se agitaban armadas de lo que parecían cuchillos largos y afilados en las paredes la cámara de la Asamblea, producían una impresión sobrecogedora de danza o carnaval del infierno (pp. 182-183).

Intentaron tomar diversas medidas (extrañamiento:) como enterrar al cadáver (pero él mismo se desenterró nuevamente), herirle el corazón con la espada de un guerrero muerto (pero no tenía corazón ni sangre) o echarlo al mar (pero regresó a la playa intacto). Finalmente, tras hacer un horroroso sacrificio humano, se les reveló que tenían que quemar al ser acechante, pero al ponerlo en la hoguera éste no se quemó y más bien se quemaron los árboles alrededor y el fuego casi llegó a las casas. Todos creyeron estar enfrentando el fin del mundo, cayendo presas del temor y pensando en ese Muspilli (apocalipsis nórdico) “al que siempre soñamos como demasiado irreal y lejano (...), ese amanecer de la pesadilla del que esperábamos algo más espantoso que la muerte” (p. 190). Más adelante también decía:

Hubimos de pasar toda la larga noche revolcándonos entre el miedo, cuando dormir era un sueño y el estar despierto una pesadilla; mientras nuestros cuerpos marcaban el ritmo de la devastación, con ciertos temblores y espasmos, y nuestras cabezas escuchaban acercarse más y más el Muspilli, el crepúsculo de los dioses, el tiempo de las hachas, el tiempo de las espadas y de las tempestades y de los lobos, el tiempo que describió la Volva<sup>229</sup>, y en el que nunca nadie había creído (p. 199).

Se introduce aquí el aspecto de la estructuración binaria, donde se confrontan las explicaciones racionales con las sobrenaturales:

Tan ilógicas y dementes llegan a menudo a ser las explicaciones a toda costa “naturales” cuando se atormentan por ser razonables, tratando de oscurecer la luz de fenómenos que son más vastos que la naturaleza y más dotados de razón que los hombres. Pero de cualquier modo, para la mayoría, aquella noche fue haber vivido en el rostro la saliva del Muspilli y ver caer sobre nuestras cabezas la lluvia de las hachas del tiempo de los lobos (p. 200).

Otro hecho de profundo extrañamiento en el cuento es el llamado “Circo del Mono”, en el cual los vikings realizaban un ceremonial juego de pelota con las cabezas de sus víctimas:

---

<sup>229</sup> Una hechicera legendaria.

Procedían con delicadeza suprema a cortar una de las cabezas de aquellos caídos (...) y, una vez cortada la cabeza aquélla, la envolvían con cuidado en unos trapos blancos, atando después éstos con un cordón de metal para que en seguida el padre Negro [el rey] nos la ofreciera a guisa de regalo y de premio para ser juguete predilecto de nuestras piernas y rodar como blanda pelota, alegremente, sobre la arena de aquel Circo (pp. 205-206).

El relato también introduce el tema de la otredad interior como un rasgo tenebroso, es decir, el inconsciente, cuando el protagonista afirma que “mi doble oscuro pensó por mí” (p. 207), al que luego llamará “mi Otro”.

Luego empezaron a morir poco a poco todos los niños de la aldea, excepto uno que había quedado ciego tras derretirse sus ojos, uno llamado Ulm. También decidieron ofrecer al cadáver viviente la intolerable soledad de una montaña inhabitada, donde ataron un lazo a sus ojos y taparon su nariz, boca y oídos. Pero esto sólo hizo que se acrecentara la lluvia, entrando así a mojar las casas y, tras cualquier intento de huida, los barcos se pudrieron, quedando los vikings sin medio de subsistencia y sin medio para irse de la aldea. El cadáver se había multiplicado y ahora había siete más como él, por lo que enviaron a una valerosa mujer, viril y supuestamente lesbiana para que los observara de cerca. Tiempo después, la tregua definitiva se asomó por la aldea de una manera muy extraña, como avisada por un ser que nadie vio pero que lo escuchaban caminar por las calles:

Percibí nítidamente, proveniente de la calle, el sonido de las campanillas de un leproso aproximándose lentamente, y distinguí también con claridad perfecta, el eco de su bastón avanzando a tientas sobre el empedrado. Todavía hoy me pregunto si fueron realidad o pesadilla aquellas pisadas del terror sobre mi cuerpo (p. 230).

El agua dejó de filtrarse por los techos, los cadáveres vivientes se habían ido y el pueblo salió a celebrar, pues ya había concluido la “interminable y breve excursión que hicimos todos a los bordes repentinamente estirados de la realidad” (p. 233; estructuración binaria). El protagonista, tras alejarse poco a poco de la comunidad, se une como pareja a Sorbst, la mujer que fue a ver a los cadáveres a la montaña. Tras iniciar una nueva vida a su lado, fueron objeto del desprecio de todo el pueblo y un día les dejaron el cuerpo casi muerto del último niño, Ulm, masacrado por los hombres de la aldea incluido su padre, con una nota llena de garabatos extraños que denotaban el cuerpo **Real**:

Eran imágenes, torpemente dibujadas, de órganos de cuerpos humanos en estado fragmentado y disperso; brazos no unidos ya a organismo alguno, filas de dientes caídos, una lengua no perteneciente a ninguna boca, en el acto de lamer algún ano que tampoco era de nadie, unos decapitados pechos, dos piernas bailando solas una danza macabra y (...) una mano ofreciendo a otras dos grandes ojos (pp. 243-244).

Posteriormente Ulm murió y Sorbst dijo que pronto nacería allá un nuevo niño, pues había quedado embarazada por los cadáveres inmortales la noche que los visitó en la colina: “pensé en el Terror cuando vi al primero de ellos, el que todo lo había empezado, dirigirse hacia mí con pasos lentos: sin embargo no tenía ya miedo alguno de aquel pánico” (p. 251). Le habían pedido que introdujera el semen de ellos –que habían puesto en su mano– dentro de su vagina. El útero de la mujer despedía música mientras relataba lo sucedido. Al día siguiente había nacido un niño en la casa (aunque Sorbst nunca mostró mínimas señales de embarazo), al cual bautizaron poniendo en su frente sangre de la hemorragia anal de Ulm.

Tabla 4.  
*Elementos ominosos en El lugar del hijo.*

Cuento	Elementos ominosos
<i>Acéfalo</i>	sueños premonitorios, encierro, muerte inminente, simbolismo sangre-vino, figuras decapitadas, fuga del alma (yo), canibalismo contra el hijo, descripción del cerebro, muerte del hijo, locura, pérdida de la voluntad, niño que observa aterrado, apelación a sensaciones indescriptibles, hallazgo de un ataúd, entierro de un vivo, cadáver viviente.
<i>Mi madre</i>	personajes escépticos vs. realidad sobrenatural, enfermedad y muerte inexplicables, pesadilla, incesto (no cualquiera), mitología, Amazonas, ocultismo, vampiros, atracción sexual vs. terror, mujer-demonio, intento de explicaciones racionales (psicoanalíticas, locura), referencia a Bierce, cadáver profanado, cabeza seccionada y robada, persecución, pérdida del alma.
<i>El presentimiento de la locura</i>	explicaciones racionales (alcoholismo, locura), niño maligno vs. niño normal, confusión perpetua, amenazas del inconsciente, travesuras crueles, asesinato, tortura, suicidio, ser mitológico marino, descuartizamiento del cadáver, referencia a Lovecraft.
<i>Medea</i>	belleza femenina vs. horror, bebé cerca de la muerte, una sombría e inexplicable enfermedad, una otredad interna, una puñalada mientras se duerme, podredumbre del cuerpo, brujería, asesinato, locura, muerte de una niña por su madre, juegos de palabras para expresar la infabilidad, confusión de la ficción y la realidad, mitología, final lleno de dudas (explicación sobrenatural vs. coincidencias).
<i>La visión</i>	atmósfera científica (lenguaje técnico especializado) vs. acceso a lo desconocido, búsqueda/desafío respecto a lo sobrenatural, tensión entre loco y sabio, pesadilla, alusión a la magia negra, escepticismo vs. credulidad, una vidente/bruja que hace una sesión espiritista, invocación de un muerto, asesinato, descenso a mundos subatómicos (infierno), enamoramiento de una muerta, duda.
<i>Hortus conclusus</i>	elementos auditivos, voces indistintas que disipan la significación, voz susurrante, silencio y angustia, terror adjudicado a un personaje de cuento infantil, sirenas crucificadas, sangre que brota como río, ojos de animal en un frasco, hombre ahorcado, inexistencia del ser, sombra sin cabeza, locura y toda la decadencia del manicomio, delirio/alucinación.
<i>Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen</i>	mitología nórdica, cadáveres vivientes, fin del mundo, plagas, imposibilidad de huida, castigo divino, locura, sacrificios de animales y humanos, juego de fútbol con cabezas de muertos, muerte masiva de niños, padre (y pueblo) agresor de un niño, hemorragia anal, cuerpo Real, versión ominosa de la sagrada concepción.

\*\*\*

Ahora bien, es momento de proceder a la lectura freudiana de todos estos fenómenos y las explicaciones anímicas que brinda a partir del concepto de *unheimlich*, el cual Panero no ignoraba. Panero lo sabía, hizo uso de ello en sus cuentos y dejó constancia de su conocimiento del psicoanálisis en su obra ensayística, como lo muestra el Cuadro 4:

#### Cuadro 4.

##### *Referencias a lo unheimlich freudiano en los textos de Panero.*

#### Panero y lo ominoso

En otras palabras, tomadas de Freud, que “lo siniestro” no es otra cosa que “lo culturalmente reprimido” (Panero, 2014b, p. 75).

Esa denegación simbólica o forclusión que nos ponía al decir de Freud, en su artículo sobre “lo siniestro”, en presencia de algo arbitrariamente ignorado, no exactamente “desconocido” (Panero, 2014b, p. 99).

Todos creyeron en el milagro, en lo oscuro, en lo que Freud apodara para ninguna hora lo *unheimlich*, o mejor, lo indecible, esto es, lo producido por una verdadera forclusión, que era para el verdadero Freud, no una denegación simbólica esclava de cierta misteriosa ley, sino una prohibición cultural. (...) En lo siniestro, en lo puramente sin nombre, en lo indecible, en lo *unheimlich*. (...) Sólo quedaba lo *unheimlich*, la inquietante extrañeza: cuando los dioses no tienen nombre (Panero, 2014b, p. 147).

Lo que en [la locura] se muestra como “inquietante extrañeza” no es su carácter extraño, sino precisamente lo que en él hay de cercano o compresente [*sic*] en nosotros (Panero, 2014b, p. 158).

Las ideas religiosas sirven para explicar o dar forma a esa “inquietante extrañeza” (Panero, 2014b, p. 284).

La imaginería exótica, retorcida, sigue una 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 (Panero, 2010e, p. 287).

El terror, la “inquietante extrañeza” o lo “unheimlich” era para Freud el efecto de un retorno de lo reprimido, y no sólo de lo reprimido individual, decía él, sino también de lo culturalmente reprimido, de las creencias “superadas”, de los contenidos del inconsciente “cultural” junguiano (Panero, 1977, p. 17).

Algo familiar se mudó en extraño para ser pronto espantoso (Panero, 2000, p. 204).

Puede notarse que aquél era un término manejado dentro de los intereses de Panero. De estas alusiones a lo *unheimlich* que he rastreado, se puede integrar que este concepto responde a aquello “ominoso” o “siniestro” que se ignora, indecible, sin nombre, culturalmente reprimido, más allá de la represión del psiquismo individual, de “inquietante extrañeza” no porque sea necesariamente ajeno, sino porque es cercano, *familiar*, y que está reprimido pero retorna. Es así como Panero nos introduce al tema de lo ominoso según la teoría freudiana, lo cual será profundizado a continuación.

## Lo FAMILIAR deviene ominoso

*Léanse señores, y perdonen el paréntesis en medio de tan oscura biografía, el texto de Freud Lo siniestro. A la venta está.*

Leopoldo María Panero<sup>230</sup>

Freud (1919/2000) se introduce en el estudio de lo ominoso, siendo éste un ámbito de la estética marginalizado por la bibliografía especializada, la cual se ocupa prioritariamente de lo bello y lo grandioso, y no de lo contrastante, repulsivo o penoso que pertenece al orden de lo terrorífico y que causa angustia y horror: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo *familiar* desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que *lo familiar devenga ominoso*, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” (p. 220; cursivas añadidas).

En general, un recurso de los poetas para producir el efecto ominoso se basa en el retroceso a fases singulares del desarrollo yoico, regresando a épocas en que el yo no se había deslindado totalmente del mundo exterior. Un ejemplo de ello son los presentimientos y las coincidencias en el cumplimiento de deseos (como desear que algo suceda, y que de hecho acontezca), entendidas como supersticiones. Como decía Panero (1977) en su traducción de un cuento de Blackwood: “no hay ni un solo hombre en el que [la superstición] no haya dejado trazas, por muy disfrazadas que estén; no se puede escapar completamente a la tentativa de significar lo desconocido o lo insignificante” (p. 120).

A esto se le llama “omnipotencia del pensamiento” y lleva a Freud a pensar en el animismo, antigua concepción del mundo en la que éste se hallaba lleno de espíritus, magia y poderes ensalmadores atribuidos a personas y cosas, todo ello debido a la sobrestimación narcisista irrestricta de los propios procesos anímicos de aquel período evolutivo. En la vida individual de cada persona también se atravesó por una fase correspondiente al animismo primitivo, fase que es superada pero que deja como secuela algunos rastros y huellas que son capaces de exteriorizarse, por lo que todo cuanto hoy nos parece ominoso es aquello que toca esos restos de actividad animista y que incita su exteriorización.

---

<sup>230</sup> (Panero, 2014b, p. 147).

Ahora bien, según el psicoanálisis todo afecto de una moción de sentimientos se transmuta en angustia por la represión, y entre lo que provoca angustia existiría entonces un grupo de casos en los que “eso” angustiante es algo reprimido que retorna. Esta variedad sería justamente lo ominoso, sin importar el tipo de afecto que le dio origen. Y esto ominoso no sería entonces algo nuevo ni ajeno, sino algo ya familiar a la vida anímica pero enajenado de ella por la represión. Entonces Freud suscribe la definición del filósofo Friedrich Schelling según la cual lo ominoso es algo destinado a permanecer en lo oculto, pero que ha salido a la luz.

Más cerca de lo espeluznante, está algo de lo ominoso relacionado con la muerte (cadáveres, espíritus y aparecidos), pues es de los temas en los cuales el pensar y el sentir de la humanidad ha cambiado menos desde las épocas primordiales. Lo antiguo se ha conservado bastante bien en cuanto a la relación con la muerte, dado que se mantienen las reacciones afectivas originarias frente a ella y el conocimiento científico no ha superado la incertidumbre sobre el tema. Por ello la angustia primitiva frente a la muerte es tan susceptible de exteriorizarse.

Con respecto a las personas, éstas resultan ominosas cuando se les atribuyen malas intenciones (muy a propósito de varios cuentos de Panero), pero de cuya moción se siente capaz en algún rincón escondido de sí. Estos malos designios deben ser auxiliados por fuerzas particulares para llevarse a cabo. Lo ominoso de la locura tiene este mismo origen según Freud, pues se deja ver en el otro la exteriorización de fuerzas que no se sospechaba que pudiera tener (de ahí que en el medioevo se le atribuyera a la locura la acción de demonios).

De todo esto, dice Freud (1919/2000), se puede deducir que “a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico” (p. 244).

Ahora bien, apunta Freud que su tesis de que lo ominoso es aquello de lo familiar-entrañable que retorna desde la represión, no admite ser invertida: no todas las mociones de deseo reprimidas y pensamientos superados (de la prehistoria individual y de la época primordial de la especie) son ominosas *per se*. La respuesta que Freud halla para este obstáculo, es que ello depende de la especificidad del material literario en cada caso, lo cual posiblemente necesite un abordaje desde la estética.

También señala la necesidad de distinguir la vivencia de lo ominoso en la vida real, de lo ominoso en la literatura:

- En lo referido a la vivencia real de lo ominoso, opera el proceso ya descrito. Se trata de un asunto de examen de la realidad, pues lo ominoso nace porque los ancestros primitivos de la humanidad consideraron tales posibilidades como un hecho, y las nuevas convicciones que tiene la humanidad sobre ello tampoco dan una seguridad total, por lo que las antiguas creencias perviven inconscientemente y esperando la oportunidad de corroborarse. “Lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser refirmadas unas convicciones primitivas *superadas*” (Freud, 1919/2000, p. 248).
- Y lo ominoso de la ficción (en la fantasía y la creación literaria) es más rico que lo ominoso de la vivencia real, en tanto lo abarca en su totalidad y comprende que el contenido de la fantasía se sustraiga del examen de realidad. De ahí que en estas creaciones no pueda valer la oposición entre reprimido y superado.

De forma paralela a los planteamientos freudianos, se puede reconocer la pertinencia de los fundamentos de H. P. Lovecraft, maestro de la literatura ominosa y de los favoritos de Panero, al afirmar que las primeras emociones del ser humano se dieron en torno al medio en el cual estaba inmerso, y que todos aquellos fenómenos que escapaban a su comprensión crearon en las mentes primitivas todas estas personificaciones e interpretaciones maravillosas, así como los sentimientos de pavor y miedo propios de la humanidad a partir de unas nociones simples y escasas, y de una experiencia muy limitada del mundo.

Entonces, para nuestros antepasados lo desconocido e imprevisible se convirtió en la fuente omnipotente de todas las bendiciones y calamidades, creando así un mundo espiritual o irreal con lo que “todas las condiciones de la vida salvaje de los albores de la humanidad condujeron tan poderosamente hacia una conciencia de lo sobrenatural, que no es extraño que la misma esencia hereditaria del hombre se saturase de religión y de superstición” (Lovecraft, 2002, p. 9). El poeta sostiene que tal saturación debe considerarse un hecho perenne en el “subconsciente” y en los “instintos íntimos” [*sic*], pues aunque lo desconocido se ha ido reduciendo continuamente durante milenios, muchos fenómenos continúan siendo un misterio, y también poseemos aún grandes cantidades de poderosas asociaciones hereditarias en torno a

objetos y procesos que en otros tiempos fueron incógnitos, por muy explicados que se hallen hoy. No se equivocaba Freud al sugerir que debemos escuchar a los poetas para una mejor comprensión del psiquismo.

Volviendo a Freud, muchas cosas que serían ominosas en la vida real no lo son en la literatura, y también muchas posibilidades de efecto ominoso en la creación literaria están ausentes en la vida real. No son dos modalidades del todo equiparables entre sí. Un requisito para tales efectos literarios, es que el escritor sitúe su obra en el terreno de la realidad y que acepte todas las condiciones para la exteriorización de lo ominoso en el vivenciar (estructuración binaria, según Panero), entonces logra provocar un efecto incluso acrecentado al crear situaciones que no sucederían realmente y ante las cuales no reparamos en el *engaño*, hasta que ya es demasiado tarde y el poeta ha cumplido su propósito. El texto debe situarse en la realidad objetiva y no en un mundo de total entorno ficticio, como los cuentos de hadas de artificio generalizado que neutralizan la extrañeza inquietante y vuelven verosímiles y agradables los retornos de lo reprimido (Kristeva, 1997). En tal caso, se naturalizaría el extrañamiento y sería verosímil que el sapo se convierta en príncipe. Siguiendo nuevamente a Lovecraft (2002):

El atractivo de lo espectralmente macabro (...) exige del lector cierto grado de imaginación, y capacidad para desasirse de la vida cotidiana (...) pero los que tienen sensibilidad están siempre de nuestra parte, y a veces un extraño haz de fantasía inunda algún rincón oscuro de la cabeza más rigurosa (pp. 7-8).

Por último, hay otra variante de la cual puede depender que un elemento resulte ominoso o no, y es lo que se refiere a la identificación con uno u otro personaje dentro del relato. En el mundo de la ficción existe, entonces, mucha independencia entre la elección del material y el efecto sobre los sentimientos que puede alcanzar.

\* \* \*

Entonces, lo ominoso o *unheimlich* es un aspecto marginalizado por los estudios estéticos, pero de gran importancia para el quehacer psicoanalítico. Consiste en aquello *familiar* (palabra clave de esta investigación) para la vida psíquica pero enajenado por la represión, que deviene terrorífico porque constituye una secuela del pasado primitivo yico individual y a nivel de la especie también. La ciencia y la razón no han ayudado a superar aún la incertidumbre sobre ciertos temas de relevancia milenaria como la muerte, por lo que cuando se los trata en la

literatura, la fantasía se sustrae del examen de la realidad (el escepticismo se suspende y el lector cae engañado en el terror). Es lo reprimido que causa angustia y retorna.

No coincidentemente decía Freud (1913d/2000) que el tabú (concepto que será relevante en las secciones siguientes) conlleva algo de lo siniestro y de lo sagrado:

El significado del tabú se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice “sagrado”, “santificado”, y, por otra, “ominoso”, “peligroso”, “prohibido”, “impuro”. Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia “*noa*”: lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta “horror sagrado” equivaldría en muchos casos al sentido del tabú (p. 27).

Veremos a continuación cómo lo *unheimlich* se manifiesta en *El lugar del hijo* a través de un contraste entre escenas de gran belleza en cuanto a forma y contenido (placer), enfrentadas con su opuesto lleno de terror y tabúes (goce) respecto al tema de la familia, principalmente el lugar del hijo.

## Goce (en) la lectura. Y placer del texto

*Gocé como no pueden gozar los vivos, como tal vez sólo se goce... en la muerte.*

*Otro de mis encantos, trucos o hechizos, es el de aunar la belleza y el horror o el pánico, lo dionisiaco y lo apolíneo.*

Leopoldo María Panero<sup>231</sup>

Este apartado se basará en lo que he denominado el primer mecanismo del relato paneriano de terror para producir el efecto ominoso: el contraste de belleza y horror. Y es que uno de los supuestos de esta lectura es precisamente que el autor oscila subrepticamente entre dos categorías: primero, lo más bello y sublime del prosista magnífico que fue Panero, y segundo, lo desagradable y monstruoso que también acompañó a su obra en todas las modalidades (ver los temas “incómodos” en la sección de intertextos). Lo apolíneo y dionisiaco nietzscheanos llevados al extremo, enfrentados en un texto sin que el lector se percate de ello.

Esta tensión entre ambas modalidades no es tan obvia (he ahí su punto fuerte). Su efecto sí. El lector no es consciente de este juego entre polaridades, de saltos abruptos e irregulares (no siguen algún patrón de cambio constante), juego que pendula subyacente. Esto se hizo notar a partir de la segmentación de los cuentos en citas acerca del signo de las relaciones parentofiliales, y su posterior reagrupación en categorías (lectura semiótica), lo cual produjo que salieran a flote todos los sedimentos significativos (significantes) del texto para esta investigación. La lectura usual no lo hubiera permitido hallar (salvo tal vez en la lógica interna e independiente de dos cuentos específicos), pues el hilo narrativo así lo dispuso, pero el pasaje a una nueva

---

<sup>231</sup> (Panero, 2000, p. 150; Panero, 2014b, p. 176).

significación que se dio al considerar al libro como una sola unidad temática (como un manifiesto filial), reveló estos juegos de tensión con las emociones del lector.

Ahora bien, la primera modalidad, la de lo bello, se mueve dentro de una zona de confort del espectador, dentro de cierta (limitada, por supuesto) tradicionalidad de la familia y sobre todo, estructurada. Con ello me refiero a muchos postulados freudolacanianos que de alguna forma garantizan la existencia de una “estructura” (tomando con cuidado este término), un orden de funciones y lugares excluyentes (no se puede ocupar más de uno, es decir, X no puede ser madre, hermano e hija de Y, todas las opciones a la vez), que siguen un esquema de labores y posiciones que terminan asegurando un proyecto cultural. Esto es, coloquialmente hablando, un piso sobre el cual pararse, un poco de seguridad y estabilidad dentro de este malestar en la cultura que a todos adolece. Es así al menos como lo muestran los cuentos de Panero, quien ya sabemos que fue un ferviente lector del psicoanálisis y que evidentemente echó mano de ello en su escritura.

Mientras que la segunda forma narrativa que propongo, la de lo monstruoso, rompe con todas las nociones que hemos interiorizado (el precio de la inserción en la cultura), propone otras formas de filiación desde el lado de lo terrorífico y da golpes bajos en la subjetividad del lector, en sus principios y en su imaginación de alteridades posibles. Panero no propone la funcionalidad del psicoanálisis (léase función paterna, metáfora paterna, ley del padre, nombre del padre, deseo materno y demás).

Históricamente, la literatura se ha desarrollado mayoritariamente a espaldas del horror, circulando dichosamente emparedada en el universo simbólico, la moral burguesa, las ideas de la Ilustración, la estética preciosista, lo sagrado. Es decir, lo que se puede “ubicar” (si imaginamos el aparato psíquico en términos de localidades, para lo cual la Figura 9 puede ayudar) hacia afuera de la barrera de la represión (barrera sólida y firme), a la circulación del mundo social, del intercambio con el otro y el regimiento de la Ley. Y por el otro lado, la literatura se ha olvidado de lo que hay “debajo” de esta barrera, lo condenado al silenciamiento de lo inefable.

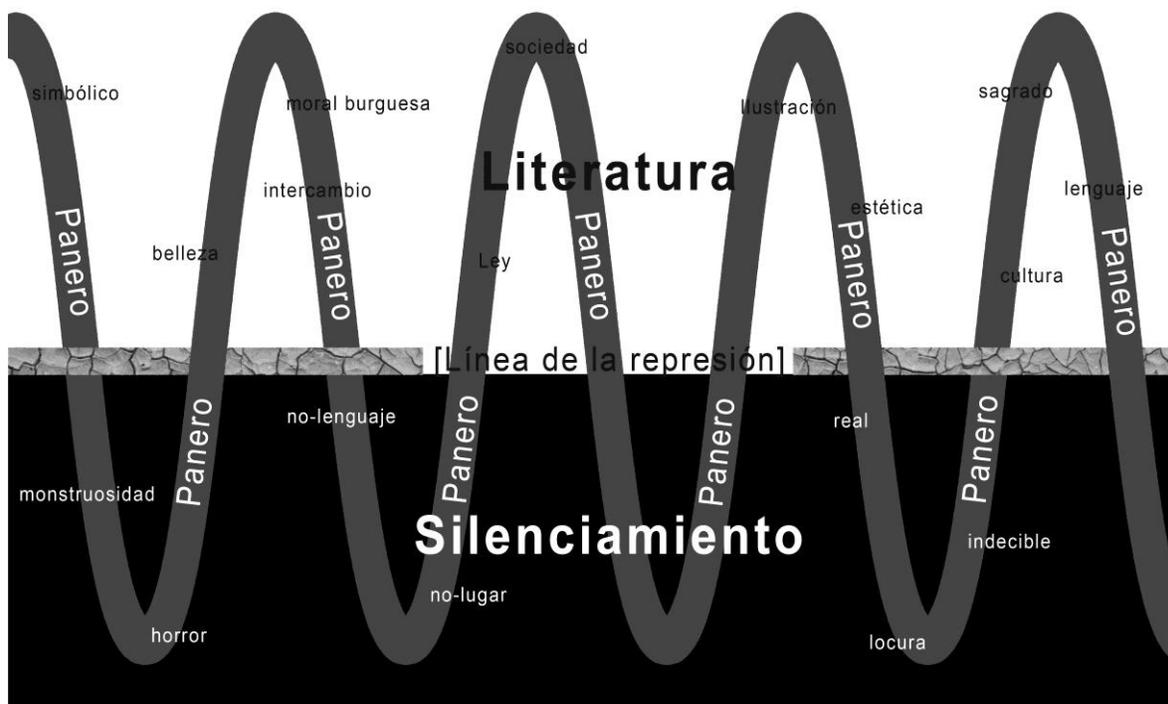
Es así como los mecanismo retóricos del autor hacen a quien lo lee moverse a través de la línea de la represión sin percatarse de ello, cuando en medio de unas narraciones estéticamente muy cuidadas introduce *de contrabando* (nótese lo ilegal, contra la Ley)

materiales reprimidos e insospechados, aquello indecible que al parecer ahora está escrito, permitiendo una reinscripción del manifiesto filial a otros lugares, despojándolo de su no-lugar.



*Figura 9.* Línea de la represión.

Panero demuestra (véase la Figura 10) que también puede haber lenguaje del lado monstruoso, que no sólo el silenciamiento es posible (no-lenguaje, Real). Añade porosidad o craquelado a la frontera que separa lo prohibido/reprimido de lo permitido/cultural, y pone en circulación social contenidos no concernientes al principio de realidad (ni al de placer). Todo lo cual muestra que Panero cuestiona el discurso ya sabido del psicoanálisis acerca del manejo de esos contenidos ocultos por medio de la escritura: la cura a través de la puesta en la palabra, la simbolización, la reelaboración. Panero hace un recorrido por donde no había recorrido posible.



*Figura 9. Línea de la represión... y Panero.*

Se puede echar mano brevemente del concepto psicoanalítico del goce (a diferencia de la lengua común, que lo relaciona con la alegría, el placer extremo o el júbilo), el cual es un concepto meramente lacaniano, trabajado por Lacan en el seminario de 1972-1973. Freud nunca usó la palabra más que como un vocablo más de la lengua, sin hacerlo parte de su teoría, aunque pueden rastrearse sus orígenes en las teorías freudianas. Tarea difícil o imposible, pues siendo el goce del campo de lo inefable no se puede más que circunscribirlo a través de la palabra; además de que es un concepto sumamente clínico del que intentaré apropiarme parcialmente, hurtarlo para hablar de la experiencia de lectura de Panero.

Braunstein (2006) se ocupa de diferenciar el goce de su supuesto sinónimo que tanto nos interesa en esta indagación: el placer. El goce corresponde a la dimensión corporal de la subjetividad, al cuerpo en relación al gasto, tensión, forzamiento, dolor, y ligado a su vez a una inmediata reprobación, que hasta llega a ser “inaceptable, intolerable, inarticulable, indecible” (p. 25). Funciona en contra de cualquier homeostasis (principio del placer), y más bien trabaja bajo un principio que podría llamarse “de goce”, que comanda un incesante retorno de excitaciones indomables que desequilibran y sexualizan, haciendo del sujeto un deseante y no una máquina refleja.

Así, este exceso de excitación y carga imposible de manejar rebasa el sistema de representaciones (significantes) que no logra amortiguarlo. Es por ello inefable, ilegal, traumático. Constituye un exceso, un hoyo en lo simbólico que demarca el lugar de lo real insoportable. Es lo exterior, lo Otro dentro de uno mismo, “un *topos* inaccesible para el sujeto que lo alberga y que, por la razón ajena, la del Otro exterior interiorizado, debe ser cautelosamente exiliado” (Braunstein, 2006, p. 26), llegando a ser una posición de *exterioridad interior*, que recuerda a la *extimidad* o “cette disposition à aller chercher ‘au plus profond de soi’ ce qu’il y a ‘de plus extérieur à soi’” (Coté, 2011, p. 3)<sup>232</sup>, en palabras de Lacan (1959-1960), la “exterioridad íntima” (p. 75).

El goce se alberga del lado del sinsentido, pues el sentido concierta y calma, es placer (por ejemplo, al explicar un chiste se lo deja de gozar). Es refrenado entonces por el principio de placer a través del yo, en la búsqueda de una igualación de cargas, homeostasis, evitación de displacer y menor esfuerzo posible, sirviendo económicamente al organismo y limitando las tensiones. Placer es ligazón vital, antídoto del goce (Braunstein, 2006).

“El goce es lo que no sirve para nada” según Lacan (1972-1973, p. 3); y en la teoría de Freud (1920/2000), no sólo no sirve sino que amenaza y contraría al principio de placer: es la satisfacción de la pulsión de muerte, asimilable a una voluntad de destrucción, con lo que es claro que no se trata de una función vital. Aparece en tanto la vida está mortificada por la palabra y la Ley, pero está del lado de la Cosa, lo real y lo imposible, se lo busca por los caminos de la repetición. Constantemente se produce y a la vez se escapa. Se convierte en asco, vergüenza y dolor. Se vive convirtiendo las aspiraciones del goce en discurso articulado, de vínculo social, Ley: el discurso lo toma como imposible e inefable (Braunstein, 2006).

El texto de goce paneriano se mueve allí, dentro de la desaprobación de lo que, a pesar de insoportable, retorna, se le busca en contra de cualquier principio de equilibrio psíquico, y que no obstante algo del deseo del sujeto se juega en ello. Esta fuerza indomeñable que burla al sistema de significantes circula en la ilegalidad, y termina siendo algo de lo exterior dentro de nosotros mismos, a lo que debemos exiliar en nuestros adentros. Pero retorna. Se repite en contra de lo que cualquier principio yoico-hedonista dicte. Todo esto suena como remitiendo a

---

<sup>232</sup> “Esta disposición a buscar ‘en lo más profundo de sí’ lo que está allí ‘más fuera de uno mismo’”.

lo *unheimlich*.

De hecho, Barthes (2009) vinculaba el miedo con el goce: pensaba en una “proximidad (¿identidad?)” (p. 78), siendo el miedo la clandestinidad absoluta y un sentimiento no moderno, descartado de todas las filosofías. Es en este sentido que Braunstein (2006) se preguntaba ¿por qué las representaciones siniestras tienen la pregnancia que tienen sobre el psiquismo humano, reincidiendo el sujeto en pesadillas, apegándose a las anticipaciones de la muerte, premoniciones del fracaso, posesiones demoníacas, fantasmas, infiernos, suplicios? ¿Por qué la necesidad de crear todo este material terrorífico?

Porque como ya dijimos, el sujeto no se halla gobernado por el principio del placer. La introducción del superyó en el aparato freudiano (Freud, 1923/2000), da cuenta de aquella función que no permite al yo abandonarse a los brazos del placer ni mantenerse en un estado de mínima tensión (de hecho Edmund Bergler postuló que el sujeto se rige por un “principio de tortura”). Así, el superyó vigila y sanciona toda transgresión (aunque se haya cometido más con el pensamiento que con acciones), es el policía interno que ordena los suplicios. Comanda intranquilidades y exigencias que exhortan precisamente al goce. En palabras de Lacan (1972-1973), “el superyó es el imperativo del goce: ¡goza!” (p. 3).

Es así como la incesante vigilia superyoica respalda a lo ominoso y prueba una especie de masoquismo primordial que siempre termina doblegando al principio del placer. Braunstein (2006) señala ejemplos clínicos que sustentan dicha afirmación: la imposibilidad de apartarse de recuerdos traumáticos o evocaciones dolorosas, el juego de niños que convoca al fantasma del abandono (*fort-da*), la reacción ante el análisis en la que el sujeto no es digno del alivio de su sufrimiento, sino que insiste en sostenerlo por amor a su síntoma; en fin, la compulsión de repetición, que muestra al sujeto como carente de inteligencia y bajo el imperativo del goce. Un goce, finalmente, consustancial al sacrificio, el tributo u ofrenda que instala al sujeto en la comunidad, lo hace parte del intercambio social y lo incluye dentro del clan.

Ahora bien, antes de proceder a demostrar este punto con el libro *El lugar del hijo*, quisiera considerar otro aporte que podría dar más consistencia a este juego oscilante del autor: el texto de placer y el texto de goce de Roland Barthes (2009)<sup>233</sup>, quien se apropia de dichos

---

<sup>233</sup> Todas las referencias a este tema fueron tomadas de dicha fuente, a menos que se indique lo contrario.

conceptos para aplicarlos a la experiencia del lector frente al texto. Ambos términos (texto de placer y texto de goce) nunca llegan a ser definitivos y concluyentes en el escrito de Barthes, pero haremos un recorrido por las pistas que brinda al lector para colegir algo de ello.

En primer lugar, desmentir lo que pareciera redundante: “el texto de placer no es forzosamente aquel que relata placeres; el texto de goce no es nunca aquel que cuenta un goce” (p. 90). Efectivamente, como el texto de Paneo ilustrará, cuando éste se muestra como un texto de placer no está tratando precisamente los placeres de la vida, ni cuando se trata de texto de goce habla del goce. Ahora, empezando a tomar forma:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (...), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (p. 25).

Tenemos entonces que el texto de placer hace honor a su nombre, va unido al contenido, a la euforia, a la comodidad y, sobre todo, se mueve concordante con el proyecto cultural dentro del que se inscribe. Mientras que el texto de goce, más difícil de describir, desacomoda esa organización cultural y mueve los principios del lector en términos psíquicos, estéticos, morales e históricos. Ofrece una ruptura en la relación del lector con el lenguaje. En síntesis: “el juego contradictorio del placer (cultural) y del goce (no-cultural)” (p. 102). Ahora:

*Placer del texto.* Clásicos. Cultura (cuanto más cultura, más grande y diverso será el placer). Inteligencia. Ironía. Delicadeza. Euforia. Maestría. Seguridad: arte de vivir. El placer del texto puede definirse por una práctica (sin ningún riesgo de represión): lugar y tiempo de lectura: casa, provincia, comida cercana, lámpara, familia -allí donde es necesaria-, es decir, a lo lejos o no (Proust en el escritorio perfumado por las flores de iris), etc. Extraordinario refuerzo del yo (por el fantasma); inconsciente acolchado. Este placer puede ser *dicho*: de aquí proviene la crítica (p. 83).

*Textos de goce.* El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer (el goce no obliga necesariamente al placer, incluso puede aparentemente aburrir). Ninguna justificación es posible, nada se reconstituye ni se recupera. El texto de goce es absolutamente intransitivo (p. 83).

Esta oposición propuesta por Barthes pone del lado del placer nuevamente a la cultura (parece ser una característica distintiva) y a los clásicos (parece ser hasta proporcional

cuantitativamente la correlación placer-cultura), y se distingue por el uso de la maestría, la inteligencia, la delicadeza, la seguridad. El texto de placer se enmarca dentro de una práctica de lectura sosegada y segura, sin riesgo de represión, lo cual conlleva un refuerzo yoico. Hay posibilidad de apalabrar y por eso se puede ejercer la crítica literaria.

Por el otro lado, el texto de goce muestra al placer en su fragmentación y, dado que vienen correlacionados, a la cultura también. Es un texto perverso, injustificado en tanto carece de finalidad o meta última: no proporciona placer, no reconstituye, no hay lugar para la ganancia. Es intransitivo, sin complemento al cual conducirse, no dirigido a objeto o fin particular, lo cual desafía la producción mercantil de textos dirigidos a algo.

*Placer del texto, texto de placer:* estas expresiones son ambiguas porque no hay una palabra francesa para cubrir simultáneamente el placer (la satisfacción) y el goce (la desaparición). El “placer” es aquí (y sin poder prevenir) extensivo al goce tanto como le es opuesto. Por lo tanto debo acomodarme a esta ambigüedad, pues, por una parte, tengo necesidad de un “placer” general cada vez que es necesario referirme a un exceso del texto, a lo que en él excede toda función (social) y todo funcionamiento (estructural); y por otra, tengo necesidad de un “placer” particular, simple parte del Todo-placer, cada vez que necesito distinguir la euforia, el colmo, el confort (sentimiento de completud donde penetra libremente la cultura), del sacudimiento, del temblor, de la pérdida propios del goce (p. 33).

Resaltando más la tensión entre los dos tipos de texto, Barthes ubica al placer del lado de la satisfacción, como la lógica sugiere, mientras que el goce queda situado con la desaparición. El placer puede existir en lo que llama el “exceso del texto” (referido al funcionamiento social y estructural) y, en términos que considera más simples, todas esas formas de placer que brindan la sensación de completud y la circulación cultural libre. Formas de placer diferenciables del goce en tanto éste aparece como la pérdida y el sacudimiento. Es así como Barthes identifica la ambigüedad entre ambos términos: son opuestos y a la vez el placer (en tanto posibilidad de exceso) es extensible al goce.

Todo el mundo puede testimoniar que el placer del texto no es seguro: nada nos dice que el mismo texto nos gustará por segunda vez; es un placer que fácilmente se disuelve, se disgrega por el humor, el hábito, la circunstancia, es un placer precario (obtenido gracias a una plegaria silenciosa dirigida a las Ganas de sentirse bien y que estas Ganas pueden revocar) (...). El goce del texto no es precario, es peor, es precoz; no se produce en el tiempo justo, no depende de ninguna maduración. Todo se realiza de una vez y

este arrebató es evidente en la pintura actual: desde el momento en que es comprendida el principio de la pérdida se vuelve ineficaz, es necesario pasar a otra cosa. Todo se juega, se goza, *en la primera mirada* (p. 84).

Barthes también plantea que el placer en el texto no está garantizado, lo cual se puede poner a prueba con una segunda lectura del mismo texto y notar que puede no ser otra vez agradable. Como dice Panero (2000), “como todo lo que verdaderamente representa placer, no dejaron huella alguna en el alma” (p. 67). Este placer llega simplemente por las ganas de obtenerlo y se esfuma con facilidad frente a diversas circunstancias. Mientras que el goce del texto no depende de coyuntura alguna ni llega en el tiempo en que se considera apropiado. Es un arrebató a primera vista, de una sola vez.

Parece que existiría una mística del Texto. Por el contrario, todo el esfuerzo consiste en materializar el placer del texto, en hacer del texto *un objeto de placer como cualquier otro*. Es decir: ya sea vinculando el texto de los “placeres” de la vida (una comida, un jardín, un encuentro, una voz, un momento, etc.) al catálogo personal de nuestras sensualidades, o ya sea abriendo mediante el texto la brecha del goce, de la gran pérdida subjetiva, identificando ese texto a los momentos más puros de la perversión, a sus lugares clandestinos (pp. 94-95).

Así, la materialización de este placer puede consistir en unir al texto con los comunes objetos de placer y sensualidad, o abriendo la brecha del goce, al que ahora llama “la gran pérdida subjetiva”, nuevamente vinculado a la perversión.

Por otra parte, proveniente del psicoanálisis, tenemos un medio indirecto de fundar la oposición entre texto de placer y texto de goce: el placer es decible, el goce no lo es. El goce es in-decible, inter-dicto. Remito a Lacan (“Lo que hay que reconocer es que el goce como tal está inter-dicto a quien habla, o más aún que no puede ser dicho sino entre líneas”) y a Leclair (“...el que dice, por lo que dice se prohíbe el goce, o correlativamente, el que goza desvanece toda letra -y todo dicho posible- en lo absoluto de la anulación que celebra”). El escritor de placer (y su lector) acepta la letra, renunciando al goce tiene el derecho y el poder de decirlo: la letra es su placer, está obsesionado por ella, como lo están todos los que aman el lenguaje (no la palabra): los logófilos, escritores, corresponsales, lingüistas; es por lo tanto posible hablar de los textos de placer (aquellos que no ofrecen ningún debate con la anulación del goce): *la crítica se ejerce siempre sobre textos de placer, nunca sobre textos de goce* (pp. 35-36).

Barthes toma del psicoanálisis la posibilidad de oponer lo decible de lo indecible, poniendo en el primer caso al placer y en el segundo al goce. Con el placer, tanto escritor como

lector aceptan un pacto de la letra (donde radica su placer), hay posibilidad de apalabramiento a costas de la anulación del goce; todo lo cual, como ya se indicó, permite la crítica. Mientras que el goce, al no ser decible ni objeto de crítica, es dicho “entre líneas” y desvanece toda posibilidad de letra y de decir (y lo celebra). Es en este sentido que “sobre el placer del texto no es posible ninguna ‘tesis’; apenas una inspección (una introspección) abreviada (...) y sin embargo y a despecho de todo gozo del texto” (p. 55).

Profundizando en el texto de goce, Barthes apunta que el escritor “iría hasta el goce de una *desfiguración* de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se ‘desfigure la naturaleza’” (p. 61), lo cual indica los juegos (destrozos) de la lengua y la consecuente reacción de algún lector alarmado que siente con ello profanada alguna ley natural del lenguaje. El texto de goce tiene entonces un carácter asocial, donde se pierde abruptamente la “socialidad” (p. 64), se pierde integralmente todo, “bajo el amparo de la más oscura y siniestra filosofía” (p. 65). Se basa en la pérdida, fisura, ruptura y desvanecimiento que cae sobre el sujeto (p. 16).

¿Será el placer un goce reducido? ¿Será el goce un placer intenso? ¿Será el placer nada más que un goce debilitado, aceptado y desviado a través de un escalonamiento de conciliaciones? ¿Será el goce un placer brutal, inmediato (sin mediación)? De la respuesta (sí o no) depende la manera en que narraremos la historia de nuestra modernidad. Pues si digo que entre el placer y el goce no hay más que una diferencia de grado digo también que la historia ha sido pacificada: el texto de goce no sería más que el desarrollo lógico, orgánico, histórico, del texto de placer, la vanguardia es la forma progresiva, emancipada, de la cultura pasada (...). Pero si por el contrario creo que el placer y el goce son fuerzas paralelas que no pueden encontrarse y que entre ellas hay algo más que un combate, una incomunicación, entonces tengo que pensar que la historia, nuestra historia, no es pacífica, ni siquiera tal vez inteligente y que el texto de goce surge en ella siempre bajo la forma de un escándalo (de una falta de equilibrio), que es siempre la traza de un corte, de una afirmación (y no de un desarrollo) y que el sujeto de esta historia (ese sujeto que soy entre otros) lejos de poder apaciguarse llevando frontalmente el gusto de obras antiguas y el sostén de obras modernas en un bello movimiento dialéctico de síntesis, es una “contradicción viviente”: un sujeto dividido que goza simultáneamente a través del texto de la consistencia de su yo y de su caída (pp. 34-35).

Se sabe que no son categorías tan claramente tajantes y excluyentes para el propio Barthes, sino que resuenan reiteradamente en sus cuestionamientos. Se deja lugar para la duda

acerca de una diferencia cuantitativa, un diferencial de intensidades (placer como goce reducido o debilitado, aceptado y desviado; goce como placer intenso, brutal, sin mediaciones), lo cual implicaría una desestimación del goce mismo. Si se les piensa cualitativamente distintos y excluyentes, en una pugna no coincidente, se inferiría de ello que el texto de goce surge siempre escandalosamente y de forma desequilibrada (a manera de corte), dejando al sujeto como una contradicción viviente, un sujeto dividido que goza tanto de la consistencia yoica (placer) como de su caída (gocce). Bajo esta segunda lógica, afirma que:

Aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso (p. 25).

En fin, no son dos términos de fácil explicación ni cabalmente distinguibles<sup>234</sup> (la Tabla 5 muestra una serie de palabras clave dadas por Barthes para distinguir, si es posible, ambos conceptos). Como indica Andrade (2013), hay una indeterminación, una constante movilidad y un margen de indefinición entre ambos, como el propio Barthes (2009) volverá a decir:

*Placer/gocce*: en realidad, tropiezo, me confundo; terminológicamente esto vacila todavía. De todas maneras habrá siempre un margen de indecisión, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto (p. 11).

---

<sup>234</sup> Como cuando Barthes afirma que “por el contrario, el placer del texto (el goce del texto)” (p. 50), cuyo uso del paréntesis parece sugerir una equiparación de conceptos.

Tabla 5.  
*Texto de placer y texto de goce. Palabras clave de Barthes.*

Texto de placer	Texto de goce
No necesariamente habla de placeres.	Nunca habla de gozos.
Contenta, colma, da euforia.	Pone en estado de pérdida, desacomoda.
Cultural. Proviene de la cultura, no rompe con ella. A más cultura, más placer.	No-cultural. Hace vacilar los fundamentos del lector (históricos, culturales, psicológicos, gustos, valores y recuerdos).
Práctica confortable de la lectura.	Pone en crisis la relación lector-lenguaje.
Clásicos. Inteligencia. Delicadeza. Maestría. Seguridad. Arte de vivir.	Perverso. Sin finalidad. Sin justificación. Intransitivo. Asocial.
Se define por una práctica sin riesgo de represión, un lugar y un tiempo de lectura.	Placer, cultura y lengua en pedazos. Desfiguración de la lengua. Alarmante ante la opinión.
Refuerzo del yo. Inconsciente acolchado.	Pérdida. Sacudimiento. Temblor. Pérdida integral de todo.
Decible.	Indecible. Entre líneas.
Se le aplica la crítica.	La crítica nunca se ejerce.
Satisfacción.	Desaparición.
Depende de circunstancias. No es seguro. Se puede disolver, disgregarse.	No depende de circunstancias ni maduraciones. Arrebato de una sola vez, en la primera mirada.
Se obtiene por las ganas de obtenerlo.	No se produce en el momento justo.
Sensualidad.	Gran pérdida subjetiva. Bajo el amparo de la más siniestra filosofía. Próximo al miedo.
Acepta la letra y renuncia al goce.	Desvanece la letra y lo decible. Celebra tal anulación.

Parte de la conjetura de este trabajo radica en que Panero escribe en ambas modalidades de texto. Una primera muestra -no distribuida uniformemente a través de libro, pero sí extensa y de una calidad literaria y estética invaluable- sería su texto de placer, el lugar común de los buenos escritores. Se trata de aceptar la letra bajo un principio de funcionalidad, manifestada en la calidad que nos colma del buen prosista Panero, el contento (las familias felices, los viajes, las voluptuosidades y el ostento), el acercamiento a la cultura y a los clásicos (su lenguaje culto, su riqueza intertextual del corte de Shakespeare, Proust, Dante, *Las mil y una noches*, mitología griega, ópera, compositores barrocos, las marcas más finas de vino), el lugar para la inteligencia, la maestría y la delicadeza (sus descripciones de la belleza de una mujer o de un paisaje), la satisfacción que da este registro de la palabra, donde se puede circular por el pacto simbólico sin riesgo alguno, con la comodidad del refuerzo yoico y el placer de la completud que esta literatura sabe ofrecer, aunque no sea el estilo privilegiado de Panero ni el que he enfatizado hasta este punto de la investigación.

Un ejemplo muy curioso se da en los dos textos cuyos “narradores” no son sujetos, sino

cámaras pretendidamente neutrales. El primero de ellos es *Acéfalo*, que postula una “descripción que ha de ser fría, objetiva, geométrica, *en modo alguno poética*: como, si quien la mirara, no fuera el autor, ni ningún otro hombre, sino el objetivo insensible de una cámara cinematográfica” (p. 15; cursivas añadidas); y que, sin embargo, el autor no logra resistirse a escribir líneas poéticas a pesar de la supuesta frialdad de la cámara espectadora, por ejemplo: “el hambre no es humana, no se equivoca quien habla accidentalmente de un hambre ‘sobrehumana’: el hambre es, como decía Hesíodo, una divinidad hija de la noche” (p. 19).

Y el segundo cuento regido por la narración (o mejor, descripción) de una cámara es *Hortus conclusus*, el guion cinematográfico “con destino a un cortometraje en blanco y negro y de una duración aproximada de 15 minutos” (p. 155), el cual, naturalmente, echa mano en su léxico de numerosos recursos cinematográficos<sup>235</sup> y describe la secuencia de las escenas. Sin embargo, se pueden hallar frases con un gran sentido del humor, como la descripción del Capitán Garfio (“la extrema elegancia y el magnífico recargado lujo nos dicen algo de aquel pirata que Barrie concibió como un fracasado deseo de aristocracia”, p. 162); así como fragmentos de texto de una estética narrativa indudable, demasiado poética para ser sólo una “acotación”:

Como si ése fuera el único lugar de Nunca [Jamás] en que algo vivió, y en el que algo estuviera escrito, pero el dueño de aquel secreto hubiera huido, o muerto. (...) La cámara especifica ahora diversos objetos que susurran palabras sobre aquella realidad desaparecida; como quien roba gemas en una mina prohibida, los va extrayendo para ofrecerlos a nuestro deseo de mirar” (p. 160).

Posteriormente, y alternándose con la modalidad del placer, hallamos la favorita de Panero: el texto de goce en el cual los relatos terminan en un estado de pérdida (horror, muerte, filicidio) que se traslada al lector, el cual es sacudido y desacomodado en todos sus principios y fundamentos básicos (lo sagrado de la familia, el lenguaje consensuado, la anatomía corporal limpia y “estilo sastre”, el cuerpo unificado, el yo sólido, la estética preciosista, Dios, el plagio, la traducción... todo se trastoca). Se pueden ver en ella las características del texto de goce: la crisis en la subjetividad el lector con respecto a la desfiguración del lenguaje, la

---

<sup>235</sup> Por ejemplo, indicación de los títulos de crédito, plano fijo, fundido en negro, plano negro de determinada duración, apertura del fundido, plano medio, plano en blanco, plano general, voz en *off*, cambio a primer plano, *travelling*, desplazamiento de la cámara, indicaciones sobre la luz, quemado de imagen y otros.

vacilación en la consistencia de los propios gustos, la caída del yo y la presencia de la cultura hecha retazos (proyecto del árbol familiar desmembrado, sin lugares ni funciones propias), la perversión (palabra no casual en Panero y su literatura orgánica), el hundimiento y arrebató espontáneo en el texto, la recurrencia de lo indecible, inefable (el terror, el retorno de lo reprimido), sin lugar a la crítica (sus críticos literarios no saben a qué categorías filológicas tradicionales recurrir para glosar lo excrementicio, lo mortífero, lo putrefacto, el no-lugar) y todo desde la más oscura y siniestra filosofía.

Y al ser *El lugar del hijo* un libro que oscila entre el placer y el goce, no queda menos que reiterar que tanto poeta como lector se tratan –en palabras de Barthes– de contradicciones vivientes, que gozamos y disfrutamos simultáneamente a través del texto, tanto en la consistencia del yo (placer) como en su caída y la búsqueda de su pérdida (goce), en el hedonismo cultural (placer) y contradictoriamente en la destrucción de la cultura misma (goce). Doble escisión y doble perversión.

Lo que he deseado demostrar a través de estas inmersiones teóricas es, reitero, la conjetura de que Panero se vale claramente del texto de goce en sus relatos, con lo cual convoca al sujeto escindido que somos, tendiente a la repetición, al retorno de lo reprimido, regido por un principio nada placentero, hasta masoquista, y que nos sumerge a (o nos trae a la superficie, más bien) todo aquello indecible y horroroso que algunas literaturas y ciertas *bellas artes* no se atreven a tocar, dejándolo en manos del silenciamiento. Y que además Panero echa mano de sus habilidades de prosista para producir un placer encantador en los lectores (texto [y principio] de placer), los cuales una vez ubicados en su zona confortable de lectura cómoda, segura y delicada, con todos los refuerzos yoicos al alcance de sus ojos, son de pronto sometidos a tensión y lanzados al territorio de lo intocable, donde su yo y todos los referentes culturales que lo forman (incluido el lenguaje mismo) son sacudidos y finalmente resquebrajados, a través del goce de lo ominoso.

Este juego de tensiones viene a hacer más significativo que nunca el *unheimlich* freudiano en tanto aquello *familiar* que deviene terrorífico, o aquello de la filiación (del lugar del hijo) que desemboca en lo siniestro. Lo inquietante es precisamente lo que ha sido familiar. *Unheimlich* no es nada nuevo en el psiquismo, pero le deviene extraño al sujeto:

Freud quiere demostrar en primer lugar, a partir de un estudio semántico del adjetivo

alemán *heimlich* y de su antónimo *unheimlich*, que hay un sentido negativo cercano al antónimo que se vincula ya al término positivo de *heimlich*, “familiar”, que significaría también “secreto”, “oculto”, “tenebroso”, “disimulado”. Así, en la palabra *heimlich* misma, lo familiar y lo íntimo se invierten en su contrario, alcanzando el sentido opuesto de “inquietante extrañeza” que contiene *unheimlich*. Esta inmanencia de lo extraño en lo familiar se considera una prueba etimológica de la hipótesis psicoanalítica según la cual “la inquietante extrañeza es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo” (Kristeva, 1997, p. 359).

*Heimlich* pasa curiosamente de ser lo familiar a ser lo oculto y siniestro, y de esta manera acaba siendo idéntico a su antónimo *unheimlich*: “entonces, *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*” (Freud, 1919/2000, p. 226).

Del mismo modo, como ya se indicó, la palabra “tabú” contiene significados encontrados dentro de sí, como también pudo colegir Freud (1913d/2000). Ella contiene tanto lo sagrado como lo ominoso:

A la palabra “tabú” le cupo desde el comienzo el mencionado significado doble, pues servía para designar una determinada ambivalencia y todo lo que nacía sobre el suelo de ella. La misma palabra “tabú” es ambivalente, (...) la prohibición del tabú debe comprenderse como el resultado de una ambivalencia de sentimientos. El estudio de las lenguas más antiguas nos ha enseñado que antaño existían muchas palabras así, que abarcaban opuestos: en cierto sentido –aunque no exactamente en el mismo– eran ambivalentes como la palabra “tabú” (p. 72)

De esta forma, *unheimlich* viene a ser familiar y extraño, mientras que “tabú” nos remite simultáneamente a lo siniestro y a lo sacro. Aprovechando estas no-coincidencias, procederé a mostrar cómo lo que nos es familiar (literalmente, en todos sus sentidos) ha devenido extraño e inquietante en el libro de Panero, mostrando a los elementos santiguados del hijo, padre y madre desde una escritura de placer y contrastados todos por una de goce, dando como resultado un libro ominoso que delata los tabúes inconscientes de nuestra cultura. Procederé a mostrar dichas categorías tomando al libro como un todo, y a la vez incluyo al final de este capítulo la Tabla 6, en la cual mostraré una síntesis de la temática parento-filial contrastada en cada cuento por separado.

## *El hijo o hija: placer y goce*

*¿Para quién el dulce terror que en gozo puro se convierte?  
(...) Para ti, Leopoldo María.*

Leopoldo Panero<sup>236</sup>

El **texto de placer** respecto al hijo se vislumbra a través de la idealización, los apelativos cariñosos, el amor, el atesoramiento, la adoración, la posesión: “nuestra pequeña” (p. 84), “el gran amor de nuestra vida” (p. 86), “nuestro tesoro”, “cuanto más amábamos sobre la tierra”, “nuestra hija adorada” (p. 87), “mi pequeña Perla” (p. 105), “mi niña”, “mi hija querida” (p. 106). Un padre hablaba de su hija como “nuestra Perla adorada que estaba entonces mil veces más hermosa y más seductora que nunca” (p. 103).

Sobresalen niños hermosos, que traen felicidad, salvación y esperanza: son una solución al fracaso. Cabe poca duda de que Panero tuviera presentes en dichos pasajes las teorías psicoanalíticas del deseo del hijo que precede incluso a su nacimiento, su-misión en el mundo de los significantes, el deseo del Otro. No es casualidad que los hijos del Rey Hacán en uno de los relatos se llamasen Wunsch y Wisch, “deseo” en alemán y una sugerencia de *wish* (p. 210). Otra cita clave es la siguiente:

Esa tarde quise que lleváramos al chico a algún teatro dedicado a los niños, y así lo hicimos, contemplando sin dejar de mirarnos a nosotros mismos, con el deseo constante de compartirlo todo, una representación de las fábulas de La Fontaine, pese a que nos parecían aburridas y absurdas, a todos nosotros incluido Dionisio, pero pensando sin duda que era mejor así, porque ello nos daba la ocasión de estar separados de la obra y cerca de nosotros mismos, y de nuestra felicidad (p. 65).

Es así como el texto de placer enaltece al hijo en el lugar de salvador, en el sitio de aquel que puede remediar la infelicidad de una vida y un matrimonio: “cuando una vida fracasa y el matrimonio, que se quiso la reemplazara, fracasa también, entonces se necesitan hijos” (p. 47). Fue entonces cuando se había roto el pacto de amor conyugal, que “comencé también a desear al hijo imposible” (p. 48). El narrador insiste en que tener un hijo solucionaría su vida y la de su esposa, por lo que fueron a buscar un niño para adoptarlo:

---

<sup>236</sup> Versos del poema *Introducción a la ignorancia* (Panero Torbado, 1963, p. 229), dedicado a su hijo Leopoldo María.

La única posibilidad de escapar a aquel infierno, a aquella relación [con mi esposa] que pedía no proximidad, sino un poco, al menos, de distancia, era, como he dicho, un hijo. Mi mujer lo sabía, aunque no se había atrevido a formular su deseo en palabras, como tampoco lo hacía con su dolor (p. 48).

Era -debo decir- en verdad un muchacho muy guapo; extraordinariamente rubio y de ojos azules que, si no brillaban para mí con la luz de la infancia, de cualquier modo brillaban con alguna luz. No era pues extraño que desde el comienzo se convirtiese en un símbolo de la esperanza exhausta de mi mujer (p. 49).

Así, el hijo salvador también es un salvavidas al cual aferrarse en momentos de crisis o vacío:

No quería que nadie me arrebatara la custodia de aquel niño (...), que era ahora mi único tesoro, que era ahora mi única razón para sobrevivir, mi única vida (p. 70).

Durante todo ese tiempo -los primeros dos meses-, apenas dirigí la palabra o miré al pequeño Dionisio, pese a que secretamente lo deseaba, y contaba como he dicho sólo en él para una difícil e improbable supervivencia (pp. 70-71).

Sin mi pequeña y querida Perla, estoy seguro de que me habría vuelto completamente loco, que mi desesperación me hubiera llevado a violar el lugar en silencio de mi alma y a extraviarme en el laberinto sin salida. (...) Me quedaba aún un ser querido sobre el cual podía dirigir lo mejor de mis sentimientos (pp. 104-105).

También el hijo en la escritura de placer se muestra a través del joven que busca su autonomía, que forja su camino, que se independiza de lo que otros quieran para él, lo cual recuerda a las teorías de alienación (como en las citas anteriores) y separación, es decir, la búsqueda del deseo propio y no el deseo del deseo del Otro. Así lo cuenta la historia de este joven que deseaba dedicarse a la microscopía, pero que

a medida que yo crecía, mis padres, estimando bastante poco probable que se derivase algo positivo y práctico del examen de briznas de mohos y de gotas de agua a través de un tubo de cobre provisto de un trozo de vidrio, manifestaron el deseo de verme escoger una profesión. Ellos querían hacerme entrar en la empresa comercial de mi tío, Ethan Blake, que era un comerciante próspero establecido en Nueva York. Rechacé categóricamente esa sugerencia: no sentía atracción alguna por los negocios (p. 117).

Pero luego el joven buscaría la forma de maniobrar para hacer lo que realmente deseaba, por lo que optó por independizarse de sus padres y estudiar microscopía:

Tras de haber reflexionado sabiamente, accedí a los deseos de mi familia y escogí una profesión. (...) Una vez lejos de mi casa, podría disponer de mi tiempo tal como yo quisiera sin riesgo de ser descubierto. Desde el momento en que pagara mis matrículas, nadie podía obligarme a asistir a los cursos; y, como no tenía la menor intención de presentarme a un examen, no correría el peligro de tener “calabazas”<sup>237</sup> (p. 117).

Tiempo después relata con gran desinterés y despreocupación que “mientras tanto, mi familia estaba sorprendida de mi aparente falta de progreso en los estudios médicos (no había asistido a una sola clase desde mi llegada a la capital)” (p. 122). De manera que siguió su deseo independientemente del impuesto por sus padres.

\* \* \*

Por el otro lado, el **texto de goce** en torno al hijo se basó en el tema del monstruo con todas las variantes ya descritas: animal, objeto, desecho y no-niño<sup>238</sup>. El hijo monstruoso como objeto y animal se presenta al nombrar a los niños abandonados en un orfelinato, de entre los cuales “nos dieron a escoger entre un abigarrado repertorio, como si se tratara de pequeños animales” (p. 49), y el niño elegido era un “pequeño animal” (p. 49) que escogió la mujer de la pareja adoptante, quienes se lo llevaron como a un objeto tras una ida al supermercado: “Cristina insistió en que nos lo lleváramos; y eso fue lo que hicimos” (p. 50).

A ese mismo niño su padre le concedería luego apelativos denigrantes como “aquel insecto al que yo ahora empezaba a ver unas brillantes alas” (p. 67), “él o eso, eso que era peor que un animal, aquella horrible cosa” (p. 74) que “me miraba como un animal acorralado” (p. 74). Tras una escena de violencia hacia el hijo, el padre manifestaba que “me encaminé con pasos lentos hacia mi casa, con la sensación vaga entre los pozos de mi alma de haber matado a un insecto, hace poco tiempo” (p. 75), pues “tenía aún en mis manos a aquella larva miserable, y no podría escapar” (p. 79). Hasta que no pudo torturar más al niño: “subí al torreón para observar a mi juguete; pero habría de llevarme esta vez una amarga sorpresa, que acabó con mi única diversión” (p. 80).

---

<sup>237</sup> Esta expresión se refiere siempre a términos de fracaso. Se usa también para los malos estudiantes. En este caso, y según su comparación con el texto en inglés, parece referirse al rechazo.

<sup>238</sup> Como se indicó anteriormente, es claro que “hijo” y “niño” no son sinónimos. Pero la lógica del libro llevó a igualar ambos significantes bajo ciertos contextos.

El hijo comparado al cerdo es recurrente en el libro de Panero. Cuenta cómo el conde Ugolino está encerrado en una celda deshumanizada y “allí están sus dos hijos y sus pequeños sobrinos que chillan como animales por causa del hambre” (p. 18), y

mientras los pequeños chillan como cerdos, su mirada encuentra avergonzada - avergonzada, simplemente, de mirar, de delatar la presencia de un ser humano en aquel lugar en que ya no es posible lo humano, la de Gaddo, su hijo de menos edad (pp. 18-19).

También los Niños Extraviados del cuento *Peter Pan*, son mostrados en situaciones de animalismo decadente. Se trata de “siete niños vestidos todos ellos con pieles de animales y con aspecto de subnormales, que emiten chillidos que podrían ser de gozo” (p. 157), y que pasan el tiempo “emitiendo gruñidos de cerdos” (p. 158). Estos niños habitan en una cueva cuyo interior está “visiblemente lleno de lodo, charcas e inmundicias, sobre las que los Niños Extraviados han comenzado ya a revolcarse emitiendo sus acostumbrados chillidos” (p. 159), tras lo cual “los Niños vuelven a sus inmundas actividades” (p. 160). Otra cita importante sobre el hijo como animal, sumamente decadente, es:

Los Niños Extraviados no han dejado de revolcarse en torno a ellos sobre las inmundicias y el fango, y sus chillidos sólo se atenúan o callan cuando habla su jefe (...). También, cuando hable Peter Pan, los Niños Extraviados dejarán por unos instantes de saltar y revolcarse, entre la suciedad, deteniéndose para mirarle con ojos estúpidos (p. 159).

Ahora, si el hijo como posesión podía ser un texto de placer indicativo de amor (“mi” niña), este mismo rasgo puede leerse con el goce de este fragmento, el cual denuncia lo indeseable de los actos posesivos de la protección, desidealizando el cuidado de padres a hijos:

Arrastrado por la costumbre de indignarme ante cualquier tentativa de protección o cuidado, a las que desde mi infancia había conocido como siendo técnicas de posesión y no de amor (p. 234).

Todas estas características anómalas infligen heridas en el imaginario social del niño sagrado e inocente, y sacude incluso al discurso generalizado de los llamados derechos de la niñez, en tanto Panero ofrece imágenes de una agresión extrema hacia el niño visto como un desecho, llegando al odio, la tortura, la violación y el filicidio<sup>239</sup>. Primero cuenta la agresión del

---

<sup>239</sup> Al filicidio se dedicará exclusivamente una sección posterior.

padre al hijo: “quise pegarle, destrozarle, pero él no respondió: se quedó mudo, mirándome con ojos asustados” (p. 69).

Creo que le golpeé salvajemente, con toda la violencia que puede un hombre cuando sabe, al pegar, que lo ha perdido todo. Al terminar, su boca, su nariz, todo en él sangraba: me miraba como un animal acorralado; y no pude soportar que me mirara, de modo que me di bruscamente la vuelta, como si acabara de defecar y dejara allí mis excrementos (pp. 74-75).

Le pegué en la cara con el puño cerrado, luego en el vientre y por todo su asqueroso cuerpo (...). Lo dejé atontado en el suelo, quejándose sordamente, sin poder siquiera llorar y sin que el muy cobarde hubiera arriesgado una sola palabra (pp. 78-79).

Esto pone sobre el tapete una vez más el tema del cuerpo Real, que ya describí como uno de los temas “incómodos” predilectos de Panero. El cuerpo del hijo es mostrado en fragmentos y excreciones, no como un todo ni como un organismo limpio y unificado. Presenta la fragmentación presimbólica que experimenta el niño antes del estadio del espejo y la formación de su yo. Esta exposición del cuerpo Real del hijo es, entonces, una forma retórica de apelar a la desintegración yoica del lector, al horror por el *fading*, a la caída de los imaginarios por los que el sujeto podría tomar consistencia, como cuando el prólogo a *El lugar del hijo* decía que “el terror es desaparecer, o no ser nosotros mismos. Ser comidos, o sorbidos”. Estos fragmentos también son claros al mostrar al hijo como carne muerta y como desecho corporal tras haber quedado en manos de sus padres (uno es devorado, otro opta por el suicidio y el último es violado y muere):

Sin la concesión a la humanidad que supondría explicar el proceso psicológico que lleva a *il conte*<sup>240</sup> a devorar a su hijo muerto (...) tiene entre sus manos bañadas, obviamente en sangre, *la cabeza de su hijo menor* (...). Ugolino procede a raspar cuidadosamente el cráneo y cuando luego lo abre y le extrae el cerebro (...) Descripción de aquella bola pegajosa. Descripción breve de la sensación que produce en su boca aquella sustancia elástica (pp. 19-20).

Descubrí que sus pantalones estaban todos manchados de orina y heces, que debieron escapar cuando sus músculos no estuvieron ya gobernados por voluntad alguna, cuando se liberó de la cadena del yo [tras ahorcarse]. Le quité en seguida los pantalones para limpiar su cuerpo y, entonces, averigüé algo que me llenó de un espanto aún más profundo que el que me había producido aquel suicidio: su muslo derecho, húmedo

---

<sup>240</sup> “El conde”.

todavía de orina, brillaba con los rayos del sol... su muslo era... ¡de metal! (...) Y acaricié entonces lascivamente, por espacio de unos minutos, aquel trozo de oro o tal vez de un metal aún más precioso, y mis manos se cubrieron de orina y de excrementos (p. 80).

El cuerpo casi exánime de Ulm, el niño, el Hombre de los ojos grandes, cuyo pequeño y tierno culo, me di cuenta enseguida, dejaba escapar verdaderos chorros de sangre; y, tras de advertir aquella herida, descubrí en seguida que llevaba atado al cuello por una cinta azul, un pliego con las firmas de todos los habitantes del pueblo, encabezada la lista por el nombre de su padre (p. 243).

Me contuvo la visión repentina de Ulm en el suelo bañando [el lecho], lo mismo que su cuerpo, con una oleada de sangre. (...) El pequeño desgraciado había sido víctima de una nueva hemorragia en el ano y estaba muerto por haber perdido sus venas todo el licor rojo que las regó (p. 249).

Este último niño, Ulm, antes de ser abusado por los hombres del pueblo y su por padre, también era mostrado como cuerpo Real en esta escena donde sus ojos se disuelven en un líquido desagradable hasta filtrarse entre estiércol de cerdo:

Nos acercamos a él para tocarle con lascivia y con hambre; pero él no nos miró: y su propio padre, entonces, irritado por el contraste entre su indiferencia y el deseo de todos, le fue a dar impulsivamente una bofetada en los ojos, como para despertarlos a la fuerza a su habitual pesadilla, pero se detuvo al instante dándose cuenta de que su hijo en lugar de, como normalmente hubiera hecho, tratar en vano de huir o defenderse, ni siquiera varió una décima de pulgada la dirección de su órgano más sensible, aquellos dos anchos ojos. Entonces, tanto su padre como yo y el grupo entero comprendimos, antes siquiera de pensarlo, que el niño, el hombre al que distinguía su mirada se había quedado ciego: y, aun así, nos observaba a todos los presentes (...). Y luego de esa "mirada" póstuma, los ojos sin medida padecieron una aberración mayor; porque, en efecto, se disolvieron, literalmente se *disolvieron*, dejando caer, a través de órbitas o mejillas, una suerte de licor pastoso cruzado por sutiles y ahora deshilvanadas nerviaciones rojas y blancas. De modo que los dos ojos de Ulm quedaron en el suelo del establo dando forma a dos pequeños charcos sobre el estiércol, reciente y pringoso de cerdos, como si fuera ahora aquél el dotado de mirada. Y nuestra enmudecida visión dejó entonces la cara del niño para no contemplar más aquellos dos grandes agujeros que a todas luces querían castrarla (pp. 211-212).

El goce en la contemplación del no-niño es una desacralización constante en Panero. El hijo-niño es despojado de todo su encanto idealizado para convertirlo en un no-niño ajeno a

cualquier atribución típica de la infancia<sup>241</sup>. Algunos de estos rasgos extraños se reflejan en el siguiente texto, siempre referidos a Dionisio, el no-niño por excelencia:

¿Qué era pues lo que en él me repelía? Nada más difícil de explicar, es sabido, que la repugnancia; sin embargo, en este caso se trató tal vez de su mirada insultante, de viejo y no de niño; o fue acaso una suerte de sonrisa burlona -aunque ésta era para Cristina otro de sus encantos, juzgándola simplemente “infantil”-; pero reflexiono ahora, se trató sobre todo de algo así como una repugnante *feminidad* (p. 49).

Atribuí todos mis recelos a mi imaginación, y aquella malignidad que presentí en él, a la maldad que es propia de la infancia (...). Había creído advertir, en el tono de voz de Dionisio al pronunciar esa palabra, un cierto matiz de desprecio. (...) No podía ni quería creer que un niño pudiera padecer esa emoción difícil que se llama desprecio (...). Sin embargo, aparte de en vagos matices, durante los primeros meses, como digo, mi repugnancia instintiva no tuvo en qué fundarse: la conducta de Dionisio fue -*casi*-totalmente correcta (pp. 50-51; cursivas añadidas).

Dionisio me producía inequívocamente una difícil sensación, relativamente clara aunque ardua de argumentar, por ser de lo más extravagante: me parecía como si Dionisio *no fuera realmente* un niño, como si sólo aceptara desempeñar ese papel debido a las exigencias del público, que no le permitía, cruel, salirse del marco de lo que su rostro o su estatura parecían anunciar. (...) No sólo no tenía como otros niños miedo alguno a la oscuridad, sino que incluso la perseguía como una religión (pp. 51-52).

Dionisio no acogió la idea de ir a la escuela, como era de esperar de un niño de esa edad, con desagrado, sino que integró la perspectiva sin una mueca de disgusto (...). Una vez hubo ingresado a la escuela, sus progresos comenzaron a ser rápidamente notorios: causó enseguida el asombro de sus maestros y el odio de sus condiscípulos, cuya amistad, por lo demás, no intentó ni siquiera frecuentar lo más mínimo, en ningún momento. Y [l]a última circunstancia fue, durante aquel tiempo brillante del comienzo, una de mis primeras causas de inquietud: Dionisio tardaba en hacerse amigos (...). Aquellos pequeños, pero sorprendentes detalles -su desinterés por toda conversación, su tardanza en hacerse amigos, su obsesión por la oscuridad- me hicieron pensar en alguna clase de desequilibrio mental (pp. 51-52).

El goce en el no-niño empieza a perfilarse entonces con malos presentimientos alrededor de él, con extrañezas atípicas de un niño que podían más bien corresponder a un sujeto adulto, como si éste no fuera realmente un niño. Más evidencias se muestran a

---

<sup>241</sup> Los personajes de *Peter Pan* también son parte de esta metamorfosis del niño, como se verá en la sección dedicada a dicho cuento.

continuación, pues la crueldad del niño empieza a revelar sus bromas pesadas, su sexualidad de mujer adulta, sus misterios y unos alarmantes rasgos sobrehumanos:

Fue después de aquellos tres meses de permanencias del niño en nuestro hogar cuando empezaron a suceder los primeros incidentes cuya extrañeza e insulto, nada ni nadie podría paliar, y que yo, sin saber al principio por qué indefectiblemente atribuí a Dionisio, quien tal vez se atrevía ahora a dar curso solapado a su verdadera naturaleza porque sabía que ya no podríamos devolverlo al asilo, pasado todo ese tiempo, durante el cual había esperado. [Al encontrar un día el escritorio lleno de cadáveres de moscas:] Sin siquiera reflexionar, supe que él lo había hecho: aunque mal podía acusarle de algo que no sólo a un niño, sino que ni siquiera a un hombre se le hubiera ocurrido ejecutar (pp. 54-55).

En todo caso no era propio de un niño rígidamente educado -aun cuando hubiera sido en un orfanato- lo que Dionisio hizo conmigo el día de su cumpleaños. Yo me había molestado en buscar (...) un juguete para él: algo, a ser posible, que agradara a un tiempo a Dionisio y a su madre adoptiva. (...) Como me gustaba a mí (...), pensé que también le gustaría a la que él llamaba madre. Pero cuando se lo entregué al niño (...) éste se echó a reír con aquella risa suya tan parecida a ese *mysterium iniquitatis* que es la risa en sí misma, uno de los sinónimos del mal. Y en seguida me escupió a mí levemente, y escupió también sobre [el juguete] (p. 58).

Me di cuenta de que aquel chiquillo se había convertido en mi enemigo, en el más inteligente y peligroso y bello de mis enemigos (p. 59).

Él entonces volvió a reírse, a reírse con una risa ronca, como si quisiera evitar que Cristina le oyera, como si quisiera por todos los medios aislarme de todo y de todos, para mejor destruir así mi cabeza. Y pensé que mi cerebro explotaría y que él lo sabía y lo esperaba (pp. 62-63).

Me acerqué al pequeño y, no sin algo de esfuerzo, le acaricié la cabeza rubia en señal de perdón. Pero ¿por qué entonces hubo de saltar sobre mis rodillas y besarme, besarme? Besarme ¡en la boca! Y luego hacer un mohín femenino y guiñarme el ojo como una prostituta, diciéndome “Sólo te amo a ti”. “¿Y a tu madre, entonces?” y él sólo “También, pero está muerta”. ¿Cómo podía yo amar, ni nadie, a un niño así? (p. 71).

Encontré la página [en el diario] fechada el día en que se mató mi mujer, y allí se decía, literalmente (...): “Hoy es el día perfecto para matarla...” (había escrito aquello, por tanto, si ella murió de mañana, por la noche; ¡lo había planeado todo desde el

insomnio!)... “hoy la mataré sin que nadie, sino *él*, lo sepa o lo sospeche (*sic*)<sup>242</sup>, porque *él*, su horrible marido, ha vuelto curado [del sanatorio], y pueden ser felices...” (p. 73).

[Diario de Dionisio:] “Ellos creen que soy humano, y nunca sospecharán que pertenezco al altivo pueblo que habita desde hace milenios el fondo del mar –a ese pueblo cuyo orgullo le costó permanecer hasta que se cumpla el Plazo, en las tinieblas marinas, sin salir jamás, por voluntad de Adonai y de aquellos que moran en las estrellas, y que obedecen su palabra... desde el día en que nos fue impuesto ese castigo – habitar las regiones inferiores, lo que los mortales llaman el ‘Infierno’– nuestra raza, infinitamente alta y noble, cultivó el Mal, en el que descubrió un arte, y una riqueza... Ellos no sabrán jamás que mis semejantes me condenaron a lo humano por un horrible delito que cometió mi padre... que me abandonaron un día en medio de lo humano...” (p. 73)<sup>243</sup>.

Es así como a “aquel demonio” (p. 76) a “quien los demás llamaron ‘niño’” (p. 77) se le atribuyen orígenes sobrenaturales y también la caracterización de asesino (de su propia madre).

Le dije [a Dionisio] que era un monstruo, un monstruo asesino que no merecía la vida. Y por qué, ¿por qué, entonces, hubo de mirarme con aquella mirada desvalida y llena de terror, él que era un dios? ¿Por qué esa inútil hipocresía en un dios? (p. 74).

Me dijo entonces, con una voz que no era la de un niño ni quizás tampoco la de un ser humano: “¿Voy a pagar de nuevo tu borrachera, no es así?”. (...) Le repliqué con vehemencia: “Enséñame tu diario, monstruo, quiero terminar de leerlo, enséñamelo si te atreves, especie de monstruo cobarde. ¡Enséñamelo otra vez para estar seguro!”. Y entonces volvió a sonreír, con aquella sonrisa de anciano, llena de una mezcla de amargura, de perversidad y de desprecio hacia mí –o hacia todo– y, en silencio, dibujó (...) la silueta de un *pez*<sup>244</sup> (p. 77).

[A Dionisio:] “Estáte [*sic*] quieto o te tendré que atar” –y él, sin contestarme ahora, miró de nuevo a aquel dibujo, parecido a un delfín, en la pared, y sonrió otra vez con aquella misma sonrisa que me volvía loco. Sin embargo, tratando de no preocuparme por ello,

---

<sup>242</sup> El “(*sic*)” es de Panero.

<sup>243</sup> Después el padre se burlaría de esta cita de su diario:

Y, mientras me emborrachaba, una voz decía en mi cerebro, riéndose de él: “Desde entonces nuestra Raza, infinitamente alta y noble, cultivó el Mal y descubrió en él un arte, una riqueza, una vida”. Sí, pero a pesar de todo, tenía aún en mis manos a aquella larva miserable, y no podría escapar. Y él era todo lo que me quedaba, toda mi espantosa vida (p. 79).

<sup>244</sup> Alusión a su procedencia de raza marina.

le dije que le traería algo de comida y de agua, por si acaso sentía esas emociones humanas que son el hambre y la sed, y bajé en seguida con ese objeto, tras de volver a manipular la llave escrupulosamente, como quien maneja la cerradura de un tesoro (p. 78).

Su muslo derecho, húmedo todavía de orina, brillaba con los rayos del sol... su muslo era... ¡de metal! Lo toqué entonces con cuidado sin atreverme aún a creerlo y pude ver que, efectivamente, era así: se trataba al parecer de ¡oro! (p. 80).

Ahora bien, el libro relata escenarios en los que el hijo muere (ya no víctima de agresión parental), sino por otros factores que no vienen al caso, pero lo hacen siempre a la vista del padre, quien nada puede hacer al respecto: nadie puede morir por ellos, es lo único que nadie puede hacer por el hijo. Tal vez sea una de las vías más panerianas hacia una posible subjetividad<sup>245</sup>:

No vi más que aquel mar inmenso y translúcido, y una dulce cara de niña, rosada como una concha, que en las profundidades flotaba hacia la muerte; ¡y cuya vaga sonrisa parecía dirigirme un mudo adiós! (p. 87).

Por otro lado, en el tema del hijo también entra en juego la forma en que éste se define a sí mismo, a su existencia y a su nacimiento. Resulta desconcertante leer cómo el hijo se pone en el lugar de lo que no merece salir a la luz, de lo indigno, debido a lo que llama su “horrendo nacimiento” (p. 24). El sujeto queda como blanco de reproches y rechazos, marcado por la culpa y el sentimiento de deuda por, en este caso, haber dado muerte a su madre al nacer:

La calidad de científico-etnólogo y explorador de mi padre le obligó a dejarme en manos de unos tíos y a confiar mi educación a ellos, lo que también se debió a la inexistencia de una madre -mi madre había muerto al nacer yo-. Su muerte, y la repercusión que tuvo en Angus Brown -tal era el nombre de mi padre-, y que se tradujo en miradas de reproche demasiado explícitas, me hicieron desde un principio considerar mi existencia como algo innoble que debía ser ocultado (p. 23).

\* \* \*

Ahora bien, un tema anexo que el libro toca muy parcialmente es el del otorgamiento de un nombre propio al hijo. El **texto de placer** se trata de un legado, de una transmisión que

---

<sup>245</sup> Este punto me produjo la asociación de ideas hacia una frase muy citada por Panero, en la que dice que nuestro nacimiento depende de la voluntad de otros, y la muerte de la nuestra.

hacen padres a hijos<sup>246</sup>. Es el arte de nombrar, donde el nombre propio remite a una significación (texto de placer), lo cual en la obra de Gottlob Frege corresponde al nombre como un conjunto de unidades fonológicas que conlleva un sentido (Fernández, 2010). Hay correspondencia significante-significado, como en el caso de la niña que cayó al mar en medio de los zambullidores que buscan *ostras perlíferas*, y fue por ello llamada “Perla”. He aquí la historia de este nombramiento:

Fue ese primer año cuando nació nuestra hija Perla. He aquí bajo qué circunstancias ella recibió ese nombre. (...) Había tenido siempre el singular deseo de conocer en detalle la vida de los pescadores de perlas y estimé que aquella sería una buena ocasión; por consiguiente, y acompañado de mi mujer, de mis criados y de mi hija, a la que, por tener todavía sólo tres meses, no se le había dado ningún nombre (aunque nosotros le prodigáramos continuamente toda clase de apelativos cariñosos), puse rumbo a uno de los más célebres bancos de ostras perlíferas (pp. 82-83).

Navegábamos nosotros en nuestro pequeño barco junto a las pesquerías de perlas y contemplábamos a los zambullidores. “Nosotros”, es decir mi mujer, yo y nuestra pequeña, acurrucada entre los brazos de su *ayah*, su nodriza indígena. (...) No hubo necesidad del grito, “¡El tiburón! ¡El tiburón!” para darnos cuenta de lo que ocurría. (...) Pero, de pronto, un grito de indescriptible angustia lanzado por el *ayah* resonó en mis oídos. Volví la cabeza con un movimiento tan vivo como el del relámpago y pude verla, con los brazos vacíos, inclinada sobre la borda al tiempo que, en el mar sereno, ¡percibía un rostro minúsculo, envuelto en telas blancas, que se hundía más y más! (pp. 84-86).

Algo me arrancó de aquel trance angustioso: el deslizamiento súbito de una silueta oscura en el agua clara, que se abría camino vivamente hacia la pequeña y querida forma más y más borrosa de un segundo a otro, a medida que se hundía en el mar. (...) “¡El tiburón!”. Un grito simultáneo brotó de nuestros labios. Traté de saltar por encima de la borda, pero (...) no sé nadar. [El tiburón] daba alcance a nuestro tesoro (pp. 86-87).

En un instante, ¡cuanto más amábamos sobre la tierra desapareció bajo nuestros ojos! Mi corazón detuvo su latido. Dejé de respirar. Mi vida titubeaba en los labios... (...) Otro segundo aún y el valiente zambullidor que había trepado a bordo de nuestra embarcación, depositaba a mi pequeña a los pies de su madre. (...) ¡[El supuesto tiburón era] aquel hombre con la piel quemada por el sol, quien, con sus ojos despiertos y

---

<sup>246</sup> Otros ejemplos de transmisión de padres a hijos como parte de un proyecto cultural (texto de placer), son reflejados en el libro en la forma de quien hereda un castigo de parte de la comunidad, una enfermedad o locura, una cosmogonía así como un bien inmueble (tal y como se indicó en la lectura semiótica, específicamente en la categoría sobre la transmisión).

acostumbrados a los abismos acuáticos, había visto a nuestra hija adorada zozobrar en el mar y nos la había devuelto, pálida, chorreante, pero viva! ¡Cuántas lágrimas y risas mezclamos los tres al bautizar a nuestro tesoro arrancado del océano: “Pequeña Perla”! (p. 87).

Nombre que además denota a la hija como “tesoro”, lo cual de hecho era ella para sus padres. Aquí también cabría el ejemplo de los hijos deseados del rey, quienes fueron llamados: Wunsch y Wisch. El nombre responde a una historia, es un significante con el significado correspondiente, inserto en la lógica cultural y el deseo de los padres.

Su contraparte como **texto de goce** está en el hecho de que existe aquello innominado, carente de nombre, no merecedor del pacto simbólico. En este caso, los hijos abandonados en un orfanato son “lo innominado” (p. 49); o cuando tienen algún nombre, esto es lo que sucede: no son nadie, no hay una existencia legítima.

Le habían puesto el divertido nombre de Dionisio y, a esa edad, no era ya posible cambiarlo por otro -ese tipo de nombres banales y algo grotescos son los que marcan en los orfanatos el rostro de quienes no son nadie (p. 50).

Lo cual, sin embargo, revela la inconsistencia y fragilidad del yo, que busca aferrarse a un significante que le nombre frente al Otro, o de lo contrario pierde todo estatuto de existencia y se disipa. De ahí el “miedo de perder su nombre propio” (p. 188). Pero existe otro fragmento de texto donde hay un nuevo goce en la pérdida del nombre/identidad, como algo de lo que se debería liberar pero no se puede sino hasta la muerte, “la mancha de un nombre” (p. 145) donde la significación no necesariamente se alcanza (goce) o donde el anonimato se alberga en el nombre propio:

Aquella marioneta olvidada que fui toda mi vida y que arrastró sobre la tierra como una maldición durante treinta y tres años el nombre ridículo de Snorri, hijo de Storluson, quien dejará en la Valhöll<sup>247</sup> de llamarse de cualquier modo, es decir, que llevará por nombre exactamente el que lleva ahora (...). Y a cada vacilante paso que daba hacia allí, gritaba a las paredes: “¡Snorri!”, “¡Snorri!”; y Snorri no me respondía, ni debió oírme sin duda, porque ningún Storluson, cuerpo o fantasma, apareció al resonar mi llamada (p. 248).

---

<sup>247</sup> Como ya se había indicado, la Valhöll es el salón de los nombres de los muertos según la mitología nórdica. De hecho, el narrador iniciaba su historia diciendo: “mi nombre, Snorri Storluson, poco importará en la Valhöll, donde las espadas nos dan, al fin, luz” (p. 175), refiriéndose de nuevo al vacío de su nombre.

Aunque, como alguien dijo, no hay nadie que logre, a lo largo de su vida, saber quién es, puedo decir de mí un nombre, Arístides Briant, y mis tentativas infructuosas por hacer que éste tuviera algún sentido (p. 47).

Fernández (2010) menciona que el nombre propio, según Lacan, no es consecuencia del sentido atribuido al objeto que éste designa<sup>248</sup>, ni tampoco es el resultado de los rasgos característicos que conforman a dicho objeto. El nombre propio se refiere al carácter obturador de la falta que le confiere<sup>249</sup>.

\* \* \*

En síntesis, el lugar del hijo desde una escritura de placer se muestra como un hijo deseado por sus padres, amado, protegido, que trae alegría y salvación, un hijo que busca la autonomía y su propio deseo, un hijo llamado con un nombre que remite a una significación amorosa como parte de un legado. Su contraparte en el texto de goce remite al hijo tratado como un animal, como un objeto de posesión, como un ser sobre quien se ejerce violencia, con un cuerpo fragmentado, a quien se han hurtado todas sus condiciones sagradas de niño, desprovisto de un nombre (lo cual lo hace un “nadie”) o designado con un nombre que es una mancha ridícula, considerándose a sí mismo como un ser indigno desde su nacimiento. Y la peor parte tal vez sea aquella que se refiere al hijo muerto por filicidio o al hijo muriendo a los ojos del padre, sin poder ser socorrido y haciendo lo único que, aparte de nacer, nadie puede hacer en su lugar, lo que puede suponerse como una cierta subjetivación paneriana a través de la muerte.

---

<sup>248</sup> “Si algo es un nombre propio, es en la medida en que no es el sentido del objeto lo que lleva con él, sino algo del orden de una marca aplicada de alguna manera sobre el objeto, superpuesta a él, y que por éste hecho será tanto más estrechamente solidaria cuanto que será menos abierta, por el hecho de la ausencia de sentido” (Lacan, 1961-1962, p. 29).

<sup>249</sup> “No es como ejemplar, como único a través de un número de particularidades en la especie, que lo particular es denominado con un nombre propio. Es en este sentido: que él es irremplazable. Es decir que él puede faltar, que él sugiere el nivel de la falta, el nivel del agujero y que no es en tanto que individuo que me llamo Jacques Lacan, sino en tanto que algo que puede faltar mediante lo cual ese nombre tendrá que recubrir otra falta. El nombre propio es una función volante, como se dice que existe una parte personal de la lengua que es volante. Está hecho para llenar los agujeros, para darles su obturación. una falsa apariencia de sutura” (Lacan, 1964-1965, p. 22).

### *El padre: placer y goce*

Para el caso de la paternidad, el **texto de placer** no relata exactamente placeres, pero se enmarca dentro de algo que más o menos puede anticiparse de la relación paterno-filial, lo cual ya ha sido teorizado por Freud desde el siglo pasado y de alguna forma se ha inmiscuido en el imaginario y el lenguaje popular.

El padre (y en esta ocasión, la madre también, indiferenciadamente) aparece como una figura autoritaria respecto a las decisiones que toma el hijo para su vida, lo cual no es muy ajeno a la manifestación cultural de la familia. El padre con un deseo alienante es la contracara del hijo que decide seguir su deseo y buscar autonomía:

Mis padres tenían los rígidos principios de los habitantes de Nueva Inglaterra: para ellos, el trabajo era una necesidad ineluctable. (...) Mis padres decidieron que, en lugar de esperar hasta [que se me diera la herencia de mi tía], me comportaría de una manera más noble consagrando los años por venir a la tarea de hacerme independiente (p. 117).

También se da la contraparte de la descripción de la hija adorada: el padre amoroso que se describía a sí mismo como el “padre de la niña más adorable que haya jamás andado a pasos cortos sobre sus graciosos pies, ¿qué más hubiera podido desear?” (p. 88). Otra modalidad conexas de padre como texto de placer, es aquella en la que aunque con dificultades, el padre posee una fuerte voluntad de amar a su hijo, o lo que él llama “mi tentativa de amor y de juego” (p. 72):

Pensé que aquel cambio [que mi esposa volviera a amarme] podía también deberse (...) a la influencia polivalente de aquel niño o de su símbolo, y volví a amarlos a ambos, y a creer que el único que merecía odio era yo mismo (p. 63).

Pensé también en Dionisio, renovadamente, con fe en que podría amarlo a mi vuelta y verlo otro (...). Dionisio nos esperaba en la puerta y corrió a abrazarme, primero, a mí, y después a ella (pp. 64-65).

Me acerqué al pequeño y, no sin algo de esfuerzo, le acaricié la cabeza rubia en señal de perdón (p. 71).

El niño se comportaba ahora cariñosamente conmigo (...). Sus intenciones eran buenas, y todo por tanto me invitaba a amarle de nuevo, y mi voluntad, como he dicho también, quería hacerlo (p. 71).

Pero un conflicto más intenso se da en la visibilidad del padre como lugar de

identificación y al mismo tiempo de rivalidad. El padre es un ser anudador (“el hombre en torno al cual se había anudado la insolubilidad de mi vida”, p. 23) que da sentido a la existencia del hijo, quien al ser rechazado por su progenitor centra su vida en la esperanza de un cálido recibimiento tarde o temprano. Es la búsqueda de un lugar de acogida en el deseo del Otro, quien funda su existencia:

Miradas de reproche demasiado explícitas [de parte de mi padre], me hicieron desde un principio considerar mi existencia como algo innoble que debía ser ocultado (...). Mis exiguas esperanzas estaban concentradas todas en la figura de mi padre, cuyo rechazo había fundado al parecer mi existencia; un rechazo que nunca dejé de esperar que algún impreciso milagro transformara en amor (p. 23).

Así, “mi padre era aún lo único que amaba” (p. 24), era “mi única esperanza” (p. 25), pero “mi abandono” de parte de él (p. 24) demostraba explícitamente cuánto resentía la muerte de la esposa. Incluso cuando se casó por segunda vez, esos reproches no habían cesado a pesar de tener a una nueva mujer a su lado:

Me di cuenta, sin embargo, que el recuerdo de Agnes [mi madre] no había a pesar de todo disminuido lo bastante en mi padre para que yo gozara de alguna acogida en su espíritu: las cartas que entonces me envió repletas de negativas apoyadas en los pretextos más frágiles, con respecto a mi propuesta de acompañarle ahora, y a mi demanda de conocer a mi madrastra, indicaban a las claras que tampoco ahora, no sé si por la misma causa que antaño o por alguna otra razón, mi presencia le agradaba lo más mínimo (p. 25).

Pero su padre enfermó, y ante una posible muerte el hijo se sintió muy feliz pensando que ahora tenía la oportunidad de recibir amor de su padre:

Acogí esa enfermedad con cierto agrado, porque sólo ella, y el presagio quizás de una muerte cercana, me acercaban por primera vez a mi padre. Pero pronto, para (...) arrebatarme a mí aquella alegría egoísta, habría de saber, por una breve y retórica comunicación de mi segunda madre, que mi única esperanza había muerto (p. 25).

Es en este sentido que, posteriormente a la muerte repentina del padre, el hijo realizó sacrificios a modo de un “homenaje desesperado a su nombre” (p. 27), a través de largos viajes fatigosos y la investigación a profundidad “de la enfermedad y a la agonía inverosímiles de mi

padre” (p. 30) para compensar “aquel daño que al nacer le había hecho” (p. 27)<sup>250</sup>.

No obstante, mucho más avanzado el relato, esta situación cambia. Una vez muerto el padre, lo único que éste deja en manos de un abogado es una carta para su hijo (no para su esposa ni para algún otro familiar o amigo), que iniciaba con la frase: “Mi querido hijo William: ¡Qué tarde me he dado cuenta de que te necesitaba!” (p. 41), donde son de resaltar las palabras *querido hijo* y donde admite haberlo necesitado y no darse cuenta de ello a tiempo. También, no casualmente, es la primera y única vez en que el nombre del hijo (a pesar de ser el narrador y protagonista) es mencionado: cuando lo nombra el padre. Ahí estaba la aceptación que el hijo tanto buscó, por lo que puede hablarse de un “final feliz”, al menos en esta dimensión de la figura paterna.

Esta misma relación paterno-filial estuvo permeada por una dinámica de identificación-rivalidad, ambas ejercidas por el hijo tras la muerte de su progenitor y que denotan mucho del lugar del padre visto desde el hijo. Un fragmento que deja muy claro este doble movimiento revela las palabras de la segunda esposa del padre, la nueva madrastra:

Julia me trataba *con igual cariño que si yo fuera mi padre*, con *la misma* ternura ávida con la que le debió acariciar, (...) y un día llegó incluso a *halagarme* diciéndome cuánto se había sorprendido al verme por vez primera al observar que era *idéntico* al muerto, tanto que creyó con terror que él había vuelto de donde no se vuelve (p. 30; cursivas añadidas).

Puede notarse allí cómo al mismo tiempo se da una identificación, al sentirse halagado por ser parecido (aún más, idéntico) a su padre; mientras que era puesto en el mismo lugar que éste ocupaba, siendo tratado con el mismo cariño conyugal que suponía le dieron alguna vez. Se sabe que Panero conocía la teoría psicoanalítica del complejo de Edipo y la función paterna, donde el hijo quiere estar en el lugar del padre, junto a la madre, y que tras la rivalidad, el padre

---

<sup>250</sup> Otro homenaje al fallecido padre lo quiso hacer más adelante:

Antes de regresar a Europa, [Julia] pensaba emprender, en homenaje a mi padre, una última expedición al fondo del Amazonas, a la misma región complicada en la que le había encontrado. Y me invitó calurosamente a que le acompañara, arguyendo que aquello hubiera sido lo que más complaciera a mi padre. No necesito decir que acepté inmediatamente, con esa peligrosa sencillez de la alegría (p. 38).

pasa a ser un modelo de identificación para el hijo<sup>251</sup>.

Aunque he insistido en que todo esto es parte de un texto de placer, esta identificación-rivalidad se roza con el campo del goce cuando lo siniestro y lo sobrenatural se hacen presentes: el hijo empieza a tener una enfermedad inverosímil como la de su padre (identificación llevada al extremo), pues cuando cree que va a vengar su muerte, termina cayendo en las mismas redes que éste: se enamora de la misma mujer que su padre y ésta resultó ser una amazona (con rasgos de vampiro y demonio) que terminó devorando el alma de ambos:

Tú a quien amo como no he amado a la vida ni a mi padre, al que sé que mataste de ese modo tan hermoso. (...) Espero que algún día, después de que mi alma haya pasado por entero a ti, beses en el Templo de Ulm los labios de mi calavera vacía, y recuerdes lo que fui, antes de ser Tú (p. 46).

Una breve alusión a la rivalidad con el padre, también se da en otro cuento a manera de sueño autointerpretado:

Una pesadilla tan espantosa como inexplicable era su espanto: me soñaba acompañado de una esposa, o de una amante tal vez, de la que sólo sabía que la adoraba, y veía con inmenso dolor cómo un hombre, cuyo rostro no me era posible ver, pero del que sí me era evidente una cicatriz en el pecho, semejante a la de mi padre que había sido gravemente herido en la guerra en ese lugar, cómo ese hombre, decía, me la arrebatara. Al despertar, tratando siempre de interpretar ese sueño, por si acaso de ese modo dejara de acecharme, pensé algunas veces que la figura femenina simbolizaba mi pasión científica, mientras que el hombre de la cicatriz aludía torpemente a los límites del conocimiento y las leyes de la materia, a la necesidad, en una palabra, que nos derrota miserablemente cuando no la conocemos, y que a mí me arrebatara ahora, en la pobreza de símbolos de la vida real, aquello que más amaba (p. 122).

Ahora bien, aunque se haya mencionado un relato sobre incesto, rechazo del padre y rivalidad, no podría decirse que allí se halle el goce del texto. Dichas situaciones se pueden

---

<sup>251</sup> Un ensayo de Panero (2014b) puede aclarar un poco esta posición:

Ante todo podríamos preguntarnos en qué reside la *fonction père*: cuál es el papel del padre, su función simbólica, qué significa la palabra o la institución llamada “padre”. Ésta es claramente, como averigua el Psicoanálisis, la *ideal ich*, esto es, la imagen del “yo” completo “irremisiblemente perdido” desde la infancia, desde el abandono de la “megalomanía infantil”. Es pues, la misma función que reviste el culto del *héroe* otro *ideal ich*: no importa que uno sea en tanto que imagen o figura, viejo, y el otro acostumbre a ser un emblema corporal; en ambos casos la función simbólica es la misma, la del *ideal ich*, “yo” ideal (p. 71).

esperar de una relación paterno-filial ordinaria, pues la inmersión del psicoanálisis más básico en el lenguaje e imaginario populares ha roto muchos mitos de la relación paternal perfecta. El goce está apenas por venir, a través de figuras más escandalizadoras que retratan ahora al padre monstruoso.

\* \* \*

A pesar de que al tema del filicidio se dedicará una sección aparte, es necesario hacer mención aquí del padre agresor y el padre canibal, **texto de goce** máximo sobre la figura paterna que nos ofrece Panero. La agresión que ejerce el padre puede notarse en estos estremecedores fragmentos, que no obstante pueden ser repetitivos ya que anteriormente se hablaba del hijo violentado o tratado como un desecho, lo cual responde nuevamente a esa imposibilidad de no redundar cuando se habla del padre y del hijo, pues son significantes cuya lógica no permite separar:

Agarré violentamente a Dionisio con la misma fuerza y desesperación (...). Y quise pegarle, destrozarle, pero él no respondió: se quedó mudo, mirándome con ojos asustados (p. 69).

Encontré, para mi sorpresa, a Dionisio con un aire vivo y despierto, pese a que no había comido nada en el intervalo, ni bebido, y a que por todo su cuerpo había aún rastros de sangre seca. El segundo estupor fue ver cómo me sonreía con renovado desprecio, como si nada le importara lo que hiciera con él. Me dijo entonces, con una voz que no era la de un niño ni quizás tampoco la de un ser humano: “¿Voy a pagar de nuevo tu borrachera, no es así?”. (...) Le repliqué con vehemencia: “Enséñame tu diario, monstruo, quiero terminar de leerlo, enséñamelo si te atreves, especie de monstruo cobarde. ¡Enséñamelo otra vez para estar seguro!” (...). Entonces pensé de nuevo que aquel siniestro enano quería volverme loco y le agarré otra vez fuertemente entre mis brazos y, sacudiéndolo con violencia, le espeté: “Sabes que nadie me creerá si quisiera revelar tu secreto, pero te encerraré aquí hasta que logre tener pruebas convincentes de su realidad y, si es preciso, te volveré a golpear para que hables” (pp. 77-78).

El padre también ocupa un lugar perverso cuando *su nombre* encabeza una lista de firmas de aquellos que han agredido gravemente y violado a su hijo, abandonado a la puerta de una casa (“un pliego con las firmas de todos los habitantes del pueblo, encabezada la lista por el nombre de su padre”, p. 243). Posteriormente el niño moriría a causa de esa violencia, por una severa hemorragia anal.

Aún más recrudescido, Panero muestra otro padre gozoso como lo es aquel en su modalidad caníbal, el cual ante el hambre come ávidamente el cerebro de su hijo, frente a los ojos aterrorizados de su otro hijito. Introduce la locura atribuida al padre y asimismo sugiere que, en esta especie de pesadilla, el terror nos protege de ver en ello al placer: vemos al padre

devorar a su hijo muerto (...), vemos a Ugolino en el acto de hacerlo, devorando a Gaddo sin apenas darse cuenta de ello. (...) Procede a raspar cuidadosamente el cráneo y cuando luego lo abre y le extrae el cerebro (...) y, si continúa sonriendo, es porque hay también placer en la pesadilla, y el placer más extremo, del que el hombre sólo está protegido por el Terror (pp. 19-20).

Por último, Panero muestra a un padre que, si bien no es monstruoso, sí cabe dentro del texto de goce en tanto es el padre herido por contemplar la muerte del hijo, un padre impotente que no puede prevenir, retrasar o revertir lo inevitable. Pierde cualquier ideal de omnipotencia y protección, y sólo queda inmóvil y sin palabras en estos desconcertantes fragmentos de texto:

¿Qué palabras podrían evocar esta escena? ¿Qué pluma sería lo bastante vigorosa para dibujar los rasgos lívidos y convulsos de mi mujer, y mi propia y torturada figura, junto al rostro moreno de la *ayali*<sup>252</sup> lleno de una abominable desesperación, mientras los tres contemplábamos al gran amor de nuestra vida alejarse fríamente de nosotros para siempre en ese océano transparente e infranqueable? (...) Traté de saltar por encima de la borda, pero (...) no sé nadar. (...) En un instante, ¡cuanto más amábamos sobre la tierra desapareció bajo nuestros ojos! Mi corazón detuvo su latido. Dejé de respirar. Mi vida titubeaba en los labios... (pp. 84-87).

¡Ah!, ¿cómo aludir a ello?... No puedo, la palabra tiembla en su presencia... porque mi pequeña Perla estaba muerta... ¡asesinada! Mi hija querida yacía (p. 106).

Ambas citas son relatadas por el mismo padre en dos diferentes ocasiones: una falsa alarma y luego ante la muerte ya consumada de la hija. Este padre muestra el lugar de la desesperación y la imposibilidad de hacer algo al respecto. Alude a la inefabilidad, y sin embargo, busca la forma de relatarlo. Otro padre cuenta cómo creyó que su hijo moriría ahogado en el mar:

Dionisio, aprovechando nuestra momentánea distracción, escaló uno de aquellos acantilados y, de repente, le vimos asomar al mar desde lo alto de uno de ellos, contemplando, como fascinado, el nacimiento y la muerte de las olas. Mi esposa, que se

---

<sup>252</sup> Nodriz indígena, como ya se indicó.

había incorporado, al creerle en peligro, y tan fuera de nuestro alcance, no pudo contenerse y lanzó esa expresión de lo absoluto de una impotencia que es el grito. Y acaso fue éste lo que hizo que el pequeño, sobresaltándose al oír algo para lo cual creía no había motivo, tropezara y cayera, ante nuestra desesperación y nuestro espanto que dieron plenitud a esos dos pares de ojos ahora abiertos sin remedio, y como para siempre: enseguida el mar cerró sobre él su boca caníbal y lo negó, como si aquel cuerpo no hubiera nunca existido, sin acordarse de que un minuto antes él lo había mirado. Ya me disponía a arrojarme al agua cuando... pude ver, lo mismo que Cristina, cómo Dionisio emergía de nuevo, nadando con una soltura y una perfección indignas de un muchacho de esa edad (pp. 53-54).

Son casos contrarios al siguiente, en donde un narrador testigo (no el padre en primera persona) cuenta la ausencia de palabra y acción ante el dolor del padre, quien progresivamente fue perdiendo con rapidez a sus tres hijos. Al inicio vivió la imposibilidad de ceder al llanto, hasta que a la muerte del tercer hijo se rompió la barrera de lo inexpresable y el padre lloró de una forma nunca vista y desesperada:

Advertí un pequeño bulto caído en diagonal sobre los escalones blancos de lodo [de la casa de Hacón], y que los cruzaba partiendo del ángulo superior derecho para llegar al inferior izquierdo a la manera de una estrella desplomada sobre un planeta muerto a su contacto. Así se lo comuniqué inmediatamente a Hacón, quien al pronto palideció, aun cuando, dubitativamente, forzó el paso hacia su umbral perdido; y una vez allí, los dos vimos algo que a otra persona que contara con el requisito indispensable, que no estaba en mano de ninguno de nosotros, de estar vivo, le hubiera hecho derramar confusamente lágrimas, por Ulfilas, hijo mejor<sup>253</sup> del rey, que estaba muerto, muerto, sí. (...) Allí había caído Ulfilas. Pero su padre, sin poder mirarlo más, pasó la pierna izquierda sobre el cadáver, anclando por lo que imaginé el naufragio de su mente en la idea fija de ir a dormir su cansada desesperación lo más pronto posible (pp. 208-209).

Después de Ulfilas, murió Wunsch, segundo hijo del rey, de una manera tan mecánica y extraña como lo había hecho el primogénito, y a Wunsch siguió pronto Wisch, último hijo, y sólo entonces Hacón logró llorar, aunque mal, porque salió de casa errando por las calles para mostrar a todos obscenamente unas lágrimas demasiado sonoras y necesitadas de oído como para que alguien las llorara (p. 210).

Y finalmente, tal vez la frase más conmovedora que puede hacer temblar al lector que se imagine en el lugar del padre, es la sacudidora frase de Gaddo que pronuncia antes de morir:

---

<sup>253</sup> Esto debe tratarse de una errata, puesto que luego se dice que Ulfilas era el primogénito y después de él, murieron el segundo y el tercer hijo de Hacón.

Mientras los pequeños chillan como cerdos, su mirada encuentra avergonzada – avergonzada, simplemente, de mirar, de delatar la presencia de un ser humano en aquel lugar en que ya no es posible lo humano, la de Gaddo, su hijo de menos edad, que tiembla frente a él-, y le oye, con esa mezcla de exactitud y precisión que es propia de la agonía, decir: “*Padre, ¿por qué no me ayudas?*” Y luego de decir esto, Gaddo se recuesta en un rincón oscuro de la celda, y se os relata de la forma más crudamente informativa y menos poética posible, simplemente que ha muerto. Y, cuando Ugolino lo sabe, sabe también que le espera, horrible, *el gozo* (pp. 18-19; cursivas añadidas).

\*\*\*

Entonces, el lugar del padre como texto de placer narra los conflictos edípicos de la rivalidad por la madre y la identificación que posteriormente se ejerce con respecto a él (yo ideal, según Panero). El padre es un humano que ama y odia, que es amado, anudador de la existencia de su hijo y destinatario de los más desprendidos homenajes. Y el padre en el texto de goce muestra al monstruo, esto es, al padre caníbal enloquecido que no duda en devorar a su hijo, y el padre agresor que violenta el cuerpo del niño. También cuenta aquí el padre impotente, sin cabida para acción o palabra que mira a su hijo morir sin poder ayudarlo, posiblemente las escenas de la ternura más cruel de Panero.

### *La madre: placer y goce*

La madre también se presenta en el libro como **texto de placer** y texto de goce en contraste. En cuanto a su primera forma, tres alusiones a la mujer tradicionalmente “femenina” armonizan el texto: “las delicadezas de Agnes (ése era el nombre de mi primera madre)” (p. 24), “mi madre, como buena ama de casa que era” (p. 115) y una larga descripción de la belleza de una mujer, de la cual transcribiré una mínima parte:

Era una joven pálida y delgada, semejante a un ser incorporeal. Caminaba balanceando su cuerpo, tal como una planta delicada a la que rozara una ligera brisa. Su rostro delataba un sistema nervioso de una rara sensibilidad. El arco de sus finas cejas negras coronaba unos inmensos ojos de color gris oscuro; sus móviles rasgos eran irregulares; su boca bastante grande y singularmente expresiva, parecía revelar una naturaleza sensual, cada vez que ella sonreía (p. 81).

Bajo otra modalidad de belleza, también está la mujer atractiva que induce al incesto (de

nuevo el Edipo freudiano dicho expresamente por Panero<sup>254</sup> y que, no obstante, su componente ominoso no es el Edipo en sí, como ya veremos): “me pareció, al natural, aún más atractiva de lo que yo había podido ver en las fotografías” (p. 28), “al verla más hermosa que nunca” (p. 38), “mi atrayente madrastra” (p. 31).

La mujer delicada, hermosa, ama de casa y madre es introducida en los relatos aunque sea de una forma breve. Unida a esta imagen, se halla también aquella madre que dio su vida en el parto, una madre echada de menos por el hijo: “mi madre había muerto al nacer yo” (p. 23), y se refería a ella como “quien pagó con su vida mi nacimiento” (p. 24) o “a la que había dado muerte involuntariamente” (p. 26); al parecer poniendo a la maternidad como una condición que está por encima de la vida misma.

Incluso la mujer que no puede ser madre, muestra deseos de serlo a través de la adopción: “comenzó a desear lo que no podía ofrecerle -un hijo-” (p. 48), así que “le propuse que adoptáramos a un niño, y pude ver cómo su rostro se incendiaba” (p. 48). De forma que una vez en el orfanato, dispuestos ambos a llevar a cabo la adopción, todo fue obra de la mujer y no tanto del hombre: “fue mi esposa quien escogió [al niño] (...) era más bien para ella que para mí” (pp. 48-49), “su elección era un muchacho de siete años” (p. 49), y “Cristina insistió en que nos lo lleváramos; y eso fue lo que hicimos” (p. 50). Entonces, una vez siendo madre adoptiva, su felicidad mayor fue cuando el niño la llamó por primera vez “madre”: “recuerdo que fue grande la alegría de mi mujer cuando por primera vez la nombró como ‘mamá’” (p. 50). El deseo de hijo es claro.

Esto nos lleva al lugar de la madre como mediadora entre el padre y el hijo, la madre situada justo en medio permitiendo o prohibiendo el intercambio y la fluidez entre los otros dos miembros de la tríada, lo cual recuerda a los postulados lacanianos de la madre permitiendo o denegando la entrada del Nombre del padre, para que el hijo advenga sujeto incorporado en el contrato social. Se muestra aquí como privadora del acceso del padre a la unión que sostiene con el hijo:

Cristina, no sé si por efecto de la vaguedad de mis insinuaciones, o por una muy

---

<sup>254</sup> “Una metáfora del deseo de mí que había creído ver en mi madre, y atribuí mi propio placer a ese triste símbolo que es el Edipo” (p. 29).

excusable mala fe, no quiso saber absolutamente nada de [las extrañezas del hijo]: era evidente que cada día que pasaba tomaba más cariño al pequeño Dionisio (p. 52).

Quise saber dónde diablos había aprendido a nadar tan bien; el niño tardó unos instantes en contestarme y había empezado a hacerlo cuando mi esposa, sin darse cuenta -dado que no había prestado atención alguna a aquel intento de diálogo entre él y yo-, se lo impidió bruscamente (p. 54).

Sin siquiera reflexionar, supe que él lo había hecho: aunque mal podía acusarle de algo que no sólo a un niño, sino que ni siquiera a un hombre se le hubiera ocurrido ejecutar, se lo relaté, temblando, a mi esposa, quien, pasada la primera extrañeza, declaró que él no podía haber sido el autor del hecho (p. 55).

Iba a regañarle [al hijo] y a compartir luego mi indignación con mi mujer, cuando ésta entró y pude ver cómo el pequeño diablo se abalanzaba rápidamente hacia ella para abrazarla: y la sonrisa que entonces le dirigió Cristina -la mujer que ya no amaba, pero que deseaba infinitamente amar- heló en mí todo proyecto de represalia (p. 58).

[Cristina] sostuvo una larga conversación con el niño, a la que me pidió, por favor, no asistiera yo: y al volver de ella, supe de nuevo (...) que la había convencido, y que me tenía ahora por el único culpable (p. 59).

Pero ya no podía decirle nada a mi mujer, era inútil, y peor. De manera que al día siguiente hice lo único que estaba en mi mano hacer: le hablé a él directamente (p. 63).

[En el sanatorio] casi siempre, pensé en mi mujer, que venía a verme muy a menudo -si bien el niño (dijo que estaba resfriado, una vez, otra que se preparaba para los exámenes, otra que no quería que viera nunca aquel lugar -pero lo que yo pensé es que Cristina tenía miedo de aquel encuentro con lo que yo había creído era la causa de mis pesadillas, y que esperaba para él a verme completamente curado) (pp. 64-65).

\*\*\*

A esta primera madre que desea serlo, que es además hermosa, atractiva, mediadora y dedicada a lo doméstico, Panero contrasta por supuesto la madre monstruosa como **texto de goce**. El libro acoge a la madre masculina, aquella mujer con “una marcada *masculinidad*” (p. 24), un “virago”, de lo cual se constató algo de forma insólita:

La encontré casi desnuda, por lo que retrocedí inmediatamente e iba a balbucear unas palabras de excusa cuando creí ver, antes de que se acabara de cubrir sus piernas con el camisón, *un enorme falo entre ellas* (p. 40).

Esta masculinidad en la madre es sólo el inicio de una compleja no-mujer paneriana,

que disuelve con gran goce para el lector a aquella madre sagrada, culturalmente promovida y perpetuada, la madre bella y edípica (el Edipo es el proceso “normal”, desde cierto punto de vista), la madre que pone su maternidad por sobre todo y la madre completamente femenina.

Y el incesto que se mencionó anteriormente, no es cualquier incesto común de los libros: la madre es un demonio. Aparecida inicialmente como un ser mitológico (amazona), su condición de no-mujer se acentúa con características de vampirismo y demoníacas: la amazona y guerrera (p. 31 y 44), la vampiro-hembra (p. 32), la mujer-diablo, la mujer inmortal (p. 46), el Demonio (p. 34) y la diosa (p. 46).

Esas regiones finales del Amazonas, donde suponía que hallaría, si no lograba encontrarla antes, a aquella mujer, si podía hablarse de ella como de una mujer. (...) Aquella “demente” -no la calificué de “monstruo” (pp. 42-43).

Y finalmente, la madre en la escritura de goce es representada por la madre asesina, filicida (que es además una bruja), la Medea moderna que apuñala a su bebé mientras duerme y luego es encontrada por su angustiada esposo:

¡Era mi esposa! Calma, majestuosa, se aproximaba con un paso increíblemente lento. Mi corazón se heló cuando distinguí manchas de sangre sobre sus manos y su camisa de noche. Lancé entonces un alarido salvaje y pasé a su lado corriendo. Un instante más tarde me encontraba en la habitación de mi niña. El velador difuminaba una vaga claridad; la nodriza indígena dormía apaciblemente en su lecho; y, en una cuna, al otro lado del cuarto, vi... ¡Ah!, ¿cómo aludir a ello?... No puedo, la palabra tiembla en su presencia... porque mi pequeña Perla estaba muerta... ¡asesinada! (p. 106).

\*\*\*

En resumen, la madre del texto de placer aparece como aquella patriarcalmente perfecta: femenina, hermosa, atractiva, de labores domésticas, delicada, con tanto deseo de ser madre que adopta o incluso da su vida por serlo. El horroroso contraste de Panero por medio del texto de goce es la madre no-mujer: masculinizada, (literalmente) fálica, mezcla de seres mitológicos (amazona, vampiro, demonio, bruja) y, por supuesto, la madre filicida.

\*\*\*

Es así como Panero a través de su libro mueve nuestras bases, en un juego de escenas pares donde nos expone a zonas de confort y seguridad, en las cuales sostiene las modalidades

de filiación de la familia occidental contemporánea. Un momento de calma que se alterna con el golpe a nuestra socialización y subjetividad. Es aquí donde se nota más que nunca que Panero sabía de psicoanálisis y logró jugar muy bien con su condición de lego lacaniano y escritor, ambas ocupaciones mezcladas con maestría.

El horror del texto deviene de esta mezcla entre placer y goce que se mueve abruptamente en cada página, y que nos deja ante la gran pérdida del estallido de la correspondencia entre significante y significado: rompe la noción de que necesariamente uno conduce al otro. Nos muestra entonces unos signos (sagrados) reinscritos en diversos lugares: hijo, padre y madre desligados de lo que son, desagregados de su red de sentido, dando lugar a un trastorno de su uso. De ahí su poder para estremecer, sacudir, agitar, aterrorizar, alarmar, conmover, alterar y espantar al lector.

Presento de forma anexa una síntesis esquemática de los miembros de la familia en tanto placer y goce. Primero, tomando el libro como una sola unidad temática (Cuadro 3), y luego en la Tabla 6 señalando las relaciones parento-filiales específicas de cada cuento por separado.

Cuadro 3.

*Síntesis de texto de placer y texto de goce en la figura del hijo o hija, el padre y la madre.*

### **HJO O HIJA**

**Placer:** niños hermosos, deseados y amados, traen alegría y salvación frente a la infelicidad o el fracaso, salvavidas y esperanza ante las crisis, ayudan a la supervivencia, atesorados como posesión amorosa. Hijos que buscan la autonomía y la independencia, buscan su propio deseo. Tienen un nombre propio legado por sus padres, nombre que remite a una significación.

**Goce:** hijo como animal (cerdo, insecto, larva), subnormal, estúpido, objeto para escoger y llevar, una horrible cosa, un juguete para la diversión a través de la agresión física y la tortura sangrienta, un desecho con cuerpo Real (fragmentado y excrementicio). El cuidado parental es una indeseable forma de posesión y no de amor. Hijo devorado por el padre, agredido y violado por el padre, asesinado por la madre (formas de filicidio). Niño con atribuciones adultas, no-infantiles (sexualidad femenina, asesinato, crueldad, desprecio, habilidades físicas y mentales, gustos particulares), no-humanas (sonidos emitidos, material corporal, procedencia racial sobrenatural). Hijo muriendo frente a los ojos del padre. Definición de sí mismo como algo indigno, de un horrendo nacimiento. Carencia de un nombre propio (huérfanos innominados). Pérdida del nombre y la identidad, o nombre vaciado de todo sentido.

### **PADRE**

**Placer:** padre con deseos alienantes sobre el hijo, amoroso o con voluntad de amar al hijo, identificación y rivalidad edípicas, anudador y fundador (Otro, yo ideal) de la existencia del hijo, figura para homenajear.

**Goce:** agresor contra el hijo, caníbal del hijo, violador del hijo, loco. Padre impotente que ve al hijo morir.

### **MADRE**

**Placer:** madre con deseos alienantes sobre el hijo, patriarcalmente femenina (bella, atractiva, delicada, ama de casa, con deseo de maternidad, maternidad > vida).

**Goce:** masculina, fálica, no-mujer, demonio, ser mitológico, asesina de su hija.

Tabla 6.

*Temáticas parento-filiales en los cuentos del libro El lugar del hijo.*

<b>Cuento</b>	<b>Narrador</b>	<b>El hijo o hija</b>	<b>El padre</b>	<b>La madre</b>
<i>Acéfalo</i>	la cámara	comida, desecho, muere	impotente, ve al hijo morir, loco, caníbal	-
<i>Mi madre</i>	el hijo/hijastro	nacimiento (culpa), búsqueda de madre, incesto, identificación y rivalidad con el padre, vengador, muere	rechazador, distante, fundador, figura de identificación y rivalidad, necesita al hijo, muere	1. muere en el parto, femenina, extrañada // 2. madrastra, incesto, monstruosa, masculina, atractiva // 3. lugar vacío, significativo
<i>El presentimiento de la locura</i>	el padre adoptivo	deseado y odiado, adopción, salvador, monstruo, asesino, decide, violentado, suicidio	busca salvación, violento, alcohólico, fracasado	desea ser madre, mediadora, asesinada
<i>Medea</i>	el padre	deseada, idealizada, asesinada	amoroso, ve a la hija morir	infanticida, bruja, hermosa
<i>La visión</i>	el hijo	autonomía, vocación	imponente, rival	imponente, ama de casa
<i>Hortus conclusus</i>	la cámara	sin padres, animalizado, terrorífico	sin hijos, loco	poca presencia, mera compañía
<i>Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen</i>	(todas las categorías se rompen)	1. (todas las categorías se rompen) // 2. muere, violentado // 3. hermano de raza, hijo de un dios	1. (todas las categorías se rompen) // 2. ve al hijo morir, impotente, agresor // 3. dios padre inexistente	(todas las categorías se rompen)

\*\*\*

Ahora bien, tras mostrar las modalidades de placer y goce sobre hijo, padre y madre en el texto *El lugar del hijo*, se procederá desarrollar con más detenimiento lo que considero dos puntos máximos de terror y goce: el filicidio y el desmembramiento de la estructura familiar.

## El filicidio nuestro de cada día

*Y me dijiste: “He aquí mi primer hijo  
yo que nada sabía del ridículo gesto  
de nacer” y agregaste:  
“Éste reirá de todo,  
y lo encenagará todo con  
el veneno de su risa mortal:  
cuando no haya nadie  
que recuerde cómo se reía, este reirá”  
Y te reíste de mí, como mi madre  
al ver que yo había nacido de ella.*

Leopoldo María Panero<sup>255</sup>

En una entrevista, Panero aseguró considerarse la víctima total de su familia, y agregó: “ésa era la tesis de mi libro *En lugar del hijo* y de *El desencanto*. La tesis era el filicidio; es decir, mi familia vivía de asesinarme” (citado en Blesa, 1995, p. 117). No olvidemos que la película *El desencanto* (ver Anexo 4) es contemporánea al libro *El lugar del hijo*: salieron a la luz el mismo año y su rodaje y escritura también coincidieron la mayor parte del tiempo. En dicha película, Leopoldo María comentaba:

Yo creo que he sido el chivo expiatorio de toda mi familia, que me han convertido en el símbolo de todo lo que más detestaban de ellos mismos, pero que estaba en ellos mismos más que en mí (en Chávarri & Querejeta, 1976, 1:20:21”-1:20:33”).

Lo repetía en otros lugares: decía en sus declaraciones para una revista de cine que el tema central de *El desencanto* podía ser resumido en “la familia como instrumento de filicidio” (citado en Rubín de Celis, 2010, p. 5). Es posible que esté haciendo referencia principalmente al

---

<sup>255</sup> (Panero, 2010e, p. 186).

internamiento psiquiátrico al que fue sometido por una madre viuda y confundida, ante el primer atentado suicida de Panero y su consumo de drogas, lo cual él siempre resintió y fue el inicio de su peregrinaje por decenas de hospitales.

El propio libro *El lugar del hijo* en su contraportada, decía en palabras de Panero: “la cultura es quizás la forma más refinada del filicidio”, y “lo que la cultura, la historia, devoran y necesitan suprimir es nuestra infancia”. Una de las críticas literarias que recibió contaba sobre el tema del filicidio que “si la realidad de estos cuentos resulta brutal es por lo que en ella puede reconocerse de real, de nuestro, de cotidiano” (Puértolas, 1977, p. 52).

Es claro que la historia familiar de Panero lo llevó a orientar su multifacética erudición también al tema del filicidio. Lo sostiene en la película y lo demuestra en el libro (en el cual la primera sección se titula *Cuatro variaciones sobre el filicidio*). Para ello, el poeta recurrió a las teorías del argentino Arnaldo Rascovsky<sup>256</sup>, quien hacia 1955 –época en que se seguían estrechando los lazos entre psicoanalistas españoles y argentinos– se comprometió a pasar tres meses al año en España con fines de cooperar en la formación de nuevos analistas (Sánchez-Barranco et al., 2007). Es muy probable que esta trayectoria del psicoanalista suramericano en España haya facilitado el acceso de Panero a sus teorías, siendo el poeta un lego formado en psicoanálisis en la Madrid de los 70, aunque extrañamente Fernández Ruiz asegure que para 1979 no se había publicado a Rascovsky en España (posiblemente por restricciones de la recién acabada dictadura), por lo que es de presumir que sus escritos se transmitían en círculos de formación muy exclusivos, llegando por esta vía a Panero.

Decíamos entonces que Panero dejó constancia de su acercamiento a las teorías de Rascovsky, como puede comprobarse tras un estudio de su obra ensayística:

Falta todavía, para completar el cuadro de ese saber arquetípico que transmiten las alucinaciones visuales, a las que Rascovsky [*sic*] llamó “visión prenatal”, retorno infantil al totemismo (Panero, 1990, p. 47).

La mirada es un infinito. Contiene imágenes en forma de alucinaciones que son lo que

---

<sup>256</sup> Psicoanalista argentino (1907-1995), al parecer poco conocido en el contexto costarricense. En la década de 1940 fue fundador de la Asociación Psicoanalítica Argentina y director de *Revista de Psicoanálisis*, primera publicación periódica en español sobre psicoanálisis. Se dedicó principalmente al tema del filicidio (a nivel teórico e institucional-preventivo) y dejó tras de sí una escuela de pensamiento (Sánchez-Barranco et al., 2007).

Jung llamara “arquetipos” y Rascowski [*sic*] “visión prenatal” (Panero, 2010e, p. 367).

Lean *Tabaquismo y coprofilia* de Julio Aray, de la escuela de Rascovsky (Panero, 2014b, p. 524).

De esta manera, se mostrará ahora el que quizás sea el tema más terrorífico -y de mayor crueldad y goce- en el libro de Panero: la muerte del hijo por parte de sus progenitores. No será una disertación clínica<sup>257</sup>, ni una denuncia social, ni una exaltación del filicidio, ni una propuesta de “buenas prácticas” en la crianza de los hijos. Me enfocaré en ciertas consideraciones sobre el filicidio desde una postura psicoanalítica de orden más cultural: los hallazgos antropológicos sobre el filicidio y sus formas contemporáneas, la presencia del filicidio en las dos mitologías que quizás más influyen en las ideas occidentales (la griega y la cristiana) y una relectura del parricidio en ellas, el filicidio en textos literarios de géneros, épocas y latitudes variadas y, por supuesto, las variaciones filicidas presentadas en el libro de Panero (canibalismo, incesto, suicidio e infanticidio).

Ahora bien, el filicidio es un concepto sumamente desconocido a diferencia del parricidio, lo cual evidencia que el primero se encuentra en un estado de negación social y más aún si se considera la tendencia a la idealización del hijo, lo cual no dejaría un lugar soportable para pensar en el asesinato o agresión del mismo. El filicidio sería entonces un tabú, dado que alberga dentro de sí tanto lo perteneciente al dominio de lo horroroso (la muerte) como de lo sacro (del hijo). En palabras de Freud (1913d/2000): “se dice que es tabú algo que participa al mismo tiempo de lo sagrado, que se eleva sobre lo habitual, y de lo peligroso, impuro, ominoso” (p. 31).

Como se desarrollará más adelante, el filicidio es evidente a través de muchas manifestaciones culturales, no sólo en el asesinato como podría pensarse. Sacrificios, iniciaciones, rituales, canibalismo, mutilaciones, guerras, abandono, hambre, indigencia, abuso sexual, explotación laboral, paidofilia, prostitución, educación rígida, modelos autoritarios familiares<sup>258</sup> entre otros, son efectivamente formas de filicidio (algunas atenuadas), fenómeno

---

<sup>257</sup> Para un abordaje clínico desde diversas posiciones teóricas, refiero a la lectura de Chacón Echeverría (2008), Hidalgo Xirinachs & Chacón Echeverría (2001) y Rascovsky (1981).

<sup>258</sup> Sobre los modelos de padres autoritarios como forma atenuada de filicidio, no pueden dejarse pasar estas palabras de Jaime Chávarri, director de la película de los Panero *El desencanto*, acerca de sus intenciones de

que se ha expresado desde las culturas antiguas de toda latitud, hasta las más modernas y supuestamente civilizadas:

De acuerdo con Rascovsky la matanza de los hijos perpetúa un fenómeno primitivo que parece haber constituido una imperiosa compulsión individual, después convertida en norma exigida por la sociedad, con determinadas regulaciones desde los albores del desarrollo cultural. Constituye la expresión extrema de la actitud agresiva parental; la civilización atenuó sus formas (Delbueno, 2010, p. 13).

Rascovsky (1981) señala que la acción filicida “para nuestra mentalidad represora e hipócrita resulta extrañamente siniestra” (p. 131). No obstante, dado que sostenemos acá que se trata de un asunto perteneciente al terreno de lo *unheimlich* y del tabú, y por lo tanto reprimido de forma individual y colectiva, no puede hablarse simplemente de hipocresía o doble discurso. Lo que sí es importante, es admitir que en esta sociedad civilizada del siglo XXI, aún existe en las relaciones de padres, madres e hijos, tendencias tanáticas o destructivas que son (parcialmente) domesticadas para permitir el lazo social y el desarrollo cultural.

Para mostrar esta omnipresencia negada del filicidio, pasaremos a continuación a visualizarlo como un fenómeno tan arcaico como posiblemente la humanidad misma, presente en diversas sociedades antiguas, primitivas y contemporáneas.

### **Antropología, historia y formas actuales del filicidio**

El filicidio es una característica específica de la condición humana incluso desde los albores de ésta. La historia y la antropología muestran la existencia del filicidio en todas las sociedades primitivas y contemporáneas. Se ofrece a continuación una serie de ejemplos de prácticas culturales filicidas o de sus formas atenuadas, recogidas por la investigación antropológica y el registro histórico. Dichos datos son extraídos de las investigaciones de Rascovsky (1981).

---

cuestionar en el filme la institución paterna como algo rígido y dado *per se*:

A mí lo que interesaba un poco era la crítica de la autoridad por la autoridad, o sea, el padre que no se ve como padre y como persona humana, que te trata como una persona, que da la casualidad que eres su hijo y él es tu padre; sino el padre de la autoridad: “soy yo porque soy el padre”. Y eso es quizá donde se establecía la metáfora con el franquismo (en Sánchez Dragó, 1999, 40:45”-41:00”).

Se ha encontrado registro de que en muchas sociedades se debían cumplir determinadas ceremonias para que el niño recién nacido fuese aceptado en la vida. Por ejemplo, en la *amphidroma* de Atenas, efectuada al quinto día del nacimiento, el niño podía ser consagrado y recibir un nombre o, si el padre no deseaba al hijo, debía disponer de él. En Frisia el padre podía dar muerte al niño pero sólo antes de que éste hubiera comido, pues alimentar al hijo se consideraba como un reconocimiento de su derecho a la vida. Los antiguos vikingos celebraban la *wasserweihe*, en la cual inmediatamente después del nacimiento el niño era colocado frente al padre, y si éste decidía que el hijo debía vivir, lo tomaba en brazos, le vertía agua y le daba un nombre; pero si el padre no lo levantaba, el niño era sacrificado inmediatamente. Esta tradición se mantuvo aún hasta el siglo XIX.

La matanza de recién nacidos puede considerarse común en muchas culturas: esquimales, polinesios, egipcios, chinos, escandinavos, africanos, indios americanos y aborígenes australianos. Entre muchos otros ejemplos, en Hawái se solía matar a todos los hijos después del tercero, en Australia se mataba al hijo menor si la madre no podía trasladarlo consigo, y los polinesios mataban a dos tercios de sus hijos y esa misma cantidad era ahogada en Tahití, lugar donde además se creó la sociedad secreta Areoi, que imponía el infanticidio de niñas. En ocasiones también esto dependía de la categoría social de los padres, siendo los miembros inferiores de la comunidad obligados a matar a sus hijos mientras que clases altas tenían prohibido el filicidio. También los hallazgos de momias infantiles en los Andes muestran este tipo de prácticas en culturas incas, y los aztecas también sacrificaban a sus hijos en las pirámides escalonadas.

En las tribus suramericanas hay indicios de filicidio selectivo hacia la niña, “incluyendo la modalidad de enterrar a niñas en los huecos donde se ubicarían los postes que sostendrían una nueva edificación” (De la Espriella Guerrero, 2006, p. 77). El emparedamiento de los hijos se encuentra también registrado bíblicamente, cuando se menciona la práctica de ubicar el cuerpo de los hijos en la estructura de construcción. Así, Josué maldijo a quienes intentaban reconstruir Jericó: “Maldito delante de Jehová el hombre que se levantara y reedificare esta ciudad de Jericó. Sobre su primogénito eche los cimientos de ella, y sobre su hijo menor asiente sus puertas” (Josué 6:26); maldición que al parecer se llevó a cabo: “Hiel de Bet-el reedificó a Jericó. A precio de la vida de Abiram su primogénito echó el cimiento, y a precio de la vida de Segub su hijo menor puso sus puertas” (I Reyes 16:34). Hecho éste que, según Rascovsky, se ha

verificado en diversos pueblos primitivos a través de hallazgos arqueológicos de huesos de niños enterrados o entre muros antiguos.

En India, aún antes del siglo XX, seis séptimas partes de la población practicaban el filicidio de niñas y otros niños eran arrojados al Ganges por sus madres como sacrificio o como parte del sistema de castas, considerando que matar a una hija era una forma de mantener estatus y dominación social, o también para ocultar intercambios sexuales entre distintas castas (De la Espriella Guerrero, 2006). Los esquimales recurrían al filicidio debido a las condiciones de vida tan extremas que les rodeaban, los polinesios lo hacían por su densidad de población, los chinos lo ejecutaban contra las niñas (o las vendían como sirvientas) debido a situaciones económicas.

También los hijos eran matados como sanción cultural a un matrimonio o nacimiento irregular. La regulación de la prohibición del incesto, las condiciones anormales del feto, el adulterio y los embarazos prematrimoniales fueron incluso en sociedades occidentales modernas motivos para la recurrencia al filicidio, como respuesta al tabú y a lo concebido fuera de las estructuras sociales. Los nacimientos múltiples en ciertos lugares de Australia y África Oriental llevaban a dar muerte a uno de los bebés por considerarlos evidencia del parentesco con animales, o por necesidades económicas. En la Escocia de la Edad Media, se creía que la madre de mellizos había cometido adulterio.

En culturas donde a la edad se le atribuye gran importancia, se consideraba que las personas deben dejar de tener hijos cuando sus propios hijos empiezan a tener descendencia, con lo cual también se ejercía el filicidio como método de control de la natalidad, como en China, y como una forma de liberar a los niños débiles y deformes.

En la Atenas del período clásico no existía prohibición alguna para que un hombre pudiera matar o vender a sus hijos, pues éstos eran considerados una propiedad suya. Se adjudica a Aristóteles el señalamiento de que un hijo o un esclavo eran propiedad, y nada de lo que se hace con la propiedad es injusto. En la Roma de la misma época también se consideraba que aquel que crea puede destruir lo que ha creado; el *pater familias*, patriarca familiar, podía decidir si el niño era conservado o dejado expuesto a la muerte (Zazzi, 2011). De la Espriella Guerrero (2006) menciona que la figura del *pater familias* se conserva en la ley actual mediante la denominación de “patria potestad”. Decía Rascovsky (1981) acerca de las leyes romanas, de

su Derecho tan afamado y celosamente heredado por la cultura occidental, que son la manifestación legislada más desencubierta de la ética generacional que estructura la sociedad:

Éstas autorizaban a los padres a: “Matar, vender, subordinar a cualquier oficio y devorar a sus hijos”. Si la antropofagia de los hijos estaba legislada, debía existir una amplia permisividad en ese sentido, en función de una costumbre posiblemente extendida (p. 131).

En el medioevo muchos hijos eran abandonados a su suerte, o lo que De la Espriella Guerrero (2006) llama “niños expósitos”. Época también de la cual datan numerosas ilustraciones de niños que están siendo golpeados o cocinados, o de sus madres arrojándolos a un río. Los hijos de prostitutas también eran asesinados constantemente por sus madres.

Por otro lado, Rascovsky considera que además los rituales de iniciación constituyen una forma cultural del filicidio, común a todos los pueblos. Por ejemplo, en la tribu *jabim* de la Nueva Guinea Alemana, se le enseña a las mujeres que sus hijos, hermanos o esposos serán tragados por un monstruo llamado *Balum*, y que éste sólo los devolverá a condición de recibir considerables ofrendas. Los jóvenes son introducidos en una choza que representa el estómago del monstruo, y hombres ocultos fingen gruñidos que atemorizan a los jóvenes. Éstos son después recluidos por varios meses en dicho lugar tras ser circuncidados. Algunos mueren. Luego son liberados y se conducen a la aldea con los ojos cerrados, donde deben permanecer estrictamente inmóviles. Similar rito se realiza en las tribus *bukaua* y *tami*.

Análogamente, en el oeste de Ceram los hijos son introducidos en una construcción hermética y oscura, donde se les dice que se convocará a los demonios. Otros hombres fingen los sonidos para provocar temor e intimidación en los jóvenes, y se simula también el paso de una espada bañada en sangre cerca de ellos. Las madres lloran luego al ver la espada ensangrentada porque creen que el demonio ha matado a sus hijos. Ellos permanecen allí por varios días en condiciones muy difíciles. Luego se les advierte bajo pena de muerte que no deben decir nada de lo que allí sucedió.

Otras formas de iniciación son más explícitas en cuanto a la tortura. Entre la tribu de los *kai*, después de la circuncisión los jóvenes pasan en medio de los adultos mientras éstos los golpean con ramas espinosas para despertar su espíritu bélico. En los *tami* deben hacer el recorrido entre filas de adultos dos veces, tras lo cual algunos chicos caen muertos. En Kareshan

son conducidos a un árbol lleno de hormigas, el cual es sacudido y los jóvenes son picados por los insectos. Los indios de Sondka Sound descargan una pistola cerca de la cabeza de sus hijos y éstos caen como si hubieran muerto.

Rascovsky también se ocupa del impulso antropofágico de los padres hacia los hijos. Muchas culturas desarrollaron defensas contra el canibalismo, y uno de los ejemplos más recurrentes es la llamada *couvade*, referida a la dietética alimenticia. Es una institución a través de la cual muchos pueblos primitivos previenen las hostilidades canibalísticas del padre. Así, éste tiene prohibido realizar actividades que puedan asociarse con dichos deseos: durante la gestación y primeros meses de vida del hijo, el padre tiene prohibido cazar, comer animales pequeños y manejar armas o instrumentos destructivos. Otras tribus ejercen la tendencia de ciertos animales a comer su placenta después de parto, lo cual constituye un aspecto parcial de la tendencia a devorar al hijo.

Para el caso de la madre, algunos pueblos también tienen sus reglas. Por ejemplo, la mujer mohave tiene la prohibición de ingerir carne durante el postparto. Hay otros casos donde el canibalismo se realiza de forma sustitutiva: en Nueva Guinea la madre lleva a su hijo primogénito donde hay cerdos con sus crías, y debe arrojar allí al niño para que los animales lo coman. La mujer toma luego a uno de los cerdos pequeños y lo amamanta con su propio pecho.

La ingestión y mercado de la carne de los hijos era común en los períodos de hambruna de la Edad Media. En las tribus australianas *ngali* y *yumu*, las mujeres abortaban o se las hacía abortar para alimentar a la familia; y en otras tribus, frente a situaciones de hambre se golpeaba en la cabeza al hijo menor contra la espalda del hermano mayor, y así servía de alimento. Muchos de estos pueblos preferían matar a un niño inútil antes que comerse a un útil perro de cacería. No por nada decía Dalí que el canibalismo es una de las manifestaciones más evidentes de la ternura, como constataría después Rascovsky (1981):

[Devereux] agrega que sería erróneo considerar que esos australianos no amaban a sus hijos y cita al respecto el caso (...) de un niño con quien los padres habían jugado muy afectuosamente durante el día y que luego fue muerto y cocinado para la cena. Devereux asocia este caso con la expresión común: “te quiero tanto que te comería” (p. 116).

Rascovsky (1981) también cita al antiguo historiador Flavio Josefo, acerca de una escena

registrada durante el estado de sitio de Jerusalén. La historia narra el caso de una mujer noble, cuyas pertenencias habían sido todas saqueadas, y que desfallecía por el hambre:

Con la fuerza pues que su ánimo sufría, y por la necesidad movida, levantóse a hacer cosa contra la humanidad y la naturaleza, porque arrebatando un hijo que a sus pechos tenía, dijo: ¡Oh, desdichado de ti! ¿Para quién te guardaré yo entre tanta guerra, revuelta sedición y entre tan gran hambre? Aunque vivas has de ser puesto en servidumbre debajo de los romanos (...). Sírvenme pues a mí con tus carnes de mantenimiento (...). Diciendo esto, mató a su hijo, y coció la mitad, y ella misma se lo comió, guardando la otra mitad muy bien cubierta. He aquí que los amotinados entran en su casa, y habiendo olido aquel olor tan malo y tan dañado de la carne, amenazábanla que luego la matarían si no les mostraba lo que había aparejado para comer. Respondióle ella que aún había guardado la mayor parte de ello, entrególes lo que le sobraba del hijo que había muerto. Ellos, viendo tal cosa, les tomó un tan temeroso horror y perturbación, que perdieron el ánimo al ver cosa tan perversa y tan nefanda. Dijo empero la mujer: éste, pues, es mi hijo y ésta es mi hazaña; comed vosotros, porque yo ya he comido mi parte. No quiero que seáis más tiernos que una mujer, o para el niño más misericordiosos de lo que ha sido su propia madre. Si vosotros tenéis piedad y honráis la religión y desecháis mis sacrificios, yo ya he comido; quede también para mí lo que sobra (p. 118).

Otra forma de filicidio la constituyen las mutilaciones al cuerpo del hijo (lo que he llamado cuerpo Real a lo largo de esta investigación). La castración es, según Rascovsky (1981) una de las más graves formas de filicidio parcial cuya constancia milenaria ha determinado que sea internalizada (complejo de castración). Los hijos solían ser castrados bajo diversas circunstancias: para el canto de ópera y coros litúrgicos de la Capilla Sixtina (hasta el siglo XIX), para ser vendidos como esclavos eunucos en Oriente, para asegurar que el hijo sería un alto funcionario cortesano en Bizancio, como forma de castigo en Asiria, entre muchos otros. “Esta lista sería interminable si se incluyera la castración de hijos por parte de padres sustitutos realizada en estados, reinos e incluso en comunidades religiosas” (p. 122).

Aunque esta mutilación es relativamente poco común, las formas parciales y atenuadas de castración son más recurrentes. La circuncisión constituye una forma aminorada –la más difundida y representativa– de la castración y la vía más efectiva para la prohibición del incesto, que logra imponer el sometimiento genital de los hijos. Es una práctica casi universal de sociedades primitivas y contemporáneas: tribus africanas, australianas, suramericanas, judíos, mahometanos y cristianos. Tiene una antigüedad remota atestiguada por hallazgos de cuchillos de piedra antes que de metal para su ejecución, y tiene una amplia difusión étnica y geográfica.

Etíopes y judíos la realizaban a sus hijos poco después del nacimiento, los antiguos egipcios entre los 6 y 12 años de edad, y la mayoría de grupos la efectúan durante la pubertad. En todos los casos, es una iniciación que confiere al individuo su entrada en la sociedad.

Una tumba descubierta en Saqqara, Egipto, muestra escenas de un niño sujetado por un hombre mientras un sacerdote lo circuncida, lo cual se aplicaba inicialmente a las jerarquías religiosas, pasando con el tiempo a los guerreros, los nobles y la realeza. Rascovsky sostiene que estas prácticas deben considerarse como una modalidad atenuada de la castración, ante la disminución de modalidades más agresivas y crueles como la matanza del primogénito.

Otras formas de mutilación filicida consisten en diversas incisiones, perforaciones, extirpaciones (parciales o totales), cauterizaciones, compresiones, distensiones, alargamientos, entre otros. Por ejemplo, esqueletos hallados por arqueólogos muestran deformaciones craneales por la presión de superficies planas sobre la cabeza de los niños, o bandas apretadas alrededor de ella que le provocaban deformaciones anulares. El estrabismo era estéticamente deseable para los mayas, por lo que lo propiciaban en los bebés poniendo un objeto en medio de sus ojos. También es muy conocida la tradición china de los vendajes ceñidos en los pies de las niñas para impedir su crecimiento, lo cual era considerado un símbolo de belleza.

Rascovsky enumera más deformaciones corporales que diversas culturas han ejercido o ejercen sobre los hijos: inducción de obesidad, modificaciones mortificantes de la piel, cabello, nariz, labios, dientes, ojos, orejas, cuello, pecho, tronco, dedos. Las más frecuentes son las mutilaciones genitales, también dotadas de una extensa variedad. Además de la castración y circuncisión, existe la subincisión de la uretra que va desde el meato urinario hasta el escroto (práctica de iniciación de tribus australianas), o la monorquía que consiste en la extirpación de un testículo (común en pueblos de África y Australia), así como también se da de modo bilateral; y las incrustaciones uretrales y en diversos sectores genitales. Y no se pueden obviar las mutilaciones en los cuerpos de las niñas, como la extracción del clítoris (clitoridectomía), la infibulación que se trata además de una sutura vaginal, o la dilatación y elongación de los labios mayores y menores de la vulva.

Además de todos estos (mal)tratos hacia el cuerpo físico del hijo, se encuentra lo que Rascovsky llama las “formas mentales del exterminio”, y se refiere a la mortificación, la denigración, la negligencia y el abandono, las cuales no son lo suficientemente comprendidas

por ser menos objetivas. Un ejemplo palpable de este tipo de filicidio mental o emocional que se entrecruza con el impacto físico, es el maltrato como base del proceso educativo. Desde la Sumeria primitiva hasta la reciente Gran Bretaña, se institucionalizó el castigo corporal por flagelación (recordemos aquel dicho que decía “la letra por sangre entra”, tan popular un par de generaciones atrás). Al respecto, Barreto Pereira (2007) dice que “do sacrificio dos filhos -base do sacrificio humano- ter se transformado na exigência cultural por excelência. Assim, concebido como pré-requisito à cultura, o sacrificio dos filhos desdobra-se em múltiplas e atenuadas fórmulas sob o rótulo de educação” (p. 46)<sup>259</sup>. Se han encontrado así los medios para perpetuar la práctica filicida pero de una forma aparentemente civilizada.

Ya que hemos entrado un poco en el terreno de lo contemporáneo, es de notar cómo la era (post)industrial ha creado medios de explotación infantil. A finales del siglo XIX, los niños ingresaban a las fábricas inglesas a los cuatro años y a los ocho a las minas de carbón, en jornadas de dieciséis horas diarias durante las cuales se les colocaban herrajes para limitar su movilidad (hoy en día se hablaría del fenómeno de la maquila y demás industrias). La regla era la muerte prematura antes de su segunda década de vida. Por ejemplo, los niños deshollinadores terminaban sufriendo cáncer y problemas pulmonares, además del maltrato y desgaste diarios. Las condiciones económicas de muchos países han propiciado también la deformación forzada del cuerpo de uno de los hijos para enviarlo a las calles a mendigar (es muy mencionado el caso de India).

Sin embargo, el mejor ejemplo contemporáneo de filicidio es, según Rascovsky (1981), la guerra, la cual constituye un sistema de matanza sacrificial permanente de los hijos, la más constante y masiva expresión del filicidio, donde los viejos sacrifican a los jóvenes desde la antigüedad más remota. Hay allí una “necesidad de perpetuar el sacrificio humano en la forma de holocausto de los hijos con sus primitivos significados socio-culturales implícitos” (p. 243). La guerra la declaran los padres (dirigencia gerontocrática) y son los hijos los que resultan sacrificados: deben someterse totalmente al ejército y desplazar sus lazos afectivos del hogar a la comunidad, lo cual resulta en una matanza de un sector específico de la sociedad (piénsese en

---

<sup>259</sup> “El sacrificio de los hijos -base del sacrificio humano- se ha convertido en la demanda cultural por excelencia. Por lo tanto, concebido como un requisito previo a la cultura, el sacrificio de los hijos se despliega en múltiples y atenuadas fórmulas bajo el rótulo de educación”.

lo que conllevan las palabras “cuerpo de infantería” e “hijos de la patria”). Los jóvenes se convierten en delincuentes si desertan de tal mandato e intentan salvar su vida, perdiendo todos sus derechos civiles; y merecen honor aquellos que se identifican con la causa paterna (o patriótica en su abstracción simbólica) que mata a otros hijos como ellos. Así, se exalta al que entrega “voluntariamente” su vida por la patria, aunque todo consista en una exigencia sacrificial oculta mediante la idealización.

El propósito de este recorrido es evidenciar que aquellas prácticas que pueden considerarse bárbaras y primitivas contra el hijo (sacrificios humanos, canibalismo, torturas, mutilaciones) no son sino las primeras expresiones de un fenómeno omnipresente que ha persistido en el entramado cultural contemporáneo. Que los hallazgos etnográficos o los registros históricos no nos hagan suponer que dichas experiencias son ajenas a la realidad cotidiana occidental y que el etnocentrismo no nos haga sentir en una lejanía ajena en tiempo y espacio. No son “ellos”, sino que “nosotros” también. Decía Freud (1913d/2000) a propósito del veros a nosotros mismos en las culturas otras:

Vislumbramos que el tabú de los salvajes (...) podría no ser algo tan remoto para nosotros como supondríamos a primera vista, que las prohibiciones a que nosotros mismos obedecemos, estatuidas por la moral y las costumbres, posiblemente tengan un parentesco esencial con este tabú primitivo, y que si esclareciéramos el tabú acaso arrojaríamos luz sobre el oscuro origen de nuestro propio “imperativo categórico” (p. 31).

La explotación laboral, el abandono, la educación rígida, la circuncisión, la guerra, la prostitución, son sólo algunos ejemplos de esta presencia del filicidio, tan negada como ignorada. El filicidio no se trata sólo de la madre o el padre que mataron a su hijo y fueron el escándalo en los noticieros (fenómeno actual), sino que se trata de un fenómeno menos uniforme y más constante. Nótese que no sólo aquellas organizaciones tribales “inferiores” han sido escenario de dichas acciones, sino también aquellas culturas antiguas que más legado dejaron al mundo occidental de hoy (como los griegos o egipcios), y nótese también la fuerte influencia judeocristiana que ejerce un discurso en ocasiones incuestionable por sus seguidores.

## El filicidio en las mitologías griega y cristiana: el reverso del parricidio

Las expresiones filicidas son bastante comunes en los fundamentos de muchas mitologías. Las mitologías básicas de Occidente como la griega y la cristiana no se salvan de ello. Rascovsky (1981) considera que las propuestas de Lévi-Strauss acerca del mito son de suma importancia en el tema del filicidio, pues el mito siempre está constituido por dos oposiciones binarias que coexisten, y que puede ayudar a superar dicha contradicción a través de un modelo lógico. Rascovsky propone que los mitos proyectan los conflictos inconscientes de la humanidad:

Los mitos, con sus símbolos y su trama, constituirían proyecciones de las experiencias y de los problemas psicológicos a semejanza de lo que se observa en los sueños. Por ello se ha dicho que son los sueños universales de la humanidad que de este modo expresa sus deseos y conflictos inconscientes. (...) Los mitos repetirían los grandes hechos universales de los individuos y los pueblos que de ese modo dispondrían de un exutorio<sup>260</sup> a través de su relato reiterado y de su transmisión (pp. 37-38).

Chacón Echeverría (2008), refiriéndose a la postura de Lacan, menciona que el mito tiene la función de entregar un saber al vacío inexplicable:

El mito es siempre una narración que da cuenta de la relación del hombre tanto con el poder sagrado como con los secretos poderes del mal; da la palabra al orden de la naturaleza y encubre lo lejano y lo cercano, el universo y lo humano. Introduce el instrumento significativo en la cadena de las cosas naturales; es una ficción que tiene justamente la misma estructura de la verdad (pp. 8-9).

La mitología griega está dotada de un amplio repertorio de historias filicidas como lo son las acciones de Ino y Agave, ambas inducidas a la locura por el despecho de Hera ante el conocimiento de las infidelidades de Zeus. Su venganza se traduce en provocar tales delirios infanticidas en las madres. Asimismo, se presentan escenas filicidas de dos hombres (Agamenón y Erecteo) que por mandato del oráculo proceden a sacrificar a sus hijas para ganar la guerra de Troya. También hay personajes femeninos de la tragedia griega que no consiguen la muerte de sus hijos, mas la desean por ser frutos de violación: Creusa y Auge (Chacón Echeverría, 2008).

Además podemos recordar el mito de Saturno o Cronos devorando a sus hijos para

---

<sup>260</sup> “Úlcera que se deja abierta para que supure con un fin curativo”, según la Real Academia.

impedir que éstos tomaran su trono, episodio llevado al lienzo por Rubens y Goya. Otro dato interesante sobre el filicidio en la mitología griega es el origen de la violencia:

Está representada por Bia, hermana de Niké (la victoria), de Kratos (la fuerza) y de Zelos (la envidia), todos ellos hijos del gigante Pallas y la ninfa Stix. Se la representaba como una mujer con armadura en la actitud de matar a un niño con una maza (Rascovsky, 1981, p. 245).

Por otro lado, nos dice Chacón Echeverría (2008), hay tres casos de filicidio en los que a diferencia de los ejemplos citados, las madres matan a sus hijos sin la intervención del oráculo y sin alguna locura inducida por divinidades: Tiro, Procne y Medea. Esta última es importante dado que es uno de los principales intertextos de Panero en *El lugar del hijo* y es el ejemplo universal por excelencia del filicidio.

Pero, aunque el nombre Medea –ya sea como el nombre de la mujer o como el título de la obra de Eurípides (1983)– invoque de una sola vez y por asociación a la matanza de los hijos, nadie enfatiza que Jasón, esposo de la misma, también ejerció un acto atenuado de filicidio en tanto abandonó a sus hijos, pues aprobaba el destierro de los mismos sabiendo que la madre no tenía sitio para albergarse con ellos. Así lo hacen ver los reclamos de Medea: “¡preclara gloria para el nuevo esposo reducir a sus hijos y a su salvadora a la condición de errantes mendigos! (p. 10); así como las siguientes palabras de la nodriza de los niños:

LA NODRIZA. –¿Y consentirá Jasón que sufran tal pena sus hijos, aunque no ame a la madre? (...)¿Oís hijos, cuán cariñosos es con vosotros vuestro padre? No deseo que muera, es mi señor; pero es criminal su conducta con prendas tan caras (Eurípides, 1983, p. 3).

El acto filicida como tal es realizado por la madre. La actitud de ésta hacia sus hijos a partir del momento en que es abandonada por su esposo (quien contrajo segundas nupcias), da presagios de hostilidad que puede notar la servidumbre que le observa. Por ejemplo, la nodriza dice que Medea “odia a sus hijos y no se alegra al verlos” (p. 2), y el siguiente diálogo que se desarrolla al inicio del drama también lo atestigua y lo anticipa:

EL PEDAGOGO. –Entrad en el palacio, que no será inútil, ¡Oh hijos! Aléjalos tú cuanto puedas de su madre, y que no los vea airada. He observado el furor que expresaban sus ojos al mirarlos, como si algo tramara, y no se aplacará su ira, lo sé bien, como no la descargue en alguno (...).

LA NODRIZA. -Esto es lo que os decía, amados hijos; vuestra madre se agita, su bilis se remueve. Entrad pronto en el palacio, que no os vea; no os acerquéis a ella; guardaos de su índole cruel, y del ímpetu terrible de sus pasiones. Marchaos ya, entrad cuanto antes (...).

MEDEA. -(...) ¡Hijos malditos de funesta madre: que perezcáis con vuestro padre; que todo su linaje sea exterminado!

LA NODRIZA. -(...) ¿Por qué han de expiar tus hijos las faltas de su padre? ¡Ay de mí! ¡Pobres hijos! ¡Cuánta es mi angustia, cuánto mi deseo de que nada sufráis! (Eurípides, 1983, pp. 3-4).

Medea proyecta los planes de su venganza y decide matar a la nueva esposa de Jasón, al padre de ésta y a los propios hijos:

MEDEA. -Nada aquí me obliga ahora a disfrazar mis pensamientos; pero gimo cuando reflexiono en la atroz maldad que he de cometer: mataré a mis hijos (...). Jamás verá vivos después a los hijos que en mí ha procreado (...).

EL CORO. -¿Pero te atreverás a matar tus hijos?

MEDEA. -Así atormentaré horriblemente a mi esposo.

EL CORO. -Y tú serás al mismo tiempo la madre más desventurada. (...) ¿Cómo, pues, la ciudad de los sagrados arroyos, cómo la región que tanto favorece a sus amigos, podrá acogerte como a los demás si matas impiamente a tus hijos? Piensa en su muerte, considera el castigo que mereces. No; todas te suplicamos, abrazadas a tus rodillas y con toda nuestra alma, que no mates a tus hijos. ¿Cómo tu ánimo o tu mano serán tan audaces, cómo tu corazón podrá revolverse a hacer daño a tus hijos y cometer tan horrible maldad? ¿Cómo podrás mirarlos y presenciar sin lágrimas su martirio? No será posible, cuando caigan ante ti suplicantes, matarlos sin piedad, y manchar en su sangre tu mortífera mano. (...) ¡Oh madre de hijos sin ventura!, que les darás muerte por vengar la injusta traición que se hace a tu lecho conyugal, y la infidelidad de tu esposo, que te deja por vivir con otra esposa (Eurípides, 1983, pp. 16-19).

Medea es consciente de su acción, y sostiene su duda y su culpabilidad. Pero termina determinándose a realizar el acto, y se justifica de diversas razones:

MEDEA. -No hay más remedio; que mueran, y ya que es preciso, yo que les di la vida, yo se la quitaré. (...) Ya comprendo, ya conozco en toda su extensión la horrible maldad que voy a cometer; pero la ira es mi más poderosa consejera, causa entre los hombres de las mayores desventuras. (...) He resuelto, ¡oh amigas!, matar cuanto antes a mis hijos y huir de esta tierra (...). Sin remedio deben morir, y como es preciso, yo que los procreé, los mataré también. Ea, pues, ármate de valor. ¿Por qué titubeo en perpetrar males crueles, pero necesarios? Anda, mísera mano mía, empuña, empuña el acero, huella la triste meta de la vida, y no seas cobarde, ni te acuerdes de tus hijos, a quien tanto amas

porque los diste a luz; olvídate en este breve día de que los tienes y llora después, que, aunque los mates, siempre te fueron caros y siempre fuiste una mujer infeliz (Eurípides, 1983, pp. 21-24).

Los introduce en el palacio con la determinación de matarlos. Desde afuera, el coro escucha los lamentos de los hijos:

PRIMER NIÑO (desde dentro). -¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Adónde huiré de mi madre?

SEGUNDO NIÑO. -No lo sé, hermano muy querido; ¡vamos a morir!

EL CORO. -¿Oyes, oyes el clamor de sus hijos? ¡Oh mísera e infeliz mujer! ¿Entraré en el palacio? Salvemos a sus hijos de la muerte. (El coro se detiene viendo cerradas las puertas.)

LOS NIÑOS. -¡Pero socorrednos, por los dioses! ¿Vendréis a tiempo? Ya el puñal nos amenaza de cerca.

EL CORO. -¿Eres, ¡oh miserable!, piedra o hierro, para segar con tu mano infanticida la vida de los hijos que diste a luz? Sólo sé de una, sólo sé de una mujer de los pasados tiempos que matase a sus hijos; sólo sé de Ino, furiosa por orden divina, cuando la esposa de Júpiter la arrojó de su palacio y trastornó su juicio, y la miserable cayó en la mar por el impío asesinato de sus hijos, saltando desde la orilla y pereciendo al mismo tiempo que ellos. ¿Puede suceder nada más horrible? (Eurípides, 1983, p. 24).

Finalmente, el padre se entera por medio del coro lo sucedido, y se da la siguiente escena:

EL CORO. -Tus hijos han muerto a manos, de su madre.

JASÓN. -¡Ay de mí! ¿Qué dices? ¡Oh, mujer, cómo me has afligido!

EL CORO. -No olvides que ya murieron tus hijos.

JASÓN. -¿En dónde los ha asesinado? ¿Dentro o fuera del palacio?

EL CORO. -Abre las puertas y los verás muertos (...).

MEDEA (que aparece en un carro tirado por dragones con los cadáveres de sus hijos). - ¿Por qué sacudes y das golpes en las puertas buscando los cadáveres de tus hijos, y a mí, que los he asesinado? (...).

JASÓN. -¡Oh, rabia! Mujer odiosa, mujer la más detestada de los dioses, de mí y de toda la especie humana que has osado hundir el puñal en el corazón de tus propios hijos, en los mismos que diste a luz, y me dejas huérfano, y ves la tierra y el sol a pesar de tu impiedad maldita! (...). ¡Oh hijos! ¡Qué madre tan perversa os tocó en suerte!

MEDEA. -¡Oh hijos! ¡Cómo habéis muerto por culpa de vuestro Padre!

JASÓN. -Pero seguramente no los mató mi diestra.

MEDEA. -No tu diestra, pero sí tu injusticia y tu segundo matrimonio.

JASÓN. -¿Y te resolviste a asesinarlos para vengarte de mi enlace? (...). ¡Oh hijos muy amados!

MEDEA. -De su madre, no de ti.

JASÓN. -Y sin embargo los mataste.

MEDEA. -Para ofenderte (Eurípides, 1983, pp. 25-27).

Entonces Medea huye con los cadáveres de sus hijos una vez consumada la venganza, y no permite que Jasón los toque o les dé sepultura<sup>261</sup>.

Por otro lado se encuentra *Edipo Rey*, obra que sostiene las bases del entramado freudiano como ya se sabe. No obstante, Rascovsky propone que el mito de Sófocles se fundamenta no en el parricidio, tan difundido por el psicoanálisis, sino en el doble filicidio que le precedió. La madre y ahora esposa de Edipo, Yocasta, explica a su hijo-esposo lo que hicieron con el niño que tuvieron ella y su primer marido Layo, al haber recibido un oráculo horroroso:

YOCASTA. -Hace tiempo, un oráculo, transmitido no diré que por el mismo Apolo, sino a través de uno de sus servidores, pronosticaba a Layo que su destino era morir en manos de un hijo suyo que le nacería de mí. (...) Respecto de su hijo, cuando sólo hacía tres días que éste había nacido, Layo lo entregó con los pies bien atados por los tobillos, a manos mercenarias, para que lo arrojasen al fondo de una sima impenetrable de una montaña (Sófocles, 1998, p. 34).

Al haber sido fallida esta muerte -pues el hombre que se llevó al niño se apiadó de él y lo entregó a otras manos en lugar de matarlo-, Edipo no pudo escapar de su destino. Huyó de la casa de los padres adoptivos cuando se enteraba de su oráculo (creyendo que eran éstos sus padres). Es entonces cuando describe las circunstancias en las que dio muerte a un hombre que lo atacó, quien resultó ser su verdadero padre. Y aquí está el segundo filicidio contra Edipo:

EDIPO. -Yo estaba destinado a ser el marido de mi madre, de la que tendría descendencia, odiosa a los ojos de los humanos; y que sería el asesino del padre que me había engendrado. Yo, después de oídas tales predicciones, rigiéndome en adelante en

---

<sup>261</sup> Es interesante la anotación de Chacón Echeverría (2008) respecto a la inscripción del filicidio en una leyenda latinoamericana como lo es "La Llorona", tan paralela a Medea. La transmisión oral de esta leyenda data del siglo XVI, período de la invasión española y trata de una mujer (mestiza) filicida que ha sido abandonada por el padre de sus hijos (un español). El hombre le comunica que volverá a España para casarse con una mujer de la nobleza, y que pretende llevarse a sus hijos con él. La venganza de ella consistió en ahogar a los hijos en un río. Tras suicidarse, las puertas del cielo no la recibieron y debía encontrar a sus hijos ahogados. Es por ello que sale por las noches llorando a buscarlos.

mi camino por la marcha de los astros, volví la espalda al país de Corinto, buscando un lugar en donde nunca viera el cumplimiento de las vergonzosas atrocidades que me habían pronosticado aquellos siniestros oráculos. Andando, andando, llegué al lugar en donde dices que Layo encontró la muerte. (...) Llegaba yo cerca del cruce de los caminos cuando pasó un heraldo y seguidamente, ocupando una carroza arrastrada por briosos caballos, un hombre tal cual me lo has descrito. Entonces, el cochero y el anciano trataron de apartarme brutalmente del camino. Encendido en cólera, golpeé al cochero que me había atropellado; el anciano, al llegar el momento de pasar yo junto al coche, me propinó desde arriba un golpe en la cabeza con su doble agujón. No tardó en pagarlo caro (Sófocles, 1998, pp. 36-37).

Es así como la escena parricida se da tras dos actos filicidas contra Edipo: una al nacer y otra en ese encuentro con su desconocido padre. De hecho Rascovsky rastrea lo que él llama “la progenie filicida de Edipo”: reconstruye su árbol familiar y las historias que lo rodean y encuentra allí que sólo una minoría de la estirpe no muere en manos de sus padres o sustitutos.

Primero fue el filicidio. El incesto y el parricidio vinieron posteriormente como una respuesta. Poca atención se ha puesto en los dos intentos de asesinato de Layo. Se suele hablar de los dos crímenes de Edipo, pero, ¿y los crímenes de Layo (y Yocasta)? Es aquí cuando Rascovsky afirma que incluso Freud quedó preso de la negación del filicidio, y concluye que la existencia reprimida del filicidio, el incesto y el parricidio constituye el fundamento esencial del desarrollo humano; pero que el fallo en dicha represión conlleva a los hechos “criminales” que ya conocemos. Entonces, el filicidio primordial es el fundamento de la cultura al ser el medio para la prohibición del incesto, trayendo consigo todas las consecuencias de la civilización: el desplazamiento exogámico y el desarrollo de la sublimación. La muerte del hijo, presente en todos los tiempos y latitudes, combate la tendencia natural al incesto e instaura la ley.

\* \* \*

Ahora bien, la mitología cristiana, herencia de los pueblos occidentales, también relata varios pasajes en los que el filicidio está presente sin eufemismos. Tal vez el mito de Abraham sea el más conocido al respecto, cuando el dios le pide a su hijo como sacrificio, como una cruel prueba de su temor:

Aconteció después de estas cosas, que probó Dios a Abraham, y le dijo: Abraham. Y él respondió: Heme aquí. Y dijo: Toma ahora tu hijo, tu único, Isaac, a quien amas, y vete a tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré.

Y Abraham se levantó muy de mañana, y enalbardó su asno, y tomó consigo dos siervos suyos, y a Isaac su hijo; y cortó leña para el holocausto, y se levantó, y fue al lugar que Dios le dijo. Al tercer día alzó Abraham sus ojos, y vio el lugar de lejos. Entonces dijo Abraham a sus siervos: Esperad aquí con el asno, y yo y el muchacho iremos hasta allí y adoraremos, y volveremos a vosotros. Y tomó Abraham la leña del holocausto, y la puso sobre Isaac su hijo, y él tomó en su mano el fuego y el cuchillo; y fueron ambos juntos. Entonces habló Isaac a Abraham su padre, y dijo: Padre mío. Y él respondió: Heme aquí, mi hijo. Y él dijo: He aquí el fuego y la leña; mas ¿dónde está el cordero para el holocausto? Y respondió Abraham: Dios se proveerá de cordero para el holocausto, hijo mío. E iban juntos. Y cuando llegaron al lugar que Dios le había dicho, edificó allí Abraham un altar, y compuso la leña, y ató a Isaac su hijo, y lo puso en el altar sobre la leña. Y extendió Abraham su mano y tomó el cuchillo para degollar a su hijo. Entonces el ángel de Jehová le dio voces desde el cielo, y dijo: Abraham, Abraham. Y él respondió: Heme aquí. Y dijo: No extiendas tu mano sobre el muchacho, ni le hagas nada; porque ya conozco que temes a Dios, por cuanto no me rehusaste tu hijo, tu único (Génesis 22: 1-12).

Si bien el asesinato como tal no se consumó, esta narración muestra que había un lugar en la cultura para el filicidio a través del sacrificio, orden que el padre acató sin cuestionamiento alguno. El mismo padre también había obedecido a otra exigencia filicida demandada por su esposa y secundada por su dios, al dejar a su suerte a su otro hijo Ismael:

Y vio Sara que el hijo de Agar la egipcia, el cual ésta le había dado a luz a Abraham, se burlaba de su hijo Isaac. Por tanto, dijo a Abraham: Echa a esta sierva y a su hijo, porque el hijo de esta sierva no ha de heredar con Isaac mi hijo. Este dicho pareció grave en gran manera a Abraham a causa de su hijo. Entonces dijo Dios a Abraham: No te parezca grave a causa del muchacho y de tu sierva; en todo lo que te dijere Sara, oye su voz, porque en Isaac te será llamada descendencia. Y también del hijo de la sierva haré una nación, porque es tu descendiente. Entonces Abraham se levantó muy de mañana, y tomó pan, y un odre de agua, y lo dio a Agar, poniéndolo sobre su hombro, y le entregó el muchacho, y la despidió. Y ella salió y anduvo errante por el desierto de Beerseba. Y le faltó el agua del odre, y echó al muchacho debajo de un arbusto, y se fue y se sentó enfrente, a distancia de un tiro de arco; porque decía: No veré cuando el muchacho muera. Y cuando ella se sentó enfrente, el muchacho alzó su voz y lloró (Génesis 21: 9-16).

Abraham, el padre mítico del cristianismo, el judaísmo y el islam concede una significación que según Rascovsky (1981) “jalona la institución del monoteísmo incluyendo todos los sucesos dramáticos que el relato adscribe a sus acciones y que culminan en su sumisión incondicional al Señor con la tentativa de matanza de su hijo Isaac” (p. 76),

culminando así el pacto con el dios que será luego transmitido por la circuncisión. Más adelante subraya que “los episodios filicidas se establecen sin encubrimiento alguno con el surgimiento del pacto monoteísta” (p. 77).

Otras citas que muestran con claridad el sacrificio de los hijos son las siguientes, la primera referida al rey Ajaz y la otra al rey Manasés: “hizo pasar a sus hijos por fuego, conforme a las abominaciones de las naciones que Jehová había arrojado de la presencia de los hijos de Israel” (II Crónicas 28:3); “y pasó sus hijos por fuego en el valle del hijo de Hinom” (II Crónicas 33:6).

Posteriormente, un filicidio masivo de varones recién nacidos es ordenado por el padre simbolizado en la figura faraónica, cuando se ordena la matanza de todos los hijos hebreos:

Y habló el rey de Egipto a las parteras de las hebreas, una de las cuales se llamaba Sifra, y otra Fúa, y les dijo: Cuando asistáis a las hebreas en sus partos, y veáis el sexo, si es hijo, matadlo; y si es hija, entonces viva. Pero las parteras temieron a Dios, y no hicieron como les mandó el rey de Egipto, sino que preservaron la vida a los niños. Y el rey de Egipto hizo llamar a las parteras y les dijo: ¿Por qué habéis hecho esto, que habéis preservado la vida a los niños? Y las parteras respondieron al Faraón: Porque las mujeres hebreas no son como las egipcias; pues son robustas, y dan a luz antes que la partera venga a ellas. (...) Entonces Faraón mandó a todo su pueblo, diciendo: Echad al río a todo hijo que nazca, y a toda hija preservad la vida (Éxodo 1: 15-22).

También en el libro del Éxodo, la última de las plagas que dicho dios envió a los egipcios consistía en la muerte de los hijos primogénitos<sup>262</sup>:

Jehová dijo a Moisés: Una plaga traeré aún sobre Faraón y sobre Egipto, después de la cual él os dejará ir de aquí; y seguramente os echará de aquí del todo. (...) Dijo, pues, Moisés: Jehová ha dicho así: A la medianoche yo saldré por en medio de Egipto, y

---

<sup>262</sup> Estas citas son una especie de intertexto del libro de Panero, en el cual fueron muriendo, después de los hijos del rey, todos los niños del pueblo:

Y luego de Ulfilas y Wunsch y Wisch fueron muriendo todos los otros niños de Amlodi, como cadáveres llevados por las aguas del más rápido río, como si los tocara una mano en el dulce cráneo, y una perfecta duda les partiera en dos la frente. Y aquí y allá, a lo largo de calles y umbrales y plazas, fueron a caer los diminutos despojos, quién sabe si imitando a cagadas de águilas (p. 210).

El anuncio de la Muerte Penúltima, cuando ya sólo quedaban dos niños en la aldea, uno de los cuales era un desgraciado imbécil, mientras que el otro era el preciado Ulm de los ojos inmensos. (...) Aquel muchacho tonto acababa de ahorcarse de la viga de unas pocilgas, refrescando la paja con su baba póstuma (p. 210).

morirá todo primogénito en tierra de Egipto, desde el primogénito de Faraón que se sienta en su trono, hasta el primogénito de la sierva que está tras el molino, y todo primogénito de las bestias. Y habrá gran clamor por toda la tierra de Egipto, cual nunca hubo, ni jamás habrá (Éxodo 11: 1-6).

Y aconteció que a la medianoche Jehová hirió a todo primogénito en la tierra de Egipto, desde el primogénito de Faraón que se sentaba sobre su trono hasta el primogénito del cautivo que estaba en la cárcel, y todo primogénito de los animales. Y se levantó aquella noche Faraón, él y todos sus siervos, y todos los egipcios; y hubo un gran clamor en Egipto, porque no había casa donde no hubiese un muerto (Éxodo 12: 29-30).

En resumidas cuentas, el antiguo testamento establece en las tablas de la ley entregadas a Moisés<sup>263</sup> un mandato de respeto a los parientes: “honra a tu padre y a tu madre” (Éxodo 20:12); mientras que no se establece una reciprocidad hacia los hijos, aparte de un “no matarás” muy general que sucede a dicho versículo.

Respecto al canibalismo, estas espeluznantes líneas derivan de una amenaza ante la desobediencia a dios, donde padres comerán a sus hijos y donde se evidencia también el concepto del dios castigador ante sus hijos. Inicia diciendo: “acontecerá, si no oyes la voz de Jehová tu Dios, para procurar cumplir todos sus mandamientos y sus estatutos que yo te intimo hoy, que vendrán sobre ti todas estas maldiciones, y te alcanzarán” (Deuteronomio, 28:15); y es así como dedica un capítulo entero a la catalogación de castigos, de los cuales transcribo los más representativos respecto al filicidio:

Y comerás el fruto de tu vientre, la carne de tus hijos y de tus hijas que Jehová tu Dios te dio, en el sitio y en el apuro con que te angustiará tu enemigo. El hombre tierno en medio de ti, y el muy delicado, mirará con malos ojos a su hermano, y a la mujer de su seno, y al resto de sus hijos que le quedaren; para no dar a alguno de ellos de la carne de sus hijos, que él comiere, por no haberle quedado nada, en el asedio y en el apuro con que tu enemigo te oprimirá en todas tus ciudades. La tierna y la delicada entre vosotros, que nunca la planta de su pie intentaría sentar sobre la tierra, de pura delicadeza y

---

<sup>263</sup> Tampoco puede obviarse la situación filicida en la que se vio el personaje de Moisés:

Un varón de la familia de Leví fue y tomó por mujer a una hija de Leví, la que concibió, y dio a luz un hijo; y viéndole que era hermoso, le tuvo escondido tres meses. Pero no pudiendo ocultarle más tiempo, tomó una arquilla de juncos y la calafateó con asfalto y brea, y colocó en ella al niño y lo puso en un carrizal a la orilla del río (Éxodo 2: 1-3).

ternura, mirará con malos ojos al marido de su seno, a su hijo, a su hija, al recién nacido que sale de entre sus pies, y a sus hijos que diere a luz; pues los comerá ocultamente, por la carencia de todo, en el asedio y en el apuro con que tu enemigo te oprimirá en tus ciudades. Si no cuidares de poner por obra todas las palabras de esta ley que están escritas en este libro, temiendo este nombre glorioso y temible: JEHOVÁ TU DIOS, entonces Jehová aumentará maravillosamente tus plagas y las plagas de tu descendencia, plagas grandes y permanentes, y enfermedades malignas y duraderas; y traerá sobre ti todos los males de Egipto, delante de los cuales temiste, y no te dejarán. Asimismo toda enfermedad y toda plaga que no está escrita en el libro de esta ley, Jehová la enviará sobre ti, hasta que seas destruido. Y quedaréis pocos en número, en lugar de haber sido como las estrellas del cielo en multitud, por cuanto no obedecisteis a la voz de Jehová tu Dios. Así como Jehová se gozaba en haceros bien y en multiplicaros, así se *gozará* Jehová en arruinaros y en destruirlos; y seréis arrancados de sobre la tierra a la cual entráis para tomar posesión de ella (Deuteronomio 28, 53-63; cursivas añadidas).

En el nuevo testamento también hay una ordenanza filicida bajo el mandato del rey, similar a la del faraón sobre el pueblo hebreo:

Un ángel del Señor apareció en sueños a José y dijo: Levántate y toma al niño y a su madre, y huye a Egipto, y permanece allá hasta que yo te diga; porque acontecerá que Herodes buscará al niño para matarlo. Y él, despertando, tomó de noche al niño y a su madre, y se fue a Egipto (...). Herodes entonces, cuando se vio burlado por los magos, se enojó mucho, y mandó matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y en todos sus alrededores (Mateo 2: 13-16).

Esto anticipa lo que más adelante es, en la mitología cristiana, el más claro ejemplo del sacrificio del hijo. En una religión patriarcal donde el padre está representado por un Dios mayúsculo, el hijo de éste es enviado a la tierra con el objetivo sabido *a priori* de ser torturado y dado a muerte:

Habiendo salido de allí, caminaron por Galilea; y no quería que nadie lo supiese. Porque enseñaba a sus discípulos, y les decía: El Hijo del Hombre será entregado en manos de hombres, y le matarán; pero después de muerto, resucitará al tercer día (Marcos 9: 30-31).

Iban por el camino subiendo a Jerusalén; y Jesús iba delante, y ellos se asombraron, y le seguían con miedo. Entonces volviendo a tomar a los doce aparte, les comenzó a decir las cosas que le habían de acontecer: He aquí subimos a Jerusalén, y el Hijo del Hombre será entregado a los principales sacerdotes y a los escribas, y le condenarán a muerte, y le entregarán a los gentiles; y le escarnecerán, le azotarán, y escupirán en él, y le matarán; mas al tercer día resucitará (Marcos 10: 32-34).

Es así como se da la crucifixión de Jesús, destino final por el que fue enviado por su padre, el sacrificio filial supremo. Rascovsky llama la atención sobre la afamada cita del abandono paterno que el hijo reclama en la cruz:

Cuando vino la hora sexta, hubo tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora novena. Y a la hora novena Jesús clamó a gran voz, diciendo: Eloi, Eloi, ¿lame sabactani? que traducido es: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado? (Marcos 15: 33-34).

Es este sacrificio el que lleva a Rascovsky a pensar en la institución de la eucaristía (que con diversos nombres se realiza en todas las ramas del cristianismo), donde se ofrecen los equivalentes *al cuerpo y la sangre* de Jesús para ser ingeridos, y se preconiza el retorno al sacrificio original del hijo:

Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo. Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio, diciendo: Bebed de ella todos; porque esto es mi sangre del nuevo pacto<sup>264</sup>, que por muchos es derramada para remisión de los pecados (Mateo 26: 26-28).

Ahora puede caber la pregunta: esta tradición de ingerir cada determinado tiempo el cuerpo del hijo, ¿se trata de una suerte de totemismo inverso? En el banquete totémico, la tribu come del animal sagrado que han sacrificado (ancestro primordial, sustituto del padre), y lamentan su muerte pero lo matan y lo comen como parte de su ritual, en un júbilo festivo donde la colectividad puede cometer el crimen ordinariamente prohibido. El duelo se convierte en una celebración en tanto el clan se santifica mediante la comida del tótem y se identifica con él (Freud, 1913d/2000).

Asimismo, Freud sostiene que al emerger la idea de dios (quien no es más que un padre enaltecido), el banquete totémico, si deseaba subsistir, se vio precisado a integrarse en el nuevo sistema religioso a través de la eucaristía. No obstante, debo subrayar que en la eucaristía cristiana lo que se celebra con gozo es la muerte del hijo que expía todos los pecados de la congregación, hijo al que se ama y llora pero cuya muerte se celebra y cuyo cuerpo se come constantemente, una y otra vez<sup>265</sup>. Freud sale de esta contradicción diciendo que Jesús expía así la conciencia de culpa por el parricidio, la cual pasó ahora al bando de los hermanos (de los

---

<sup>264</sup> Pacto o alianza con dios a expensas del sacrificio de Isaac, el hijo, que Jesús asume (Rascovsky, 1981).

<sup>265</sup> Y a propósito, no se debe olvidar que para Freud (1907a/2000, 1913d/2000), la religión es la neurosis colectiva.

hijos). Pero al parecer, la celebración de comer el pan y el vino consagrados rememora con más claridad el filicidio primero, que precede –al igual que con Edipo– al asesinato del padre.

Agrego además, llevando más allá la cuestión del filicidio primordial, ¿acaso el padre de la horda no llevaba a cabo dicha acción repetitivamente, dominando a los otros machos y eliminándolos? El parricidio fue sólo después de esto, y con ello, como sabemos ya, se instaura la base cultural de la exogamia:

La horda primordial darwiniana (...) hay ahí un padre violento, celoso, que se reserva todas las hembras para sí y expulsa a los hijos varones cuando crecen; y nada más (Freud, 1913d/2000, p. 143).

Es esta horda la que según Freud antecede al totemismo, y éste a su vez constituye un primer ensayo de religión. Por lo que, tanto el mito de Edipo (complejo en el que se conjugan los comienzos de la sociedad) como el de Jesús (heredero del totemismo y de la horda freudiana), están precedidos por un filicidio primordial que antecede (y provoca) el paso al incesto y el parricidio, tras lo cual se instauran las prohibiciones de ambos crímenes y se funda el proceso cultural.

Es importante, entonces, cuestionarse un poco la teoría freudiana del parricidio como determinante cultural, y considerar contrariamente el papel del filicidio como fenómeno subyacente en las variadas y no escasas mutilaciones que la cultura ejerce sobre el sujeto.

Todo este recorrido muestra los antecedentes míticos milenarios del filicidio, y con ello la posibilidad de pensar en la constitución de la sociedad por el impulso filicida más que por el incestuoso o el parricida. El filicidio, como ha podido notarse, posee una suerte de omnipresencia, por lo que puede resultar extraño que el hijo y el amor parental estén tan sacralizados en la cultura. O más bien ello lo justifica: es un fenómeno tan inherente al ser humano que debe ser reprimido. Cae en la negación máxima y por eso se convierte en el tema más estremecedor de los cuentos de Panero.

## Literatura y filicidio

Es importante insistir en una de las bases de esta investigación. Freud (1907b/2000) postuló que los artistas siempre iban un paso adelante en las intelecciones acerca del psiquismo humano, pues son los mejores conocedores del alma. Sus creaciones siempre arriban a los mismos temas y conclusiones que el psicoanalista, sin necesidad de adentrarse en la experiencia clínica.

El filicidio no es una excepción a este postulado. La literatura ha llegado a este escabroso tema como parte del entramado cultural que el artista sabe reconocer y expresar. Mostraré algunos ejemplos (no exhaustivos pero de géneros lo suficientemente variados) sobre la presencia del filicidio en la literatura, con el doble propósito de fundamentar más la base freudiana antes mencionada y de mostrar nuevamente la presencia inevitable del filicidio en el sustrato cultural en que circulamos.

Un hecho curioso es que el filicidio esté tan presente en los cuentos de Jacob y Wilhelm Grimm, padres del relato de hadas. Por mencionar algunos de estos cuentos infantiles, en *Hansel y Gretel* la madrastra pide a su esposo perder a los dos pequeños niños en el bosque para que en la noche los devoraran las fieras, y así poder dejar la escasa comida para la supervivencia de los adultos. El padre se resigna a obedecer sin mucho alegato y procede a dejarlos perdidos en el bosque, acción que repite una vez más porque los niños lograron encontrar el camino de vuelta a casa:

El leñador quería mucho a sus hijos pero un día una terrible hambruna asoló la región. Casi no tenían ya qué comer y una noche la malvada esposa del leñador le dijo:

-No podremos sobrevivir los cuatro otro invierno. Debemos tomar mañana a los niños y llevarlos a la parte más profunda del bosque cuando salgamos a trabajar. Les daremos un pedazo de pan a cada uno y luego los dejaremos allí para que ya no encuentren su camino de regreso a casa.

El leñador se negó a esta idea porque amaba a sus hijos y sabía que si los dejaba en el bosque morirían de hambre o devorados por las fieras, pero su esposa le dijo:

-Tonto, ¿no te das cuenta que si no dejas a los niños en el bosque, entonces los cuatro moriremos de hambre?

Y tanto insistió la malvada mujer, que finalmente convenció a su marido de abandonar a los niños en el bosque (Grimm & Grimm, 2013, p. 187).

[Tras el regreso de los niños] vivieron nuevamente los cuatro juntos un tiempo más,

pero a los pocos días, una hambruna aún más terrible que la anterior volvió a devastar la región. El leñador no quería separarse de sus hijos pero una vez más su esposa lo convenció de que era la única solución (Grimm & Grimm, 2013, p. 188).

*Blancanieves* relata también la historia de la malvada madrastra que, por su extrema vanidad, manda a matar a una niña de siete años que es más hermosa que ella, acción que intenta repetitivamente. Le dio las primeras instrucciones a un servidor: “llévate a la niña al bosque; no quiero tenerla más tiempo ante mis ojos. La matarás, y en prueba de haber cumplido mi orden, me traerás sus pulmones y su hígado” (Grimm & Grimm, 2013, p. 274), y posteriormente creyó haber realizado una acción caníbal sobre ella:

Como acertara a pasar por allí un cachorro de jabalí, [el servidor] lo degolló, le sacó los pulmones y el hígado, y se los llevó a la Reina como prueba de haber cumplido su mandato. La perversa mujer los entregó al cocinero para que se los guisara, y se los comió convencida de que comía la carne de Blancanieves (Grimm & Grimm, 2013, p. 274).

Posteriormente, al percatarse de que su hijastra vivía, se disfrazó en tres ocasiones para engañarla y matarla: con una cinta alrededor del cuello, con un peine envenenado y con una manzana.

En *Cenicienta*, la madrastra somete a la niña a labores domésticas y castigos injustificados, sin mayor defensa por parte del padre de la niña; y la misma mujer somete a su vez a sus dos hijas a la mutilación de sus dedos y talones para que sus pies encajaran en la zapatilla que portaba el príncipe:

La mayor entró con el zapato en su cuarto para probárselo, su madre estaba a su lado, pero no se lo podía meter, porque sus dedos eran demasiado largos y el zapato muy pequeño; al verlo le dijo su madre alargándole un cuchillo:

-Córtate los dedos, pues cuando seas reina no irás nunca a pie.

La joven se cortó los dedos; metió el zapato en el pie, ocultó su dolor y salió a reunirse con el hijo del rey (...). Se detuvo, le miró los pies y vio correr la sangre; volvió su caballo, condujo a su casa a la novia fingida y dijo que no era la que había pedido, que se probase el zapato la otra hermana. Entró ésta en su cuarto y se lo metió bien por delante, pero el talón era demasiado grueso; entonces su madre le alargó un cuchillo y le dijo:

-Córtate un pedazo del talón, pues cuando seas reina, no irás nunca a pie.

La joven se cortó un pedazo de talón, metió un pie en el zapato, y ocultando el dolor, salió a ver al hijo del rey (...). Se detuvo, le miró los pies, y vio correr la sangre, volvió su

caballo y condujo a su casa a la novia fingida (Grimm & Grimm, 2013, p. 65).

De la Espriella Guerrero (2006) sostiene que este tipo de desplazamiento de la madre a la madrastra (tan común en diversos géneros narrativos), se debe precisamente al terror que produce pensar tales acciones provenientes de una madre.

Otro autor clásico de la literatura, Shakespeare, también muestra en sus tragedias escenas filicidas. El mejor ejemplo es *Titus Andronicus*, obra que narra cómo este general mandó a morir a veintidós de sus hijos a la guerra y se enaltecía de ello (recordemos que para Rascovsky la guerra es la manifestación más institucionalizada del filicidio): “cinco veces ha vuelto a Roma cubierto de sangre, trayendo desde el campo de batalla los restos de sus valerosos hijos” (Shakespeare, 2011, p. 3). El mismo protagonista dice que sus hijos duermen en paz, caídos por la patria: “¡Oh, sepulcro de mis alegrías!, ¡cuántos de mis hijos albergas en tu seno que no me devolverás jamás!” (p. 4). Dice ante el sepulcro: “¡Descansad aquí, hijos míos, en la paz y el honor!” (p. 5); y posteriormente repetirá: “perdí veintidós hijos que nunca lloré porque murieron en el noble lecho del honor” (p. 23).

Posteriormente, Tito mata a Mucio, uno de los pocos hijos que le quedaban vivos, porque éste se reveló contra su autoridad paterna. Su otro hijo Lucio y su hermano Marco intervienen en este diálogo:

LUCIO. -Señor, eres cruel e injusto. Has matado sin razón a tu hijo.

TITO. -Ni tú ni él sois mis hijos. Mis hijos jamás me deshonrarían así.

MARCO. -¡Tito, hermano! ¡Mira lo que has hecho! ¡Has matado a uno de tus hijos!

TITO. -¡No, necio tribuno, no, no era mi hijo! Todos sois cómplices de la acción que deshonra a toda nuestra familia. ¡Indigno hermano e indignos hijos!

LUCIO. -Dadle al menos la sepultura que merece. Haced sitio a Mucio en la tumba de nuestros hermanos.

TITO. -¡Fuera de aquí, traidores! No descansará en esta tumba. ¡Aquí no hay sitio para el que ha sido muerto por una vergonzosa disputa! Enterradle donde queráis. Aquí no ha de entrar (Shakespeare, 2011, p. 9).

Más adelante, la emperatriz da a luz un niño negro, hijo de un moro, al cual manda a matar para conservar su honra:

NODRIZA. -¡Lo que hay que ocultar a los ojos del Cielo! Una vergüenza para nuestra emperatriz y un escándalo para la ciudad de Roma! ¡La emperatriz ha parido! (...) Un horrendo, negro y funesto linaje. Éste es el niño, más repugnante que un sapo,

comparado con los rosados lechoncitos de nuestros climas. Tiene tu sello. Es tu vivo retrato. La emperatriz te lo envía y te manda que lo bautices con la punta de tu puñal (Shakespeare, 2011, p. 32).

Casi al final de la trama, Tito mata a los hijos de la emperatriz y los cocina para la cena a la que convida a la madre de los jóvenes, la cual, sin tener conciencia de ello, comete canibalismo:

TITO. -Trituraré vuestros huesos hasta hacerlos harina y, con esto y vuestra sangre, haré pasta de hojaldre. A continuación, con la pasta, fabricaré empanadas de carne que rellenaré descarnando vuestras sucias cabezas. Y le pediré a esa ramera que tenéis por madre que pruebe mi receta. Que, como la tierra, se trague su propia progenie. Éste es el festín que le ofrezco (Shakespeare, 2011, p. 43)<sup>266</sup>.

Y finalmente, Tito mata inesperadamente a su única hija, Lavinia, la cual había sido violada y cuyas manos y lengua habían sido mutiladas:

TITO. -Gran emperador, contestadme a esto: según la leyenda, ¿hizo bien el fogoso Virginio en matar a su hija con su propia mano, porque había sido violada y deshonrada?

SATURNINO. -Hizo bien, Andrónico.

TITO. -¿Por qué razón, señor?

SATURNINO. -Porque su hija no debía sobrevivir a su propia vergüenza y renovar sin cesar las tristezas de su padre.

TITO. -Es una razón poderosa y convincente; un ejemplo, un precedente, un modelo para que yo, más desgraciado aún, haga lo mismo. ¡Muere, Lavinia, y tu vergüenza contigo! ¡Y con tu vergüenza muera también el dolor de tu padre! (Mata a LAVINIA.) (Shakespeare, 2011, p. 44).

En pleno siglo de las luces, Jonathan Swift escribía la satírica llamada *A modest proposal for preventing the children of poor people in Ireland from being a burden to their parents or country, and for making them beneficial to the public*<sup>267</sup>. En ella, el autor sugiere que los hijos de indigentes, campesinos y personas pobres en general, sirvan de alimento para el resto de la

---

<sup>266</sup> Dirá después a la madre:

TITO. -Aquí están, aquí están los dos, cocidos en las empanadas. Su madre se ha cebado comiendo la carne que ella misma engendró. Es cierto, es cierto. Testigo, la aguda punta de mi cuchillo (Shakespeare, 2011, p. 45).

<sup>267</sup> “Una modesta proposición para prevenir que los hijos de las personas pobres en Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y hacerlos beneficiosos para el público”.

nación y su piel para fabricar ropa, lo cual considera un método justo, fácil y barato:

It is exactly at one year old that I propose to provide for them in such a manner as instead of being a charge upon their parents or the parish, or wanting food and raiment for the rest of their lives, they shall on the contrary contribute to the feeding, and partly to the clothing, of many thousands (Swift, 2013, p. 6)<sup>268</sup>.

I have already computed the charge of nursing a beggar's child (in which list I reckon all cottagers, laborers, and four fifths of the farmers) to be about two shillings per annum, rags included; and I believe no gentleman would repine to give ten shillings for the carcass of a good fat child, which, as I have said, will make four dishes of excellent nutritive meat (...). Thus the squire will learn to be a good landlord, and grow popular among the tenants; the mother will have eight shillings net profit, and be fit for work till she produces another child. Those who are more thrifty (as I must confess the times require) may flay the carcass; the skin of which will make admirable gloves for ladies, and summer boots for fine gentlemen (Swift, 2013, p. 8)<sup>269</sup>.

Un relato más contemporáneo, *El perfume* de Patrick Süskind (1998), relata la historia de un nacimiento donde la madre ha dado a luz a varios niños en un puesto de venta de pescados, niños a los cuales deja morir en condiciones desagradables:

Fue aquí, en el lugar más maloliente de todo el reino, donde nació el 17 de julio de 1738 Jean-Baptiste Grenouille. (...) Cuando se iniciaron los dolores del parto, la madre de Grenouille se encontraba en un puesto de pescado de la Rue aux Fers escamando albures que había destripado previamente. (...) Sólo quería que los dolores cesaran, acabar lo más rápidamente posible con el repugnante parto. Era el quinto. Todos los había tenido en el puesto de pescado y las cinco criaturas habían nacido muertas o medio muertas, porque su carne sanguinolenta se distinguía apenas de las tripas de

---

<sup>268</sup> “Es exactamente al año de edad que propongo proveerlos de tal manera, en lugar de que sean una carga para sus padres o para la parroquia, o de que estén deseando alimento y vestido por el resto de sus vidas, ellos podrían por el contrario contribuir a la alimentación, y en parte a la vestimenta, de muchos miles”.

<sup>269</sup> “Ya he calculado que el precio de mantener al hijo de un indigente (lista en la cual estimo a todos los campesinos, obreros y cuatro quintas partes de los granjeros) es alrededor de dos chelines al año, harapos incluidos; y yo creo que ningún caballero se quejaría de dar diez chelines por el cadáver de un niño bien gordo, el cual, como ya he dicho, hará cuatro platos de excelente carne nutritiva (...). Así, el hacendado aprenderá a ser un buen terrateniente y se hará popular entre los inquilinos; la madre tendrá ocho chelines de beneficio neto, y estará en condiciones de trabajar hasta que produzca otro niño. Quienes sean más ahorrativos (como debo confesar que los tiempos requieren) pueden desollar el cadáver; cuya piel hará admirables guantes para damas y botas de verano para caballeros finos”.

pescado que cubrían el suelo y no sobrevivían mucho rato entre ellas y por la noche todo era recogido con una pala y llevado en carreta al cementerio o al río. Lo mismo ocurriría hoy y la madre de Grenouille (...) deseaba que todo pasara cuanto antes. Y cuando empezaron los dolores de parto, se acurrucó bajo el mostrador y parió allí, como hiciera ya cinco veces, y cortó con el cuchillo el cordón umbilical del recién nacido. En aquel momento, sin embargo, a causa del calor y el hedor, (...) cayó desvanecida debajo de la mesa y fue rodando hasta el centro del arroyo, donde quedó inmóvil, con el cuchillo en la mano. Gritos, corridas, la multitud se agolpa a su alrededor, avisan a la policía. La mujer sigue en el suelo con el cuchillo en la mano; poco a poco, recobra el conocimiento.

-¿Qué le ha sucedido?

-Nada.

¿Qué hace con el cuchillo?

-Nada.

¿De dónde procede la sangre de sus refajos?

-De los pescados.

Se levanta, tira el cuchillo y se aleja para lavarse. Entonces, de modo inesperado, la criatura que yace bajo la mesa empieza a gritar. Todos se vuelven, descubren al recién nacido entre un enjambre de moscas, tripas y cabezas de pescado y lo levantan. Las autoridades lo entregan a una nodriza de oficio y apresan a la madre. Y como ésta confiesa sin ambages que lo habría dejado morir, como por otra parte ya hiciera con otros cuatro, la procesan, la condenan por infanticidio múltiple y dos semanas más tarde la decapitan en la Place de Grève (pp. 12-13).

Ahora bien, Panero en *El lugar del hijo* cita tres intertextos literarios, de los cuales se vale dada la presencia del filicidio en ellos. El primero es *La divina comedia* de Dante Alighieri, más específicamente su infierno. El cuento paneriano *Acéfalo* contiene algunos personajes de la comedia. Según Borges (1999) el canibalismo del padre hacia los hijos es sólo sugerido por Dante, dada la ambigüedad de sus versos. No obstante, es un hecho que los hijos sí se ofrecieron a ser comidos por su padre<sup>270</sup>:

Has de saber que yo fui el conde Ugolino, y éste el arzobispo Ruggieri; ahora te diré por qué le trato así [le muerde el cráneo]. No es necesario manifestarte que por efecto de sus malos pensamientos, y fiándome de él, fui preso y muerto después. Pero te contaré lo que no puedes haber sabido; esto es, lo cruel que fue mi muerte, y comprenderás cuánto me ha ofendido. (...) Cuando desperté antes de la aurora, oí llorar entre sueños a mis hijos, que estaban conmigo, y pedían pan. Bien cruel eres, si no te contristas

---

<sup>270</sup> Esta controversia se profundiza en la sección de intertextualidad en *El lugar del hijo*, dentro de los intertextos (lectura filológica).

pensando en lo que aquello anunciaba a mi corazón; y si ahora no lloras, no sé lo que puede excitar tus lágrimas. Estábamos ya despiertos, y se acercaba la hora en que solían traernos nuestro alimento; pero todos dudábamos, porque cada cual había tenido un sueño semejante. Oí que clavaban la puerta de la horrible torre, por lo cual miré al rostro de mis hijos sin decir palabra; yo no podía llorar, porque el dolor me tenía como petrificado; lloraban ellos, y mi Anselmito dijo: ¿Qué tienes, padre, que así nos miras? Sin embargo, no lloré ni respondí una palabra en todo aquel día, ni en la noche siguiente, hasta que el otro Sol alumbró el mundo. Cuando entró en la dolorosa prisión uno de sus débiles rayos, y consideré en aquellos cuatro rostros el aspecto que debía tener el mío, empecé a morderme las manos desesperado; y ellos, creyendo que yo lo hacía obligado por el hambre, se levantaron con presteza y dijeron: *Padre, nuestro dolor será mucho menor, si nos comes a nosotros; tú nos diste estas miserables carnes; despójanos, pues, de ellas.* Entonces me calmé para no entristecerlos más; y aquel día y el siguiente permanecimos mudos. ¡Ay, dura tierra! ¿Por qué no te abriste? (...) [Gaddo] allí murió; y lo mismo que me estás viendo, vi yo caer los tres, uno a uno, entre el quinto y el sexto día. Ciego ya, fui a tientas buscando a cada cual, llamándolos durante tres días después de estar muertos; hasta que, al fin, pudo en mí más el hambre que el dolor (Dante Alighieri, 2010, pp. 123-124; cursivas añadidas)

En el relato *Mi madre*, Panero cita el cuento *La muerte de Halpin Frayser* de Ambrose Bierce. El protagonista había tenido una infancia llena de mimos maternos e indiferencia paterna, y conforme fue creciendo, la relación con su madre se fue haciendo más estrecha e incestuosa:

La relación con su hermosa madre —a quien desde niño llamaba Katy— se fue haciendo más fuerte y tierna cada año. En esas dos naturalezas románticas se manifestaba de un modo especial un fenómeno a veces olvidado: el predominio del elemento sexual en las relaciones humanas, que refuerza, embellece y dulcifica todos los lazos, incluso los consanguíneos. Eran tan inseparables que quienes no los conocían, al observar su comportamiento, los tomaban a menudo por enamorados (Bierce, 1997, p. 73).

La madre trata de convencerlo de que no se marche de casa, pero no obtiene éxito en su propósito. Y, en un resumen que no hace verdadero honor al cuento, interesa aquí citar el momento en que en medio de un extraño bosque, el hijo es asfixiado por el fantasma de su madre al pie de su tumba:

Impotente para moverse o gritar, se encontró contemplando el rostro cansado y macilento de su madre que, con los ojos de la muerte, se erguía pálida y silenciosa en su mortaja (Bierce, 1997, p. 71).

El hombre estaba boca arriba, con las piernas separadas. Tenía un brazo extendido hacia arriba y el otro doblado en ángulo con la mano cerca de la garganta. Sus puños estaban fuertemente apretados, en actitud de desesperada pero inútil resistencia a... no se sabe qué (Bierce, 1997, p. 80).

Y finalmente, perteneciente al terreno de la mitología griega, Panero cita la historia de Tántalo. Este hombre invitó a los dioses a un banquete en su casa, pero la comida resultó ser insuficiente por lo que la solución hallada fue descuartizar a su hijo Pélope y servirlo como manjar para los dioses<sup>271</sup>. Pero éstos no fueron engañados y el padre fue condenado a la eternidad llena de hambre y sed (Smith, 1873).

De estos ejemplos de filicidio en la literatura, es posible notar que autores tan distintos, de diversas y alejadas épocas, sociedades disímiles y diferentes tradiciones literarias que los enmarcan (cuento infantil, tragedia, satírica, novela contemporánea, obra renacentista, cuento de terror, mito griego), todos ellos dan cabida al fenómeno de la matanza del hijo, mostrando cómo es un tema no ignorado por los poetas y presente en variados escenarios culturales.

### **El cuento paneriano: canibalismo, incesto, suicidio e infanticidio**

El libro *El lugar del hijo* muestra lo que el autor llama “cuatro variaciones sobre el filicidio”. Tal es el subtítulo que encabeza a los cuatro primeros cuentos: *Acéfalo*, *Mi madre*, *El presentimiento de la locura* y *Medea*; y cada uno de ellos se corresponde con un tipo de filicidio: canibalismo, incesto, suicidio e infanticidio. No hay que olvidar que el filicidio es la tesis central del libro según palabras del propio Panero (citado en Blesa, 1995, p. 117), y que la contraportada de la primera edición reproducía lo que en otro momento se supuso iba a ser el prólogo del libro, el cual decía que “la cultura es quizás la forma más refinada del filicidio”.

De alguna forma, Panero suscribe los postulados de Racovsky (los cuales conocía muy bien) acerca de que el filicidio no se limita a matar a un hijo, sino que coexisten, como parte de la cultura misma, variedades atenuadas o subrepticias del mismo fenómeno. Asimismo, hemos dicho que el filicidio se posa en los dominios del tabú, invocando a su vez lo sagrado y lo

---

<sup>271</sup> Curiosamente, Pélope es quien maldice a Layo diciéndole que será muerto en manos de su hijo y que éste se casará con su madre, es decir, la tragedia de Edipo (Rascovsky, 1981).

siniestro, y no siendo este tabú sino algo que de alguna manera se desea hacer, se tiene todo el equipamiento interno necesario para tener la disponibilidad de recurrir al filicidio:

[Los pueblos] tienen hacia sus prohibiciones-tabú una actitud ambivalente; en lo inconsciente nada les gustaría más que violarlas, pero al mismo tiempo temen hacerlo; tienen miedo justamente porque les gustaría, y el miedo es más intenso que el placer. Ahora bien, ese placer es, en cada individuo del pueblo, inconsciente como en el neurótico (Freud, 1913d/2000, p. 39).

De lo contrario su prohibición no sería en absoluto necesaria, pues “no es preciso prohibir lo que nadie anhela hacer, y es evidente que aquello que se prohíbe de la manera más expresa tiene que ser objeto de un anhelo” (Freud, 1913d/2000, p. 74). Su prohibición no es superflua o sin sentido, sino que se justifica por la ambivalencia inconsciente del sujeto, sobre la cual se ha construido la base del régimen penal de los seres humanos.

Así, el fundamento propio del tabú es un obrar prohibido lleno de intensidad y de gran inclinación inconsciente, que toca a su vez aquello de lo sagrado y produce terror. Es por ello que el filicidio ha merecido una aproximación destacada en este trabajo, al ser posiblemente el recurso más ominoso del libro, el más repulsivo y doloroso, el que más nos hace mirar con angustia a nuestros adentros. Decía Rascovsky (1981) que el pavoroso ingrediente del filicidio en ciertos cuentos de terror, es inherente a la esencia misma de lo siniestro. Panero combina con maestría la sacralidad de la familia, de los hijos y en ocasiones de la infancia misma, con el horror del Tánatos, la presencia de la muerte y la sugerencia de que dentro de cada lector habitan esas regiones no del todo controlables y que sin embargo, constituyen al sujeto aún más que ese yo frágil que el escritor se ha encargado de debilitar y finalmente disolver.

La primera variación del filicidio dentro del libro es el **canibalismo**, donde un padre (Ugolino), destinado a morir de inanición en un encierro, se come el cerebro de su hijo (Gaddo) recién muerto, mientras que su otro hijo pequeño (sin nombre<sup>272</sup>) es testigo horrorizado de tal acto, lo cual es, por cierto, la única alusión a la hermandad en la obra<sup>273</sup>.

---

<sup>272</sup> Según Dante, es Anselmuccio (diminutivo de Anselmo).

<sup>273</sup> Es la única mención de la figura de un hermano de carne (valga la expresión) en todo el libro. Sólo en los dos últimos cuentos los hermanos aparecen como unos bultos sin rostro y no tienen papel alguno, y se concede lugar a la hermandad de un pueblo y a la disolución de las categorías familiares (la hermandad se revuelve con la

Rascovsky (1981) señala que el canibalismo se puede dar en estados de extremo estrés, y el sujeto adulto puede romper su equilibrio evolutivo y dar cabida a su primitivismo, comiendo a los objetos que en situaciones de calma más bien protege y conserva. También hemos reseñado que en épocas de hambrunas y desastres, tomar a los hijos pequeños como alimento ha sido una práctica viable y no poco repetida. Es en realidad una posibilidad presente en cada ser humano que, sin embargo, no se actúa comúnmente.

Sin embargo, los personajes del cuento fueron sometidos a este tipo de circunstancias extremas y el padre llevó a cabo el acto de canibalismo. Fueron encerrados en una torre “que sirvió de prisión al Conte Ugolino y a sus dos hijos y a sus dos sobrinos en el año de 1289, y una de cuyas puertas fue sellada tras ellos” (p. 15), una situación verídica de la historia medieval italiana, de la cual no se sabe lo que ocurrió dentro de la celda (sólo que los prisioneros murieron). Historia ésta que Dante aprovechó y sugirió la posibilidad de que los hijos se vieran a sí mismos como un alimento que el padre podía ingerir y así reintegrar su propio producto; lo cual Panero a su vez llevó al máximo horror haciendo definitiva esta ingesta de uno de los hijos por parte de un padre hambriento, desesperado y enloquecido.

El acto de Ugolino desobedece a toda explicación posible y se abandona al terreno de lo indecible e irracional, pues el padre apenas se da cuenta de lo que hace. Él sonríe frente a los ojos de su otro hijo que aún está vivo, sonríe como un loco mientras raspa del cráneo de Gaddo una sustancia pegajosa que come con una mezcla de avidez y casi vómito:

Sin la concesión a la humanidad que supondría explicar el proceso psicológico que lleva a il conte a devorar a su hijo muerto, explicación que sería inútil, a más de falsa, dado que la decisión de hacerlo ha de cortar inevitablemente toda continuidad psicológica, vemos a Ugolino en el acto de hacerlo, devorando a Gaddo sin apenas darse cuenta de ello (p. 19).

No hay voluntad en el hambre, sería también por ello mentiroso ver en el gesto de devorar a Gaddo desde la óptica de una voluntad cualquiera. El hambre no es humana, no se equivoca quien habla accidentalmente de un hambre “sobrehumana”: el hambre es, como decía Hesíodo, una divinidad hija de la noche (p. 19).

Ugolino, que ha actuado entonces “fuera de sí”, es decir, más allá del alcance de toda psicología, despierta de su trance dudando entre la saciedad y el vómito: pero hay algo

---

parentalidad), como se verá más adelante.

peor, algo entre sus manos que escapa incluso al argumento del hambre, que rehúye toda lógica incluso la menos humana y la más desesperada: porque, en efecto, tiene entre sus manos bañadas, obviamente en sangre, la cabeza de su hijo menor y, al volverse contempla a su otro hijo que le mira, no hace falta decirlo, con interrogación y horror: más aún cuando ve que su padre le sonríe, inexplicablemente, como sonríe agresivamente el loco cuando se han cortado todos los puentes que nos podrían unir a él (pp. 19-20).

Y, sin embargo, cuando Ugolino procede a raspar cuidadosamente el cráneo y cuando luego lo abre y le extrae el cerebro, sabe que aquello no carece de lógica (...). Descripción de aquella bola pegajosa. Descripción breve de la sensación que produce en su boca aquella sustancia elástica (p. 20).

Esta escena, en la cual Panero nos obliga a imaginarnos al padre comiéndose al hijo, es indudablemente estremecedora, más teniendo en cuenta la poca edad de sus hijos según el cuento y la demanda de auxilio y cuestionamiento al poder salvador paterno que el niño le había dicho justo antes de caer muerto: “padre, ¿por qué no me ayudas?” (p. 19). El padre, por supuesto impotente, *se sirvió* más bien de su hijo. Y al ser narrado de forma fría y objetiva, ni siquiera permite la distensión catártica del relato, quedando el estremecimiento sin desenlace ni resolución.

Es muy curioso que en un artículo de 1980 sobre la función paterna que cité con anterioridad, en el cual Panero establecía dicha función como un yo ideal, el tema del escrito cambia inesperadamente al del canibalismo. Cito algunas líneas:

Hablar -y esto no sé si a algún pensador se le habrá ocurrido aún- se hace con la *boca* y la envidia es un deseo de apropiarse del valor simbólico, esto es, del cerebro del otro, en lugar de emularlo o compartir con él, en vías de intercambio abierto. La envidia es además un sentimiento poco claro, escondido, tiene pues un componente *inconsciente*. Y este componente inconsciente no puede ser otro que el canibalismo que se hace por medio de la boca, y mediante el cual -o por su deseo, al menos- el sujeto se apropia del valor simbólico del otro -de su cerebro- por completo, sin mediación posible. La envidia pues es un sentimiento arcaico heredado de nuestros antepasados caníbales, un acto de antropofagia simbólica (Panero, 2014b, p. 73).

Es así como Panero no dejó de asociar, tras su *Acéfalo*, la relación entre función paterna y acciones caníbales en un mismo ensayo. De hecho, me atrevo a decir que hay una interconexión sin igual entre los dos textos, pues en ambos el autor insiste en resaltar (en cursivas) repetidamente la palabra “boca”, y en los dos escritos el canibalismo se limita a la

ingesta del cerebro específicamente, y no por ejemplo, a ciertos músculos corporales como es de esperarse. En el cuento, Panero atribuye al cerebro ser el aposento del alma, mientras que en su ensayo sostiene que allí se encuentra el valor simbólico del otro. Además, aunque Panero no lo cite, se evidencia aquí su lectura de Rascovsky, quien sostiene que el canibalismo se basa en un principio primitivo de envidia, tal y como lo propone el poeta en su ensayo.

Un intertexto que Panero cita con brevedad es el suplicio de Tántalo, quien fue condenado a pasar hambre y sed eternamente por haber ofrecido a los dioses olímpicos un banquete, parte del cual fue servir a su hijo Pélope descuartizado y listo para ser comido (Smith, 1873). El padre castigado por este acto, no deja lugar a dudas una vez más de que lo que debería llamar nuestra atención no es el acto antropofágico en sí mismo, sino *su prohibición*. En palabras del etólogo Konrad Lorenz:

Creo que las tendencias específicamente humanas al canibalismo, ampliamente evidenciadas tal vez por el psicoanálisis, nada tienen que ver con la ingestión ocasional, de mamíferos jóvenes por sus padres. Un animal carnívoro come prácticamente cualquier ser apetecible y pequeño. Lo que exige una explicación no es el hecho de comerse el cachorro sino la inhibición de hacerlo (citado en Rascovsky, 1981, p. 34).

El siguiente eslabón en la obra paneriana nos lleva al **incesto**. Rascovsky sostiene que incluso el incesto es una forma de filicidio, si consideramos los daños causados al hijo cuando es abusado sexualmente con elementos pädofílicos de por medio. No obstante, en este relato no es ése el caso. No sólo el sujeto en cuestión es un adulto joven, sino que además siente una atracción consciente por la mujer a la que él llama “madre”, siendo entonces un incesto activo por parte del hijo, quien no es víctima de abuso.

El filicidio a través del incesto se manifiesta aquí echando mano del elemento sobrenatural del relato. Panero lo enlaza con *La muerte de Halpin Frayser* de Ambrose Bierce, cuento de terror por excelencia que relata cómo el fantasma de una madre incestuosa y celosa (Catherine Larue) mata a su hijo Halpin Frayser, como ya mencionamos. Panero (1997) hace una interesantísima referencia a su cuento y al de Bierce, usando uno de sus glorificados heterónimos (Leopold Von Maskee) y refiriéndose al cuento *Mi madre* como “My mother”. Menciona que con este escrito, su autor terminó siendo cómplice *de su propio filicidio*:

Ese cuento tardío de Leopold Von Maskee, quien se anticipó, por tanto, a [Bierce y a

Lovecraft], con su magistral cuento “My mother”, en el que el narrador se sabe al final cómplice de su propio filicidio por parte de la madre (Panero, 1977, p. 20).

Decíamos entonces que el incesto como variación del filicidio se da a través del elemento terrorífico propio del cuento. Es un relato que no sólo profana a la figura materna, al retratarla como masculina y a la vez sumamente atractiva, sino que también hace de ella un demonio, con connotaciones de amazona legendaria que asesina hombres y tiene similitudes con los vampiros. Nótese que a las amazonas se les concedía la caracterización de filicidas porque asesinaban a sus hijos varones para conservar su sociedad matriarcal (y en este cuento, Panero agrega que la amazona roba el alma de los hombres en el acto sexual). Algunos fragmentos que demuestran la atracción entre madre e hijo son los siguientes:

Fue sólo al cabo de un rato de estar con ella cuando sentí una sensación que no sabía si era imaginada o tenía por el contrario la bajeza de lo real: me pareció que me miraba con algo así como avidez, no como al hijo de su marido ni tampoco como a su hijo, sino como a un posible amante. (...) Aquella impresión, de ser cierta, hubiera correspondido a un hecho, si bien indigno, explicable por cuanto ella era mucho más joven que mi padre, y tenía sólo quizás unos pocos años más que yo (p. 28).

Julia me trataba con igual cariño que si yo fuera mi padre, con la misma ternura ávida con la que le debió acariciar (p. 30).

Al verla más hermosa que nunca -hermosa como una palabra o como una felicidad alcanzada por error-, le dirigí lo que era, en realidad, una declaración de amor: le propuse que, una vez que se hubiera leído el testamento [de mi padre], regresara conmigo a Europa (p. 38).

Fue aquello lo que me hizo plenamente consciente de que había empezado a pensar en mi madre en los términos del amor (p. 39).

El incesto aquí se trata de algo tan literalmente *carнал*, más allá del amor, que se sugiere en escenas como estas:

[La protagonista del sueño] era mi madre, pero transformada, con rostro y cuerpo de hombre: la vi en esa facha masticando con codicia unos huesos que recordaba habían sido antes yo, y extrayendo con delicia su tuétano para también devorarlo. Pero lo extraño es que sentía aquello yo también como una voluptuosidad -unas enormes carcajadas servían de coro e inquietud-, y pensé -en mi sueño- que era yo quien me reía de mí mismo, y de mi muerte: todo ocurría en las márgenes de un río. Al despertar, consideré el acto caníbal como una metáfora del deseo de mí que había creído ver en mi

madre, y atribuí mi propio placer a ese triste símbolo que es el Edipo. En cuanto a las aguas que bordeaban aquel gesto, se limitaban a apoyarlo, porque el agua, como yo sabía –por mis conocimientos de esa ciencia supuesta que es el “psicoanálisis”–, simbolizaba el mal (p. 29).

Tal vez [la sirvienta] pensaba que Julia era una *devoradora de hombres*, como suele decirse, y que yo había de ser su próxima víctima (p. 37; cursivas añadidas).

Estos dos fragmentos anticipan lo que posteriormente sería llevado a la literalidad. Más que sólo un canibalismo o un incesto, se trata de una absorción entera del alma de la víctima, si es que puede llamarse así a quien extasiado se vuelve el cómplice de su filicidio:

No deseo que nadie sepa el secreto que te protege, adorada Chrisaltd –como supe por aquel hechicero que te llamabas en realidad–, tú a la que persigo porque ya te he encontrado, en el lugar más secreto de mi alma. Tú a quien amo como no he amado a la vida ni a mi padre, al que sé que mataste de ese modo tan hermoso<sup>274</sup>. Tú, de quien ya sé que el cuerpo no es un cuerpo de mujer, porque es el cuerpo de una diosa. Tú, que no duermes, porque los dioses no duermen. Espero que algún día, después de que mi alma haya pasado por entero a ti, beses en el Templo de Ulm los labios de mi calavera vacía, y recuerdes lo que fui, antes de ser Tú. Los restos de mi cuerpo serán entonces un juguete de los dioses, y mi alma será... inmortal, como sólo sabe serlo lo que se olvida de sí mismo –para amar (p. 46).

Se convierte así este hechizo en un acto, no se sabe si totalmente voluntario, en el cual el hijo se entrega al incesto más carnal (carnívoro) con su madre, hasta poder convertirse en uno solo, para que la madre pueda jugar con sus huesos mientras su alma habitará gustosamente dentro de la de ella, una total disolución yoica en el Otro.

El tercer modo de filicidio según el libro de Panero es el **suicidio**. Rascovsky (1981) se refería a este acto como la consecuencia que sobre un yo debilitado podía tener en ocasiones la internalización de imágenes parentales crueles y prohibitivas (en ello se evidencia mucho su adscripción kleiniana). El suicidio, “en último término, puede considerarse una expresión de la

---

<sup>274</sup> El padre había muerto de la misma forma, según esta cita:

La sirvienta “me relató con horror el aspecto que ofrecía mi padre en los últimos días, y después de muerto: anormalmente enflaquecido, la cara chupada, los ojos hundidos; dijo que parecía mucho más viejo de lo que era realmente, y que en verdad le había parecido (...) de todos los cadáveres, el que más se parecía a esa palabra. Le pregunté si sospechaba las causas de aquello, y me contestó –tras de haberse permitido una vacilación y un miedo– señalando lentamente hacia la habitación de mi madre” (p. 30).

organización filicida endopsíquica. En otras palabras, la representación interna de los padres es la que impulsa al suicida a destruir su propio yo” (p. 123).

Aunque no suscribamos dicha teoría, parece que Panero construyó alrededor de ella parte de su relato, pues Dionisio se suicida tras dos hechos importantes: es condenado al exilio de su pueblo por las culpas de su padre, y posteriormente su nuevo padre (el adoptivo, quien siempre mostró dificultades para amarlo) lo hace objeto de sus torturas y de los más sangrientos abusos. En el primer caso, decía el diario de Dionisio: “ellos no sabrán jamás que mis semejantes me condenaron a lo humano por un horrible delito que cometió mi padre” (p. 73). El hijo ha heredado un castigo que se le traspaşa desde su padre (el verdadero responsable) hasta él. Y su segundo padre, quien lo adopta, al saber sus orígenes lo castiga brutalmente hasta que confesara toda la verdad:

Jamás le había pegado a nadie: pero creo que fue aquella mirada hipócrita, aquella cobarde negativa a confesar lo que había hecho y quién era, aquel propósito que leía en él claramente de volverme loco, lo que me motivó a hacerlo por vez primera. Creo que le golpeé salvajemente, con toda la violencia que puede un hombre cuando sabe, al pegar, que lo ha perdido todo. Al terminar, su boca, su nariz, todo en él sangraba: me miraba como un animal acorralado; y no pude soportar que me mirara (p. 74).

En lugar de llevarle comida como había pensado al principio, subí otra vez dispuesto a propinarle otra horrible paliza, y quizás a matarle. Cuando me vio subir sin llevarle nada, adivinó mis intenciones y ya no sonrió –con aquella sonrisa que alguien que no estuviera en el secreto, como mi mujer por ejemplo, habría considerado simple e “infantil”–. Por el contrario, se echó a temblar, como un papel en el viento. (...) Le pegué en la cara con el puño cerrado, luego en el vientre y por todo su asqueroso cuerpo, mientras le pedía a gritos que confesase haber matado a mi mujer. (...) Lo dejé atontado en el suelo, quejándose sordamente, sin poder siquiera llorar y sin que el muy cobarde hubiera arriesgado una sola palabra. (pp. 78-79).

Hasta que encontró la figura de su hijo colgada de una cuerda. Se había ahorcado y el padre supo que debía descuartizar a su hijo para esconderlo y deshacerse del cadáver echándolo al mar. Es interesante que Rascovsky (1981) anote que los griegos tienen muchos relatos sobre descuartizamiento de los hijos, entre los cuales está el de Dionisio, hijo de Zeus. Las citas del suicidio y la disección de sus restos dicen:

Subí al torreón para observar a mi juguete; pero habría de llevarme esta vez una amarga sorpresa, que acabó con mi única diversión: porque, en efecto, pude ver con horror su

pequeña figura, ensangrentada, magullada infinitamente y con el vestido desgarrado como la bandera de un ejército destruido, colgada de uno de los numerosos trozos de cuerda que había en el suelo y que, con la ayuda de una banqueta, había atado a un gancho del techo. La oscuridad, como digo, del torreón sin ventanas rodeaba al cadáver como había abrazado al niño durante toda su breve vida. Pero decidí interrumpirla abriendo (...) la puerta de la terraza y, entonces, a la luz reciente, descubrí que sus pantalones estaban todos manchados de orina y heces, que debieron escapar cuando sus músculos no estuvieron ya gobernados por voluntad alguna, cuando se liberó de la cadena del yo (p. 80).

Naturalmente tendría que descuartizar a mi hijo, si quería encerrarlo en alguna maleta para llevarlo así a Insmouth [sic], y arrojar allí, en una de sus playas, sus mínimos restos al mar (p. 80).

Una lectura alternativa podría indicarnos que el suicidio de Dionisio fue una protesta subjetiva frente a la agresión de su torturador, a quien sustraía del goce de la violencia hacia su cuerpo. Puede que sea una forma muy paneriana (y dadá) de subjetivación, donde el hijo asume un lugar activo y decide sobre su propia muerte, el acto por excelencia. Muere: aquella acción que nadie -ni sus padres- puede hacer por él. Lo único que puede hacer él y sólo él, finalmente. Recordemos de nuevo aquella frase que tanto gustaba a Panero, la cual decía que nuestro nacimiento depende de la voluntad de los otros, la muerte de la nuestra.

Independientemente de estas dos opciones de interpretación (el padre filicida introyectado o el suicidio como acto subjetivador), es un hecho que hay un filicidio ¿atenuado? en las escenas de agresión y tortura contra Dionisio. Estas imágenes escalofrantes se reproducen nuevamente en otro punto del libro, cuando un niño llamado Ulm es violado y abandonado casi muerto, hasta que poco después moriría por las heridas anales que le infligieron, víctima de constantes hemorragias. Lo peor del caso es que entre los que cometieron el crimen, el padre del chico fue quien muy decididamente plasmó su firma en el lugar primero de un papel que dejaron con el niño:

El cuerpo casi exánime de Ulm, el niño, (...) cuyo pequeño y tierno culo, me di cuenta enseguida, dejaba escapar verdaderos chorros de sangre; y, tras de advertir aquella herida, descubrí en seguida que llevaba atado al cuello por una cinta azul, un pliego con las firmas de todos los habitantes del pueblo, encabezada la lista *por el nombre de su padre* (p. 243; cursivas añadidas).

Procedí a curar yo mismo lo mejor que pude a aquellos restos de niño, depositando luego el vidrio roto de su inocencia exhausta en mi cama (...). Se despertó el pequeño, comenzando en seguida a lanzar unos gemidos sordos como llamando a la muerte: y ninguno de ellos parecía en cambio salir de su boca (pp. 244-245).

En ambos casos, no sólo hay actos filicidas de extrema violencia sobre los hijos (Dionisio y Ulm) de parte de su respectivo padre, sino que también el poeta ha aprovechado la oportunidad para “desantiguar” como nunca el santo territorio de la progeñie y de la infancia.

Finalmente, Panero recurre al asesinato de una pequeña niña: el **infanticidio**. Si bien el infanticidio no necesariamente se da por parte de los progenitores hacia un niño de corta edad, en este caso sí sucede, por lo que constituye la cuarta forma de filicidio en el libro. De la Espriella Guerrero (2006) supone que el hecho de que el término filicidio sea tan desconocido, mientras que el de infanticidio tenga más difusión, se debe a una forma de negación ante el horror que supone que un padre o una madre asesine a su propio hijo<sup>275</sup>. Además, cabe recordar que la madre infanticida del cuento es una bruja, y es significativo que el sacrificio de los hijos fuera en la época medieval una de las acusaciones recurrentes para la persecución de estas mujeres.

Ésta es quizás la forma más actual y conocida. Si bien el filicidio tiene orígenes milenarios y se manifiesta individual y colectivamente en todo tipo de sociedades, la variación más común contemporáneamente en países occidentales sea tal vez la que conocemos como un crimen penalizado, donde una madre o un padre mata directamente a su hijo, mayoritariamente de poca edad. Es también la modalidad que actualmente llama más la atención de estudios clínicos alrededor de la figura materna (principalmente), la que aparece en los periódicos y noticias, la que está estipulada en los códigos penales y la que sería más asimilable culturalmente, pues aunque se le condena y estigmatiza, no estaría fuera de las posibilidades discursivas de la época. Es decir, no contrariaría tanto como decir en los diarios que un hombre mató a su primogénito como ofrenda a Jehová, o que cientos de niños fueron mutilados o

---

<sup>275</sup> Tal y como indiqué en la lectura semiótica, si bien en *El lugar del hijo* el infanticidio es una forma de filicidio porque una madre mató a su bebé, ambos términos no son sinónimos. Según la Real Academia, el filicidio es la “muerte dada por un padre o una madre a su propio hijo”, sin especificaciones de la edad de éste; mientras que el infanticidio se refiere a la “muerte dada violentamente a un niño de corta edad”, sea por sus padres o no.

devorados por sus padres. El asesinato infanticida es la forma de filicidio que más puede manifestarse en estas condiciones culturales.

El relato de Panero está inspirado en la mitología griega, como ya se sabe, específicamente la obra *Medea* de Eurípides, cuya protagonista mata a sus dos hijos para causar dolor a su esposo, quien la traicionó y merecía venganza. Panero contrasta a Medea, “quien mataba por amor” (p. 93) con Marguerite Gautier, protagonista de *La dama de las camelias*, “quien moría de amor” (p. 93). La primera mata en nombre de su amor traicionado, mientras que la segunda se sacrificaba por amor hasta morir.

La protagonista paneriana, Minnie, contempla ambos dramas en el teatro. Pero es *Medea* el que le causa un impacto indescriptible, lo cual sabremos mucho después que se debía a su incapacidad de distinguir entre realidad y fantasía, causada por la ingesta de algunas drogas (ungüento de las brujas). El narrador describe el impacto de la obra griega sobre su esposa:

Nunca hasta aquella noche había visto a ser humano alguno tan *sacudido* por la emoción como lo fue mi mujer a lo largo de aquel drama sombrío. Su cara era un espejo de todos los incidentes y de todas las pasiones. Se tambaleaba literalmente bajo el peso de todas aquellas ráfagas de amor indignado que emanaban en ocasiones de la actriz y que recorrían la sala entera como un ciclón. Cuando el telón hubo caído, Minnie se quedó toda temblorosa en su asiento, vibrando aún por efecto de aquel huracán tumultuoso desencadenado por la inspiración del genio. (...) Parecía hundida en un sueño y, a lo largo del trayecto del teatro hasta nuestro hotel, guardó un silencio enfermo (p. 93).

Identificada con Medea, aborreció a su esposo esa misma noche e intentó asesinarlo mientras dormía, y acabó matando a su hija pequeña, llamada Perla. Ella se mostraba imperturbable tras cometer el acto:

¡Era mi esposa! Calma, majestuosa, se aproximaba con un paso increíblemente lento. Mi corazón se heló cuando distinguí manchas de sangre sobre sus manos y su camisa de noche. Lancé entonces un alarido salvaje y pasé a su lado corriendo. Un instante más tarde me encontraba en la habitación de mi niña. El velador difuminaba una vaga claridad; la nodriza indígena dormía apaciblemente en su lecho; y, en una cuna, al otro lado del cuarto, vi... ¡Ah!, ¿cómo aludir a ello?... No puedo, la palabra tiembla en su presencia... porque mi pequeña Perla estaba muerta... ¡asesinada! Mi hija querida yacía (p. 106).

Una noche, cuando se encontraba bajo la influencia de la droga, había ido a ver conmigo una obra de teatro en la que la esposa aborrecía a su marido y eliminaba a sus hijos. Se

trataba, claro está, de *Medea*. Incapaz de distinguir, por efecto de aquella droga, lo real de lo imaginario, el crimen comenzó a parecerle desde entonces algo prestigioso (...). De modo que con toda su alma se concentró en sus proyectos sanguinarios. Yo había de ser su primera víctima, después vendría el turno de Perla (p.107).

Todos estos casos originales o intertextuales (Ugolino-Gaddo, Tántalo-Pélope, Julia-William, Catherine-Halpin, Arístides-Dionisio, padre-Ulm, Medea-hijos, Minnie-Perla), se relacionan mucho con el primer título del libro. Recordemos que la obra se tituló por mucho tiempo *En lugar del hijo*, lo cual se atribuyó a una errata editorial pero que, no obstante, siguiendo ciertas evidencias he propuesto la hipótesis de que el nombre deriva de un libro de poesía japonesa<sup>276</sup>.

Dicha obra nipona se titula *Sendas de Oku (Hoku no Hosomichi)* y fue escrita por el poeta del siglo XVII Matsuo Bashō, principal exponente del haiku (modo de poesía breve japonesa). El libro es un diario de viaje que realizó el autor por el Japón feudal junto a uno de sus discípulos, con el propósito de visitar lugares acerca de los cuales habían compuesto versos los antiguos poetas. Uno de sus episodios se titula *Muro-no-Yashima*, el cual es transcrito en el Cuadro 5, y trata de su arribo al santuario llamado “el horno de Yashima”. Este nombre se debe a una leyenda según la cual la diosa de dicho lugar se prendió fuego allí para dar nacimiento (o muerte) a su hijo, el cual era puesto en duda por su padre respecto a la legitimidad. Si el hijo era ilegítimo, moriría abrasado por las llamas.

A raíz de ello, existe una tradición en el lugar que prohíbe comer a los peces llamados “konoshiro”, nombre que significa precisamente “en lugar del hijo”. Esto remite entonces a otra leyenda japonesa según la cual había una joven embarazada, cuyo padre inventó que ésta había muerto y puso en un ataúd a un pescado sustituyendo el cuerpo de su hija, un pez que además se asemeja en olor al de la carne humana incinerada. Desde entonces, a este tipo de pescado se le llama *en lugar del hijo* y se ha prohibido su ingesta.

Resalto entonces mi teoría de que el libro recibió un título proveniente del libro de Bashō, tomando en cuenta que Panero leía y componía haiku, que seguía de cerca las traducciones de Octavio Paz (quien hace la acotación sobre el significado de “konoshiro”) y

---

<sup>276</sup> Para los detalles acerca de este punto, remito al lector a la sección sobre *El lugar del hijo* en la obra paneriana (intratextos) y al Anexo 2.

solía hurtar frases o palabras de otros autores para sus creaciones (plagio). Además de estos elementos de contexto, me parece que a nivel teórico la suposición se sustenta, pues justamente la leyenda de *Muro-no-Yashima* invoca dos filicidios: la madre yendo a parir a la hoguera y el padre metiendo un pez en un ataúd en lugar de su hija.

Cuadro 5.

*Leyenda de Muro-no-Yashima, por Matsuo Bashō*

### Muro-no-Yashima

Visitamos el santuario de Muro-no-Yashima. Sora<sup>1</sup>, mi compañero, me dijo que la diosa de este santuario se llama Konohana Sakuyahime (Señora de los Árboles Floridos) y que es la misma del monte Fuji. Es la madre del príncipe Hikohohodemino-Mikoto<sup>2</sup>. Para dar a luz se encerró en esa casa tapiada y se prendió fuego. Por eso el santuario se llama Muro-no-Yashima, que quiere decir: “Horno de Yashima”. Así se explica la costumbre de mencionar al humo en los poemas que tienen por tema este lugar. También se conserva una tradición que prohíbe comer los peces llamados konoshiro<sup>3</sup>.

NOTAS:

<sup>1</sup> Iwanami (después: Hawaii) Sora (1649-1710), discípulo de Basho. Lo acompañó en este viaje y en otro anterior (*Una visita al santuario de Kashima*).

<sup>2</sup> Hikohohodemi-no-Mikoto es el nombre del Primer Emperador (Jinmu), antes de su ascensión al trono. Según el relato mitológico (Nihon-Shoki, primera cronología de Japón), la gran diosa-sol, Amaterasu, envía a su nieto, el Príncipe Ninigi, a gobernar las islas japonesas. Ninigi contrae matrimonio con la Princesa Konohana-Sakuya y ésta concibe la misma noche de la boda. El Príncipe duda de la legitimidad de su hijo; la Princesa se encierra en una cueva tapiada y se prende fuego; si el ser que va a nacer no es hijo de Ninigi, se incendiará; si lo es, ni el fuego podrá hacerle daño. Así nació el Príncipe Hikohohodemi (nacido del Fuego o Visible por el Fuego).

<sup>3</sup> En el siglo VII, al ser descubierta una conspiración contra el Emperador, se destierra al príncipe Arima a Shimotsuke. Allí se enamora de la hija de un rico, prometida ya al Gobernador del lugar; el príncipe visita con frecuencia a la joven, hasta el día en que se descubre que la muchacha está encinta. Mientras tanto, el Gobernador apremia al padre para que se lleve a cabo el matrimonio. El rico no encuentra otra excusa que decir al prometido que la joven ha muerto repentinamente. Para consumar el engaño colocan en el ataúd, en lugar del cuerpo de la muchacha, un pescado que al quemarse despiden un olor parecido al que se desprende del cuerpo humano al ser incinerado. Desde entonces a esta clase de pescados se les llama konoshiro, que quiere decir “**en lugar del hijo**”.

*Nota.* Tomado de Matsuo Bashō (1981, p. 40). Traducción y notas al pie de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya.

\*\*\*

Retomando, es evidente la relación de la biografía de Panero con el tema del filicidio. Él se vio convocado a su estudio y conocimiento a través de las hipótesis que sostuvo en la película *El desencanto* y en el libro *El lugar del hijo*, es decir, la familia y la cultura como instrumentos

de filicidio. Eso lo llevó también a, paralelamente con sus estudios de psicoanálisis, toparse con los postulados de Rascovsky sobre el tema, lo cual se evidencia en sus escritos, tanto ensayos como cuentos.

Lo cotidiano del tema, la *familiaridad* del filicidio, provoca el efecto brutal y ominoso de los cuentos, al pertenecer tanto al terreno de lo *unheimlich*, que alberga la contradicción entre lo extraño y lo conocido, y pertenece también al dominio del tabú, que encierra dentro de sí a lo sagrado y lo siniestro.

La indagación antropológica ha mostrado que el filicidio se manifestó de diversas formas desde los albores de la humanidad misma: sacrificios a los dioses, consideración de la progenie como propiedad privada, emparedamientos en construcciones, rituales de iniciación, torturas, mutilaciones, cuestiones de estatus social (encubrimiento de adulterio, embarazos premaritales o entre castas), dificultades económicas y climáticas, sobrepoblación, hambre en tiempos de crisis. Hasta llegar a formas más ¿civilizadas? del filicidio como la guerra, la educación punitiva, la explotación laboral, el abuso sexual, el abandono y el asesinato. Todo lo cual nos muestra que no se trata de épocas primitivas y latitudes lejanas, sino que el filicidio sigue siendo un fenómeno presente en la cultura.

Asimismo, la mitología griega y la cristiana, como bases de la cultura occidental contemporánea, muestran escenas filicidas que antecedieron a cualquier atentado parricida. Entre los griegos se sitúa toda una progenie de historias de hijos muriendo en manos de sus padres, entre las cuales destaca la historia de Medea, símbolo por excelencia del filicidio, y la pareja Yocasta-Layo, quienes atentan contra su hijo Edipo en dos ocasiones incluso antes de que el hijo cometiera las dos acciones que lo pusieron a la vanguardia de las teorías freudianas, es decir, el parricidio y el incesto. También las historias cristianas están llenas de sacrificios y canibalismo de los hijos, así como matanzas masivas y plagas en contra de los primogénitos. El ejemplo del filicidio universal lo constituye la crucifixión de Jesús por voluntad de su dios padre, la cual se ha sostenido a través del rito de la eucaristía donde se come periódicamente el cuerpo del hijo en una suerte de banquete totémico invertido. Tanto el filicidio primordial de Edipo como la ingestión del cuerpo de Cristo muerto, muestran que Freud no escapó de la negación del filicidio, el cual estuvo antes que el parricidio mismo.

La literatura también dio muestras de la prevalencia del filicidio en el psiquismo

humano, siendo los poetas y artistas en general aquellos que mejor conocen el alma y recorren a través del arte todos los atajos hacia ella, adelantándose siempre al psicoanalista. Así, el cuento infantil (sorprendentemente), el mito griego, la poesía renacentista, el teatro shakespeariano, la sátira ilustrada, la novela corta contemporánea y el relato de terror, son todos escenarios sobre los que el artista ha plasmado esta presencia del filicidio en distintas culturas, épocas y latitudes, mostrando su prevalencia en el arte incluso ante cánones estéticos tan disímiles como estos.

Este bagaje cultural fue aprovechado por Panero y puesto en su obra, dándose el lujo incluso de representar cuatro de sus posibles variaciones y dotarse de ejemplos intertextuales filicidas, para jugar con el lector y su débil yo, al cual muestra un fenómeno que se puede respirar en la familiaridad y sobre el que se cimienta la cultura misma, pero que es rotundamente negado. El canibalismo asociado a la función paterna, el terrorífico incesto de disolución total en la madre, el suicidio frente a un padre filicida como acto subjetivador, la madre bruja que mata a su niña como una Medea contemporánea y, por supuesto, el título *En lugar del hijo* que parece sustentarse en leyendas japonesas filicidas.

Panero como poeta tiene entonces las facilidades de presentar todo esto como un producto estético asimilable por el público (aunque fuese parcialmente), lectores que se convierten en víctimas del terror que les provoca lo que, sin saberlo, ellos mismos guardan en lo más profundo de sus adentros. Y aunque lo neguemos, esto nos escalofría porque está siempre presente, porque es *el filicidio nuestro de cada día*, frase que he tomado de Fernández Ruiz (1979) y que denota aquella oración por todos conocida que reza por el pan para el sustento diario, y así el filicidio se ubicaría como lo cotidiano que además se consume.

Es el filicidio, entonces, un punto máximo de horror en *El lugar del hijo* que ha merecido un desarrollo aparte. Es quizás, junto con la sección que procede, el tema de más goce en la escritura paneriana, pues indudablemente “el sacrificio del hijo expresa el horror más profundo y el sufrimiento producido por la experiencia del destino humano” (Sumner; citado en Rascovsky, 1981, p. 97).

## La caída del árbol familiar

*Yo soy el no nacido de mujer, el pájaro que olvida  
por cansancio, el ave solitaria que vuela sobre el  
mundo en llamas diciendo sólo una palabra: abismo.*

Leopoldo María Panero<sup>277</sup>

Después del filicidio, el otro punto de máximo horror y goce radica en la descomposición de los lugares familiares que tan restrictos e ineludibles se nos presentan en la cultura. La estructuración básica según la cual dos personas de sexo opuesto se unen sexualmente y que podrían por ello ser padre y madre de un hijo o hija, se rompe en tres modalidades que *El lugar del hijo* nos muestra.

En la primera de ellas, Panero transgrede las leyes biológicas de la reproducción y propone que el lugar del hijo no está determinado por el parentesco natural o sanguíneo, sino que se origina en una correspondencia simbólica más del lado de la palabra y el deseo. Es decir, los lazos familiares se eligen a través del hecho de nombrarlos como tales. En la segunda forma de desestructura el poeta presenta la perversión del relato de *Peter Pan*, aquel que no es hijo y el único niño “autonacido” (palabra paneriana), y que a su vez muestra a los padres-sin-hijos, que pierden entonces todo su estatuto de padres. Y finalmente, tanto el libro como esta investigación cierran con la pérdida total del sentido, cuando se resquebraja la organización familiar tanto de un pueblo deísta como de la familia nuclear más simple y común. El pueblo rompe sus lazos con el dios padre que les da a ellos el estatuto de hermandad, y posteriormente descompone también la relación padre-madre-hijos, eliminando la exclusividad de sus lugares y funciones en un universo donde todo puede ser cualquier cosa a la vez.

---

<sup>277</sup> (Panero, 2007b, p. 65).

## El hijo como lugar no-biológico

El libro de Panero sostiene la tesis de que los lazos de parentesco derivan de posicionamientos simbólicos más que biológicos. Esta pugna es personificada en la película *Después de tantos años* a través de los dos hermanos de Leopoldo María. Por un lado, Michi afirma con ímpetu que:

Decir que la familia no existe es una idiotez, o sea, existe una época de niños, existe el que tiene una serie de cromosomas iguales o lo que sea, existe la misma educación, existen un montón de cosas. La familia existe, te guste o no te guste (en Franco, Santana & Uribe, 1994, 12:38"-12:53").

Mientras que el hermano mayor, Juan Luis, sostiene la posición contraria, afirmando que con el paso del tiempo se puede elegir a la familia:

Yo me he sentido más hermano de, digamos, de Octavio Paz que de mis hermanos. Me he sentido más cerca de Vicente Aleixandre ochenta veces que de mi padre. Uno elige su propia familia. A los 50 años yo he elegido a mis hermanos, a mis padres, y no tienen nada que ver con los reales. Ésa es la gran ventaja de la vida, lo único que ya tienes a cierta edad: poderte montar tu propio mundo, prescindir de todos estos rituales tan pesados de carne y de identidad: "hijo de", "padre de", "abuelo de" (en Franco, Santana & Uribe, 1994, 56:22"-56:55").

Aunque ninguno deja de tener razón, parece que la segunda posición es la más defendida por el libro. Un ejemplo claro de ello es el tema de la adopción. Usualmente se utiliza la frase "adoptar un hijo", pero no es lo más común detenerse a pensar en lo que es adoptar una madre o adoptar un padre. La adopción suele mostrarse como una operación realizada por los padres con la ayuda de otros seres adultos o paternos (actualmente, instituciones gubernamentales, leyes, profesionales de ciencias sociales), operación en la cual el hijo está esperando a una adopción, es elegido, es llevado, es procesado y tiene luego que adaptarse y, por si fuera poco, sufrir con el estigma social de ser adoptado.

*El lugar del hijo* muestra algunos pasajes que describen este proceso ya común en nuestra cultura. Arístides y Cristina deciden adoptar un niño para llenar toda su falta en un matrimonio infeliz:

Hasta que la perdí [a mi esposa], la amé como a la medicina de un vacío o de una falta; cuando ya la hube perdido, y dejó de amarme, y comenzó a desear lo que no podía

ofrecerle -un hijo-, entonces yo también dejé de quererla -porque el amor es un negocio, un pacto- y comencé también a desear al hijo imposible. (...) Le propuse que adoptáramos a un niño, y pude ver cómo su rostro se incendiaba (p. 48).

Se describe la visita al orfanato y se relata la búsqueda de ese niño que pasará a ser posesión para colmar vacíos, sin posibilidad alguna de elección para el hijo, quien sólo es adoptado pasivamente:

A los pocos días visitamos con esa intención, un sucio orfanato (...). Nos dieron a escoger entre un abigarrado repertorio, como si se tratara de pequeños animales. Pero fue mi esposa quien escogió (...) aquel pequeño animal era más bien para ella que para mí (pp. 48-49).

Fue entonces cuando la mujer “insistió en que nos lo lleváramos; y eso fue lo que hicimos” (p. 50). Luego llegó el período de adaptación a su nuevo entorno, donde el niño debe permanecer en el lugar a donde lo han llevado sin preguntarle y sin importar lo que extraña de su hogar anterior:

Una vez en casa, el niño permaneció silencioso, tal como lo había estado durante nuestra visita al hospicio, sin decir más palabras que las necesarias, y fue tal vez ese rasgo de su carácter uno de los que más agradaron a mi mujer en aquel chico, que tenía a sus ojos todo el atractivo de la catástrofe. (...) [Dionisio estaba] al principio desorientado, llorando muchas veces, como si echara de menos la humedad del orfanato, pero luego empezando a cobrar cariño por nosotros (p. 50).

No obstante, este hijo nunca asumió el papel para el que se le adoptó. No aceptó cargar con la alegría y la esperanza de quienes lo adoptaron, y así, cuando nombraba a Cristina como “mamá” (operación importante a lo largo del libro, el hecho de nombrar), al parecer lo hacía con sentimientos no deseables por una madre:

Recuerdo que fue grande la alegría de mi mujer cuando por primera vez la nombró como “mamá”, y no quise estropeársela diciendo que había creído advertir, en el tono de voz de Dionisio al pronunciar esa palabra, un cierto matiz de desprecio. (...) No podía ni quería creer que un niño pudiera padecer esa emoción difícil que se llama desprecio (pp. 50-51).

A tal punto llegó la indisposición de Dionisio para representar el papel que le impusieron como hijo, que se dedicó a arruinar cualquier intento de felicidad de sus padres, llegando incluso a matar a la mujer y a tratar de enloquecer al hombre. Tras la muerte

aparentemente accidental de Cristina, Arístides encontró las siguientes líneas en el diario del chico:

Encontré la página fechada el día en que se mató mi mujer, y allí se decía, literalmente (...): “Hoy es el día perfecto para matarla...” (había escrito aquello, por tanto, si ella murió de mañana, por la noche; ¡lo había planeado todo desde el insomnio!)... “hoy la mataré sin que nadie, sino *él*, lo sepa o lo sospeche (*sic*)<sup>278</sup>, porque *él*, su horrible marido, ha vuelto curado, y pueden ser felices...” (p. 73).

Dionisio nunca aceptó ser el hijo, aunque la pareja sí se asumió como madre y padre<sup>279</sup>. El hijo nunca adoptó a sus padres. Y esto nos lleva a la consideración de que la adopción es un proceso bidireccional. Recorre no sólo la vía que va de padre y/o madre al hijo, sino que éste corresponde o no a esa condición, a través de una voluntad de hijedad.

Adoptar a los padres no es un proceso que tan siquiera se considere culturalmente. El libro de Panero propone este otro caso, en el cual el protagonista adopta a una madre aunque ésta nunca lo llamase “hijo” ni lo viera como tal, ni siquiera como un hijastro. El hijo adoptante busca una madre, y se aferra a la segunda esposa de su fallecido padre, una mujer totalmente desconocida cuyas formas de nombrarla evolucionan durante la narración: inicia siendo fríamente “la sustituta” (p. 24), la “madrstra”, (p. 25), luego aquella a quien puede “llamarla ‘madre’” (p. 26), la cual en su pensamiento empezó a llamarla “segunda madre” dando cabida a más de una (p. 26), la que se empeñó en llamar “madre” (p. 30) y “aquella a la que ya sin vergüenza llamaba madre” (p. 36).

El hijo empieza a restar importancia al hecho biológico. Aunque siempre vivió con culpa porque su madre “verdadera” había muerto en el parto, él mismo se va desentendiendo de dichos estigmas. Progresivamente va acogiendo la idea de que la segunda mujer era su verdadera madre, sólo por el hecho de que él así lo decía:

---

<sup>278</sup> El “(*sic*)” es de Panero.

<sup>279</sup> En realidad, una lectura desmenuzada deja ver que el hombre no se asumió como padre, lo que sí hizo su esposa. Hay pasajes en los que se refiere a la mujer como la “madre adoptiva” del niño (p. 58) y a éste lo menciona como “mi falso hijo” (p. 72).

Nada de esto le dije a la que esperaba en verdad fuera mi segunda madre, o, dado que no había conocido a aquella otra a la que había dado muerte involuntariamente, acaso *mi primera y única madre* (p. 26; cursivas añadidas).

La adopción la ejerce el hijo en un proceso activo. La que fue adoptada fue la madre. Y más que adopción, hubo una operación en la cual se convirtió en madre (no madrastra ni madre adoptiva) a través del significante que el hijo le atribuyó. Esto nos lleva a una concepción paneriana de la filiación, basada en un asidero simbólico y no en un asunto de parentesco biológico.

Es destacadamente el lugar de la madre el que se convierte en una función de lenguaje. Sin una madre biológica viva, el hijo busca alguien que ocupe ese lugar, “alguien que imitara bien la palabra ‘madre’” (p. 28):

Aún me quedaba aquella mujer para poder llamarla “madre”: y con desesperación me aferré a lo poco que me quedaba, que era ella (p. 26).

Tal vez la cita más representativa de todo el libro, es ésta que muestra la importancia de lo simbólico en tanto una palabra, una función o un lugar por encima de las consideraciones biológicas: “yo buscaba una palabra y no un ser vivo” (p. 28).

Sobre el asunto biológico o genético no hay rastros en el libro. Quizás únicamente una cita que habla del temor a que la locura, vista como una enfermedad que está cuidando un médico, sea transmitida de madre a hija:

Comencé inmediatamente a rumiar qué posibilidades existían de que la enfermedad de mi mujer, si se trataba verdaderamente de locura, se perpetuara en mi hija (p. 105).

Si bien el texto sólo sugiere que se trate de un asunto de herencia genética (pues se refiere a ella como “enfermedad” y hay un médico involucrado en su tratamiento), esto es sólo una suposición. También existe la posibilidad de que Panero estuviera pensando en teorías sobre la psicosis de corte más lacaniano, donde la locura de la madre tendría efectos en la hija, no genéticamente hablando.

En síntesis, esta primera propuesta de tala del árbol familiar consiste en resquebrajar las leyes biológicas y naturales de la filiación, según las cuales madre sólo hay una (aquella que llevó al hijo en su útero) y padre sólo el que aportó la mitad del material genético en la concepción.

Madre, padre e hijo pueden ser aquellos que, *desembarazados* de estas normas, simplemente se nombren como tales, lo cual amplía las posibilidades de relación con el otro y, por supuesto, da a la hijedad una posición activa al no ser el hijo simplemente parido o adoptado, sino donde éste puede elegir los significantes que busca y desea, y le es posible además sustraerse de su propia filiación.

Una voluntad de hijedad circula en el entramado simbólico y su voz (aquella que nombra) da el verdadero estatuto de la maternidad y la paternidad. En detrimento de las nomenclaturas “padre”, “madre” e “hijo” dadas *per se* como algo ineludible y perenne, dichos significantes adquieren una movilidad (ya sospechada por cierto psicoanálisis) donde lo que impera es la función, el lugar y la palabra. Es aquí donde el título *El lugar del hijo* adquiere su significación más clara, al ser la hijedad no una imposición sino un lugar simbólico.

### **Peter Pan: el niño “autonacido”**

*¿Quieres un padre?  
No gracias.*

Leopoldo María Panero<sup>280</sup>

Cualquier persona que se detenga en la obra de Panero, pondrá su mirada aunque sea un instante en las curiosas alusiones que hace a *Peter Pan*. Esto ha convocado también a los “panerólogos” que estudian su obra y se ha vuelto una referencia inevitable de la escritura de Leopoldo María, tanto que se ha llegado a la conclusión, por poner sólo un ejemplo, de que Peter Pan es un doble que Panero crea de él mismo para abordar el tema de la liquidación de la infancia (Terrason, 2008). La psicología de autor los ha comparado más de una vez, a veces unificándolos (¿Peter Panero?).

Y esta invención responde a que Panero dio muchísima importancia a la literatura infantil como una de sus principales influencias. A nivel de intertextualidad, el poeta suele recurrir a los cuentos de hadas despojados de su contenido más inocente, y los enlaza con la desolación en contextos insólitos. Es una tendencia del poeta unir la ternura a los malos

---

<sup>280</sup> (Panero, 2013, p. 9).

presagios, en una mezcla de inocencia trágica e infantilismo apocalíptico (Saldaña Sagredo, 1989; Terrasson, 2008). Blancanieves, Cenicienta, la Bella Durmiente, el Flautista de Hamelin, el Mago de Oz, Pulgarcito y Dumbo, son sólo algunos personajes que Panero saca de su contexto original para asociarlos a sus temáticas propias y su estilo perverso<sup>281</sup>.

Es muy oportuno recordar que Panero apostaba por dos antecedentes principales de la literatura moderna: la literatura infantil y la de terror. Curiosa combinación que el poeta de hecho incorporó indistintamente en su obra, o lo que Gimferrer llamaba los “terribles cuentos negros de hadas” de Panero (citado en Blesa, 2011, p. 12). Y no era sólo la literatura infantil propiamente, sino también sus versiones *disneyanas* (como dice Panero) las que atrajeron al autor a una desacralización de los personajes amigos de los niños.

El cuento *Peter Pan* de James Matthew Barrie no ha sido la excepción, sino más bien posiblemente el personaje de cuentos privilegiado de Panero. Al inicio de su carrera artística, la poética que publicó en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, consistía en un monólogo del Capitán Garfio acerca de fantasías apocalípticas, figura que también surgió de sus poemas en 1973, diciendo en *El canto del Llanero Solitario* que el pirata había matado al cocodrilo (inimaginable en el universo de Peter Pan). Después, en una publicación de 1992 aparecía el poema *Captain Hook*, haciendo énfasis en la cabeza calva que le supone al capitán y lo ubica sobre la tierra del “estiércol infinito”.

El propio Peter Pan aparece en ocasiones desplazado a su flauta o a su sombra. En el poema *Final* de 1990, un juego infantil (“las escondidas”) se torna insólitamente un terreno de olvidos y repeticiones amenizadas por la flauta de Pan. La sombra y el terror de Peter Pan son evocados como cercanos al poema mismo en un verso metapoético de *Asesinato* en 1992, mientras que tres años más tarde se refiere a esa sombra como aquella que todos pisotean en el suelo de un ambiente infernal. En 1994 hablaba de Nunca Jamás, en referencia a la escena de Disney en que entre las nubes se puede ver el barco pirata volviendo a su tierra, pero que Panero ubica en una atmósfera marchita de cosas que tocan su fin.

---

<sup>281</sup> Algunos de estos ejemplos se mostraron en la sección de intertextos, en el tema de la familia, los padres y la infancia.

*Peter Punk* es uno de los poemas más conocidos de Leopoldo María, publicado en 1990. En él aparecen los Niños Extraviados buscando el secreto de la nada, Garfio tratando de descifrar el secreto de su mano perdida, Campanilla llorando y Peter intenta explicar en vano su amor, pero el hada lo dejó. La tensa desolación de todos los personajes es notoria. Todos estos poemas pueden consultarse en el Cuadro 6.

Panero (2014b) decía en un artículo (titulado *Peter Pan, el asesino*) que este personaje es un asesino porque en el cuento original no tiene reparo en acabar con la vida de Garfio y los piratas. Afirma que esto responde a una colonización del universo del niño, pues Disney y otros han “convertido en piezas maestras de literatura infantil a textos que nada tienen que ver con la infancia” (p. 177). Pone como ejemplo también a *Alicia en el país de las maravillas*, un texto esquizofrénico por excelencia según Panero, que es convertido como forma de colonización en cuento para niños<sup>282</sup>.

Y esto interesa en tanto que *Peter Pan* se ha metamorfoseado conforme nuevos artistas lo versionan. El cuento de Barrie es en ocasiones impactante, pues efectivamente Peter Pan y los Niños Extraviados matan a piratas e indios, o viceversa. Mientras que Disney dulcifica mucho la historia, al escenificar como simples juegos las peleas entre niños e indios, y las armas afiladas convertirlas en resorteras. Posteriormente, el *Peter Pan* paneriano recrudece la narración con elementos terroríficos e insólitos. Tal es el caso de los poemas recién comentados, así como el cuento que nos ocupa en esta investigación, *Hortus conclusus*. La Tabla 7 muestra un desglose más específico de la caracterización de personajes del cuento de Barrie de 1904, contrastadas con otro gran intertexto para Panero como lo es la película disneyana de 1953 y finalmente los personajes reconstruidos en *El lugar del hijo*, publicado en 1976.

---

<sup>282</sup> Este tema lo aborda también en el prólogo a su traducción de *Peter Pan* (Panero, 2014a).

Cuadro 6.

*Poemas de Panero acerca de Peter Pan.*

### Pan y Panero (I)

*Poética (1970)*

(De *Hortus conclusus*)

Peter Pan, Garfio.

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

Es la muerte que desaparece

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

Es un *crepúsculo activo*: un asesinato.

Llueve, llueve sobre el país de Nunca Jamás (*frase/poema suelto, 1970*).

*Unas palabras para Peter Pan (1970)*

“No puedo ya ir contigo, Peter. He olvidado volar, y... Wendy se levantó y encendió la luz: él lanzó un grito de dolor...”  
James Matthew Barrie, *Peter Pan*.

Pero conoceremos otras primaveras, cruzarán el cielo otros nombres -Jane, Margaret-. El desvío en la ruta, la visita a la Isla-Que-No-Existe, está previsto en el itinerario. Cruzarán el cielo otros nombres hasta ser llamados, uno tras otro, por la voz de la señora Darling (el barco pirata naufraga, Campanilla cae al suelo sin un grito, los Niños Extraviados vuelven el rostro a sus esposas o toman sus carteras de piel bajo el brazo, Billy el Tatuado saluda cortésmente, el señor Darling invita a todos ellos a tomar el té a las cinco). Las pieles de animales, el polvo mágico que necesitaba de la complicidad de un pensamiento, es puesto tras de la pizarra, en una habitación para ellos destinada en el n° 14 de una calle de Londres, en una habitación cuya luz ahora nadie enciende. Usted lleva razón, señor Darling, Peter Pan no existe, pero sí Wendy, Jane, Margaret y los Niños Extraviados. No hay nada detrás del espejo, tranquilícese, señor Darling, todo estaba previsto, todos ellos acudirán puntualmente a las cinco, nadie faltará a la mesa. Campanilla necesita a Wendy, las Sirenas a Jane, los Piratas a Margaret. Peter Pan no existe. “Peter Pan, ¿no lo sabías? Mi nombre es Wendy Darling”. El río dejó hace tiempo la verde llanura, pero sigue su curso. Conocer el Sur, las Islas, nos ayudará, nos servirá de algo al fin y al cabo, durante el resto de la semana. Wendy, Wendy Darling. Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling, Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la noche: todo está en orden, tranquilícese, señor Darling.

Cuadro 6 (continuación).

*Poemas de Panero acerca de Peter Pan.*

### Pan y Panero (II)

*El canto del Llanero Solitario (1973)*

*Fragmento*

Madonna sin pasado ni futuro  
Fuera del tiempo, Fortunato, ven  
Garfio ha matado al cocodrilo, ven  
al castillo que un foso sin agua defiende.

*Final (1990)*

Jugando al escondite detrás del carro abandonado  
Olvidamos el nombre de cada uno de los dos  
y la flauta de Pan, tras de un sollozo  
olvidamos el nombre de cada uno de los dos  
jugando al escondite detrás del carro abandonado.  
Y pasaban y pasaban los hombres a nuestro alrededor  
pasaban

olvidando la flauta de Pan  
y que estábamos sin cesar  
jugando al escondite detrás de un carro abandonado,  
y sin dientes mordiendo el misterio de la *cosa*,  
jugando al escondite detrás de un carro abandonado.

*Peter Punk (1990)*

Peter Punk es el amor y Campanilla su princesa  
en el cielo está 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.

*Asesinato (1992)*

*Fragmento*

Yo he sabido ver la realidad de la sombra  
y el horror de Pan en la cercanía del poema.

*Captain Hook (1992)*

El Hijo de Dios orina en mi cabeza  
como la del Captain Hook  
y una flor crece sobre mi cabeza  
calva como la del Captain Hook  
y un niño la poda y deja caer  
sobre el estiércol infinito  
que es la tierra de Hook, y un grito  
para saciar la tempestad.

*(Sin título, 1994)*

Dibuja el tedio una paloma marchita  
volando hacia el fin que el papel precipita  
como el cántaro fiel que a su fin invita  
en el aroma de la luna sobre el que vuela  
el barco de Nunca Jamás.

*(Sin título, 1995)*

El poema como un pus  
como el grito de mis ojos  
como la sombra en el suelo  
de Peter Pan que los otros  
pisotean sin verla  
en el suelo del espíritu  
en el infierno aún más atroz de lo blanco.

*Nota.* Tomado de Panero (2001, p. 235; 2010e, pp. 55, 61-62, 103, 386, 388, 429, 451, 490 y 497).

Los elementos ominosos añadidos por Panero contrastan visiblemente con las otras dos obras y, para hacerlo aún más irónico, el “niño eterno” (p. 163) que es Peter Pan, Leopoldo María lo caracteriza precisamente como un no-niño, al atribuirle características no infantiles como lo terrorífico y escenas de cierto corte homoerótico con el Capitán Garfio. El cuento infantil ha sido profanado por Panero de diversas maneras a través de la figura del no-niño, elemento de sumo goce en la lectura<sup>283</sup>:

Garfio está acariciando lentamente, en silencio, la mano izquierda de Peter Pan (...). La mano de Garfio acaricia ahora el rostro, en cualquier momento impasible, excepto una dulce mirada no por ello menos ausente, de Peter Pan (...). Mientras Garfio ejecuta suavemente este movimiento, le susurra a su amigo Peter, al tiempo que se efectúa un leve desplazamiento del plano hacia el niño eterno (p. 163).

Peter Pan va vestido con el clásico gorro piramidal, con su correspondiente pluma. El traje es también aquí el traje disneyano, y la única variación en él es que la espada de madera es ahora ostensiblemente verdadera, de acero, y tan grande que la arrastra por el suelo (p. 157).

Uno de los personajes centrales, Wendy, también aparece en dos fragmentos que chocan frontalmente con su condición de tierna niña. Ella narra cuentos espeluznantes a sus hermanos y posteriormente recibe una flecha en el estómago que intensifica la noción de cuerpo Real:

Entra ahora en el campo de la mirada la habitación de los hijos de Mister Darling, sumergida en una penumbra que deja ver sólo a Wendy, recostada sobre la cama, mientras que sus hermanos, sentados a sus pies, son únicamente perceptibles como bultos sin rostro. Wendy está relatándoles un fragmento de lo que se supone constituye la leyenda de Peter Pan:

WENDY. -“A la hora en que la luz se desploma, Garfio, el enemigo tradicional de Peter Pan” (paso a plano medio de Wendy), “meditó arrasarlo la isla de las sirenas: al día siguiente, aquel radiante islote era sólo una vasta y amplia panorámica de mujeres crucificadas” (p. 156).

---

<sup>283</sup> “En efecto, en la versión dneyana de esta obra, Peter Pan es un héroe más bien sosote, pero en la auténtica versión, el fauno no tiene escrúpulos para acabar con Garfio y los piratas. Lejos, pues, de la literatura infantil, Peter Pan es una mitología que, comparando al niño con el Gran Dios Pan, equipara la infancia con el mal” (Panero, 2014b, p. 177).

Poco a poco, la luz decrece y se perfila un primer plano de un arco en tensión, junto con el brazo que lo sostiene, envuelto en una piel de animal. La flecha se dispara y el plano se abre, con relativa rapidez, a un plano general de siete niños vestidos todos ellos con pieles de animales y con aspecto de subnormales, que emiten chillidos que podrían ser de gozo. Todos ellos van armados con arcos y forman un grupo cerrado: parecen observar a la causa de su gozo horrible, situada ante ellos. (...) Cambio directo a un primer plano del estómago de Wendy, tendida en el suelo, y en el que hay una flecha clavada en torno a la cual la sangre fluye como un río exageradamente (p. 157).

Ahora bien, una lectura con atención flotante del cuento de Barrie (2002), precisamente en traducción de Leopoldo María Panero, ha arrojado algunas consideraciones sobre la hijedad. La primera de ellas es la posibilidad de que un hijo advenga “autonacido” suprimiendo las ramas previas del árbol familiar. Éste término lo he tomado de un poema de Panero llamado *Vanitas vanitatum* que dice:

Y vi desde el fondo de la Muerte surgir la cabeza de un niño autonacido,  
y oí el cántico que nadie escuchaba, la música de la final Visión  
(Panero, 2010e, p. 134).

El primer indicio de que Peter Pan no tiene padre ni madre, se muestra en la escena donde se presenta a Wendy:

-¿Cómo te llamas? -preguntó él.

-Wendy Marie Angela Darling -replicó ella con cierta satisfacción-. Y tú, ¿cómo te llamas?

-Peter Pan.

Wendy estaba ya segura de que el niño debía ser Peter Pan. No obstante, su nombre le pareció demasiado corto.

-¿Y nada más? -preguntó.

-Nada más -contestó él, casi con brusquedad. Por primera vez le pareció que poseía un nombre demasiado corto.

-Lo siento mucho -dijo Wendy Marie Angela Darling.

-No importa -masculló Peter Pan (Barrie, 2002, pp. 33-34).

Para tener apellidos y un nombre como tal, es necesario ser hijo. El apellidamiento da constancia de la ascendencia parental. El nombre propio es un legado que se obtiene del padre, la madre y/o sustitutos, por lo que Peter Pan es un nombre demasiado corto al no estar enlazado en relación parento-filial alguna.

A esto se agrega la falta de una identidad, pues al no tener orígenes ni genealogía, el personaje de Peter Pan se queda como difuminado en el lenguaje y mente de los otros al no saber los demás quién es, ni él mismo sospecharlo. Así se muestra en esta escena sobre una lucha que sostiene con el Capitán Garfío:

Hasta aquel momento le había parecido que sentía habérselas con un demonio, mas ahora le asaltaba una más negra sospecha.

-Peter Pan, dime: ¿quién eres? -rugió roncamente.

-Soy la juventud, soy la alegría -contestó Peter, al azar-. Soy un polluelo que acaba de salir del cascarón.

Eso era, naturalmente, una tontería, pero también era una prueba para el infeliz Garfío de que Peter no sabía quién era ni lo que era (Barrie, 2002, p. 149).

Tanto que los demás también dudan de su existencia, como alguna vez dijo Michael a Wendy que no estaba seguro de si existía Peter Pan:

Al año siguiente, Peter Pan no fue a buscar a Wendy (...):

-Acaso esté enfermo -dijo Michael.

-Ya sabes que nunca está enfermo.

Michael se acercó mucho a ella, y murmuró casi temblando:

-Acaso no existe tal persona, Wendy.

Y entonces Wendy hubiera llorado a no ser porque Michael lo estaba haciendo ya (Barrie, 2002, p. 165).

Hasta que todo se resume en “el enigma de la existencia de Peter Pan”. Peter es una duda, una idea suspendida en el aire, lo cual pronto veremos que tiene gran repercusión en el cuento de Panero:

Aunque no con frecuencia, Peter Pan soñaba, y sus sueños eran más penosos que los de otros niños; durante largas horas no podía apartar de sí aquellos sueños que le arrancaban lastimeros gemidos. Creemos nosotros que todos ellos tenían gran relación con el enigma de su existencia (Barrie, 2002, p. 127).

Por otro lado, se encuentran los Niños Perdidos o Niños Extraviados, los comandados por Peter Pan que viven en Nunca Jamás. Se trata de aquellos niños que cayeron del coche de sus nodrizas y que nadie los reclamó de vuelta. Ellos no saben lo que es el tema del árbol familiar, porque al irse a Nunca Jamás dejaron de existir en el entramado familiar y se volvieron, igual que Peter, niños sin padres y no se reconocen como hijos o descendientes (de hecho juegan a decir la palabra sin entender lo que ésta significa). Eso se evidencia en las siguientes

líneas, donde Wendy trata de contar la historia de su familia a manera de cuento pero es interrumpida por los niños:

-El señor y la señora Darling se casaron, ¿sabéis? -explicó Wendy-, y tuvieron... ¿qué creéis que tuvieron?

-Ratas blancas -dijo Agudo, inspiradísimo.

-No.

-Es terriblemente enigmático -dijo Simplón, que se sabía el cuento de memoria.

-Tú calla, Simplón. Tuvieron tres descendientes.

-¿Qué son descendientes?

-Pues... tú eres uno, Gemelo.

-¿Has oído, John? Soy un descendiente (Barrie, 2002, p. 113).

A lo que se suma que Peter Pan odiaba a las madres, al punto de que tenía prohibido a los Niños Extraviados tocar el tema y se molestaba cada vez que Wendy contaba el cuento de Mrs. Darling, donde explicaba lo que es una madre. Todo esto se desenlaza cuando los Niños Extraviados están muy felices de ser adoptados por los Darling, mientras que Peter no acepta la invitación. Él “no sólo no tenía madre, sino que no sentía el menor deseo de tenerla” (Barrie, 2002, p. 34) y “desdeñaba a todas las madres” (p. 87).

Todos estos detalles resonaron en la lectura de *El lugar del hijo*, pues el cuento *Hortus conclusus* muestra el terror de esta posibilidad del niño autonacido, recayendo sobre Peter Pan todos los elementos ominosos del texto y siendo éste una voz, una música discordante, un ser inexistente, una alucinación. De hecho, también el poema del que he extraído el término de “niño autonacido”, es una composición tenebrosa y apocalíptica. Es clave el siguiente diálogo que se efectúa en *Nunca Jamás*, según Panero:

GARFIO. -(Susurra pero con voz más grave que la de Peter): “Peter, sabes, ninguno de los dos existimos, y allá, tan lejos de este lugar, fuera de los márgenes de esta isla...”.

PETER PAN. -(Susurra igualmente, como siempre lo ha hecho, pero con un tono más dulce, infinitamente dulce, que el de Garfio y con aire distraído): “¿En la calle Bloomsbury?”.

GARFIO. -“Allá, sólo una inexplicable caridad les hace acogernos en sus mentes” (p. 163).

Este fragmento del guion muestra la inexistencia de ambos personajes. Se sugiere que están allí hablando sólo porque la familia Darling (habitantes de la calle Bloomsbury) les da cabida, creen que pueden existir, los piensan. Eso también se evidencia cuando Peter explica

que el desolado barco pirata está habitado por nadie: “allí, donde nadie habita, habita el capitán Garfio” (p. 161), siendo Garfio igual a nadie.

Al inicio de las secuencias, Peter Pan intenta entrar a la casa de los Darling forzando la puerta. Luego es una voz susurrante sin origen que pide que lo dejen entrar a la casa. Su sombra logra ingresar y posteriormente Wendy le concede la entrada a Peter a través de la ventana y es allí donde se le puede al fin ver, con el típico traje disneyano. Alguien le dio acogida en la casa y le permitió entrar, pero fue entonces cuando se llevó a los niños. Y es a partir de allí que Peter Pan se convierte en una alucinación que aterroriza a Mr. Darling en el resto del relato, mostrándonos el otro lado de la moneda: si al irse a Nunca Jamás, más que ser niños eternos, los niños renuncian a su hijedad, ¿qué sucede entonces con el padre y la madre a los cuales se les ha cortado el lazo filial que permitía denominárseles como tales?

No se puede ser padre o madre sin un hijo. Lo que da el estatuto de paternidad o maternidad es justamente ser padre o madre de alguien, tener un hijo. Sin hijo no hay condición parental. Es imposible. Y por supuesto, de ello se encarga Panero. Mientras que Barrie muestra a unos padres tristes esperando el regreso de los niños, Panero convierte estas escenas en terror y locura. Mientras que Disney ni siquiera se ocupó de ello, pues deja la idea de que la huida fue sólo un sueño, por lo que los padres nunca fueron esa contradicción andante de “padres sin hijos”. A través de Peter Pan, Panero nos muestra la existencia del monopolio magnético de la hijedad, la paternidad o la maternidad.

En el cuento de Barrie, los padres estaban fuera de casa y fueron avisados por Nana (la perra niñera) de que algo sucedía con los chicos. Corrieron y desde afuera pudieron ver por la ventana las siluetas de cuatro niños volando por la habitación. Mientras subían, los niños y Peter abandonaron el lugar volando, por lo que la llegada de los padres fue tardía y ya no tenían hijos al ingresar al dormitorio. Se habían ido a Nunca Jamás. Pasó mucho tiempo, durante el cual los Darling se sentaban en el cuarto de los niños a recordar con mucha tristeza cada detalle de lo que sucedió la noche en que éstos partieron.

El sentimiento de culpa caía punitivamente en el señor Darling, pues había sido por una malhumorada orden suya que Nana había dormido afuera esa noche y no pudo cuidar a los niños. Tal fue su culpa que adoptó conductas muy singulares, pues empezó a andar de cuatro patas y vivió en la perrera de Nana: “en la amargura de su remordimiento, juró de que no

dejaría la perrera hasta que volvieran los niños” (Barrie, 2002, p. 154). Iba a trabajar metido en la casita de perro, para lo cual se hacía servir de un transporte especial para desplazarse. Su caso se iba haciendo conocido e iba creando todo un personaje de él en Londres, una celebridad quiijotesca que conmovió el corazón de las multitudes.

Pero Panero convierte al señor Darling en el protagonista de su relato. Sufre las tenebrosas apariciones de Peter Pan, quien le pide que lo deje entrar a su casa, como ya una vez pidió a Wendy. Los susurros y la espeluznante música discordante que sale de su flauta, acaban con el Mr. Darling de las primeras escenas, es decir, acaban con el hombre culto que ofrece fiestas en su casa, que tiene una familia encantadora, un padre que canta ópera y que toca violín y piano. Se hunde en una gran desolación por la fuga de los niños:

Mister Darling, que no hace caso alguno de su esposa (quien le sigue acariciando, pero de la que ahora sólo es visible la mano que lo hace) y no la mira: sus ojos abiertos de par en par, su mirada entre estúpida y extraviada, están fijos tan sólo en la puerta de la izquierda del salón, por la que entraron los niños en la secuencia 5<sup>284</sup>, y que ahora está cerrada (p. 166).

Al igual que el protagonista del otro intertexto del cuento de Panero, que se titula *A wicked voice* de Vernon Lee, Mr. Darling es amenazado por estas alucinaciones hasta que pierde toda su inspiración, todos sus dotes artísticos. Y es así como el padre-sin-hijos termina en un manicomio lamentándose por el día en que los niños se fueron:

Cambio a primer plano de Mister Darling; tiene la cabeza rapada como los demás [locos del manicomio], la cara seca, amarilla, ajada, y ostenta grandes ojeras (...). MISTER DARLING (hablando por primera vez en la cinta). -“Sabes, desde que los niños se fueron, mi inspiración, ¡oh mi inspiración! Fue aniquilada, destruida, minuciosamente destruida... Porque los niños se marcharon, ¿sabes? Y luego... Fue primero una horrorosa voz, una voz susurrante que no parecía venir de cuerpo a parte alguna, sin carne ni sangre, ni siquiera tonalidad alguna... (...) Y hubo de venir luego una música que... (...) No era ninguna música, una música discordante e infame, que odia a toda la

---

<sup>284</sup> La citada secuencia 5 dice:

Mister Darling termina de cantar, para descansar unos segundos. En ese momento, se distingue, entrando por la puerta de la izquierda del salón, a Mister Darling acompañando a sus tres hijos, (...) y entre los cuales se puede reconocer ahora claramente el rostro de Wendy. Los niños se despiden de su padre (p. 156).

música, que aborrecía ser escuchada, si alguien hubiera podido hacerlo, una música disorde (...) e infame, que se repetía, se repetía, se repetía...” (pp. 169-170).

Por lo tanto, esta locura del padre parece derivar de la ausencia o inexistencia de los hijos, hijos que han decidido ir a la tierra donde no se tiene padres. El estatuto de padre queda anulado y es entonces la contracara del hijo-sin-padres tan presente en *Peter Pan*. Son estos fragmentos los que más pueden relacionarse con el poema en prosa *Unas palabras para Peter Pan*, transcrito anteriormente en el Cuadro 6. En él, el poeta se dirige al señor Darling, tratando siempre de tranquilizarlo asegurándole que todos estarán para el té de las cinco y que tiene razón, que Peter Pan no existe. Alude a su temor de que sus hijos no existan y a que Peter Pan sí lo haga:

Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling, Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la noche: todo está en orden, tranquilícese, señor Darling (Panero, 2010e, p. 55).

Es interesante que en el prólogo a su traducción de *Peter Pan*, Panero (2014a) asociara al niño, al loco y a las habilidades propias del escritor:

Pero aparte del niño y del loco, aunque con una relación nada imaginaria sino natural, existe una tercera persona que tiene acceso a las fuentes de la realidad divergente, de lo suprarreal, del ello o inconsciente. Esta tercera persona es el escritor, y el riesgo de su aventura no radica en ninguna bebida o maléfica droga, sino en que su experiencia delimita ese otro modo de percepción u olor que caracteriza a la experiencia esquizofrénica. La función del escritor es, pues, la función psicoanalítica de canalizar y territorializar este sistema, la lacaniana función de circunscribir el inconsciente (¶ 6).

Según esta cita, se trata de tres elementos que están presentes en *El lugar del hijo* y su referencialidad a *Peter Pan*: el niño eterno/no-niño, el loco Mr. Darling y el poeta, tres vías de acceso al inconsciente que Panero propone en el marco de este infantil cuento de terror.

Finalizo pensando que cierta psicología ha nombrado alguna vez un tal “síndrome de Peter Pan”, y este término se ha difundido en ciertos sectores populares refiriéndose a él como un fuerte apego a la infancia o negación a crecer<sup>285</sup>. Es lo primero que se asocia al nombre de Peter Pan: la resistencia a dejar de ser niño. No obstante, nadie piensa que también es

---

<sup>285</sup> Término de Dan Kiley: *The Peter Pan Syndrome. Men who never grow up*, de 1983.

característico de este personaje el renegar de toda filiación. Peter Pan es una apología del rechazo a la hijedad, intento máximo del niño autonacido. Tenebroso, apocalíptico, inexistente, sin orígenes y de identidad dudosa. Es ésa la mejor descripción de este niño no nacido de padres, único en su especie, pues en un mundo en que todos los seres son hijos de alguien, la idea de aquel autonacido sólo puede ser un relato de terror paneriano, quien nos muestra todas las imposibilidades menos imaginables del lugar del hijo.

Y en manos de Panero también cae su reverso, el padre-sin-hijos que al invalidar y cancelar el estatuto de “padre”, condición para la que se necesita una contraparte (un hijo para ser padre), este sujeto accede a la locura, donde el hijo autonacido y terrorífico le demanda una entrada en su casa desde que los hijos suyos dejaron de serlo.

Tabla 7.

*Comparación del cuento Peter Pan, según James Matthew Barrie, Walt Disney y Leopoldo María Panero.*

	<b>J. M. Barrie</b>	<b>W. Disney</b>	<b>L. M. Panero</b>
<b>Peter Pan</b>	Encantador. Viste con hojas. Vive en la mente de los niños y los acompaña en el camino cuando mueren. Niño que nunca crece ni quiere hacerlo. Sin edad. Hace música con su flauta. Pierde su sombra. Sin madre y sin deseo de tenerla. Mala memoria (olvida a las personas). No tiene identidad ni procedencia.	Elige a los niños Darling porque creen en él. Casi adolescente. Pierde su sombra. Viste con traje verde. Usa una pequeña espada. Toca un instrumento ( <i>pan pipe</i> ). No conoce la palabra “madre”.	Adolescente disneyano con espada enorme. No existe, si no creen en él los Darling. Pide entrar a la casa. Niño eterno. Voz susurrante y flauta discordante. Su sombra no tiene cabeza. Terror sobre Mr. Darling.
<b>Wendy</b>	Niña con gran sentido de maternidad. Educada. Recibe una flecha de los Niños Perdidos pero sale ilesa. Juega a ser madre muy en serio. Crece, se casa, tiene una hija. Se avergüenza de haber crecido. Envejece.	Es casi una adolescente. No quiere crecer. Recibe piedras lanzadas por los Niños Perdidos pero Peter la salva. Menos maternal. Al final, quiere crecer.	Cuenta historias macabras sobre Peter Pan a sus hermanos. Recibe una flecha de los Niños Perdidos y su estómago sangra como un río.
<b>Mr. Darling</b>	No le interesaba el tema de Peter Pan. Se llena de culpa y remordimiento por la partida de los niños. Se vuelve “loco”: vive en la casa del perro hasta que vuelvan los hijos.	Prohíbe hablar de Peter Pan. Al final cree recordar a Peter Pan de su infancia.	Canta ópera, toca violín y piano. Es atormentado por una voz susurrante (Peter) y música discordante desde que los niños se fueron. Perdió su inspiración. Termina en el manicomio.
<b>Mrs. Darling</b>	Encantadora. Maternal. Pone orden a la imaginación de sus hijos. Infancia más o menos recordada. Conocía a Peter Pan de niña. Con el tiempo muere y nadie la recuerda.	Hermosa. Menos protagonismo. Creía que Peter Pan era el espíritu de la juventud.	Ningún papel importante. Sólo compañía de la familia.
<b>John y Michael</b>	Uno es el más listo y el otro es un bebé. Son secundarios en la trama (la principal es Wendy). Empiezan a olvidar a sus padres. Regresan a casa. Crecen.	Igual que en el libro (aunque aquí aparecen un poco más).	No se nombran. Aparecen como unos bultos sin rostro en una sola escena.
<b>Nana</b>	Perra terranova. La mejor niñera. Atenta, noble y cuidadosa. Muy humanizada. Con el tiempo muere.	Perra san bernardo. Niñera. Atenta con los niños.	Un perro que camina con los niños. Luego sólo está su casa vacía.
<b>Capitán Garfio</b>	Jefe de los piratas. Temible. No tiene mano derecha. Cortés, educado, elegante. Demasiado preocupado por los buenos modales. Ropa de aristócrata. Muere devorado por el cocodrilo. Peter Pan lo olvida con el tiempo.	Jefe de los piratas. No tiene su mano izquierda. Ropa de aristócrata. Menos valiente. Huye graciosamente perseguido por el cocodrilo.	Arrasó la isla de las sirenas. No se sabe si tiene garfio. No existe. Está solo en el barco. Fracaso de aristocracia. Escena de caricias extrañas con Peter.

Tabla 7 (continuación).

*Comparación del cuento Peter Pan, según James Matthew Barrie, Walt Disney y Leopoldo María Panero.*

	J. M. Barrie	W. Disney	L. M. Panero
Niños Extraviados	Se cayeron del coche de la nodriza y nadie los reclamó. Comandados por Peter. Visten la piel de los osos que matan. Viven en una cueva subterránea. Cada uno tiene nombre y caracterización. Disparan una flecha a Wendy por orden de Campanilla. Tienen prohibido hablar de madres. Un poco tontos. Asesinan piratas. Son adoptados por los Darling, se educan y crecen.	Usan disfraces de animales. Viven en una cueva subterránea. Disparan piedras a Wendy por orden de Campanilla. Un poco tontos. No saben qué significa "madre". Usan resorteras y espadas de madera. Las luchas con indios o piratas son sólo un juego. Ruidosos. Se quedan en Nunca Jamás.	Visten piel de animal. Lanzan una flecha a Wendy por orden de una voz. Aspecto de subnormales, mirada estúpida, emiten chillidos y gruñidos de cerdos, se revuelcan en charcas e inmundicias. Armados con arcos.
Piratas	Temibles. Cada uno tiene nombre, caracterización e historia breve de vida. No tienen madre y quieren una. Todos mueren asesinados por los niños.	Son anónimos. Sólo sobresale Smee. Alegres. Huyen a salvo cerca del capitán.	-----
Campanilla	Encantadora. Vive porque los niños creen en las hadas. Celosa. Intenta matar a Wendy. Se sacrifica por Peter (toma veneno) pero se salva. Muere. Peter Pan la olvida con el tiempo.	Celosa. Intenta matar a Wendy. Se sacrifica por Peter (le quita una bomba) pero se salva. Hermosa.	Es una voz, una alucinación que ordenó a los niños matar a Wendy.
Pielés Rojas	Guerreros sagaces. Viven en un campamento. Llevan en la cintura las cabelle- ras de niños y piratas que matan. Fueron muertos casi todos por los piratas.	Amigos de los niños. Viven en un campamento. Alegres.	Están extintos. Su campamento es una ruina arqueológica con objetos indios a medio enterrar (hacha, tienda, hoguera, cabellos).
Sirenas	Burlistas. Malintencionadas. Viven en una laguna.	Hermosas. Viven en una laguna. Son burlistas y malintencionadas.	Fueron crucificadas por Garfio. Vivían en una isla rocosa y angosta.
Nunca Jamás	Es la mente de los niños (en forma de mapa). Varía según cada niño. Está prohibido crecer. Es una isla. El tiempo pasa muy deprisa. Cada vez que alguien suspira, muere un adulto.	Es una isla pequeña y mágica.	Desértico, llano, horizonte inexistente. Vegetación crece lentamente (es el <i>hortus conclusus</i> ). Hay enanos. El tiempo es una leyenda (no hay). Bosque. Muy desolado. Tiene una montaña de flores que hablan (¿intertexto de Carroll?).
Final	Peter Pan se horroriza al ver a Wendy adulta, y sigue haciéndose amigo de las niñas de cada generación posterior. Los niños perdidos se van de Nunca Jamás y crecen. Peter Pan va olvidando a todos los personajes del cuento.	Todo fue un sueño, pero se sugiere la visión del barco por las nubes, donde van Peter Pan y los Niños Perdidos volviendo a Nunca Jamás.	Los niños no vuelven a casa. Mr. Darling se ha vuelto loco y está en un manicomio. Ve a las sirenas crucificadas y oye la voz susurrante de Pan.

## **Enigma: pérdida de la estructura familiar**

Panero cierra su libro dando cabida a extremos no imaginados de la relativización de los lugares familiares. Logra hacer un desconcertante reacomodo de la estructura familiar en varias dimensiones. Introduciremos el tema del enigma haciendo breve pausa en una lectura de la hijedad que no estaba contemplada en la lectura semiótica, pero que puede ayudar a presentar el tema de la ruptura de las leyes de filiación.

Se trata de una lectura un poco más sociológica/antropológica del pueblo como una familia de hermanos, todos hijos de un dios padre. En este caso, el relato se enmarca en el politeísmo nórdico comandado por Odín, el padre de todos. Y la hermandad se constituye en el Sippen o comunidad de varones vikings. El protagonista del cuento, Snorri Storluson, se va alejando de esta comunidad y sus costumbres, de las cuales al parecer nunca se sintió del todo parte.

Esto se demuestra, por poner un primer ejemplo, en las formas de nombrar a sus iguales, a quienes al inicio llamaba con cierta convicción “mis hermanos de rubia cabellera” (p. 177), “mis hermanos vikings” (p. 181) o “mis hermanos de raza” (p. 193). Conforme se va cuestionando las tradiciones vikings, éstos se convierten en “ambiguos hermanos de barba y melena rubia” (p. 197), “compañeros de vida” y “hermanos anteriores” (p. 198), “mis conciudadanos” (p. 211), “mis hermanos originales” (p. 231) o “mis antiguos hermanos” (p. 241). Hasta que al final, cuando su ruptura con el Sippen se ha hecho efectiva, los vikings son llamados “los ogros rubios” (p. 216), “aquellos seres ya para mí tan lejanos” (pp. 229-230), “mis compañeros desconocidos” (p. 232), “los excrementos de mi infancia” (p. 241), “mis hermanos ya sin nombre” (p. 247), perdiendo esa noción de hermandad y relación familiar que lo unía a todo un pueblo.

El ostracismo al que se somete Snorri empieza también a notarse con las críticas que hace a los vikings, calificándolos como seres ruidosos que “vociferan, chillan, y aborrecen sobre todas las cosas la paz y el silencio” (p. 175), haciendo imposible su profesión silenciosa y serena de escaldo. Critica que su única afición sea la guerra y el pillaje, que su amor por el mar los haga odiar la tierra, que sean tan ignorantes y no les interese adquirir nuevos conocimientos desde los pueblos del sur. También se aparta de las tradiciones que considera más bárbaras y crueles (a las cuales se sintió ajeno desde su infancia) como el llamado “Circo del Mono”, en la cual los

vikings jugaban a una especie de fútbol con la cabeza de un hombre muerto por ellos en algún barco capturado. Estas ideas le daban ganas de huir.

Un asunto interesante se da cuando el protagonista de la historia empieza un movimiento de ruptura con la religión de su pueblo, al empezar a dudar de la existencia del dios padre de todos y a blasfemar en su contra, lo cual inesperadamente es correspondido por el resto del Sippen. La relación con Odín se va destruyendo al cabo de ciertos pasajes, en uno de los cuales se quiere dar sepultura a este dios que ha encarnado en un cadáver. No obstante se revela posteriormente el secreto de que son otros dioses los realmente venerados por el rey y su casta.

Será luego el cuestionamiento el que invade al protagonista cuando dice: “que me perdone Odín, el ‘héroe sin historia’, si es que existe” (p. 208). Todo lo cual culmina en un diálogo sarcástico con el rey, donde se burla de toda la mitología de su pueblo acerca del origen del ser humano y del conocimiento, para desembocar en un ateísmo lleno de blasfemias. Se refiere a Odín como “el impotente” (p. 218), “el eunuco” y “el afeminado”, “esa divinidad ridícula cuyo nombre real no es como el de dios, Aquel Que Es, sino Quien Nada Es” (p. 213); y afirma que el pensamiento destruye a dios: “como si yo fuera ahora mismo el dios al que creían que mi pensamiento había destruido” (p. 231). El discurso emancipador contra el dios padre que Snorri elabora en la Hunderschaft (la Gran Asamblea), fue aclamado por todos. Decía que dios necesita ser alabado por los humanos, lo cual pone en evidencia su inferioridad y su falta:

“Hermanos” –dije–, “cuando de rodillas orabais a los dioses de arriba, ¿no os disteis cuenta jamás de que vuestra miseria era la suya, y *mayor su falta*, ya que tenían que obligaros a ese acto miserable por la fuerza? Porque, en efecto, ¿qué dios puede necesitar que le hablen y le miren desde el suelo, si no es aquel que no se sabe ni ve dentro de sí porque no es nadie, nadie, sí, ya que caso de ser alguien, a qué demandar nuestra sucia compañía? Porque el que es quien es se basta por tanto a sí mismo y para nada necesita el espejo de nuestras prédicas. (...) Wotan<sup>286</sup>, el señor de los cielos, yo le digo desde aquí, y con la cabeza alzada: eres débil e ignorante y necesitado (p. 213; cursivas añadidas).

---

<sup>286</sup> Wotan se utiliza en la narración como sinónimo de Odín.

A pesar del éxito que sus determinaciones tuvieron en la opinión de sus “hermanos”, Snorri se fue alejando de su sentimiento de pertenencia al pueblo, que de por sí nunca fue mucho: “ya no me sentía lo más mínimo formando parte de aquel Sippen, de aquella ciudad y de aquel paisaje” (p. 231). También dejaría de frecuentar la taberna o el puerto (puntos clave de reunión social) y rechazaría ser el invitado de honor en un banquete que ofrecía el rey. Se unió con una mujer que era ya repelida por la comunidad (por ser viril y lesbiana), lo cual provocó que los vikings cometieran acciones para irritarlo y provocar su salida definitiva de la aldea: le dejaban cabellos de sus hijas en la puerta de su casa, excrementos, cabezas de animales torturados, un niño violado y casi muerto, o abusaban de sus esposas en el umbral de su puerta. Él se dirigió finalmente a Sorbst, su pareja: “le propuse mi decisión de marcharnos definitivamente de allí” (p. 246), a lo cual ella le dijo que debían resistir a tales provocaciones y quedarse.

Snorri finalmente tomó medidas en su exilio interior para apartarse y alejar su saber del resto de la comunidad, pues él era un escaldo, guerrero poeta, escribano, por lo que poseía conocimientos a los que el resto del Sippen no tenía acceso. Es así como empieza a escribir frases en latín, una lengua del sur, para evitar que los vikings pudieran leerlo o para que lo comprendieran poco. Con el mismo objetivo escribe en forma de enigmas, misterios de difícil resolución para alejar a los que había considerado antes como sus “hermanos” de todo el saber secreto y oculto que le fue otorgado por los hechiceros de la Hunderschaft.

Y es aquí donde se pasa del desarme de la estructura familiar colectiva (congregación de hermanos de la comunidad, todos hijos de un dios padre adorado) a la disolución del esquema familiar nuclear (padre y madre que tienen hijos, hijos que son hermanos). A través del recurso del enigma, Panero muestra todas las imposibilidades que nuestra conformación simbólica no nos permite concebir, anulando toda posibilidad de árbol familiar y situando a los individuos en diversas posiciones excluyentes e inverosímiles entre sí: se puede ser madre e hija de la misma persona, lo cual se traslapa también al ámbito del sexo, donde el padre puede tener senos y ser al mismo tiempo la madre con falo.

Panero juega -una vez más- con la mente de su lector proponiéndole enigmas que provocan angustia al romper todos los parámetros de realidad, de lógica, de estructuración simbólica en la que la cultura misma existe, la lógica aristotélica donde A es A, y no puede ser B

ni C, donde una cosa es ésa y no puede ser otra cualquiera, uno no puede ser otro. Fragmenta así las condiciones del lenguaje racional mismo, la lógica del sistema de árbol familiar y la disposición por lugares, roles y funciones de cada personaje de la familia.

El recurso del que se vale Panero es ese enigma que en el cuento describe como “una suerte de mediación entre la confesión y el secreto” (p. 222), es decir, una condición ambigua entre la revelación y el ocultamiento. Según la Real Academia, se trata de un “conjunto de palabras de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil entenderlo o interpretarlo”. En un ensayo de Panero (2014b) que se titula *Me dicen que no escriba esto*, dice muy acertadamente que las palabras, lejos de aclarar el enigma, nos defienden de él. Lo cual es muy acertado, pues estos enigmas son amenazantes para nuestro razonamiento neurótico (no en vano Snorri desearía nunca haber accedido a tal conocimiento y teme en qué manos vaya a caer), pues difuminan todos los presupuestos de la familia, sobre la cual se aposenta la cultura, el sistema social y el universo simbólico, ante lo cual recurrir a las palabras como antídoto nos devuelve de ese estado de caótico terror Real hacia el mundo del lenguaje y el orden. El prólogo de Panero a *El lugar del hijo* decía que “el psicoanálisis es una defensa contra el miedo”, por los mismos motivos por los que la palabra lo es: “sin la palabra la vida da miedo” (Panero, 2010f, p. 31).

Veamos algunos de estos enigmas, cuya respuesta su autor no desea que caiga en las manos inadecuadas “por temor a que alguien lo use torpemente” (p. 221). Pero dice que aunque revelara el secreto, éste serviría muy poco a los que lo conocieran, porque se esforzarán en rechazarlo y porque es imprescindible para la práctica de este arte el conocerse a sí mismo. Los dos enigmas son:

El primero es simple y dice así: “sé tú mismo padre y madre, sólo entonces nacerás”; y el segundo sigue, y explica “y habrás, para nacer, de invertir tu nacimiento y olvidar el día en que dejaste el vientre de tu falsa madre para empezar a morir, naciendo así en otro lecho de sábanas secas, por primera vez desnudo, para renovar tu cama usándola en otros sueños que los que tú no soñabas; dejando así de mancillar, al dormir sobre ella, la pesadilla de esa vida que supones despierta” (p. 222).

Es evidente que los enigmas que propone el narrador no son, como supone, simples ni explicativos. Propone como único camino hacia el nacimiento, ser el padre y madre de sí mismo, lo cual se logra invirtiendo el nacimiento del útero materno (de la falsa madre, además).

Hay otros fragmentos del texto que dejan al lector absorto frente a la contradicción de términos, como “dinos si Odín humedece tus labios nuevamente con saliva, como hizo antes de que al nacer, murieras” (p. 197), pregunta que antepone la muerte al nacimiento, invierte el orden de los factores quedando primero la muerte y luego el nacimiento y alterando inverosímilmente el producto, o más aún, dejándolo como completa incógnita. ¿Cómo se muere y después se nace? También el narrador afirma en una ocasión que es “la culpa la mayor Madre del Mal, de la misma manera que éste es su único padre” (pp. 238-239), lo cual implica que se puede ser el padre de la propia madre y viceversa.

Otra cita desconcertante es cuando se refiere al niño llamado Ulm, quien nunca había tenido madre ni padre según el narrador (¿otro niño autonacido paneriano?) “y que era más viejo que yo, por tanto, ya que no nació nunca ni pudo conocer la infancia” (p. 247), con lo cual ya no cabe ni en la idea del niño autonacido, sino de aquel que ni siquiera nació. También entre estas ecuaciones irresolubles se encuentra la siguiente declaración:

Mi mano quiso escribir unas letras que mi mente no comprendió, pero que, sin embargo, repito (...): juro desde aquí que quien coja estas palabras al vuelo encontrará en mí a un Hijo; y, habiendo anotado esta voluntad extraña, sentí pánico, pensando que acaso encierran un contenido terrible que ignoro y que espero no resuelva jamás el desenlace de este relato (p. 222).

En estas palabras, Snorri ofrece a quien descifre con un rápido entendimiento sus enigmas, que encontraría en él a un Hijo. No obstante, ni siquiera el formulador del acertijo tiene claro su significado, pues simplemente dejó que las palabras salieran, lo cual le produce el horror de que encierren más secretos desconocidos por él mismo. El propio protagonista siente un respeto y temor por los secretos enigmáticos que circulan por el relato y que conllevan una desestructura del orden simbólico en torno a la filiación.

Estas discordancias se presentan también en torno al trato mutuo que se dan Snorri y Sorbst desde el día en que empezaron a ser pareja. Snorri, hablando de ella, dice que “la miré a los ojos y la vi, y me vi a mí mismo por fin a mi lado” (p. 234), y la nombra posteriormente como “mi hija” (p. 240), “hijo mío” (p. 237), “mi hermana” (p. 242), “mi propia carne” (p. 243), “mi igual” (p. 244), mi “madre” (p. 245), “mi femenino padre” (p. 246), “mi única madre de recio falo” y “padre de senos plateados” (p. 247) o “el único ser al que había estado unido” (p. 248). Y esto sin contar los apelativos comunes de una pareja: “mi amor” (p. 242), “mi

compañera” (p. 239) y “mi querida” (p. 244). También la llamaba “aquella que lentamente me devolvía mi perdido derecho a la infancia, haciéndome creer que aquellos días no habían muerto nunca entre los dedos grasientos de mi primer padre” (p. 235).

Sorbst por su parte, le dijo a Snorri haber al fin encontrado en él “a la mujer que toda mi vida busqué y he podido acariciar los cabellos de mi madre; gracias” (p. 235), y también se cuenta que “nos miramos el uno al otro a los ojos abiertos, llamándonos al mismo tiempo: ‘¡Hijo mío!’” (p. 237). Con lo que Sorbst es para Snorri él mismo, su carne, su igual, y a la vez es hija, hermana, madre, madre fálica, amor y compañera; agregándole las contrapartes masculinas de hijo y femenino padre con senos. Todo en una sola persona. Mientras que Snorri es la mujer, la madre y el hijo para Sorbst.

La historia puede ser aún más complicada si añadimos el encuentro sexual que hubo entre ambos personajes, y acerca del cual Snorri dice que al verla desnuda y contemplar el Misterio, “bendije entonces con toda mi alma a ese padre de los dioses todos y de los hombres, al que nuestra unión estaba ya empezando a crear” (pp. 235-236). Frase que da lugar a la idea de que su unión estaba procreando al padre de todos, incluso de ellos mismos. La escena continúa describiendo el regreso de la niñez en forma de hijo y de yo duplicado, y sostiene que éste ha nacido porque se han mirado dos hombres, posiblemente haciendo alusión a la virilidad y lesbianismo de Sorbst que se unía sexualmente con él:

Y, cuando mi falo se irguió por fin dulcemente hacia el cielo, sin desearlo o forzar su erección con pensamiento alguno, sentí en efecto que mi niñez había regresado de un largo sueño, y volvía a mí como un hijo, aquel hijo cuyas cenizas sirvieron hasta entonces de suelo olvidado a los insignificantes pasos de mi conciencia posterior. Y comprendí que ya nada ni nadie podría hacer daño a ese yo doble que acababa de nacer, porque, quizás por primera y única vez sobre la tierra, dos Hombres se habían visto (p. 236).

Tiempo después, Sorbst le confiesa haber sido inseminada por ocho entes sobrenaturales que son el centro del relato: una especie de dioses en forma de cadáveres vivientes. Y refiriéndose al niño que habrá de nacer de dicho acontecimiento, decía ella que “dormirá pronto un nuevo niño en esta habitación; y a ese nadie lo podrá destruir” (p. 249), a lo que agregó que el niño será para Snorri no un hijo sino un padre y una familia completa, y a la vez el niño-adulto será Sorbst y será Snorri, y será muchas otras cosas que se vuelven imposibles de parafrasear:

Este hijo nacerá en breve, y no será para ti un hijo, sino un padre verdadero, y una familia entera por sí solo, y a partir incluso del momento en que yo le ofrezca mi pecho, será ya un Hombre de más edad que todos los que conoces y un niño más lleno de niñez que cualquier otro. (...) Y, aunque el que ha de nacer no sea hijo tuyo, serás tú mismo y seré yo ese niño; y te mirará con los ojos de tus primeros padres, cuya mirada tornará por primera vez la suya verdadera, y sonreirá con los labios encarnados de todas las mujeres que amaste; porque ese hijo nuestro es vástago de Inmortales, lo mismo que tú (p. 250).

Finalmente, cuando el niño nace al día siguiente, sin haber tenido la mujer síntomas de embarazo, Snorri escucha en la habitación de al lado la risa maravillada de un recién nacido. Al dirigirse a dicho aposento encuentra a la madre y al niño, al cual proceden a bautizar con la sangre de la hemorragia anal de un niño que, violado por su padre y el resto del pueblo, había muerto en casa de Snorri la noche anterior. El relato (y el libro a su vez) termina en términos igualmente incomprensibles:

Y, del mismo modo que otros pueblos “bautizan”, al nacer, a sus hijos con agua helada y suave, porque dicen que del agua se nace, mi hermana [Sorbst] había dibujado en la frente del niño nuevo, una cruz hecha de sangre de Ulm, que era, me habría de decir en respuesta a mis pensamientos, un agua más helada y más suave que cualquier otra que pudiera concebirse, y para nacer también, en la hora amarga en que nacer es imposible, y los Mejores están solos (p. 255).

Panero nos ofrece una propuesta de movilidad totalmente insospechada del árbol familiar, un *desmembramiento* del árbol, es decir, aquel al que se suprimen miembros, literalmente. Pero este árbol paneriano también está lleno de injertos en todas sus ramas. Inicia con una disolución de la comunidad familiar, de la hermandad fundada por un dios padre de todos y finaliza con un desarme total de la familia nuclear contemporánea.

No es en vano que en la escuela se enseñe a los niños a trazar su árbol familiar como modo lúdico y educativo de estructuración de sus orígenes, ni que el genograma sea un instrumento tan avalado por la terapia sistémica, pues ambos métodos dan cuenta de una genealogía restrictiva e inmutable que antecede a los sujetos y le dicta los parámetros de *ascendencia* y *descendencia* familiar, siendo que en ambos términos se denota una estructura, un andamio tópico de *arribas* y *abajos*, donde unos descienden de los otros, donde los abuelos están siempre dos niveles más arriba de los nietos en el esquema porque son los *ascendientes*, los antepasados (están antes, en el pasado, respondiendo también a una linealidad en el

tiempo); y donde los hijos siempre están seguidos inmediatamente de los padres, están abajo como *descendientes* que son.

En el genograma se utilizan casillas para delimitar la posición de cada miembro de la familia (ver por ejemplo la biografía de este autor, en la cual he trazado el genograma de los Panero), en tanto el padre no puede ser la madre de su hijo, ni la madre puede ser la hija del padre, sino que cada casilla marca un nicho específico e inquebrantable, excluyente de todos los demás y unido a ellos por líneas. Dichas casillas son cuadrados para el caso de los hombres y círculos para las mujeres, lo cual también *encasilla* el sexo de la persona, dejando fuera a las imposibilidades simbólicas “intersexuales” de que el padre sea la hija, o de que la madre sea el hermano, por lo que los condicionamientos sexuales también son parte del andamio familiar. Panero *nos saca de nuestras casillas* y hace un uso deslumbrante de la pérdida del sentido, uno de sus mecanismos favoritos del cuento de terror.

Y es que precisamente recordemos que el libro se llama *El lugar del hijo* y también *En lugar del hijo*, ambos títulos que conviven para nombrar a la misma obra (su nombramiento no podía corresponder a una única significación, como lo relativo a Panero) y los dos sostienen esta cuestión de la hijedad como un asunto de lugares, más topológico que dado por los esquemas razonables y prácticos de la descendencia. El lugar del hijo es –más que eso– *los lugares del hijo*, que no responden a una sola función unívoca y que además se traslapan con otros lugares: *en* lugar del hijo, aquello que puede movilizarse hasta reemplazar dicho lugar como el *konoshiro* de Bashō, el pescado puesto por el padre en el lugar de la hija, leyenda que posiblemente nombró por primera vez a este libro (volver al Cuadro 5). El juego de lugares y su correspondiente movilidad irrestricta es la clave.

Finalmente, para complicar aún más las cosas, el presupuesto primero de todas estas confusas paradojas, contradicciones e incógnitas irresolubles, es que la llamada familia de origen es falsa. Panero lo dice bien claro: “olvidar el día en que dejaste el vientre de tu falsa madre” (p. 222). De lo cual se puede sólo decir que el poeta no dejó piedra sobre piedra en su paso por las edificaciones familiares y que sosteniendo tantas ideas antitéticas logró la tala completa del árbol familiar (y del bosque en su totalidad) y la desorganización del universo simbólico de sus lectores, a quienes arrebató la alfombra sobre la que están de pie y deja un intrusivo desasosiego

en su mente. Todo lo cual es un reto al propio lenguaje, pues Panero logra servirse de él para pasar a la escritura aquellas irrealidades que el lenguaje mismo ha hecho imposibles.

\* \* \*

A través de esta fase final de investigación se ha anudado aquello concerniente a las lecturas previas (la filológica y la semiótica), y se ha podido formular una conjetura que si bien no se vislumbraba en las etapas anteriores, sus elementos estaban tan visibles como el sello de la carta robada (a propósito de la abducción).

Como se ha de haber notado, este trabajo no poseía un marco teórico definido más allá del posicionamiento del psicoanálisis frente al arte, desde un lugar de no-saber y dando lugar para escuchar lo que la obra enseña. Es por ello que las precisiones teóricas presentadas en la última etapa (historia y funcionamiento del relato de terror, placer y goce en la lectura, el filicidio, nociones básicas sobre la filiación desde Lacan) sólo podían ser examinadas *a posteriori*, pues no se sostuvieron teorías para aplicar sobre la obra artística<sup>287</sup>, sino que la obra fue primero puesta en su contexto y luego analizada en la textualidad libre de teoría, a partir de lo cual ya se pudo formular una conjetura psicoanalítica para dar cabida a la interpretación infiel de la investigadora. Siendo consecuente, entonces, con los principios teóricos de escuchar al arte y siendo fiel a la metodología misma, la mayor parte de la materia teórica debió esperar a que se finalizara el estudio de la obra.

Fue entonces cuando la conjetura se formuló a través de un proceso de abducción, y se procedió a mostrar cómo el libro *El lugar del hijo* de Panero utiliza mecanismos del cuento de terror para apelar al goce y al placer del lector, con respecto a una condición que le es inevitable como el ser hijo, siendo los puntos máximos de miedo el filicidio y la pérdida de la estructura familiar. Se desobedeció a buscar un sentido final, pues mucho de lo relativo a Panero no puede dirigirse a una significación última ni unívoca, dado que su escritura rompe con muchas nociones estéticas de la literatura y algunos principios básicos del sistema familiar y social, dando lugar a multiplicidad de significados. Por ello son adecuadas las palabras de Solano Jiménez (1991) cuando se refería a que una lectura psicoanalítica

---

<sup>287</sup> Sólo se había tenido la idea de que *El lugar del hijo* permite repensar nuevas formas de relación, no psicopatologizadas ni medicalizadas, sino desde lo ominoso visto como una extrañeza inquietante.

más que explicar, pretende preguntar; más que hablar del texto, persigue hablar con él, dejarlo hablar; más que darle un sentido, intenta seguir el sentido hacia el cual apunta; más que completarlo, (cerrarlo), desea (pues la lectura/escritura tiene que ver con lo erótico) cortarlo, quebrarlo, diseminarlo (p. 32).

También me permito repetir las palabras de Rabaté (2007), quien sostenía que la lectura psicoanalítica de la literatura

no puede ser sólo un “objeto” capturado, atravesado o exhibido por un discurso que busca una simple justificación a través de la ejemplificación; la literatura habita la teoría desde el comienzo, y la hace temblar, vacilar con respecto a su propio estatuto, arruina el milagro de una teoría limpia y pura claramente opuesta a un puñado de “ejemplos” bien escogidos (p. 19).

Esta lectura no se limitó a la ejemplificación de la teoría a través del libro, ni la primera aplastó, menguó ni silenció al segundo. Al contrario, le dio voz al texto (una escritura realizada desde la resistencia al diagnóstico) y se sirvió de ciertas consideraciones teóricas para mostrar a la teoría misma en su falta, es decir, algo que al psicoanálisis le viene bien en cualquier circunstancia, y hurtó otros términos clínicos del *corpus* teórico psicoanalítico (como el filicidio, la sublimación o el goce) no para realizar un diagnóstico o sentar en el diván al texto (o al autor), sino para dar cuenta del efecto que sobre el lector tiene la contemplación de un texto, el cual a su vez rompió con muchas bases de su socialización y su universo simbólico que le sostiene en pie, contenido por un frágil yo que goza su disolución frente al texto de Panero.

A modo de un modesto *bricolage*<sup>288</sup> (forma en que decía Rabaté que Lacan se aproximaba a los textos literarios), he sido usuaria de elementos de la historia de la literatura de terror, de la teoría literaria sobre sus mecanismos de funcionamiento y del *unheimlich* freudiano, todo ello para mostrar que Panero se sirvió de sus conocimientos en esta tradición literaria para tocar algo de lo reprimido que eternamente retorna en los adentros de cada lector.

---

<sup>288</sup> El *bricoleur*, según Lévi-Strauss, es quien trabaja con sus manos utilizando medios desviados, no originales e indirectos. Se expresa con la ayuda de todo un repertorio amplio y de composición heteróclita. Usa ideas heterogéneas que no fueron diseñadas en un inicio para la tarea que éste va a realizar, pero que las adapta a sus necesidades. Construye a partir de restos, crea algo nuevo y añade su propia impronta. No obstante, esto no significa trabajar sin conocimiento, pues su método de trabajo supone la capacidad de crear y de instrumentar su saber (Díaz Matínez & Prieto Toraño, 1996).

Por ello logra causar un efecto siniestro al evocar contenidos ocultos del psiquismo que se esconden pero que son parte del sujeto, quien los vive con una extrañeza inquietante dado que lo *familiar* se le ha vuelto desconocido.

También tomé prestado el término clínico lacaniano del goce, el cual a través de Barthes se puede convertir en un elemento del texto literario. Con ello pude demostrar que parte del efecto ominoso paneriano consiste en el juego imperceptible de pendulaciones irregulares entre placer y goce, oscilaciones que el lector no se da cuenta que le están atravesando y que le llevan de un lado al otro de las relaciones familiares, que se le muestran bellas y majestuosas, sublimes y confortables; hasta que repentinamente se le convierten en formas mortíferas y monstruosas, deteriorando a las figuras sacras de la familia.

Es aquí donde el concepto de tabú fue otro insumo (ahora tomado de la antropología y pasado por el filtro freudiano), y que conlleva dentro de sí la antítesis de lo sagrado y lo ominoso: el preciado tesoro de la familia se encuentra en este libro unido a lo tenebroso, a la muerte, a lo desconocido. Se hizo entonces uso de dos conceptos que implican en su etimología la contención de contrarios, y que funcionan en esta investigación como garantes de la extrañeza de las relaciones familiares cotidianas: *unheimlich* (familiar y desconocido) y *tabú* (sagrado y ominoso).

Posteriormente, el uso parcial de las teorías de corte kleiniano formuladas por Rascovsky, permitió una lectura no clínica del filicidio sino un vistazo más cultural que se sirvió de los aportes de la etnografía y el registro histórico para dar cuentas de la universalidad de un fenómeno negado pero a la vez omnipresente como el filicidio (un tabú). Para ello, también el aporte literario fue imprescindible y permitió ver que la matanza del hijo ha estado en la mente de poetas de todos los géneros, siglos y latitudes, considerando que son ellos los conocedores privilegiados de las pasiones humanas, es decir, de su inconsciente. Las mitologías que fundan la sociedad occidental, la griega y la cristiana principalmente, también fueron un insumo en este recorrido, y el repaso por algunos de sus episodios épicos permitió repensar al filicidio como el fundador de la cultura misma al preceder al parricidio y al incesto, lo cual cuestiona un poco a la teoría freudiana sobre el totemismo y el complejo de Edipo.

Y finalmente, teniendo como presupuesto algunas nociones básicas lacanianas sobre la

filiación (como el deseo del Otro, el proceso de alienación-separación, el Edipo, el estadio del espejo), se pudo comprobar que estas teorías son fragmentadas y despedazadas por el texto de Panero. Al hablar de ellas, el autor nos daba una sensación de estructura y lugar seguro (lectura de placer). Pero al romper con estas teorías y con todo lo que ya sabemos sobre la familia, nuestro universo simbólico se disolvía y el barrado del sujeto (\$) se ponía en incómoda evidencia. Así lo demuestra decididamente la última sección de la lectura psicoanalítica, servida de enigmas y cuentos infantiles para mostrar que el poeta concibe múltiples imposibilidades del típico árbol familiar, jerarquizado entre abuelos, padres, hijos (y demás) de la forma más ordenada y sin posibilidades de ser otra. Pero la tala de este árbol y el injerto de ramas arbitrarias convocan al caos del que nada queremos saber, y pone en jaque mate al lenguaje porque logra escribir aquello que la estructura del lenguaje mismo torna inexistente e imposible. “Lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible”, decía Octavio Paz, pero Panero vuelve arte lo que creemos indecible.

Es por ello que la psicología puede servirse de las obras literarias (frecuentemente desdeñadas por la búsqueda de la cientificidad) y darles el lugar que merecen como poseedoras de un saber sobre la realidad humana. Y más aún si el arte puede brindarnos pistas acerca de una condición tan inherente al ser humano y tan presente incesantemente en la clínica psicológica como lo es la hijedad, palabra inexistente frente a la maternidad y la paternidad tan institucionalizadas y estudiadas.

Se ha plasmado aquí el anudamiento del marco teórico, la lectura filológica y la lectura semiótica, lo cual permitió la conjetura psicoanalítica que, echando mano de diversos recursos del arte y la cultura, nos ha permitido desenrollar el pergamino del manifiesto filial de Leopoldo María Panero, lleno de manifestaciones revolucionarias dado que, en palabras del autor, “no hay otra revolución que aquella que pone en cuestión no, como el marxismo, la materia, sino la subjetividad” (Panero, 2014b, p. 159).

Finalizo preguntando, si para Freud el poeta y el psicoanalista se nutren de las mismas fuentes, ¿qué sucede con aquel que se aproxima al psiquismo humano a través de la literatura y el psicoanálisis al mismo tiempo? Y más aún, ¿qué ocurre si ese conocimiento teórico del psicoanálisis procede de los libros y también de la vivencia misma de la locura al mismo tiempo? Sin duda alguna es una combinación única que ha dado el resultado de Leopoldo

María Panero, una literatura de los márgenes y los bordes que pone todo en entredicho, dictada por la voz minoritaria de un poeta, loco y lego del psicoanálisis y la antipsiquiatría.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

*Y ahora seré si quieres, fuego fatuo  
que alumbre por las noches tu lectura, y ruido  
de fantasmas para alejar el silencio, y canción en la sombra,  
y mano  
que no supo de otra, y hombre  
buscándote en el laberinto, y allí gritando cerca del monstruo  
tu nombre, e imaginando tus ojos.*

Leopoldo María Panero<sup>280</sup>

Muestro finalmente las conclusiones de este trabajo, las cuales he organizado según la genealogía de esta investigación, la reflexión sobre el “autor” Leopoldo María Panero, su estilo de escritura, el contexto en el que se escribió el libro *El lugar del hijo*, el libro tal cual, la lectura textual de la obra, la hijedad y otras consideraciones, no definitivas ni acabadas.

**1. La genealogía de esta investigación (a propósito de la filiación y el parentesco), se ha situado en los antecedentes que analizan las relaciones parento-filiales en la obra de los Panero, y se ha distanciado de algunas otras tradiciones epistemológicas.**

En una investigación cuyo tema central está ligado a la descendencia y la genealogía, es indispensable pronunciarse acerca de dónde procede la investigación misma. Este trabajo tomó distancia de muchos de sus antecedentes expuestos en los inicios. Se creó una ruptura con algunos estudios de psicoanálisis y literatura que admitían una psicología de autor, un

---

<sup>280</sup> (Panero, 2010e, p. 227).

diagnóstico, un psicoanálisis de sus personajes o una absorción del texto dentro de la teoría. También se ha suscrito a lo largo de las presentes páginas la propuesta de estetización de la psicología para darle un valor literario y artístico (Fernández, 2011).

Se mostró una separación con respecto a algunos estudios sobre la filiación provenientes de las ciencias sociales, a los cuales he calificado de reaccionarios y normativos en tanto se enfocan en la Ley del deber ser y proponen pautas de normalidad y de normalización en casos familiares que consideran patológicos, disfuncionales o con requerimiento de intervención profesional. Estudios estos con objetivos de regulación, dirigidos a padres y madres (nunca a hijos), posicionándose como un saber universitario sobre la familia y la filiación, que dicta los parámetros de atipicidad a suprimir y los puntos de llegada hasta la familia normal, en su valor de base del sistema capitalista.

También se eligió un desprendimiento de algunos estudios sobre Leopoldo María Panero, consistentes en hallar los rastros de la “esquizofrenia” como signos a interpretar dentro de sus textos, buscando dar cuentas de un funcionamiento subjetivo fuera de una demanda transferencial (psicología de autor) en congruencia con el discurso psiquiátrico y algo de lo que Freud llamó “psicoanálisis salvaje”.

A nivel de temática (relaciones parento-filiales, literatura, Panero), la genealogía directa dentro de la cual ha sido inscrita esta tesis es representada por el estudio acerca del lugar de los hijos en la poesía de Leopoldo Panero (padre), realizada en 1965 por Emilio Miró; su respuesta a cargo de Túa Blesa en 1993, donde se indagaba la presencia del padre en los poemas de sus hijos Juan Luis y Leopoldo María; y la indagación que realizó Alfredo Saldaña en 1994 acerca de la figura de la madre (Felicidad Blanc) en la obra de Leopoldo (hijo)<sup>290</sup>.

Si Miró encontró que los poemas del padre idealizaban al hijo en consonancia con toda una tradición hispánica de poesía paternal que resonó en Leopoldo Panero (existencialismo, soledad, cercanía a Dios, extensión de la propia infancia a través de los hijos, inocencia, pureza, ligazón espiritual); Blesa más bien se topó con que los versos de los hijos evocaban al padre a razón de la intertextualidad, del vacío que dejó su prematura muerte, el whisky y algún

---

<sup>290</sup> No obstante, una diferencia considerable entre la presente tesis y los trabajos citados, es que estos últimos buscan a los personajes reales (los Panero) en la obra literaria.

homenaje en ambivalente tensión con reproches y disgustos, “otra presencia alienta en el lugar del hijo” (p. 178). Y Saldaña descifró la ambivalente y retornante figura materna, pasada al texto poético con diversas y ambiguas modalidades de la relación materno-filial (desde el odio hasta el incesto).

Podemos situar a esta investigación como cuarta parte de la saga, donde se estudia el lugar del hijo en textos del propio hijo. Las relaciones analizadas han respondido a las combinaciones de hijos según padre, padre según hijos, madre según hijo e hijo según hijo. Aún quedan muchas combinaciones posibles.

**2. Leopoldo María Panero el “autor”, emerge como una posibilidad brindada por el orden simbólico que le precedió en una familia entregada a la escritura. No es una figura de autor *ex nihilo*, pero tampoco fue pasivo en la recepción de ese lugar, sino que amplió los bordes de la escritura y del oficio de escritor.**

La sección de los intratextos no en vano la introduje con la máxima mallarmeana que tanto citaba Panero: “la Destrucción fue mi Beatriz”. Y si Mallarmé se refería a la Beatriz de Dante, la musa idealizada que inspiró la escritura del infierno, el purgatorio y el paraíso, entonces la frase puede aplicarse a la poética y a la vida paneriana. La destrucción fue la musa, o mejor dicho el norte paneriano, tal y como demostré en las indagaciones de la vida y obra del autor, tan confundibles una y la otra en un desplazamiento metonímico, que denominé finalmente bi(bli)ografía.

La entrada de Panero al cuerpo de la poesía estaba posiblemente constituida antes de su propio nacimiento. Los significantes que le precedían lo inscribieron al parecer en la red de la escritura: hijo de padres escritores que tenían una sensibilidad estética refinada (al igual que el tío), Leopoldo María creció entre bibliotecas envidiables según cuentan todos los que accedieron a ellas (en Madrid, Astorga y Castrillo de las Piedras), rodeado de tertulias interminables en su casa y veraneos vacacionales con los poetas destacados de la época (amigos de su padre), quienes además aplaudían sus improvisaciones artísticas desde que tenía cuatro años de edad. ¿Pero qué hizo él con ese lugar que le precedía en los significantes familiares de la poesía? Romperlo y extender sus propios bordes (la Beatriz de Panero).

Es por ello que el emergente “Leopoldo María Panero-autor” no puede leerse como un

hecho azaroso ni aislado, sino que se relaciona a un entramado inmediato (familiar) que posibilitó o facilitó el surgimiento de esta carrera literaria, lo cual ayuda a no tomar a la figura del “autor” como un ente maravilloso, divino o mítico, ajeno a las creaciones del significante.

Su particular posicionamiento político también pudo tener algo de resonancia de los significantes familiares. Panero se manifestaba constantemente en oposición a cualquier forma de sistema que intentara crear un modelo normal y homogéneo de sujeto o de escritura. Al respecto, sus antepasados y su ambiente familiar consisten en encuentros entre corrientes desencontradas (valga la antinomia): proveniente de dos familias burguesas (una de capital y otra de provincia), de madre decididamente republicana durante la guerra, de tío paterno republicano que murió en la guerra (obligado a la militancia en el bando franquista), de tío materno monárquico que falleció también en la guerra (en el bando republicano). Y de padre comunista (amigo de Neruda y Vallejo) que había sido condenado a muerte por ser “rojo”, que después de salvarse se convirtió al franquismo y lo nombraron (tal vez injustamente) como “poeta oficial del régimen”, pero que extrañamente siguió manteniendo relaciones estrechas con los poetas republicanos exiliados, y a la vez fue el principal propulsor cultural de Franco (todo un misterio político, una ambigüedad irresoluble para quienes intentan escribir su biografía).

A ello se suman otros parentescos de Leopoldo María en los que no enfatizan las biografías: familiar de Carmen Polo, esposa de Franco; en parentesco con Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei y santo de la iglesia; familiar de Pablo de Azcárate, embajador cultural de la España exiliada en Londres; y proveniente de familia paterna relacionada con la masonería. Estos encuentros de diversidad ideológica que caracterizaron a su red familiar, muestran relaciones con el poder, la represión, el protagonismo en la economía española y en el capitalismo liberal (el franquismo y el Opus Dei). Mientras que por el lado de la masonería y el republicanismo, hay restos de persecución de parte de la iglesia católica y el franquismo, así como huellas más o menos librepensadoras. Hay muchos significantes mezclados en la historia y que posiblemente configuraron algo del hombre radical e inclasificable que conocimos como Leopoldo María Panero.

Entonces, ser “un Panero” no era un asunto para ignorar u obviar. No obstante, todos tomaron rumbos propios e hicieron de sus significantes elaboraciones diferentes: Felicidad optó por su subjetivación a través de la escritura y la vida social, hasta convertirse en un ícono del

feminismo de la época; Juan Luis llegó a decir finalmente “no” a todas las invitaciones relacionadas con la obra poética de su familia (o la vida privada familiar) y se hizo de nuevas latitudes, emigró, fue un poeta modestamente famoso, cortó raíces hasta donde le fue posible, tuvo estabilidad y eligió a sus nuevos hermanos, liberándose de los lazos biológicos; y Michi se opuso a publicar sus escritos y decidió apartarse de las gigantescas sombras de sus hermanos, se mantuvo de cierta forma unido a Leopoldo María y a su madre, y fue muy errante en sus andanzas hasta antes de llegar a Astorga para elaborar algún proceso dentro de sí y finalmente morir.

Fue una familia que apelaba al voyeurismo del espectador a través de los personajes que crearon y que expusieron en las películas o entrevistas, además de la gran obra literaria que cada uno tiene con su mérito independiente al de su personaje y al de su apellido. Tal vez les haga aún más justicia ser leídos sin husmear en su biografía (especialmente lo digo por Leopoldo Panero), y ser un lector que se abandona a paladear sólo la poesía.

Con respecto a Leopoldo María se puede decir que él también construyó su propia historia a partir de sus significantes: fue un metamorfoseador del lenguaje. Hizo de su vida el exceso que lo llevó a un saber, y este gusto por los bordes lo condujo a vivir en los límites de la cultura, la institucionalidad y la subjetividad: la poesía de la ruptura, el marxismo, la vanguardia, la cárcel, las drogas, los múltiples diagnósticos, los manicomios, la militancia antifranquista, el antinacionalismo, la bisexualidad, el sadomasoquismo, el suicidio y todo un perfil mítico de lo subversivo que la sociedad (parcialmente) rechaza, pero sociedad a la que deja como legado la posibilidad de caminar contracorriente. La Destrucción fue su Beatriz.

**3. Se presenta una dificultad inherente al intentar el retrato de un “autor”, pues éste se va versionando en cada trabajo que hable de él (tendencias de los biógrafos, ediciones de películas, transcripción de entrevistas). El “malditismo” fue un sesgo/mito considerable que retrataba a un Panero “unifacético” e inmutable.**

Sólo pude dar mi propia versión reconstruida del mito de Panero a partir del libro de Fernández (2006), el de Utrera (2008), las películas que cito a lo largo de la investigación y las entrevistas. También con las conversaciones virtuales o presenciales que sostuve con Bruno

Galindo y Adolfo García<sup>291</sup> (fuentes todas que no dejan de ser el mito versionado por cada uno de los transmisores). A lo cual sumo todas las dificultades inherentes a aquello relativo a Panero, quien se dice y se desdice (virajes de opinión). Y ni qué decir de otras fuentes (algunas investigaciones y noticias) que solamente retrataban a un Panero decadente, siempre sumido en una amarga locura.

Posiblemente el retrato más “fiel” de Leopoldo María Panero sea el del documental *Merienda de negros* de Elba Martínez (2003), quien con una mínima intervención y pocas ediciones deja que el poeta se muestre ante la cámara, y se le puede mirar allí –muy opuesto a la imagen del loco y maldito que muchos, empezando por él mismo, quisieron alguna vez transmitir– contando chistes, haciendo bromas a la gente que pasaba por la calle, poniendo apodos o “motes”, bañándose en la playa, riendo a carcajadas, cantando, declamando poesía. En una ocasión me comentó Elba: “Alpasky es un amigo pintor que tiene Leopoldo desde su juventud (...), me dijo eso sí que al fin alguien retrataba a Leopoldo como es en realidad” (comunicación personal, 14 de julio de 2013). Creo que eso puede ser información valiosa para cualquiera que le admire, pues da la certeza de que Leopoldo no era el personaje amargo que todos quisieron enfatizar, o al menos no era ésa su única faceta. He aquí una dificultad más de retratar al “autor”.

Panero sostuvo una actividad literaria intensa hasta el final de su vida: su obra fue abundante en varios géneros literarios, tuvo mucho movimiento en recitales y ferias, fue de presencia notoria en medios de comunicación, le homenajearon en vida y después de ella más. Fue asimismo multifacético en el entorno de las letras: poeta, prosista, novelista, ensayista, cuentista, antólogo, editor, traductor, columnista, teórico, conferencista, guionista y crítico. Llamó y sigue llamando la atención de investigadores y artistas de muchas áreas: psicología, psicoanálisis, filología, filosofía, medicina, periodismo, cine, música, pintura, escultura, teatro, entre posiblemente muchas otras disciplinas. Y fue un autor que ya en vida tenía el privilegio de tener adjetivos y sustantivos no oficiales que transitaban alrededor de él entre el lenguaje: “paneriano”, “panerólogo”, “paneresco”, “leopoldecas”. Todo esto muestra el nada desdeñable alcance de su obra, y lo que se puede decir de ella está lejos de agotarse.

---

<sup>291</sup> Uno, co-intérprete del disco *Panero* (Ann et al., 2004), y el otro, editor de Leopoldo María en Las Palmas.

Teniendo esto claro, paso al siguiente punto donde quiero aludir al supuesto “malditismo” del escritor: no negaré que es un mito irresistible y que deja la conmoción de que Panero fue el último poeta maldito. Aunque es hasta agradable dejarse llevar por esta idea, se debe tener presente que el malditismo es una creación discursiva (como el autor) creada a partir de coyunturas específicas. Es un malditismo que se ve en contradicción dentro del discurso mismo al estar relativizado por el éxito del poeta, que si bien no llegó a ocupar una silla de la Real Academia ni a ganar un premio Nobel, tampoco fue novel: basta con mirar el volumen de su obra que fue publicada y traducida a varios idiomas, así como la cantidad de estudios, compilaciones, inclusión en antologías, tributos y homenajes numerosos para los que se le toma en cuenta, todo lo cual termina derivando en un “benditismo” que hizo de Panero un *loco de altar*.

Sea como sea, Panero siempre renegó de cualquier clasificación (novísimo, loco, lacaniano, surrealista, español), por lo que cualquier intento de “ortodoxarlo” será repelido por la caja de Pandora que es su *corpus* poético. Su excentricidad lo llevó siempre a resistirse a *hacer caso*: no hacía caso porque desobedecía la norma, y no hacía caso clínico tampoco.

Deseo finalizar esta reflexión sobre el autor con palabras de Juan Luis Panero (1994), quien se preguntaba ¿por qué razón estudiar la vida de los poetas? A lo que él mismo respondió que “en una época tan penosa y pesadamente masificada y servil, donde el miedo a una catástrofe se confunde con el terror al recibo de la luz, puede que estas vidas rebeldes tengan algún valor simbólico” (p. 78).

**4. El estilo (si es que puede concebirse uno sólo) de la escritura de Panero consiste en la ruptura con el consenso del lenguaje y las convenciones literarias, divorciando la díada significante-significado y apostando por poner en palabras aquello inefable e inexplorado. Además, la intertextualidad es el referente primordial de la escritura paneriana, pues se apropia de los textos de otros bajo el supuesto de que el lenguaje (y la literatura) es un sistema de citas (una escritura del plagio). Todo lo cual demanda a un lector con disposición a desprenderse de sus referentes sociales y a pensar en realidades alternativas no siempre agradables, es decir, una cierta voluntad de goce que al final es una rebeldía estética y política. La desviación es amenaza.**

Los renglones torcidos de Panero son muestra de una ferviente ruptura con los cánones literarios tradicionales y de una apropiación muy *sui generis* del proyecto cultural. Es la pugna

disruptiva que el poeta sostiene con el lenguaje al lanzarse a sus rincones inexplorados, mudar su sentido y decir lo indecible.

El estilo paneriano sostiene los legados vanguardistas de la transgresión, al desmarcarse de toda posibilidad de categorización y al (co-)romper el texto. Transgrede las leyes de significante y significado que los unen, muestra una autonomía frente al lenguaje consensuado, niega el pacto de comprensión y critica la necesidad burguesa de un lenguaje pleno en significados. Apuesta por la ausencia del significado unívoco, renunciando a la pretensión de un proyecto de significación. El lenguaje se desdibuja y transgrede no sólo al discurso oficial, sino incluso a lo más transgresor: las vanguardias de las que se ha servido.

Con Panero, nada es lo que suele ser. La paternidad no es lo que es, ni la traducción, ni el haiku, ni el limerick, ni los novísimos, ni la religión, ni la infancia, ni la rima, ni el verso, ni la prosa... Se sale del desciframiento del código y pone en evidencia la grave fragilidad de las tipologías. “Yo no soy ni seré una pieza de nada ni de nadie; no me van los engranajes”, decía Panero (en Ribas, 2014, 7 de marzo).

Leopoldo María no creyó en la musa ni en la inspiración (toda una rareza si hablamos de un poeta), sino en la intertextualidad (lo cual implica la no-creencia en el autor o creador). Si bien toda obra deriva de otra, el ejercicio intertextual en Panero es constituyente. No hay creación *tabula rasa*: sus poemas y cuentos derivan de otros textos. Permite la inmersión de otros discursos en el “suyo propio”, en una apropiación llevada al límite del sistema de citas borgiano.

Es así como nace una intertextualidad extrema basada en la cita, la referencia y el plagio, convirtiendo la escritura en un palimpsesto que puede resultar ininteligible porque saca a los elementos de su contexto y les da una nueva significación. Panero causa contrariedad en el lector al desafiar a la estética y con ella a la aceptabilidad de sus textos. La atipicidad del “fenómeno Panero” causa tal perplejidad que se convierte en un texto que no se sostiene mucho en cualquier lector, pues lo invita al goce de la fragmentación de su propio “yo” y del proyecto cultural.

Su lectura demanda un público seleccionado, convencido de que la vida puede responder a principios diferentes, que se permita ser expulsado de sus aprendizajes y de su

socialización, que admita un espacio para salir de su enajenación por unos instantes y encuentre placer/goce en ello, que renuncie a la hipocresía social, que admita un choque frontal entre el texto y sus principios. Se requiere una predisposición no convencional, apertura, una renuncia a prejuicios interpretativos y a esperanzas de coherencia; todo lo cual es fácil de decir, pero Panero siempre tiene algo que estremece los adentros de quien se crea más libre: nos hace sentir a todos convencionales. Es ése el público *panerizado* (totalmente erizado).

Puedo resumir mi posición como investigadora suscribiendo a quien dice que “hablar de un autor tan prolífico y actual como Leopoldo María Panero no sólo requiere armarse de coraje, sino asumir una tremenda responsabilidad” (Pérez Rojas, 2006a, p. 115). Porque se requirió valentía al enfrentarse a un texto desbordante que es capaz de sacar al sujeto de casi toda referencialidad y de sus principios de socialización, dejando hecho pedazos al mundo tal y como se le concebía antes de él; coraje para enfrentar el terremoto emocional que deriva de esto y del (des)encanto con el texto y el autor, pues el goce llega como algo intrusivo que se escapa a la intencionalidad del sujeto lector, pero de lo que el yo tratará de defenderse a toda costa, no importa la apertura que hayamos predispuesto para la empresa. “Voy pasando oscuramente de mí a tu memoria”, decía Panero (2010e, p. 527).

Los temas incómodos que tal vez restringen su público, ponen en duda el concepto preciosista de la poesía y hunden el dedo en la llaga de la moral, lo cual constituye también una rebeldía estética. Es entonces cuando mejor se puede apreciar que sus textos son un fenómeno político, pues al ampliar los límites del concepto de poesía asume que ésta puede ser una subversión estética y vital, subrayando que el arte es el resultado arbitrario de una institucionalización (recordemos a Marcel Duchamp).

Desde la transgresión del lenguaje poético se puede cambiar la óptica de la vida que el sistema intenta imponer. Panero se ha servido de la literatura para mostrarnos al lenguaje en sus fracturas y subvertir parte del pensamiento que posibilita poner a la estética al servicio del disciplinamiento.

**5. El contexto sociopolítico posibilita las condiciones para cada obra artística. *El lugar del hijo* tiene su prehistoria en una Segunda República Española que posibilitó nuevas vías de desarrollo artístico, seguida por la Guerra Civil que condicionó a las artes a fragmentarse en grupos**

alrededor del conflicto bélico, tras lo cual se vivió una larga dictadura que enriqueció los motivos poéticos pero que dejó en el exilio, en la celda o en la tumba a personalidades importantes del ambiente artístico e intelectual. El libro de Panero se antecede inmediatamente por la apertura de los años 50 (niñez del poeta) que permitió el acceso de nuevas influencias mediáticas, todo lo cual para 1970 formaba el ambiente cultural de un tardofranquismo desgastado que daba lugar a una poesía renovada, con nuevos referentes y llena de novedades en su propuesta estética.

Sería reduccionista pensar que la obra de arte es ajena al contexto que le antecede y que es forastera de su propio presente sociopolítico. El libro *El lugar del hijo* no fue un texto de generación espontánea, sino que se sirvió de toda una coyuntura que le precedía y que posibilitaba su existencia en el medio político, el cual a su vez condicionaba el estado del arte en cada momento preciso de la historia.

Es así como un condicionante ineludible fue la proclamación de la Segunda República (1931) que propició mucha libertad al desarrollo artístico y a la difusión del arte en los pueblos (el ejemplo de Lorca es paradigmático). Luego las artes sufrieron una impronta imborrable con la llegada de la Guerra Civil (1936) que acabó con la República. Los nuevos motivos artísticos estaban manchados y a la vez enriquecidos con las implicaciones del conflicto bélico: en París brillaba el arte plástico republicano que se convirtió en todo un emblema del siglo XX (recuérdense Picasso y Miró) y los escritores antifascistas de España y el mundo entraban en procesos de unión y creaciones de alto valor político. No obstante, la literatura se vio atravesada -en ambos bandos del conflicto- por el dolor y el sufrimiento de la división del país en lucha fratricida (véase el ejemplo de los hermanos Machado).

Se sufrió cierto retroceso: tanto la guerra como la posterior victoria del fascismo condujeron a la muerte, exilio, encierro o silenciamiento de fichas importantes del arte español. Se vivió una fuerte censura que aisló a España de las corrientes artísticas mundiales y que propició quemas masivas de libros. Sin embargo, la coyuntura inspiró como nunca a la creación poética más allá de los verdaderos alcances que pretendieran sus censores. Dentro de la autarquía y el aislamiento se desarrolló una poesía de vencidos y vencedores, profundamente marcada por la guerra.

Un viraje importante de las condiciones se dio con la apertura de los años 50, la cual permitió la entrada de influencias extranjeras en los estrechos límites impuestos sobre España, logrado esto a través de la industria, el turismo, la creación de una sociedad de consumo, un mayor acceso a la información y la adquisición masiva de televisores, todo lo cual gestaba las condiciones que luego impulsarían las libertades sexuales y el descreimiento en la iglesia católica.

En esa década los niños de la guerra eran ya los escritores realistas que buscaban a través de la poesía social llevar un mensaje sencillo y directo a la mayor cantidad de gente posible, bajo el objetivo de la politización de las masas. Fueron poetas criados con la literatura nacionalista de posguerra. Su recuerdo y relación con la Guerra Civil era distinta a la que tuvieron los poetas del 36 (la generación anterior). Vivieron la apertura del franquismo, recibieron la llegada de traducciones de libros extranjeros y sintieron la relajación de la censura tras el estancamiento cultural, el mismo que ahora abría la puerta a disposiciones cosmopolitas. Fue la época también de las Bienales de arte a cargo de Leopoldo Panero, que abrieron el panorama artístico e intentaron recuperar mentes importantes del mundo artístico e intelectual español.

Los años 70 llegaron con un profundo agotamiento del tardofranquismo y se empezaron a dar los primeros pasos hacia la democracia. Época de agitaciones sociales intensas: actividad del movimiento estudiantil en los aires del 68, conflictividad general, efervescencia cultural juvenil (Movida Madrileña) con una convencida necesidad de escapar de los modelos familiares y políticos de sus padres. Etapa de renovación y valentía estética que fue también momento del ingreso del lacanismo en España, lo cual caló profundamente en Panero y sus escritos.

Los novísimos y su revolución en la literatura trajeron nuevos referentes al arte, pues no vivieron la Guerra Civil sino que fueron los niños de la apertura de los 50, lo cual les dio una visión de mundo más global y abierta (a diferencia de la generación anterior que creció en la autarquía). La poesía existencial-religiosa y la poesía social estaban ya superadas (generaciones del 36 y del 50). Se trataba ahora de jóvenes que habían crecido con la literatura extranjera debajo del brazo, que promovieron un regreso a las vanguardias y que no obstante, injustamente se recalca su posicionamiento “asocial” o “apolítico” sólo por no seguir el movimiento realista y social que les precedía.

Sin embargo, reivindicó que su valor revolucionario está no en el llamado al proletariado

(se dice que después del 68 ya nadie muere por una ideología: fin de la modernidad), sino en su reconfiguración del arte poético como indistinto de la cultura de masas, usando fuentes referenciales ajenas a la cultura de élites, lo cual culminó en una propuesta estética desafiante y en una transformación del lenguaje que recupera el compromiso, la inquietud y la inconformidad. Esto es, una forma de posmodernidad que no halla su eco en aquella posmodernidad acrítica y nihilista de la que tanto se habla (y en la que a veces estos poetas son encasillados). La transformación de la palabra también es una revolución en una sociedad cuyo lenguaje obedece a principios dominantes y a criterios estéticos burgueses, al liberarse de todo mandato y tradición sobre el uso de la palabra artística y la lucha por la rearticulación del lenguaje más allá de sus usos utilitarios.

Fue así como llegó el año 1976 en el cual se publicó el libro *El lugar del hijo*. Con la muerte de Franco aún fresca y su dictadura ultrapaternalista en agonía, el tema de la muerte del padre era la consigna. La película *El desencanto* sentó las bases para luego convertirse en una obra de culto, un reflejo y un emblema de la época: el parricidio configuraba el momento ideal para mirar desde el lugar del hijo. Panero ya empezaba a ser conocido en un momento de transición social, donde las nuevas tendencias estéticas y el psicoanálisis eran recibidos con euforia en una explosión del fenómeno juvenil en la capital. Tal fue la España que recibió la publicación de *El lugar del hijo* y, por supuesto, la que lo permitió.

**6. El contexto político se ve reflejado en la biografía de Panero y en su historia familiar, mostrando una vez más cómo las condiciones sociales se mezclan con la vida privada en una banda de Möbius.**

La división entre la biografía de Panero y su contexto social es, por supuesto, una categorización ficticia. En la vida e historia familiar del poeta se pueden vislumbrar los acontecimientos que iban entretejiendo la historia del siglo XX español: la condena a muerte de su padre por ser comunista, el trabajo de enfermera que ejerció su madre durante la guerra para no ser evacuada de Madrid, la muerte de sus tíos durante el conflicto bélico, las Bienales de Arte y los viajes de su padre por América Latina como parte de la política de “Hispanidad”, y su altercado con Neruda. Pequeños y grandes detalles históricos asentados entre las líneas de estas vidas.

La historia de la locura y la psiquiatría en España también se halla contada en la

biografía de Panero: los electroshocks que recibió por ser bisexual, lo cual relata la política franquista frente al homosexual, y también el inicio del régimen de hospital psiquiátrico diurno como novedad en España. Los procesos políticos: la detención de Leopoldo María por su oposición a la Ley Orgánica del Estado y sus manifestaciones con las agitadas universidades madrileñas a finales de los 60, así como su ingreso a la cárcel por la Ley de Vagos y Maleantes que precedió a la Ley de Peligrosidad Social. También su historia de vida anota el ingreso del consumo de drogas a España (más allá del alcohol o la marihuana), la vibrante vida nocturna en la que vivieron su juventud él y Michi en la transición, las nuevas libertades sexuales, la formación de legos en el psicoanálisis lacaniano, la entrada de las teorías postestructuralistas francesas y las revistas de oposición en las que Panero solía hacer sus colaboraciones. Todo ello muestra la imposibilidad de división entre “vida privada” y contexto social: la política y la intimidad son una sola.

**7. El libro *El lugar del hijo* es un objeto de intercambio comercial exitoso, mas propongo leerlo como un libro-experiencia que convoque al sujeto del deseo, al hijo.**

*El lugar del hijo* como libro es toda una minoría en un autor minoritario. Panero es principalmente un poeta y no un narrador, si se compara el volumen de su obra en verso con el de su obra en prosa. Sin embargo, el libro presenta las mismas características del estilo paneriano: mantiene un *continuum* con el resto de la obra en sus temáticas privilegiadas (terror, psicoanálisis, locura, drogas, alcohol, amor desfigurado, infancia, muerte, escritura, incesto...), conserva el gusto por la intertextualidad y sostiene sus principios particulares sobre la traducción.

El libro se entreteje constantemente con la biografía del autor: los significantes del poeta irrumpen en su escritura y permiten hallar los rastros del otro en su texto a través de las dedicatorias a personas importantes de su vida o los epistolarios donde hablaba a amigos y familiares sobre el libro. Una especificidad del libro fue el haber sido creado por este autor, en este contexto histórico, con esta vivencia particular de la locura y conocimiento del dispositivo psicoanalítico, con una historia de filiación complicada y particular que, sin ánimos de poner a Panero en el diván, hace evidente que su discurso sobre lo parento-filial sería distinto del que podrían haber postulado Bécquer, Lorca, Neruda, Debravo o Benedetti (por citar a los poetas cuya obra mejor conozco después que la de Panero), cada uno de ellos desenvuelto en un

tiempo y lugar distinto, con influencias artísticas diferentes, con otro tipo de vida en cuanto a “salud mental” se refiere y siendo hijos en condiciones particulares e irrepetibles. Más que condicionar, esto enriquece la obra para cada caso y le da singularidad. Aunque el autor sea un lugar vacío, no es del todo cierto que no se refleja en el texto algo de quien habla.

Este libro como objeto comercial fue exitoso: ha tenido varias ediciones, ventas favorables y reseñas complacientes. No obstante, mi propuesta se basa en otra concepción de libro y de lectura más revolucionaria. En palabras de Panero (1993), “la obra, lo mismo de nuestra experiencia de la locura como de nuestra experiencia literaria, es tan sólo perfilar el último libro que cabe, el de una revolución total, que abarque no sólo a una parte del hombre, sino al hombre entero; no sólo al ‘homo economicus’, sino al hombre del deseo” (p. 100). Y es que precisamente el libro es un manifiesto filial que con su originalidad se pronuncia respecto a un tema de universalidad ineludible, por lo que más que un libro de valor editorial (que sin duda lo es), *El lugar del hijo* puede ser vivido como un ente que apela al deseo del sujeto y que le impulsa a hacer algo con su condición filial, *aparentemente* inmutable.

Es así como concluyo este punto con la idea foucaultiana del *libro-experiencia*: aquel libro que produce una alteración, que transforma al sujeto y cambia sus puntos de vista y la relación que tenemos con nosotros mismos, con los demás y con nuestro universo cultural (nuestro saber). Propongo leer/vivir el libro (incluso la obra general) de Panero como la lección de una experiencia directa para “desgarrarse” e impedirse ser siempre el mismo. “Para mí, esto es un ‘libro-experiencia’, por oposición a un ‘libro-verdad’, o a un ‘libro-demostración’” (Foucault, 2003, p. 18).

**8. La lectura de la textualidad del libro permitió una fragmentación y una reagrupación del texto que sacaron a la luz categorías de análisis sobre el lugar del hijo en dos polaridades enfrentadas: la idealización y la monstruosidad.**

El texto se mostró con una riqueza tal en su contenido, que muchos temas merecían la misma atención. La lectura línea por línea arrojaba interminables categorías “estudiables” pero que fueron tomadas en cuenta para el presente análisis si y sólo si se correlacionaban con la temática parento-filial. De esos temas pendientes que el libro brinda para su investigación, sugiero los siguientes: la muerte, la locura, la crítica al dispositivo psiquiátrico, el sueño y la

pesadilla, las drogas y el alcohol, la infancia, el psicoanálisis, la mirada o pulsión escópica, el cuerpo, la escritura y lo ilógico, sobrenatural y mítico (categoría fuerte y omnipresente a lo largo de los relatos).

En esta etapa investigativa se pudo llegar también a la conclusión de que sí es posible hacer una lectura del libro *El lugar del hijo* como un conjunto temático, englobado en un título que le nombra significativamente; y no sólo como un sumario de narraciones independientes reunidas bajo un azaroso nombre. Todos los cuentos dieron su aporte a las distintas categorías que fueron surgiendo de la extracción de citas. Esto mostró un nivel diferente de lectura, al no ser ésta una lectura “corrida” y lineal sino de retazos.

La construcción del signo de las relaciones parento-filiales, enfocadas en el lugar del hijo, mostró la polarización en dos extremos posibles: el hijo llevado más allá de la idealización, al que le abundan las muestras de amor y apelativos cariñosos, o el que sacará adelante la vida frustrada y deprimida de su pareja de padres; lo cual se contrastaba con el otro polo que mostraba al hijo como un significante no-dignificante, dejándole en un lugar de monstruosidad que alberga la decadencia, donde se le sitúa como residuo, como objeto de intercambio, como blanco de violencia extrema, como ser indigno y repulsivo, y donde además se le extrae de la sagrada urna de cristal que -según socialmente se concibe- es la niñez, atribuyéndole sentimientos diabólicos, sexuales (no infantiles), homicidas y demás características en un marco de terror.

Los padres desde el lugar del hijo fueron expuestos de diferente manera. El padre por su parte, apareció principalmente del lado de la identificación: un ser del que se busca el amor, al que se le rinden tributos, al que se busca parecerse y al mismo tiempo con el que se rivaliza. Mientras que la madre es decididamente visualizada como palabra, como significante “madre” y función que cualquier ser biológico puede cumplir, lugar de contenido sustituible y determinado más por el lenguaje que por las leyes biológicas. La figura materna también aparece desacralizada en tanto puesta en la dicotomía masculinidad-feminidad, dando cabida a la madre viril, tradicionalmente inadmisibles.

Posteriormente, el filicidio que muestra a los padres monstruosos fue un término muy presente en la lectura semiótica, en tanto el libro muestra cuatro variaciones de él: el canibalismo, el incesto, el suicidio y el infanticidio. El hijo se colocó en el lugar de la muerte

también en esos fragmentos de texto donde el padre (más que la madre) es espectador impotente y perplejo de su agonía, con la imposibilidad de hacer algo por ese hijo que yace, de forma inevitable e irreversible frente a sus ojos.

Por último, el texto llega a los extremos narrativos de romper con las condiciones de filiación que la cultura y el lenguaje inducen. Ello a través de la posibilidad de la no-ascendencia del hijo y la no-descendencia del padre, coyunturas que en todo caso anulan la significación de las palabras “hijo” y “padre”. También acude al recurso del enigma para quebrar las barreras estructurales del género y del árbol familiar, dando cabida a posiciones excluyentes ocupadas por un mismo sujeto (ser padre, madre, hijo, hermana de alguien, todo al mismo tiempo) y además crear imágenes discordantes, ajenas a las concepciones culturales comunes, como el desplazamiento y disolución de madre=mujer-y-sólo-una, o padre=hombre.

**9. La teoría y la interpretación fueron precedidas por una indagación de los referentes contextuales del libro y una lectura de la textualidad. Las únicas referencias teóricas suponían al arte como un objeto de estudio válido y al espectador como un sujeto que sublima ante la conmoción frente a la obra. El psicoanalista se acerca al arte desde un lugar de no-saber y sabe que el poeta le ha aventajado en el conocimiento del psiquismo, al ser su precursor más profundo.**

Con la intención de ser consecuente con el método mismo, el marco teórico como tal se formuló *a posteriori*, de manera que la teoría no hablara hasta que el referente del libro fuese desmenuzado (lectura filológica) y la textualidad de la obra se hubiese mirado detenidamente (lectura semiótica). Es por ello que, fiel a dichos principios, el único marco teórico propuesto al inicio dejó una lección imprescindible: Freud y Lacan ratificaron a la literatura (al arte en general) como fuente válida de saber, y frente a ella es importante permitirse la conmoción y situarse desde el no-saber, la ignorancia y la atención flotante para dejar hablar a la obra, permitir un goce más allá de la teoría y la estética (dejar jugar allí al deseo, a lo innombrable, a la fascinación), dejarse subyugar y abandonarse a sus efectos supremos.

Otro supuesto básico de esta investigación fue que el poeta es precursor de la psicología, es el auténtico y legítimo conocedor del psiquismo, tanto que el artista siempre precede al psicoanalista en su camino. El espectador, por su parte, tiene así abiertas nuevas fuentes de placer y puede encontrar en el arte una satisfacción sustitutiva, una sublimación frente al

malestar en la cultura que a todos aflige, por lo que el arte mismo apela a nuestros síntomas y deseos.

**10. Esta investigación sostiene el énfasis en la hijedad como contraparte de los estudios dirigidos a la maternidad/paternidad.**

Prefiero el término “hijedad” antes que “filiación”, pues la segunda responde a términos jurídicos, biológicos y sociológicos, mientras que la hijedad es un neologismo que he adoptado aquí como contraparte a la maternidad y la paternidad, ambas tan difundidas y apropiadas por diversas disciplinas y tan bien acomodadas en el lenguaje popular y el imaginario social. La hijedad, más excluida, es entonces algo específico que nos remite a la condición de ser hijo, condición que a todos atañe.

Mientras que el mundo de la investigación suele moverse desde el universo paterno/materno, aquí Panero nos ofrece un manifiesto del ser hijo, por lo que en cada escena estremecedora que he citado, apelo no al lector padre o madre, no al que va a pensar en sus hijos si le hablo de un hijo monstruoso o de filicidio; sino que convoco al lector universal que es hijo y que puede ver sus relaciones familiares cotidianas reflejadas en estas imágenes irreales pero Reales. El poeta recurre a la ficción para mostrar lo más grotesco, amenazador y reprimido de las relaciones parento-filiales, relaciones de las que expone una reconstitución muy otra y ajena a la ideología, a la política, a la religión, a las leyes naturales y al principio de realidad. Es un saber otro a través del cual instaura en el lenguaje nuevas posibilidades de relación, donde algo de la significación ha muerto a favor del juego de lenguaje.

**11. El lugar del hijo ya no es sólo dominio de lo sacrosanto sino también del terror. Panero lleva al texto oscilaciones en principio antitéticas acerca del hijo, el padre y la madre. Se juega con la subjetividad del lector en polaridades de placer-goce, ideal-monstruo, sagrado-siniestro (tabú) y familiar-extraño (*unheimlich*).**

Se conjeturó que el libro *El lugar del hijo* utiliza mecanismos del cuento de terror para apelar al goce y al placer del lector, con respecto a una condición que le es inevitable como el ser hijo, siendo los puntos máximos de miedo el filicidio y la pérdida de la estructura familiar. Para exponer dicha conjetura, la tradición del cuento de terror no sólo mostró a los lectores elementos de su inconsciente y del primitivismo de nuestra supuesta civilización, sino que

también brindó herramientas de análisis, pues el libro se inscribe dentro de ella y echa mano de la racionalidad del lector para provocarle el efecto contrario: un miedo inverosímil a través de la pérdida del sentido, la incorporación de elementos discordantes (extrañamiento), la tensión entre lo natural y lo sobrenatural, el contraste entre lo bello y lo horroroso. Este último mecanismo busca situar al lector en los terrenos del placer para luego lanzarlo por los abismos del goce.

El goce tiene algo de exceso (a propósito de Blake), el camino privilegiado de Panero hacia la sabiduría. Decía Lacan (1972-1973): “el goce -sin él, no habría sabiduría” (p. 49). Y es el exceso el que lleva precisamente a este libro a ser lo que es: un manifiesto filial que sedimenta aquello familiar que se ha vuelto infamiliar (la familia dejó de ser familiar), y que ha devenido extrañamente inquietante para el sujeto (*unheimlich*), -“algo familiar se mudó en extraño para ser pronto espantoso” (Panero, 2000, p. 204)- en concordancia con una extimidad que hace aparecer a lo íntimo como un cuerpo extraño, lo más íntimo que no puede reconocerse más que afuera. Libro en el que además se conjuga lo sacrosanto con lo abominable, ambos componentes antitéticos del tabú, pues Panero ha llenado de muerte, sangre, terror y extrañeza todo aquello que culturalmente ha devenido sagrado: la familia. “¡Lo juro por la tumba de mi madre!”, decía uno de los personajes de los cuentos (Panero, 2000, p. 135), poniendo en evidencia que todo aquello relacionado con la familia se ha tomado objeto de juramento y respeto profundo, en tanto son los temas fundantes del sujeto. Pero Panero los ha convertido en lo sa(n)grado: escribe el tabú, recrea el mito y nos acerca a su experiencia de verdad.

Este carácter sacrílego de la escritura paneriana tiene un doloroso impacto en el psiquismo del lector, un lector que además es singular porque necesita dejar atrás (aunque sea fallidamente) sus referentes para enfrentarse con el choque confrontativo del texto, y disfrutar con Panero tanto de la dicha artística que ofrece la cultura así como de la destrucción de la misma, disfrutar de la lectura confortable que acolchona su yo y gozar con la disolución del mismo. Es un ejercicio de pérdida, de desacondicionamiento de las formas literarias que jugarían sólo del lado del placer. Un texto y un lector doblemente perversos, como diría Barthes.

Y es que puede reconocerse en los cuentos de Panero algo de lo familiar y cotidiano, que es nuestro pero que no queremos saber más de ello, y es por eso que logra el efecto de estremecimiento: la ternura no es tierna, ni el amor amoroso o la bondad bondadosa. Con este sacudimiento de los ideales el poeta nos demuestra la constancia de la pulsión de muerte y nos recuerda que es posible que la psicología circule mayoritariamente dentro del principio del

placer, pues nos hace un recordatorio cultural del goce y el Tánatos que condenamos al ocultamiento y a la represión, porque no sabemos cómo ponerlos en circulación de forma consciente. Pero al parecer, el artista sí sabe cómo dar lugar a esas pulsiones negadas, lo cual puede ser una gran puerta para la reflexión cultural.

Es todo esto un aporte a la teoría de la lectura de Panero, pues se ha profundizado el tema de lo que pasa en el lector (su padecimiento, al que no sabe poner en palabras), y toca la condición de goce en el sujeto resquebrajado que al gozar por la vía escópica frente a las imágenes de lo parento-filial, accede a su condición de sujeto sublimador y *voyeur* y termina con la certeza de que Panero tenía razón al decir en el epígrafe de *El lugar del hijo* “¡romped los libros, no sea que vayan a romper vuestra alma!”.

El lugar del hijo es un sitio ominoso, no sólo divino. Hay cabida para la profanación del hijo, de la infancia, del nacimiento. El hijo es mostrado en sus dos extremos posibles: aquel hijo amado, deseado, salvador; y el hijo monstruoso, ajeno a la supuesta inocencia de la infancia, situado en el lugar de animal, objeto y desecho. Es *unheimlich* y tabú: contiene supuestos contradictorios dentro de sí. Lo mismo que el padre, quien puede amar, rivalizar, agredir, violar, torturar y asesinar al hijo. Y la madre también deja de ser figura santa, ama de casa, hermosa, maternal y femenina, para ser un demonio, bruja, virago e infanticida.

**12. El lugar del hijo es un lugar activo que posibilita la adopción de los padres, la renuncia a su hijedad, la exploración de su deseo y la búsqueda de significantes que reconstruyan su historia. La hijedad no es destino, sino que se adviene hijo. No obedece a la biología sino a un pacto simbólico de nombramientos**

El lugar del hijo es un lugar activo según este manifiesto filial. El hijo adopta a sus padres, los elige o los deniega y no sólo es adoptado pasivamente. Puede incluso no dejarse adoptar en el nivel del lenguaje. Es un hijo que busca significantes que reconstruyan su historia, negándose a admitir la leyenda que le dieron y que le precede en su árbol familiar, en su nombre propio, en su herencia, en su familia de sangre; es un hijo que se desprende del deseo del Otro, que se autodefine, que se despoja de su nombre y apellido, que no es el producto de los padres y que muere, siendo el acto dadá-paneriano por excelencia de subjetivación. Por lo tanto, no se es hijo, sino que *se adviene*. Ser hijo no es destino, y con ello se rompe la linealidad entre significado y significante: el texto de Panero es reescritura del sentido y negación del

hecho biológico, sosteniendo que la hijedad no obedece al *parto* y a la procreación corporal, sino a un *pacto* simbólico de nombramientos, donde la palabra importa más y basta con nombrarse hijo de alguien para serlo o dejar de serlo, creando una voluntad de hijedad.

**13. El lugar del hijo no sólo rompe las estructuras biológicas del parentesco, sino que más tarde desarticula también su configuración simbólica. El árbol familiar es derrumbado y la ¿inseparable? díada padres-hijos también es *desmembrada*. Panero encuentra un lugar en el discurso para el apalabramiento de lo inefable, de lo imposible.**

Panero propone las imposibilidades que la biología, la razón y el lenguaje nos niegan: se sirve de las palabras para poner sobre la bandeja el cadáver seccionado de la estructura familiar, del genograma ordenado y escalonado en niveles que determinan la jerarquización generacional. Entre talas e injertos, el árbol familiar se metamorfosea hacia el caos y permite borrar las estructuras que sostienen la vida en sociedad y a la subjetividad misma: se puede aquí pensar en que dos personas sean mutuamente hijas una de la otra, o que la madre sea fálica y a la vez sea su hermano, o que su hijo sea él mismo y sea una familia entera.

Existe también la creación del monopolio magnético en las relaciones parento-filales, en donde padre/madre es un lado que puede separarse de su contraparte, el hijo, rompiendo la relación necesariamente binaria +/- o padres/hijos. En el libro de Panero existe el niño autonacido, aquel sin padres que le engendraran, y existe también el padre-sin-hijos, como si alguien no necesitara tener un hijo para que se le conceda el estatuto de la paternidad. Es un estiramiento extremo de los límites simbólicos. Primero derriba lo biológico en pro de lo simbólico. Después derrumba lo simbólico en pro del caos y el goce.

Lo lugares pierden su fijeza y se sustrae todo el sentido del linaje, la estirpe y la progenie, lo cual deriva en angustia al perder el apaciguamiento que brinda el orden de lo lugares. Se concede un lugar dentro del discurso para todo aquello que creemos imposible e inexistente, abre camino por lugares intransitados del lenguaje.

**14. El lugar del hijo está marcado por el filicidio como condición cultural reprimida. El filicidio funda la cultura al ser previo al parricidio y al incesto, mas es un fenómeno tan siniestro que se ha relegado a la negación más profunda dentro del psicoanálisis mismo.**

El filicidio es otro lugar del hijo en una cultura tan teorizada a partir del parricidio. Sabemos que Panero no usa la literatura como mera ejemplificación de los procesos psicoanalíticos, sino que se sirve de sus conocimientos en psicoanálisis para quebrarlo desde sus adentros y llevar la experiencia de la lectura al límite. Este abordaje del filicidio como requisito cultural y característica de la condición humana, presente en todas las sociedades, tiempos y latitudes, precedente del parricidio y el incesto, garante de la instauración de la ley, la exogamia y la sublimación, puede ser importante al psicoanálisis para que la teoría sea releída desde nuevas perspectivas y no darla por un discurso acabado.

Poner la mirada en el filicidio es pensar en el lugar del hijo por donde quiera que se le mire. No sólo demanda al psicoanalista dejar de ver al padre, sino que llama a ver desde el hijo lógicas de poder parental, y a mirar la muerte del hijo no como un ser pasivo que es dado a morir, sino como un sujeto que muere y reivindica así el acto que nadie más puede hacer por él. Volcar al hijo al asidero simbólico es revolucionario.

**15. El lugar del hijo se redirige hacia *los lugares del hijo*, dando movilidad y polisemia al significante “hijo” y al árbol familiar, constituyendo el pasaje a una nueva significación. La univocidad tampoco es condición del libro mismo, pues su nombre remite a una doble titulación. Es precisamente este recorrido por caminos inexplorados en un nuevo proyecto de significación no-normativo, lo que aporta nuevos eslabones de saber a la psicología, en torno a un tema ineludible para todo ser humano: la hijedad.**

El lugar del hijo es eso. Un lugar. O más aún, se puede hablar de *los lugares del hijo*, pues éste deja de ser un significante unívoco y estático, ya que Panero moviliza y da flexibilidad al árbol familiar, permitiendo ser hijo, no serlo, serlo de forma sagrada y/o monstruosa, serlo de manera reemplazable, serlo para quien se quiera, serlo pero al mismo tiempo ser madre de quien se es hijo, y otras múltiples variedades de la hijedad. Se da una reinscripción del manifiesto filial, no concerniente al principio de realidad y finalmente menos aún al de placer. Esto entra en consonancia con el título del libro, que permite más bien jugar con dos títulos: *El lugar del hijo* y *En lugar del hijo*, ambos igual de válidos y correspondientes a la obra que nombran, pues no es un proyecto de significación donde sólo haya una. Aquí se admiten dos y no hay errata en ello, no se reduce a un efecto editorial.

Toda esta disertación sobre el lugar del hijo es importante para el saber psicológico que con tanto recelo mira no sólo a la literatura, sino también a la temida figura del loco. El loco psicoanalista, el *locaniano*, se muestra aquí como una especie de eslabón perdido del logos, pues accede a un saber negado y poco recorrido. Sin embargo, el loco y el poeta se encuentran en una situación ultra marginal con respecto a la investigación psicológica que se pretende más científica y menos estética. Tanto el arte como la locura encierran un saber otro sobre el psiquismo, y más aún cuando se trata de un tema ineludible a la especie humana como lo es la relación parento-filial, enfocada en la hijedad. Nadie escapa de esta posición de hijo (o no antes de conocer la propuesta de Panero, al menos), por lo que es un tema (es *el tema*) de nuestra labor clínica.

La psicología se ha apropiado de la temática parento-filial junto al resto de las ciencias sociales, creando un discurso “parentocrático” normativizado (y normalizado) que deja por fuera muchas otras posibilidades de enfoque. Por lo que quiero decir que todo este saber alternativo que Panero ofrece no sólo es material para el diagnóstico (porque lastimosamente lo han utilizado para ello), sino que también, propongo, se le puede dar lugar a través de la escucha (lectura) a este discurso excéntrico, comúnmente sancionado. La exclusión no es el único destino posible para esta propuesta de sujeto-hijo a través de una literatura minoritaria. Recordemos el objetivo externo, tal vez el principal, que ha regido esta investigación: dar un espacio de lectura y escucha a un discurso construido desde la exclusión y marginalización sociopolítica y psicológica/psiquiátrica.

Al apelar al goce y al placer, se abre un espacio a saberes otros sobre un tema que concierne a todo sujeto, pero que es negado constantemente en la cultura y el saber académico: la hijedad. “Éste es el tristemente célebre sello de la carta robada que llevamos, sin saberlo, en la mano” (Panero, 2014b, p. 279).

**16. La propuesta de Panero en el libro *El lugar del hijo* brinda un aporte novedoso a la clínica, al proponer a aquello que llamamos “psicosis” como una posibilidad del sujeto para reinventarse.**

Aunque la clínica no fue el campo a partir del cual se derivó esta investigación, la propuesta paneriana de la hijedad tiene algo que decir a los profesionales clínicos. Y esto va más allá del aporte a los estudios del binomio genio-psicosis, ya muy apropiados por ciertos

discursos *psi* alrededor de personajes como Nietzsche, Blake, Artaud, Van Gogh o Dalí, a los cuales Panero suele sumarse como el ejemplo más contemporáneo de “loco creador”.

En primer lugar, remito al lector nuevamente al objetivo externo de esta investigación, que nos lleva a preguntarnos si un discurso como el de Panero sólo sirve para el diagnóstico y el silenciamiento, o si es posible escucharlo y admitir que hay un saber en la locura y en el arte, un saber que nos plantea nuevas posibilidades de lazo social, de subjetividad y de revolución, pues los grandes temas de la clínica son finalmente políticos.

En segundo lugar, los renglones panerianos nos llevan a nuevas regiones inexploradas del lenguaje que amplían nuestra visión del mundo, y llevan al sujeto a cuestionarse su propia relación con el deseo, con el parentesco, con el sexo, con el lenguaje mismo. Esto puede sembrar una pregunta muy clínica al mover al sujeto (\$) del deseo y producir un cambio en él.

Y por último, Panero ofrece una lectura diferente del fenómeno de la psicosis, pues el desorden de los lugares familiares, la carencia de una estructura simbólica (madre, padre, hijo, red significante, deseo del Otro) y el acceso a lo Real inimaginable por el lenguaje, no se presentan aquí como motivo clínico causante de un desencadenamiento psicótico, sino que se muestran como posibilidades que tiene el sujeto para reconstruirse y reinscribirse, teniendo la opción de elegir a sus parientes, de renunciar a ellos, de mezclar lugares y de hacer lo que quiera con su árbol familiar, dándole permiso a elecciones que desde otros puntos de vista serían considerados como delirio u otras categorías psicopatológicas.

**17. La distancia geográfica fue una limitación considerable a lo largo de la investigación, pues los referentes culturales de Panero son más o menos distantes de los temas costarricenses y eso dificultó también hasta cierto punto el acceso a información especializada.**

Una limitación fue la desventaja cultural en la que como investigadora me hallaba: al estudiar a un autor desconocido en mi país de origen, mi *background* era inexistente no sólo respecto a él, sino a asuntos tan básicos como su familia, sus películas, los novísimos o la Guerra Civil Española. Esto significó un arranque “desde cero” para mi proceso de recolección de datos, de asimilación y de pasaje a la escritura, esta última extendida por la necesidad de ser clara y específica, partiendo de los supuestos más básicos y obvios para cualquier ciudadano español, pero atendiendo a otras necesidades tanto más como de mis lectores costarricenses.

Mi residencia en estas latitudes también dificultó en un inicio el acceso a la información (libros, informantes clave, noticias), pero esto fue solucionado con la ayuda de muchas personas que aparecían en el camino y me facilitaban desinteresadamente todo tipo de material y ayuda.

Por otro lado, mi acercamiento a España tanto a un nivel de conocimiento como en el plano físico, marcó una diferencia en este trabajo. Es claro que el acceso a material exclusivo y el contacto con personas calificadas del mundo de la “panerología”, enriquecieron la investigación en un plano formal. Se dio lugar además a la reconciliación con el Padre Patria que es España (a propósito de la genealogía), lo cual suele ser un tema escabroso para cualquier latinoamericano y podía llegar a obstaculizar mis avances. Pero dado tal paso, la fascinación por ese país facilitó la escritura no sólo a un nivel de deseo, sino también en el sencillo sentido de hacer más viable la asimilación de procesos históricos dados en los lugares que pude observar y respirar personalmente como objetos arqueológicos.

Además, el visitar los sitios donde quedaron las huellas de Panero –la casa de Ibiza 35 en Madrid, el caserón de Astorga que hoy es un museo, las ruinas de la finca de Castrillo de las Piedras, la ciudad de sus ilusiones que fue Barcelona, el bar El universal de Michi, la tumba familiar, todo lo que intenté transmitir visualmente en el Anexo 6– fue de ayuda documental y transferencial.

**18. El camino del exceso puede conducir a la destrucción, pero esa destrucción fue la Beatriz de Panero que lo condujo a un saber. Esto constituye un discurso de los márgenes y la exclusión, no institucionalizado al que se le dio escucha en esta investigación y se le otorgó un lugar otro (en oposición a cierto discurso psicológico y psiquiátrico), que ayuda también al propio discurso psicoanalítico a replantearse constantemente sus estatutos para no llegar a ser discurso del amo.**

Retomo los epígrafes iniciales de este trabajo, en uno de los cuales se citaba a William Blake, uno de los poetas favoritos de Panero: “el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría”, frase que se convirtió en un principio del que Leopoldo María se apropió (repetidamente citado) que describe y engloba la bi(bli)ografía del autor. La vida de los excesos, de la cual derivó una escritura de los extremos y los bordes, dio como resultado esta obra singular y disruptiva, creadora de su propio saber enfrentado a los saberes institucionalizados, lo que es lo mismo, una sabiduría, un grado de conocimiento alto y profundo. Exceso derivado en

sabiduría: “si por algo estoy en literatura es para averiguar hasta dónde puede llegar la vida, si se la fuerza en exceso” (Panero, 2007b, p. 109). Ahí reside su inmor(t)alidad.

Se ha dado lugar a la escucha de un discurso no oficializado, pues aparte de que estamos hablando de arte y estética (tan evitadas por el discurso psicológico y científico), a ello hay que sumar que se trata de un libro escrito desde la marginalidad literaria: es la escritura de un loco no silenciado. Y no se trata de una locura común, sino de aquella que puede mirar al psicoanálisis desde adentro y hacer invaluable aportes a su propia sanidad como discurso, pues Leopoldo desarticula el conocimiento que tiene de las teorías freudolacanianas.

La postura que ha legado Panero consiste en una visión desde la que el psicoanálisis se mira a sí mismo y desde unos ojos diferentes, no autorreafirmantes. Un psicoanálisis que se afirma y se desarma, se cuestiona y se sacude de su autoridad misma. Panero escribe desde Lacan y también desde el manicomio: no es cualquier loco y tampoco es cualquier lego del psicoanálisis. De los primeros lacanianos de Madrid, este poeta brinda una posición crítica y no autocomplaciente a partir de una subjetividad diagnosticada y medicalizada, que escribe desde el interior de los dispositivos psi, subjetividad sobre la cual la función psi ha desplegado sus máximos torrentes de fuerza y que, sin embargo, es una subjetividad que se resiste a ser un caso.

Libre de sesgos e idealizaciones sobre la teoría o el método, Panero reelabora, cuestiona y fractura. Muestra al psicoanálisis como debe ser, es decir, en función de su propia falta, único remedio contra los totalitarismos y el discurso del amo. Su posición como poeta consiste en un desmontaje, lo cual el psicoanálisis debería por sí mismo ser: una no-aprehensión de sus propios postulados.

Finalizo citando, fiel al principio de intertextualidad, a uno de los favoritos de Panero como lo fue Ezra Pound (citado en Panero, J. L., 2000, p. 11), e invito al lector para que como yo, sienta al libro *El lugar del hijo*, y asimismo a esta tesis, como algo ambiguamente ajeno y propio:

Nada hay en todo eso,  
nada que sea enteramente tuyo.  
Y, sin embargo, todo eso eres tú.

## Para (c)errar: el manifiesto filial de Leopoldo María Panero

*Es norma de modestia reconocer que lo que se ignora es un misterio, no un absurdo.*

Leopoldo María Panero<sup>292</sup>

Tomando el significado de *errar* como “andar vagando de una parte a otra” y “dicho del pensamiento, de la imaginación o de la atención”, y dejando espacio también para el “errar en la respuesta” o “no acertar”<sup>293</sup>, me parece que es el término adecuado para las palabras finales que puedo dar en este largo recorrido. Hablar por el contrario de un cierre sería pretencioso, además de simplificador al tratarse de una temática inacabable, pues siguiendo los principios de la negación de lo unívoco que ha legado Panero, no puedo decir que he dicho todo lo que se podía decir sobre el tema parento-filial en la literatura paneriana. No obstante, el ejercicio simbólico de una tesis exige un punto final (¿o puntos suspensivos?) a toda esta disertación. Presento entonces el manifiesto filial de Leopoldo María Panero.

### CONSIDERANDO:

1. Que Leopoldo María Panero escribió un libro de cuentos titulado *En lugar del hijo* y posteriormente renombrado como *El lugar del hijo*, en el cual presentó siete relatos concernientes a las relaciones parento-filiales desde la literatura de terror;
2. Que el autor sostuvo en diversas entrevistas que la tesis de dicho libro y de la película *El desencanto*, era la familia y la sociedad como instrumentos de filicidio;
3. Que Panero mantuvo la condición de “loco” o “enfermo psiquiátrico”, mientras que fue también uno de los primeros y más brillantes legos del psicoanálisis formados en la Madrid de los años 70, lo cual le permitió acceder a saberes sobre la locura desde una posición doble y singular;
4. Que Panero tuvo una influencia significativa de la literatura de terror y conocía en teoría y práctica sus mecanismos, y el término *unheimlich* no le era desconocido;

---

<sup>292</sup> (Panero, 1993, p. 19).

<sup>293</sup> Definiciones todas de la Real Academia Española.

5. Que la intertextualidad masiva es constituyente en la obra paneriana, dejando suspendida la idea imposible de una “escritura original”;
6. Que los temas que podemos llamar “incómodos” son puntos clave en la poesía y prosa de Panero;
7. Que la traducción ocupa un lugar prioritario en su teoría de la literatura orgánica, por lo que un texto traducido (adaptado, corregido, pervertido) toma el estatuto de texto original;
8. Que esta teoría literaria también sostiene el lugar privilegiado del lector y su imaginación, por encima siempre del imperio del “autor”, siendo éste una creación discursiva;
9. Que el estilo general de Panero, si puede hablar de “un” estilo, rompe los límites del lenguaje y la subjetividad, ahuyentando al lector no dispuesto a abandonar aunque sea fallidamente sus bases morales y culturales;
10. Que *El lugar del hijo* fue un libro escrito cuando en España se celebraba la muerte del padre por el fin de la dictadura franquista, cuando Lacan estaba ingresando a un país atrasado por el nacional-catolicismo y cuando la literatura novísima en boga estaba rompiendo con los cánones estéticos tradicionales;
11. Que la psicología y las ciencias sociales en ocasiones pueden posicionarse desde un lugar “parentocrático”, ignorando o negando el lugar del hijo;
12. Que el arte es una fuente válida de saber a la que hay que acercarse con ignorancia y atención flotante para que sea posible su escucha/lectura;
13. Que el poeta es el conocedor privilegiado del psiquismo humano y que en ello se adelanta al psicoanalista;
14. Que el lector puede sublimar algo de su malestar en la cultura tan sólo sabiéndose situar frente a la obra artística;
15. Y que el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría,

#### **MANIFESTAMOS:**

1. Que el neologismo “hijedad” puede ser apropiado para designar la contraparte de los ya comunes términos de “maternidad” y “paternidad”.
2. Que la hijedad pertenece al terreno de lo *unheimlich* y del tabú, en tanto ambos términos contienen ideas antitéticas dentro de sí: familiar y extraño, sagrado y terrorífico.
3. Que el texto paneriano oscila entre el placer y el goce, jugando con la subjetividad del lector mientras acolchona y luego fragmenta su yo;

4. Que los temas sagrados como el padre, la madre y el hijo son profanados por el poeta, por lo que el texto puede convertirse en un objeto de lectura complicada y singular;
5. Que el filicidio es un fenómeno negado aunque omnipresente, y es el garante y fundador de la cultura en tanto antecede al parricidio y al incesto;
6. Que el árbol familiar puede ser talado e injertado, descomponiendo su orden natural y permitiendo la incorporación de posibilidades impensadas de hijedad;
7. Que la hijedad es un asunto de palabra, no de biología. Es un pacto y no un parto;
8. Que el lugar del hijo responde más bien a *los lugares del hijo*, pues Panero propone múltiples alternativas a una sola condición de hijedad;
9. Que el libro responde a una doble significación simultánea, un doble nombramiento bajo dos títulos, ambos realmente representativos de su contenido (*El lugar del hijo* y *En lugar del hijo*), en tanto la hijedad como lugar y como función restituible y con movilidad;
10. Que la hijedad es un lugar activo, no algo con lo que se nace sino que se adviene;
11. Y que la muerte de la correspondencia significante-significado ha roto las formas de relación tradicionales, en pro de un saber muy otro sobre la hijedad...

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aben, R. & De Wit, S. (1999). *The enclosed garden. History and development of the hortus conclusus and its reintroduction into the present-day urban landscape*. Rotterdam, Holanda: 010 Publishers.
- Aguilar Hernández, M. (2000). Transición democrática y reforma universitaria en la España de los ochentas. *Ciencias Sociales*(89), 85-100.
- Aleixandre, V. (1968). *Mis poemas mejores*. Madrid, España: Gredos.
- Alemán Martínez, C. E. & Vega Blaco, S. M. (1994). *Esquizofrenia y familia. Dinámica familiar de dos pacientes diagnosticados como esquizofrénicos en la Clínica Integrada de Tibás*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Aller, C. (1976). *La poesía personal de Leopoldo Panero*. Pamplona, España: EUNSA.
- Aller, C. (1993). El poeta Leopoldo Panero. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 259-261). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Allodi, F. (2012). Historia del psicoanálisis en España y sus contrastes con el mundo anglófono. *Actas Españolas de Psiquiatría*, 40(2), 1-9.
- Alonso, D. (1949). Poesía arraigada. *Cuadernos Hispanoamericanos*(9), 691-709.
- Alonso, D. (1963). La poesía arraigada de Leopoldo Panero. En Panero Torbado, L., *Poesía 1932-1960* (pp. 9-43). Madrid, España: Cultura Hispánica.

- Alonso, S. (1993). La Escuela de Astorga y la poesía leonesa. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero). Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 153-161). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Alonso González, P. (2014a). *Elías Querejeta habla sobre El desencanto* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6w6NVHu7sYc>
- Alonso Guadalupe, L. M. (Director). (1989). *Leopoldo Panero. La memoria sola* [Cortometraje]. León, España: Adiver.
- Alonso Guadalupe, L. M. (2008). Vicente Molina Foix y los Panero [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=H2NpKml1234>
- Alonso Guadalupe, L. M. (Director) & Arce, F. (Productor). (2009). *Los abanicos de la muerte. La generación del desencanto*. [Documental]. León, España: Arce Producciones.
- Alonso Luengo, L. (1993). La escuela de Astorga desde su interior. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero). Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 13-28). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Alonso Luengo, L. (2002a). La Escuela de Astorga vista desde dentro: pequeña historia de una nostalgia (I). *Argutorio*, 3(8), 22-24.
- Alonso Luengo, L. (2002b). La Escuela de Astorga vista desde dentro: pequeña historia de una nostalgia (y II). *Argutorio*, 4(9), 4-6.
- Alonso Luengo, L. (2008). Leopoldo Panero a contraluz de Astorga. *Argutorio*, 9(20), 17-18.
- Alonso Perandones, J. J. (2005). Luis Cernuda y la Escuela de Astorga. En Matas, J., Martínez, J. E. & Trabado, J. M. (Eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda* (pp. 93-142). Madrid, España: Akal.
- Alonso Perandones, J. J. (2012). El último legado de Leopoldo Panero (cartas y textos de autores del 27 y del 36). *Astorica*(31), 131-164.

- Alvarado, S. (2012, 5 de agosto). Leopoldo María Panero. La sombra del infierno, la huella del paraíso. *La Capital, Sección Cultura*, pp. 1, 4.
- Alvarado Vega, O. G. (2002). *El almohadón de plumas y las diferencias sexuales a partir del falo*. Tesis para optar por el grado de Maestría en Literatura Latinoamericana. Universidad de Costa Rica.
- Amador Rojas, E. M. (2009). *¿Qué roja está la luna!: monólogo basado en el personaje María de la obra teatral "Woyzeck" de George K. Büchner*. Práctica dirigida para optar por el grado de Licenciatura en Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica.
- Andrade, R. (2013). *A fragmentos: desgarramiento, fisura y entre líneas en textos de placer y de goce. Análisis bibliográfico de El placer del texto, de Roland Barthes*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014, de [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/andrade\\_ricardocc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/andrade_ricardocc.pdf)
- Ann, C., Bunbury, E., Galindo, B. & Ponce, J. M. (2004). *Panero* [CD]. Barcelona, España: Moviedisco Records y Editorial El Europeo.
- Arenas, J. (1993, 5 de julio). "Después de tantos años", Ricardo Franco hurga en las heridas de los Panero. *Abc Madrid*, p. 97.
- Arias Serrano, L. (2000). La Guerra Civil Española como catalizador del pensamiento político de Picasso, Miró y Dalí. *Anales de Historia del Arte*(10), 283-309.
- Armand, O. (1979). Octavio Paz o el traductor no traiciona. *Cuadernos Hispanoamericanos* (343-344-345), 732-738.
- Arroyo Rojas, P. M. (2000). *La figura de la filiación a la luz del principio de igualdad en el Código de Familia Costarricense*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Derecho. Universidad de Costa Rica.
- Arrivé, M. (2007). *Lingüística y psicoanálisis. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan y los otros*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.
- Ayuso, J. P. (2012). Escrito a cada instante en su contexto. *Astorica*(31), 77-98.

- Bagué Quílez, L. (2003). La recuperación del sentido clásico en la última poesía española. *Hisperia*(IV), 27-41.
- Bandrés, J. & Llanova, R. (1996). La psicología en los campos de concentración de Franco. *Psicothema*, 8(1), 1-11.
- Bandrés, J., Llanova, R. & Zubieta, E. (2013). La psicología criminal en la policía de Franco. *Psicothema*, 25(1), 55-60.
- Baños Orellana, J. (1999). *El escritorio de Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Oficio Analítico.
- Baquero, G. (1965). El caballero Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 106-125.
- Barella Vigal, J. (1984). La poesía de Leopoldo María Panero: entre Narciso y Edipo. *Estudios humanísticos de filología*(6), 122-128.
- Barón Thaidigsmann, J. (2009). Leer el yo: un poema de John Clare traducido por L. M. Panero. *Quaderns*(16), 239-249.
- Barón Thaidigsmann, J. (2010). Los haiku de L. M. Panero: zen, anti-zen, zazen. *Symposium*, 64(2), 126-138.
- Barrero, M. (2006). Diario de rodaje. Astorga, del 5 al 10 de septiembre de 2006. La estancia vacía. *El summum*(22), 14-16.
- Barreto Pereira, G. (2007). *Pai, afasta de mim esse cálice: um estudo sobre incesto abusivo intrafamiliar pai-filha*. Tesis para optar por el grado de Máster en Psicología Clínica. Universidad Católica de Pernambuco, Brasil.
- Barrie, J. M. (2002). *Peter Pan*. (Trad. de L. M. Panero). Barcelona, España: Ediciones B.
- Barthes, R. (1981). El haiku. *Xul*(3), 15-20.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: España: Paidós Ibérica.

- Barthes, R. (2009). *El placer del texto. Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.
- Baudelaire, C. (2003). *Obra poética completa*. Madrid, España: Akal.
- Baumann, G. G. (1997). *Los voluntarios latinoamericanos en la Guerra Civil Española. En las Brigadas Internacionales, las milicias, la retaguardia y el ejército popular*. San José, Costa Rica: Guayacán.
- Bayo, E. (2014). *Entrevista a Leopoldo María Panero*. Recuperado el 26 de diciembre de 2014, de <http://www.emilibayo.com/2014/03/15/entrevista-a-leopoldo-maria-panero/>
- Beevor, A. (2009). *La Guerra Civil Española*. Barcelona, España: Crítica.
- Benedicto, D. (2003). *Entrevista a Leopoldo María Panero*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.esgarro.blogia.com/2005/031704-entrevista-a-leopoldo-maria-panero.php>
- Benson, D. (1993). Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España by Birute Ciplijauskaitė [Reseña del libro *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*]. *Anales de la literatura contemporánea*, 18(1), 439-443.
- Bernecker, W. (2011). El debate sobre las memorias históricas en la vida política española. En Reinstädler, J. (Ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa y América Latina* (pp. 63-96). Madrid, España: Iberoamericana/Vervuert.
- Berroa, R. (1997). Discurso poético y exilio interior: la poesía española en los inicios del franquismo. *Cuadernos Americanos*(64), 170-184.
- Beut, J. (Director) & Ann, C. (Productor musical). (2005a). *Un día con Leopoldo María Panero* [Documental]. Barcelona, España: Producciones Avinyó Films, Violence of Summer Productions y Moviedisco Records.
- Beut, J. (Director) & Ann, C. (Productor musical). (2005b). *Una noche con Panero: el concierto* [DVD]. Barcelona, España: Producciones Avinyó Films y Moviedisco Records.

- Bierce, A. (1997). La muerte de Halpin Frayser. En Solana, C. (Ed.), *Relatos cortos de terror* (pp. 67-83). Madrid, España: M. E.
- Blake, J. (Director), Hart, D. (Director) & Kemp, D. (Productor). (1983). *La Guerra Civil Española* [Serie de televisión]. Granada, Reino Unido: Granada Colour Production.
- Blake, W. (2000). *The complete illuminated books*. Nueva York, EE. UU.: Thames & Hudson.
- Blanc, F. (1949). El domingo. *Cuadernos Hispanoamericanos*(10), 117-122.
- Blanc, F. (1952). El nudo. *Cuadernos Hispanoamericanos*(30), 317-322.
- Blanc, F. (1977). *Espejo de sombras*. Barcelona, España: Argos Vergara.
- Blanc, F., Panero, J. L., Panero, L. M. & Panero, M. (1976). *El desencanto*. Madrid, España: Elías Querejeta.
- Blanco, S. (2007). *Panero ríe, Panero teme. Un día junto al mítico poeta. Cuenta chistes, piensa en la muerte y recibe mensajes telepáticos*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de [http://www.elpais.com/diario/2007/06/10/madrid/1181474655\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/2007/06/10/madrid/1181474655_850215.html)
- Blesa, T. (1993). El lugar del padre. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 171-179). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Blesa, T. (1994). Los límites de la ficción. En Benet, V. J. & Burguera, M. L. (Eds.), *Ficcionalidad y escritura* (pp. 131-144). Castelló, España: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Blesa, T. (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid, España: Valdemar.
- Blesa, T. (1999a). Después de tantos años. En Panero, L. M., *Así se fundó Carnaby Street* (pp. 7-10). Murcia, España: Huerga y Fierro.
- Blesa, T. (1999b). Doble sesión. En Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P. & Paz Gago, J. M. (Eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico* (pp. 291-303). Madrid, España: Visor Libros.

- Blesa, T. (2001). Prescripciones. *Signa*(10), 219-232.
- Blesa, T. (2002). Wake the serpent not. En Castilla del Pino, C. (Ed.), *El odio* (pp. 55-80). Barcelona, España: Tusquets.
- Blesa, T. (2007). Relatos de muertos. En Panero, L. M., *Cuentos completos* (pp. 9-26). Madrid, España: Páginas de Espuma.
- Blesa, T. (2010). La destruction fut ma Béatrice. En Panero, L. M., *Poesía completa (1970-2000)* (pp. 7-16). Madrid, España: Visor Libros.
- Blesa, T. (2011). Teoría y práctica de la traducción como perversión. En Panero, L. M., *Traducciones/Perversiones* (pp. 7-45). Madrid, España: Visor Libros.
- Blesa, T. (2012a). La destruction fut ma Béatrice, II. En Panero, L. M., *Poesía completa (2000-2010)* (pp. 7-29). Madrid, España: Visor Libros.
- Blesa, T. (2012b). La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia). *Tropelías*(18), 204-215.
- Blesa, T. (2014). *La escritura de Leopoldo María Panero: la literatura orgánica y el postestructuralismo*. Manuscrito presentado para su publicación.
- Blesa, T. (2014, 6 de marzo). *Leopoldo María Panero, la muerte del último poeta*. Recuperado el 2 de abril de 2014, de [http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/5995/Leopoldo\\_Maria\\_Panero\\_la\\_muerte\\_del\\_ultimo\\_poeta](http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/5995/Leopoldo_Maria_Panero_la_muerte_del_ultimo_poeta)
- Borges, J. L. (1974). Las kenningar. En *Obras completas de Jorge Luis Borges* (pp. 368-381). Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Borges, J. L. (1999). El falso problema de Ugolino. En *Nueve ensayos dantescos* (pp. 101-106). Madrid, España: Espasa.
- Borges, J. L. & Vázquez, M. E. (1965). *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires, Argentina: Falbo Librero.
- Bowers, F. (1996). Foreword. En Bowers, F. (Ed.), *The classic tradition of haiku* (pp. vii-ix). Nueva York, EE. UU.: Dover.

- Bozal Fernández, V. (1965). De la nueva figuración al pop-art. *Cuadernos Hispanoamericanos* (181), 54-63.
- Braunstein, N. (2006). *El goce: un concepto lacaniano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bravo, B. (2005). Los escritores españoles y la tentación de la muerte. *Cuadernos Hispanoamericanos*(664), 7-18.
- Brooke, M. (1980). Limerick-Gimerick. *Word Ways*, 13(1), 32-36.
- Caballero, A. (Director) & Moreno, A. (Director). (2011). *Frenesí en la gran ciudad (La Movida Madrileña)* [Documental]. Madrid, España: TVE.
- Cabañas Bravo, M. (1990). Introducción a la I Bienal Hispanoamericana de Arte. En *Relaciones artísticas entre España y América* (pp. 365-432). Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabañas Bravo, M. (1991). *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Cabañas Bravo, M. (1994). Caracas: un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (I). *Espacio, Tiempo y Forma*(7), 325-363.
- Cabañas Bravo, M. (1995). Caracas: un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (II). *Espacio, Tiempo y Forma*(8), 355-367.
- Cabañas Bravo, M. (1996). Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo: el final de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 62, 497-520.
- Cabañas Bravo, M. (1998). La reorientación de una convocatoria artística de vocación política: las Bienales Hispanoamericanas y los designios diplomáticos. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7(14), 433-492.

- Cabañas Bravo, M. (2007). *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*. León, España: Ayuntamiento de Astorga.
- Cabañas Bravo, M. (2012). Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte. *Astorica*(31), 183-212.
- Cabrera Viquez, M. A. (1992). *El enfoque sistémico en el abordaje psicológico de la familia. Práctica dirigida realizada en el Centro de Orientación Familiar con familias que presentan problemas en el sistema conyugal y paterno-filial*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Camandone de Cohen, M. D. (1977). La poesía de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(325), 76-100.
- Camandone de Cohen, M. D. (1980). La alquimia del verbo en la poesía de Panero. En Rugg, E. & Gordon, A. M. (Eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 139-142). Toronto, Canadá: Universidad de Toronto.
- Campaña, M. (2013). *Linaje de malditos. De Sade a Jim Morrison*. Barcelona, España: Debate.
- Campbell, F. (1994). *Infame turba. Entrevistas a los pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*. Barcelona, España: Lumen.
- Campo Rizo, J. M. (2009). *El apoyo de Mussolini a Franco en la Guerra Civil Española*. Madrid, España: Arco Libros.
- Capellán Gonzalo, A. (1974). La obra poética de Ezra Pound. *Cuadernos Hispanoamericanos* (286), 32-91.
- Capellán Gonzalo, A. (1978). Leopoldo Panero: dimensión total. *Cuadernos Hispanoamericanos*(342), 659-664.
- Carbajal, E., D' Angelo, R. & Marchilli, A. (1996). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Lugar.

- Carmona, P. (2009). La pasión capturada. Del carnaval underground a “La Movida Madrileña” marca registrada. *Desacuerdos*(5), 147-158.
- Carpintero, H. (2010). Psicología y política en España: la encuesta de Pinillos de 1955. *Psicología Latina*, 1(2), 88-96.
- Carrillo-Linares, A. (1999-2000). Aquel 68. Las movilizaciones estudiantiles en la Universidad de Sevilla. *Revista de Historia Contemporánea*, II(9-10), 445-468.
- Carrillo-Linares, A. (2006). Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia. *Pasado y Memoria*(5), 149-170.
- Carro Celada, J. A. (1993). Presencia de Astorga en la obra de Juan y Leopoldo Panero, Ricardo Gullón y Luis Alonso. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 53-73). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Castellet, J. M. (Ed.). (2001). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, España: Península.
- Caudet, F. (1986). Aproximación a la poesía fascista española: 1936-1939. *Bulletin Hispanique*, 88(1-2), 155-189.
- Cernuda, L. (1975). *Antología poética*. Madrid, España: Alianza.
- Chacón Echeverría, L. (2008). *Maternidad y psicosis*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Chávarri, J. (Director) & Querejeta, E. (Productor). (1976). *El desencanto* [Cinta cinematográfica]. Madrid, España: Elías Querejeta, Producciones Cinematográficas.
- Chávarri, R. (1965). La sociedad y su proyecto en la poesía de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 222-226.
- Chaves, F. (2014, 7 de marzo). Leopoldo Panero se fue a jugar con la muerte. *La Nación*, p. 20.
- Cobo, E. (1978). La destrucción como supervivencia en Leopoldo María Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(332), 313-316.

- Colinas, A. (2013). Meditación en Castrillo de las Piedras. *Astorica*(32), 11-14.
- Colmeiro, J. F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, España: Anthropos.
- Coté, J. F. (2011). Des origines artistiques de l'extimité à une esthétique généralisée des démocraties de masse chez Andy Warhol. *Le Texte Étranger*(8).
- Coyaud, M. (2005). Humor vagabundo. En Coyaud, M. (Ed.), *Hormigas sin sombra en el libro del haiku* (pp. 9-44). Barcelona, España: DVD.
- Crémer, V. (1993). Presencia e influencia de la Escuela de Astorga. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 107-119). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Cubero Pérez, F. (1989). *Las acciones de filiación en el derecho de familia costarricense*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Derecho. Universidad de Costa Rica.
- Dahms, H. G. (1966). *La guerra española de 1936*. Madrid, España: Rialp.
- Dante Alighieri. (2010). *La divina comedia*. Recuperado el 2 de enero de 2015, de [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/D/Dante%20Alighieri%20-%20La%20Divina%20Comedia.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/D/Dante%20Alighieri%20-%20La%20Divina%20Comedia.pdf)
- De Areilza, C. (1979, 13 de mayo). Felicidad Blanc, la memoria vital. *Abc Madrid*, pp. 14-16.
- De Foxá, A. (1961). *Por la otra orilla*. Madrid, España: Afrodisio Aguado.
- De Jongh, E. M. (1991). Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo. *Hispania*, 74(4), 841-847.
- De la Espriella Guerrero, R. (2006). Filicidio: una revisión. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, XXXV(1), 71-84.
- De la Rosa, J. (2003). *De Astorga y el poeta*. León, España: Ayuntamiento de Astorga.

- De la Rosa, J. (2009). *Castrillo de las Piedras y la casa del monte en Leopoldo Panero*. León, España: Ayuntamiento de Valderrey.
- De León-Sotelo, T. (1977, 14 de diciembre). Felicidad Blanc de Panero. “Yo soy la ficción”. *Abc Madrid, Blanco y negro*, pp. 48-51.
- De Lorenzo, P. (1962, 1 de setiembre). Notas para un canto unánime a Leopoldo Panero. *Abc Madrid, Blanco y Negro*, pp. 12-17.
- De Luis, L. (1982, 25 de setiembre). La poesía de Leopoldo Panero (a veinte años de su muerte). *Abc Madrid, Sábado Cultural*(90), pp. 1-3.
- De Nora, E. G. (1993). Incidencia de los movimientos literarios en la Escuela de Astorga. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 121-129). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- De Ros, X. (2011). The mother and the nation: Reading contemporary women’s autobiographies. En De Ros, X. & Hazbun, G. (Eds.), *A companion to spanish women’s studies* (pp. 301-316). Woodbridge, Inglaterra: Tamesis.
- De Santa Ana, M. (2001, 4 de noviembre). Panero, en la isla del doctor Inglott. *Abc Madrid*, p. 46.
- De Villena, L. A. (2014, 4 de junio). *Panero: “Rosa enferma”*. Recuperado el 5 de junio de 2014, de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/06/04/538dfebc268e3e22068b4581.html>
- De Villena, L. A. (2014, 3 de setiembre). *Panero y la prosa de “loco”*. Recuperado el 4 de setiembre de 2014, de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/09/03/5406d04bca4741f4578b4687.html>
- Debicki, A. (1988). Poesía española de la postmodernidad. *Anales de Literatura Española*(6), 165-180.
- Debicki, A. (1989). Una poesía de la postmodernidad: los novísimos. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14(1-3), 33-50.

- Delbueno, M. S. (2010). El barbarismo en Medea de Eurípides o el paradigma invertido en Medea de Christa Wolf. *Cartapacio de Derecho*(18), 1-19.
- Delgado, A. (2004). La saga poética de los Panero. *Leer*, XX(154), 68-72.
- Delgado, A. (2008). En penumbra. *Leer*, XXIV(190), 22-23.
- Derrida, J. (1981). Plato's pharmacy. En *Dissemination* (pp. 61-171). Chicago, EE. UU.: Universidad de Chicago.
- Díaz de Alba, C. (2012). Aventuras y desventuras de Panero en la misión por América. *Astorica*(31), 99-130.
- Díaz Matínez, C. & Prieto Toraño, B. (1996). Formación y cultura profesional del maestro ante las exigencias de que es objeto la escuela actual. *Vela Mayor*(9), 19-25.
- Diego, G. (1948, 21 de marzo). Juan Panero. *Abc Madrid*, p. 3.
- Diego, G. (1965). La tela delicada de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos* (192), 467-488.
- Domínguez de Paz, E. M. (1980). Dios, una constante en la poesía de L. Panero. *Castilla. Estudios de Literatura*(1), 15-18.
- Domínguez de Paz, E. M. (1983-1984). Tres poemas inéditos de Juan Panero. *Castilla. Estudios de Literatura*(6-7), 7-13.
- Domínguez de Paz, E. M. (1986). La obra poética de Juan Panero. En Panero Torbado, J., *Obra poética* (pp. 21-55). León, España: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.
- Duque, A. (1995, 23 de junio). La carta perdida de Leopoldo Panero. *El correo de Andalucía, La mirada*(59), p. 29.
- Durán Araya, M. (2002). *El estatuto de la verdad en la formulación lacaniana de los cuatro discursos: consecuencias para la producción del saber inconsciente*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.

- Durán Flores, M. L. & Pineda Zaldaña, M. B. (2013). *El terror u horror como eje estructurante en los cuentos “El extraño”, “El sabueso” y “El ser bajo la luz de la luna” de Howard Phillips Lovecraft*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Letras. Universidad de El Salvador.
- Durand, P. (1999). La destruction fut ma Béatrice. Mallarmé ou la l’implosion poétique. *Revue d’histoire littéraire de la France*(3), 373-389.
- E. M. (1977, 24 de enero). Narraciones rodeadas por un halo de misterio [Reseña del libro *En lugar del hijo*]. *Hoja del Lunes*, p. 23.
- Eikichi Hayashiya. (2005). Recuerdos de Octavio Paz y sus Sendas de Oku. *Revista de la Universidad de México*(19), 84-88.
- Erasmus, D. (1998). *El elogio de la locura*. Madrid, España: Alianza.
- Escalada, R. (2003). El nacimiento de la Movida Madrileña. *Cuadernos Hispanoamericanos* (636), 7-14.
- Eurípides. (1983). *Medea*. Recuperado el 13 de setiembre de 2012, de <http://www.educa2.madrid.org/web/educamadrid/principal/files/c1ad52f4-243e-43a5-9512-fefd0ebd6e62/MEDEA-DE-EUR%C3%8DPIDES.pdf?t=1365664269574>
- Evocación del poeta Leopoldo Panero en León. (1963). *Tierras de León*, 3(4), 61-74.
- Faulkes, A. (2005). Introduction. En Sturluson, S., *Edda* (pp. xi-xxxii). Londres, Inglaterra: Viking Society for Northern Research.
- Feixa, C. & Porzio, L. (2004). Los estudios sobre culturas juveniles en España. *Estudios de Juventud*(64), 9-28.
- Feldman, M. (2013). *Ezra Pound's fascist propaganda, 1935-45*. Hampshire, Inglaterra: Palgrave Pivot.
- Fernández, D. (2010). La nominación en el influjo de la contratransferencia. *Clarooscuro*(1), 68-78

- Fernández, J. B. (2006). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona, España: Tusquets.
- Fernández, M. (2011). Algunas consecuencias epistemológicas de pensar la estética en los principios de la formación en psicología. *Wimb lu*, 6(1), 51-59.
- Fernández Palacios, J. (1978). La destrucción como supervivencia en Leopoldo María Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(332), 313-316.
- Fernández Ruiz, C. (1979). Rascovsky y el filicidio nuestro de cada día. *Triunfo*, XXXIII(839), 38.
- Ferrando García, P. (2010). El fuego de la palabra. A propósito de El desencanto (1976) de Jaime Chávarri. *Shangri-La*(11), 218-232.
- Florín (seudónimo). (1978, 5 de enero). El año literario. Importante reacción en la novela. Buen momento en la poesía. *Abc Madrid*, pp. 26-27.
- Foucault, M. (1998). ¿Qué es un autor? *Litoral*(25-26), 35-71.
- Foucault, M. (2003). Cómo nace un “libro-experiencia”. En *El yo minimalista y otras conversaciones* (pp. 9-18). Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Foucault, M. (2007). *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Fouce, H. (2000). La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la Movida Madrileña. *Cuadernos de Información y Comunicación*(5), 267-276.
- Franco, R. (Director), Santana, A. (Productor) & Uribe, I. (Productor). (1994). *Después de tantos años* [Cinta cinematográfica]. Madrid, España: Aiete Films & Ariane Films.
- Freud, S. (1900/2000). La interpretación de los sueños (I). En *Obras completas* (Vol. IV). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1907a/2000). Acciones obsesivas y prácticas religiosas. En *Obras completas* (Vol. IX). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Freud, S. (1907b/2000). El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen. En *Obras completas* (Vol. IX). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1908/2000). El creador literario y el fantaseo. En *Obras completas* (Vol. IX). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1910a/2000). Cinco conferencias sobre psicoanálisis. En *Obras completas* (Vol. XI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1910b/2000). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. En *Obras completas* (Vol. XI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1911a/2000). Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico. En *Obras completas* (Vol. XII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1911b/2000). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente. En *Obras completas* (Vol. XII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1913a/2000). El interés por el psicoanálisis. En *Obras completas* (Vol. XIII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1913b/2000). El motivo de la elección del cofre. En *Obras completas* (Vol. XII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1913c/2000). Materiales del cuento tradicional en los sueños. En *Obras completas* (Vol. XII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1913d/2000). Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. En *Obras completas* (Vol. XIII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1914a/2000). El Moisés de Miguel Ángel. En *Obras completas* (Vol. XIII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1914b/2000). Introducción del narcisismo. En *Obras completas* (Vol. XIV). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

- Freud, S. (1915/2000). Pulsiones y destinos de pulsión. En *Obras completas* (Vol. XIV). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1917a/2000). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III). En *Obras completas* (Vol. XVI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1917b/2000). Un recuerdo de infancia en Poesía y verdad. En *Obras completas* (Vol. XVII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1919/2000). Lo ominoso. En *Obras completas* (Vol. XVII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1920/2000). Más allá del principio del placer. En *Obras completas* (Vol. XVIII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1923/2000). El yo y el ello. En *Obras completas* (Vol. XVII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1928/2000). Dostoievski y el parricidio. En *Obras completas* (Vol. XXI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1930/2000). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (Vol. XXI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1942/2000). Personajes sociopáticos en el escenario. En *Obras completas* (Vol. VII). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Galerstein, C. L. & McNerney, K. (1986). *Women writers of Spain: An annotated biographical guide*. Connecticut, EE. UU.: Greenwood.
- Galván, V. (2013). La influencia de Michel Foucault en los movimientos de liberación sexual durante la transición española. *Éndoxa*(31), 127-144.
- García Castellón, M. (2010). El Canto personal de Leopoldo Panero frente al Canto general de Pablo Neruda: apologética de España frente a materialismo histórico. *Argutorio*, 14(25), 43-47.

- García Castrillo, G. (1993). Sinopsis para una hermenéutica sobre poemas de Leopoldo Panero. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 281-294). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- García de la Concha, V. (1993). Historia e intrahistoria de la Escuela de Astorga. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 95-105). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- García Hernández, A. (2014). *Más allá del retorno del exilio: una lectura psicoanalítica del desexilio en la novela Andamios de Mario Benedetti*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- García Hirschfeld, C. (1959). Valor religioso en la obra de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(115), 46-61.
- García Nieto, J. (1963). *La poesía de Leopoldo Panero*. Madrid, España: Editora Nacional.
- García Yebra, V. (1993). Una visión humana de la Escuela de Astorga. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 33-44). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Garriga Espino, A. (2012). Poemas del manicomio de Mondragón: la locura como subversión poética. *Letralia*, XVII(269). Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.letralia.com/269/ensayo01.htm>
- Geffen, A. (Productor). (1992). *Franco behind the myth* [Documental]. Londres, Inglaterra: BBC.
- Gil, I. M. (1965). El paisaje en la poesía de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos* (187-188), 81-96.

- Giovannoni, H. (1969). El silencio y la palabra en Leopoldo Panero. Elementos para una indagación de su poética. *Cuadernos Hispanoamericanos*(231), 681-694.
- Gómez Oliver, M. (2008). El movimiento estudiantil español durante el franquismo (1965-1975). *Revista Crítica de Ciências Sociais*(81), 93-110.
- Gómez Vaquero, L. (2009). Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción documental desde los años setenta en España. *Secuencias*(36), 94-117.
- González, A. (2004). Entrevista a Leopoldo María Panero. *Leer*, XX(154), 58-66.
- González, M. (2000). Juan Luis Panero: mito de fracaso, máscara de muerte. *Lenguaje y textos* (15), 161-170.
- González López, J. J. (1987). *Autoridad parental con relación a los hijos extramatrimoniales*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Derecho. Universidad de Costa Rica.
- González Manrique, M. J. (2008). La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición. *Quaderns de Cine*(2), 7-16.
- González Salvador, A. (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de Estudios Filológicos*(VII), 207-226.
- Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid, España: Cátedra.
- Grimm, J. L. & Grimm, W. K. (2013). *Cuentos de los Hermanos Grimm*. San José, Costa Rica: Imprenta Nacional.
- Grinberg, M. (2003). Introducción. En Grinberg, M. (Ed.), *Beat days = Días beat: visiones para jóvenes incorregibles* (pp. 7-11). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Gullón, R. (1965). Leopoldo en su poesía. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 157-164.
- Gullón, R. (1985). *La juventud de Leopoldo Panero*. León, España: Diputación Provincial de León.
- Gullón, R. (1987, 27 de agosto). Recuerdo de un olvidado. *Abc Madrid*, p. 3.

- Gutiérrez Terrazas, J. (1984). Apuntes para un estudio sobre la historia del psicoanálisis en España. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, IV(10), 207-221.
- Gutiérrez Vargas, E. & Madrigal Rojas, F. (2011). *La experiencia de la locura como tema en la poesía de Leopoldo María Panero*. Manuscrito no publicado, Universidad de Costa Rica.
- Haruo Shirane. (1998). *Traces of dreams: Landscape, cultural memory, and the poetry of Bashō*. California, EE. UU.: Universidad de Standford.
- Haruo Shirane. (2000). Beyond the haiku moment: Basho, Buson and modern haiku myths. *Modern Haiku*, XXXI(1), 48-63.
- Herrera González, D. & Ruiz González, V. (2012). *Secreto materno: una lectura psicoanalítica en la película Todo sobre mi madre de P. Almodóvar*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Herrero, F., Ferrándiz, A., Lafuente, E. & Loredó, J. C. (2001). Psicología y educación en la II República y la España de Franco: un estudio a través del Diccionario de psicología Labor (1936, 1964). *Revista de Historia de la Psicología*, 22(3-4), 367-381.
- Hidalgo Xirinachs, R. (2002). La comprensión hermenéutica: un acercamiento psicoanalítico y socio-histórico a la interpretación de textos míticos y literarios. *Ciencias Sociales*(96), 55-69.
- Hidalgo Xirinachs, R. (2003). La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía. *Subjetividad y Cultura*(19), 37-56.
- Hidalgo Xirinachs, R. & Chacón Echeverría, L. (2001). *Cuando la feminidad se trastoca en el espejo de la maternidad*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hoffmann, Y. (2004). La poesía de Japón. En Hoffmann, Y. (Ed.), *Poemas japoneses a la muerte: escritos por monjes zen y poetas de haiku en el umbral de la muerte* (pp. 17-28). Barcelona, España: DVD.

- Huerta Calvo, J. (1993). Claves estéticas para una nueva lectura del Canto personal, de Leopoldo Panero. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 211-237). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Huerta Calvo, J. (2006). Recuerdo de Luis Alonso Luengo. *Argutorio*(17), 43-44.
- Huerta Calvo, J. (2008a). Estirpe de infortunios. Memoria recobrada de Leopoldo Panero. *Leer*, XXIV(190), 14-21.
- Huerta Calvo, J. (2008b). Un brindis de Leopoldo Panero por Luis Alonso Luengo. *Argutorio*(20), 19-21.
- Huerta Calvo, J. (2009) Tres poemas inéditos de Leopoldo Panero. *Castilla. Estudios de Literatura*(0), 176-187.
- Huerta Calvo, J. (2012). Leopoldo Panero en el siglo XXI: recepción y nuevas perspectivas críticas. *Astorica*, XXIX(31), 17-48.
- Hueso Montón, A. L. (2003). Unha aproximación ó cine español. Os anos da transición política (1974-1982). *Revista Galega do Ensino*(41), 215-239.
- J. H. (2008). Juan Panero. Una voz “casi en flor cortada”. *Leer*, XXIV(190), 24-25.
- Jiménez, J. O. (2001). Nueva poesía española (1960-1970). *Ínsula*(652), 20-23.
- Jiménez Martas, L. (1986). Los poetas del 36. *Cuenta y Razón*(22).
- Jové, J. (1986). Así se fundó Leopoldo María Panero. *Scriptura*(1), 67-75.
- Kristeva, J. (1997). Freud: “heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza. En Yalom, I. D. (Ed.), *Desde el diván* (pp. 359-368). Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Labrador Méndez, G. (2007). El encanto de El desencanto. Cine, literatura e identidad en la Transición Española. *Ciberletras*(18).

- Lacan, J. (1953). *El mito individual del neurótico (El hombre de las ratas)*. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>
- Lacan, J. (1954-1955/1983). *Seminario II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1958/1984). Juventud de Gide o la letra y el deseo. En *Suplemento de escritos* (pp. 111-151). Barcelona, España: Argot.
- Lacan, J. (1958-1959). *Seminario VI. El deseo y su interpretación* [Inédito]. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>
- Lacan, J. (1959-1960). *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>
- Lacan, J. (1961-1962). *Seminario IX. La identificación*. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>
- Lacan, J. (1964-1965). *Seminario XII. Problemas cruciales para el psicoanálisis*. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>
- Lacan, J. (1965/2012). Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein. En *Otros escritos* (pp. 209-216). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1971/2009). *Seminario XVIII. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973). *Seminario XX. Aún*. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>
- Lacan, J. (1973-1974). *Seminario XXI. Los incautos no yerran (Los nombres del padre)* [Inédito]. Recuperado el 18 de setiembre de 2012, de <http://www.psykolibro.blogspot.com/search/label/Obras%20Completas%20Lacan>

- Lacan, J. (1976a). El seminario sobre "La carta robada". En *Escritos II* (pp. 11-62). Distrito Federal, México: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1976b). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. En *Escritos I* (pp. 179-213). Distrito Federal, México: Siglo XXI.
- Lahosa, J. E. (1976). Exorcismos. *El Ciervo*, 25(295), 30.
- Lanz, J. J. (1993). *Introducción a la generación poética española de 1968*. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Literatura Española. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Lazcano, A. (2004). Sobre las memorias no escritas de Michi Panero. El final de una fiesta. *Pérgola*(140), 12.
- Le Gaufey, G. (2003). La interpretación como hemorragia del sentido. *Página Litera*(1), 64-73.
- Le Gaufey, G. (2004a). ¿Es el analista un clínico? *Página Litera*(2), 8-15.
- Le Gaufey, G. (2004b). Una clínica sin mucho de realidad. *Página Litera*(2), 70-80.
- Lechado, J. M. (2005). *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid, España: Algaba.
- Lee, V. (1977). La voz maldita. En Panero, L. M. (Ed.), *Visión de la literatura de terror anglo-americana* (Trad. de L. M. Panero). Madrid, España: Felmar.
- Lee, V. (2006). A wicked voice. En *Hauntings and other fantastic tales* (pp. 154-181). Toronto, Canadá: Broadview.
- León, F. (2001). La traicionada poesía española reciente. *Cuadernos Hispanoamericanos* (616), 137-141.
- León Felipe, B. (1999). *El poema en prosa en España (1940-1990)*. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Literatura Española. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

- Leopoldo María Panero, célebre poeta español, falleció a los 65 años. (2014, 6 de marzo). Recuperado el 28 de marzo de 2014, de [http://www.nacion.com/ocio/literatura/Leopoldo\\_Maria\\_Panero-murio-poesia\\_0\\_1400660040.html](http://www.nacion.com/ocio/literatura/Leopoldo_Maria_Panero-murio-poesia_0_1400660040.html)
- Llopis, R. (1969). Los mitos de Cthulhu. En Lovecraft, H. P. et al., *Los mitos de Cthulhu* (pp. 11-44). Madrid, España: Alianza.
- Llopis, R. (2004). Los cuentos de terror. En *Antología de cuentos de terror 1. De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe* (pp. 9-13). Madrid, España: Alianza.
- López, A. (2011). *Entrevista a Leopoldo María Panero*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.elrincondelperromugre.blogspot.com.es/2011/07/leopoldo-maria-paneroantologia-poetica.html>
- López, S. M. & Muiño, L. (2014). Lo siniestro como última frontera mental. *Herejía y Belleza*(2), 211-219.
- López Castellano, R. (2009). *The writing of Leopoldo María Panero: Subjectivity and multiplicity*. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Filosofía e Investigación en Estudios Españoles y Latinoamericanos. Recuperado el 4 de mayo de 2012, del sitio web de la Universidad de Monash, Australia: <http://www.arrow.monash.edu.au/hdl/1959.1/158450>
- López Castro, A. (1993). Los poemas de Leopoldo Panero. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 263-269). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- López Castro, A. (1994). Leopoldo Panero: la metáfora del corazón. *Tierras de León*, 34(93-94), 161-182.
- López Castro, A. (1995). Muerte y supervivencia en Leopoldo Panero. *Tierras de León*, 35(99), 143-160.
- López Castro, A. (2000-2001). Antonio Machado, guía espiritual de Leopoldo Panero. *Tierras de León*, 39(111-112), 201-229.

- López Sancho, L. (1993). Los comienzos de una joven generación astorgana. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993 (pp. 29-32). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- López-Pasarín, A. (2007). La poesía de la generación española del 50. *Cuadernos Canela*, XVIII, 27-43.
- Lovecraft, H. P. (1968). La sombra sobre Innsmouth. En Lovecraft, H. P., et al., *Los mitos de Cthulhu* (pp. 189-251). Madrid, España: Alianza.
- Lovecraft, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Madrid, España: Alianza.
- Lovecraft, H. P. (2004). *En las montañas de la locura*. Distrito Federal, México: Tomo.
- Lovecraft, H. P. (2005). Arcilla de Innsmouth. En *Encerrado con los faraones y otros cuentos* (pp. 57-78). Distrito Federal, México: Tomo.
- Luján Martínez, E. R. (1997). Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*(13), 165-186.
- Luti, G. (1999). Lectura del canto XXXIII del Infierno. En Ladrón de Guevara, P. L., Mascali, G. & Zamora, A. P. (Eds.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano* (pp. 409-424). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- M. (1977, 24 de marzo). Primavera, premios de la crítica. *La Vanguardia Española*, p. 43.
- Maginn, A. (1998). La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas. En Flitter, D. (Ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham* (pp. 151-159). Birmingham, Inglaterra: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham.
- Maldonado Araque, F. J. (2008). Panero y Neruda: Canto personal vs. Canto general (Una lucha poética y política en tiempos de posguerra). *Cuadernos Hispanoamericanos* (692), 93-115.
- Mallarmé, S. (1998). Cartas. *Cuadernos Hispanoamericanos*(571), 9-27.

- Marava o el báculo de Panero. (2004). *Leer*, XX(154), 63.
- Maravall, J. A. (1965). Poesía del alma. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 138-149.
- Marco, J. (1977, 18 de febrero). Lectura de estremecimiento y pesadilla del lector: de la imagen al terror [Reseña del libro *En lugar del hijo*]. *La Vanguardia Española*, p. 35.
- Marcos Sánchez, M. M. (1985). *Contribución al lenguaje poético de Leopoldo Panero*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Marín Albalade, A. (2011). Leopoldo María Panero sobre la tumba del poema. *Cuadernos Hispanoamericanos*(734), 27-33.
- Marín Calderón, N. (2011). Los estatutos subjetivos de la realidad en la obra de Jorge Luis Borges. Una lectura psicoanalítica. *Káñina*, XXXVI(I), 83-93.
- Marín Villalobos, R. (2013). *El método paranoico-crítico: creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Martín Alegre, S. (2010). El retorno de Leónidas de Esparta: el fracaso de la hiper-masculinización del héroe en la novela gráfica 300, de Frank Miller y Lynn Varley, y su adaptación cinematográfica. En Martí, J. & Aixelà, Y. (Eds.), *Desvelando el cuerpo: perspectivas desde las ciencias sociales y humanas* (pp. 223-236). Madrid, España: CSIC.
- Martínez, E. (Directora). (2003). *Merienda de negros* [Cortometraje]. Recuperado el 12 de julio de 2013, de <http://www.elbamartinez.wordpress.com/video/merienda-de-negros-2003/>
- Martínez, J. E. (1993). La “Escuela de Astorga”, Espadaña y los espadañistas. (Con una carta inédita de Leopoldo Panero). En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 163-169). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Martínez, J. E. (2012a). Las ideas poéticas de Leopoldo Panero. *Astórica*(31), 165-181.

- Martínez, J. E. (2012b). Poesía y pintura en la obra de Leopoldo Panero. *Revista de Literatura*, *LLXIV*(148), 541-554.
- Martínez, M. (2012). Panero de nuestra tierra. *Astorica*(31), 283-290.
- Martínez de Mingo, L. (2004). *Miedo y literatura*. Madrid, España: EDAF.
- Martínez García, F. (1987). *La poesía de Juan Panero y otras "cosas nuestras"*. León, España: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.
- Martínez Herrera, M. (2011). La función social y psicológica del mito. *Káñina*, *XXXVI*, 187-199.
- Martínez Oria, A. (2009). *Jardín perdido. La aventura vital de los Panero*. León, España: Akrón.
- Martínez Oria, A. (2011). *Flores de malva*. León, España: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.
- Martínez Oria, A. (2012). La verdad soñada de Leopoldo Panero. *Argutorio*, *15*(29), 70-75.
- Martínez Oria, A. (2014, 11 de marzo). Leopoldo María, en el acorde último de las flautas. *El Faro Astorgano*, 2.
- Martínez Rodríguez, Z. (2005). Construcción del universo de Leopoldo María Panero a partir de la negación y de la interpretación de la realidad. En *Actes del Congrés La Transició de la dictadura franquista a la democràcia* (pp. 486-491). Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona, Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica.
- Martínez Sarrión, A. (2006). Prólogo. En Fernández, J. B., *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero* (pp. 9-14). Barcelona, España: Tusquets.
- Marzo, J. L. (2009). Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España. En *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950* (pp. 31-140). Murcia, España: CENDEAC.
- Massanés, N. (1977). Prólogo. En Blanc, F., *Espejo de sombras* (pp. 7-14). Barcelona, España: Argos Vergara.

- Matsuo Bashō. (1981). *Sendas de Oku*. (Trad. de O. Paz & Eikichi Hayashiya). Barcelona, España: Seix Barral. Recuperado el 21 de mayo de 2013, de <http://www.es.scribd.com/doc/129942795/Sendas-de-Oku>
- Matsuo Bashō. (2004). *The narrow road to the deep north*. (Trad. de T. Chilcott). Recuperado el 27 de junio de 2013, del sitio web de Kapi'olani Community College: [http://www.apdl.kcc.hawaii.edu/roads/Basho\\_Oku\\_2011.pdf](http://www.apdl.kcc.hawaii.edu/roads/Basho_Oku_2011.pdf)
- Matsuo Bashō. (2005). *Sendas de Oku*. (Trad. de O. Paz & Eikichi Hayashiya). Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.
- Miró, E. (1965). El hijo en Panero y en la poesía española contemporánea. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 230-256.
- Mitchell, R. L. (1977). Mint, thyme, tobacco: New possibilities of affinity in the artes poeticae of Verlaine and Mallarmé. *French Forum*, 2(3), 238-254.
- Moa, P. (1999). *Los orígenes de la Guerra Civil Española*. Madrid, España: Encuentro.
- Moix, A. M. (2007). Prólogo. En Panero, L. M., *Papá, dame la mano que tengo miedo* (pp. 8-12). Barcelona, España: Cahoba.
- Molina Watson, M. C. (1986). *Voz, fluir de la conciencia y psicoanálisis en la novela: Sangre de amor correspondido de Manuel Puig*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. Universidad de Costa Rica.
- Molinero, M. A. (1977, 9 de febrero). El lugar del hijo [Reseña del libro *En lugar del hijo*]. *Abc Madrid, Blanco y Negro*, p. 35.
- Molinero, C. & Ysàs, P. (1992). Movimientos sociales y actitudes políticas en la crisis del franquismo. *Historia Contemporánea*(8), 269-280.
- Monferrer Tomàs, J. M. (2003). La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*(102), 171-204.

- Monteleone, J. (1993). Cuerpo constelado. Sobre la poesía de rock argentino. *Cuadernos Hispanoamericanos*(517-519), 401-420.
- Montero Padilla, J. (1984). Una guía de Astorga. *Tierras de León*, 24(56), 125-135.
- Mora Fernández, P., Salas Ruiz, R. I., Ugalde Montero, V. M. & Valverde Morales, B. (2009). *La ilusión de grandiosidad masculina: los modelos de socialización en cuentos costarricenses del siglo XX*. Seminario de graduación para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Mora López, J. (1977). *Una burbuja en el limbo. Ignacio Ríos: su conflicto con la familia y con el medio*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. Universidad de Costa Rica.
- Mora Ruiz, K. (2010). *Intervención terapéutica bajo el enfoque terapia familiar sistémica estructural con tres familias que presentan problemas de comunicación y el manejo de límites con hijos e hijas adolescentes*. Tesis para optar por el grado de Maestría Profesional en Trabajo Social con énfasis en Intervención Terapéutica. Universidad de Costa Rica.
- Morelli, G. (2012). La presencia del joven Leopoldo Panero en Nueva Revista. *Astorica*(31), 49-58.
- Muñoz Brenes, T. (2014). *Leopoldo María Panero: en el nombre del autor*. Manuscrito no publicado. Maestría Académica en Teoría Psicoanalítica. Universidad de Costa Rica.
- Murillo Valverde, R. (2010). *La efectucción del estrago materno en la constitución de la feminidad: de lo psicosomático a la escritura. Una lectura psicoanalítica de la novela Las palabras para decirlo de Marie Cardinal*. Tesis para optar por el grado de Maestría Académica en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Navarra, A. (2004). Leopoldo María Panero: la perfecta venganza de escribir. *Babab*(26). Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.babab.com/no26/panero.php>

- Navarro-Albaladejo, N. (2004). *El espejismo del exilio en la era posnacional. Mario Benedetti, Zoé Valdés y Leopoldo María Panero*. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Filosofía. Universidad Estatal de Pennsylvania, EE. UU.
- Navas Ocaña, I. (2009). Los poetas novísimos y las vanguardias. *Romance Quarterly*, 56(2), 102, 113.
- Neruda, P. (1968). *Canto general*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Neruda, P. (1974). *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Neruda, P. (2010). *Antología general*. Madrid, España: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Neruda frente al Canto Personal. (1953). *Ercilla*(974), 12-13. Recuperado el 23 de octubre de 2014, de <http://www.carmenniето.com/images/NerudaFrenteCantoPersonal.pdf>
- Nieto Centeno, C. *El desencanto o el deser en canto de los Panero*. Investigación para el Máster en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura. Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado el 23 de octubre de 2014, de <http://www.carmenniето.com/images/DesencantoPanero.pdf>
- O'Brien, F. J. (1881). *The poems and stories of Fitz-James O'Brien*. Massachusetts, EE. UU.: James R. Osgood and Company.
- Olavarría, E. (1989). Lo numinoso: mito y terror. En *Alteridades. Anuario de Antropología* (pp. 113-122). Iztapalapa, México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Oleza, J. (2003). Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres. Recuperado el 23 de octubre de 2014, del sitio web de la Universitat de València, España: <http://www.entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Alberti-Max-Aub-Picasso.pdf>
- Olmos Gil, M. A. (1993). Bibliografía sobre la "Escuela de Astorga" y sus autores. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 301-313). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.

- Pallanca, I. (Directora) & Pravo, I. (2014). *Estantigua* [Cortometraje]. Nápoles, Italia: B5 srl & NOoN.
- Pancorbo, A. (2008). Breve historia del Museo del Prado. En Museo Nacional del Prado (Ed.), *La guía del Prado* (pp. 8-17). Madrid, España: Museo Nacional del Prado.
- Panero, J. L. (1968). *A través del tiempo*. Madrid, España: Cultura Hispánica.
- Panero, J. L. (1973). Prólogo. En Panero Torbado, L., *Antología* (pp. 9-16). Barcelona, España: Plaza & Janés.
- Panero, J. L. (1993). *Los viajes sin fin*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, J. L. (1994). *Los mitos y las máscaras*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, J. L. (1999). *Enigmas y despedidas*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, J. L. (2000). *Poesía completa (1968-1996)*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, J. L. (2003) *Antología (1968-2003)*. Sevilla, España: Renacimiento.
- Panero, J. L. (2008). Páginas sobre cine y poesía. En Utrera, F., *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero* (pp. 333-393). Madrid, España: Hijos de Muley-Rubio.
- Panero, L. M. & Caballero, F. J. (2006). *Visión*. Madrid, España: Huerga y Fierro.
- Panero, L. M. & Caballero, F. J. (2008). *Tango*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.
- Panero, L. M. (1973). *Teoría*. Barcelona, España: Lumen.
- Panero, L. M. (1975). Sobre la traducción. En Carroll, L., *Matemática demente* (Trad. de L. M. Panero) (pp. 9-19). Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, L. M. (1976). *En lugar del hijo*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, L. M. (Ed.). (1977). *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Madrid, España: Felmar.

- Panero, L. M. (1982). Dolor real y sufrimiento imaginario. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 2(3), 59-60.
- Panero, L. M. (1989). Me dirás que estoy loco, o el significante a la búsqueda de la pronunciación perdida. En Panero, L. M., et al., *Globo rojo. Antología de la locura* (pp. 9-12). Madrid, España: Hiperión
- Panero, L. M. (1990). *Aviso a los civilizados*. Madrid, España: Libertarias/Prodhufi.
- Panero, L. M. (1991). *Contra España y otros poemas de no amor*. Madrid, España: Libertarias/Prodhufi.
- Panero, L. M. (1992a). *Agujero llamado Nevermore (selección poética 1968-1992)*. Madrid, España: Cátedra.
- Panero, L. M. (1992b). *Piedra negra o del temblar*. Madrid, España: Libertarias/Prodhufi.
- Panero, L. M. (1992c). *Poemas del manicomio de Mondragón*. Madrid, España: Hiperión.
- Panero, L. M. (1993). *Y la luz no es nuestra*. Madrid, España: Libertarias/Prodhufi.
- Panero, L. M. (1996). La doncella y la muerte [Conferencia]. *Vacío*(5), 28.
- Panero, L. M. (1999). *Así se fundó Carnaby Street*. Madrid, España: Huerga y Fierro.
- Panero, L. M. (2000). *El lugar del hijo*. Barcelona, España: Tusquets.
- Panero, L. M. (2001). Poética. En Castellet, J. M. (Ed.), *Nueve novísimos poetas españoles* (p. 235). Barcelona, España: Península.
- Panero, L. M. (2005). *Poemas de la locura seguido de El hombre elefante*. Madrid, España: Huerga y Fierro.
- Panero, L. M. (2007a). *Cuentos completos*. Madrid, España: Páginas de Espuma.
- Panero, L. M. (2007b). *Papá, dame la mano que tengo miedo*. Barcelona, España: Cahoba.
- Panero, L. M. (2008a). *Esphera*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.

- Panero, L. M. (2008b). Conjuros contra la vida. En Utrera, F., *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero* (pp. 265-331). Madrid, España: Hijos de Muley-Rubio.
- Panero, L. M. (2008c). *Contra España y otros poemas no de amor*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.
- Panero, L. M. (2008d). *Escribir como escupir*. Madrid, España: Calambur.
- Panero, L. M. (2008e). *Sombra*. Madrid, España: Huerga y Fierro.
- Panero, L. M. (2010a). *Dioscuros*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.
- Panero, L. M. (2010b). *El que no ve*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.
- Panero, L. M. (2010c). *El último hombre*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.
- Panero, L. M. (2010d). *Piedra negra o del temblar*. Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias: Ángel Caído.
- Panero, L. M. (2010e). *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid, España: Visor Libros.
- Panero, L. M. (2010f). *Prueba de vida: autobiografía de la muerte*. Madrid, España: Huerga y Fierro.
- Panero, L. M. (2011a). *Traducciones/Perversiones*. Madrid, España: Visor Libros.
- Panero, L. M. (2011b). Tres poemas. *Cuadernos Hispanoamericanos*(736), 37-38.
- Panero, L. M. (2012). *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid, España: Visor Libros.
- Panero, L. M. (2013). Tres poemas. *Astórica*(32), 9-10.
- Panero, L. M. (2014a). *Prólogo a Peter Pan*. Recuperado el 28 de julio de 2014, de <http://www.jandroche.wordpress.com/2014/07/27/prologo-a-peter-pan/>
- Panero, L. M. (2014b). *Prosas encontradas*. Madrid, España: Visor.
- Panero, L. M., et al. (1989). *Globo rojo. Antología de la locura*. Madrid, España: Hiperión.

- Panero: la seducción de la ignominia. (2004). Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.cronica.com.mx/notas/2004/129353.html>
- Panero, M. (2004a). Bofetada. *Leer*, XX(154), 32.
- Panero, M. (2004b). Confieso que he bebido. Propuesta de índice de unas memorias apenas escritas. *Leer*, XX(154), 34.
- Panero, M. (2004c). Gamar. *Leer*, XX(154), 44-47.
- Panero, M. (2004d). La tumba de Virgilio. *Leer*, XX(154), 42-43.
- Panero, M. (2004e). Las cenizas del cuáquero. *Leer*, XX(154), 38-39.
- Panero, M. (2004f). Los nombres ocultos. *Leer*, XX(154), 29.
- Panero, M. (2004g). Misterio en el hundimiento de los trasatlánticos. *Leer*, XX(154), 48-49.
- Panero, M. (2004h). No se puede estar en todo. *Leer*, XX(154), 33.
- Panero, M. (2004i). Pequeña Lulú. *Leer*, XX(154), 36-37.
- Panero, M. (2004j). Satán nunca duerme. *Leer*, XX(154), 40-41.
- Panero, M. (2004k). Tierra baldía (y sin Eliot). *Leer*, XX(154), 33.
- Panero, M. (2008). El Dios salvaje. En Utrera, F., *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero* (pp. 395-431). Madrid, España: Hijos de Muley-Rubio.
- Panero, M. (2014). *Retorno a la patria*. Recuperado el 23 de enero de 2014, de [http://www.astorgaredaccion.com/not/3578/retorno\\_a\\_la\\_patria/](http://www.astorgaredaccion.com/not/3578/retorno_a_la_patria/)
- Panero Torbado, J. (1936). *Cantos del ofrecimiento*. Madrid, España: Héroe.
- Panero Torbado, J. (1986). *Obra poética*. León, España: Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macías.
- Panero Torbado, L. (1953). *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda*. Madrid, España: Cultura Hispánica.
- Panero Torbado, L. (1963). *Poesía 1932-1960*. Madrid, España: Cultura Hispánica.

- Panero Torbado, L. (1965a). Poemas inéditos de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 21-33.
- Panero Torbado, L. (1965b). Unas palabras sobre mi poesía. *Cuadernos Hispanoamericanos* (187-188), 5-19.
- Panero Torbado, L. (1973). *Antología*. Barcelona, España: Plaza & Janés.
- Panero Torbado, L. (1994). *Por donde van las águilas*. Granada, España: Comares.
- Panero Torbado, L. (2004). *Itinerario poético con el poeta Leopoldo Panero*. León, España: Ayuntamiento de Astorga.
- Pavlovic, T., Álvarez, I. & Blanco-Cano, R. (2009). *100 years of Spanish cinema*. Nueva Jersey, EE.UU.: Wiley Blackwell.
- Payeras Grau, M. (2012). Versos al Guadarrama. Sinfonía sobre la montaña. *Astorica*(31), 59-76.
- Paz, O. (1971). Traducción, imitación, originalidad... *Cuadernos Hispanoamericanos*(253-254), 7-16.
- Paz, O. (1981). La tradición del haikú. En Matsuo Bashō, *Sendas de Oku* (Trad. de O. Paz & Eikichi Hayashiya) (pp. 6-21). Barcelona, España: Seix Barral. Recuperado el 21 de mayo de 2013, de <http://www.es.scribd.com/doc/129942795/Sendas-de-Oku>
- Pégolo, L. (2008). Del mito de las amazonas a las mujeres santas. *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 4(1), 1-6.
- Penalva, J. J. (2002). Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz. *América sin nombre*(3), 48-55.
- Pereda, R. M. (1977, 23 de noviembre). *Felicidad Blanc: "la literatura nos salva"*. Ayer presentó su libro *"Espejo de sombras"*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de [http://www.elpais.com/diario/1977/11/23/cultura/249087602\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/1977/11/23/cultura/249087602_850215.html)

- Pereira, A. (1993). Astorga, escuela de la amistad. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 45-52). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Pérez, A. (2012). *Miguel Barrero: “el fracaso y el desencanto son necesarios para seguir adelante”*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.vagon293.es/libros/el-fracaso-y-el-desencanto-son-necesarios-para-seguir-adelante/>
- Pérez Rojas, C. (2006a). Creación y fundación en el arte. El oficio de imitar a Dios. En *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 91-119). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Pérez Rojas, C. (2006b). La lógica cimbreante: filosofía, literatura, psicosis y creación. *Mundo Posible. Literatura y comunicación. Enseñanza*(2), 1-23.
- Pérez-Sánchez, G. (2007). *Queer transitions in contemporary Spanish culture: from Franco to la Movida*. Nueva York, EE. UU.: Universidad Estatal de Nueva York.
- Picconi, G. L. (2001-2003). Fetiche del autor y arqueología del cuerpo: Leopoldo María Panero y la autobiografía. *Tropelías*(12-14), 407-430.
- Plaza, P. (1974). Leopoldo María Panero: Teoría [Reseña del libro *Teoría*]. *Cuadernos Hispanoamericanos*(289-290), 471-473.
- Polan, A. (Director). (2004). *Las cajas españolas* [Documental]. Santander, España: Drop a Star.
- Porrás Ferreyra, J. (2008). El cine como instrumento de reinterpretación histórica en períodos de transición democrática. *Revista de Ciencias Sociales*(122), 89-101.
- Provencio, P. (1992). El grupo poético de los años 50. *Cuadernos Hispanoamericanos*(503), 121-130.
- Provencio, P. (1993). La generación del 70. *Cuadernos Hispanoamericanos*(522), 87-102.

- Provencio, P. (1994). La generación del 70 (II). Los antinovísimos y la cultura de consumo. *Cuadernos Hispanoamericanos*(524), 99-115.
- Puértolas, S. (1977). El lugar del terror [Reseña del libro *En lugar del hijo*]. *Triunfo*, XXXII(739), 52-53.
- Quintana Prieto, A. (1993). Aspecto histórico de la Escuela de Astorga. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 75-92). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- R. L. (2004). Michi Panero, el último desencanto. *Leer*, XX(154), 24-25.
- Rabaté, J. M. (2007). *Lacan literario: la experiencia de la letra*. Distrito Federal, México: Siglo XXI.
- Ramírez, E. A. (2010). Lo que no es haiku. En *Corazón de los días* (pp. 107-154). San José, Costa Rica: Espiral.
- Rascovsky, A. (1981). *El filicidio: la agresión contra el hijo*. Barcelona, España: Paidós/Pomare.
- Reinares, M. A. (2011). Leopoldo Panero antes y después de la cárcel de San Marcos. *Argutorio*, 14(26), 17-23.
- Resumen de la mesa redonda El mono del desencanto: decepción y euforia en torno a una crítica cultural de la transición española. (2003). Recuperado el 16 de julio de 2014, del sitio web de la Universidad Internacional de Andalucía, España: [http://www.ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=234](http://www.ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=234)
- Retrospectivas. Los Panero: Después de tantos desencantos. (2008). Recuperado el 27 de junio de 2013, de [http://www.canarias7.es/especiales/0802\\_festivalcine/pgm\\_retrospectivas\\_paderos.cfm](http://www.canarias7.es/especiales/0802_festivalcine/pgm_retrospectivas_paderos.cfm)
- Rey, C. (2009). Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, XXIX(103), 145-155.
- Reyes Velasco, U. (2009). Los Panero. Poetas malditos. *El burlesque*(2), 11-15.

- Ribas, P. (2014, 7 de marzo). Un viejo chupa un limón seco. *La Vanguardia*, p. 35.
- Ridruejo, D. (1953). Introducción. En Panero Torbado, L., *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda* (pp. 9-15). Madrid, España: Cultura Hispánica.
- Ribera, R. (2005). El año histórico de 1968. Diez acontecimientos que cambiaron el mundo. *Realidad*(104), 241-268.
- Ríos Espariz, A. M. (1997). *Costa Rica y la Guerra Civil Española*. San José, Costa Rica: Centro Cultural Español.
- Roa, A. (2004). *Entrevista a Leopoldo María Panero. Un poeta maldito del siglo XXI*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.letras.s5.com/ar131204.htm>
- Rodríguez Cañada, B. (2008). Un siglo de poesía española. En Izquierdo Merinero, S. (Ed.), *Actas del Simposio Internacional de Poesía Española e Hispanoamericana* (pp. 4-32). Brasilia, Brasil: Instituto Cervantes.
- Rodríguez de Arce, I. (2009). Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero. *Ogigia*(6), 27-37.
- Rodríguez Espinosa, M. & Acuña Partal, C. (2008). Traducción, represión y malditismo: las lecturas de “Peter Pan” de María Luz Morales, Terenci Moix y Leopoldo María Panero. En Hernández Guerrero, M. J. & Peña Martín, S. (Eds.), *La traducción, factor de cambio* (pp. 59-76). Berna, Suiza: Peter Lang.
- Rodríguez Marcos, J. (2001, 30 de octubre). *Seré un monstruo pero no estoy loco*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de [http://www.elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/2001/10/27/babelia/1004139550_850215.html)
- Rodríguez Marcos, J. (2012, 5 de octubre). *Los novísimos vuelven a ser nuevos*. Recuperado el 16 de febrero del 2013, de [http://www.cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349374851\\_959654.html](http://www.cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349374851_959654.html)
- Rodríguez Puértolas, J. (1982). Fascismo y poesía en España. *Spanish Language and Literature*(65), 141-150.

- Rodríguez Rivero, M. (2002, 20 de abril). El pequeño de los Panero. *Abc Cultural*, pp. 2-3.
- Romaní Alfonso, O. (2002). Grifotas, contraculturales, pastilleros. Juventud, drogas y cambio social en España. En: Feixa, C., Costa, C. & Pallarés, J. (Eds.), *Movimientos juveniles en la Península Ibérica. Graffitis, grifotas, okupas*. Barcelona, España: Ariel.
- Romera Castillo, J. (1994). Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991). En Villegas, J. (Ed.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Tomo II) (pp. 140-148). California, EE. UU.: Universidad Estatal de California.
- Rosales, L. (1965). Leopoldo Panero hacia un nuevo humanismo. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 35-79.
- Rosales, V. J. (2008, 14 de abril). Panero se queda sin su segundo hogar. *La Gaceta*, p. 35.
- Rosés Hernández, P. (2005). *Familia y paternidad en Costa Rica. Una aproximación desde la perspectiva de padres y madres jóvenes*. Tesis para optar por el grado de Maestría en Sociología. Universidad de Costa Rica.
- Ruano, J. (2009). Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero. *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*(XIX), 27-48.
- Ruano, J. (2011). La sinagoga de Satanás. Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero. *Castilla. Estudios de Literatura*(2), 123-149.
- Ruano, J. (2013). De la crueldad activa: lecturas de Nietzsche en la obra de Leopoldo María Panero. *Aisthesis*(5), 103-121.
- Rubín de Celis, S. (2010). El desencanto, o una oscura intuición de lo que hubiera podido ser dicha. *Doc On-line*(9), 233-239.
- Ruiz Norambuena, A. (2005). *La literatura como vida, la transgresión y el devenir, en Piedra negra o del temblar de Leopoldo María Panero*. Recuperado el 4 de mayo de 2012, del sitio web de la Universidad de Concepción, Chile: <http://www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/panero.pdf>

- Sabín Rodríguez, J. M. (1997). *La dictadura franquista (1936-1975). Textos y documentos*. Madrid, España: Akal.
- Saldaña Sagredo, A. (1989). Leopoldo María Panero: poeta vitalista. *Turia*(11), 36-52.
- Saldaña Sagredo, A. (1994). Las cenizas de la rosa: una figura de mujer, la madre, en la poesía de Leopoldo María Panero. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Vol. I) (pp. 347-362). Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.
- Saldaña Sagredo, A. (1997a). De la poesía amorosa de Leopoldo María Panero. *InterLetras*(3), 1-10.
- Saldaña Sagredo, A. (1997b). Escenarios de la imaginación en la poesía española postmoderna. *Stvdivm*(4), 315-328.
- Saldaña Sagredo, A. (2006a). Leopoldo María Panero: más allá de la palabra. *Apofántica, II*(5), 13-22.
- Saldaña Sagredo, A. (2006b). Poesía y poder en la España contemporánea. *Iberoamericana, VI*(24), 121-132.
- Saldaña Sagredo, A. (2006-2007). Utopía sí es un lugar. *Prosopopeya*(5), 263-284.
- Saldaña Sagredo, A. (2011). Teoría política y estética literaria: hacia una poética de la otredad. *Studi Ispanici, XXXVI*, 273-289.
- Saldaña Sagredo, A. (2013). Enfermo de palabra y no de vida. Palabras para acompañar la llegada del crepúsculo [Reseña del libro *Poesía completa (2000-2010)*]. *El Cuaderno* (45), 28-29.
- Sánchez Bustos, S. A. (2012). *Leopoldo María Panero: enfermedad mental y literatura*. Tesis para optar por el grado de Doctorado en Ciencias Sociosanitarias y Humanidades Médicas. Universidad Complutense de Madrid, España.

- Sánchez Dragó, F. (Director). (1999). Leopoldo María Panero: ¿caso clínico o caso lírico? [Episodio de una serie de televisión]. En Arañuetes, M. (Productor), *Negro sobre blanco*. Madrid, España: Corporación de Radio y Televisión Española.
- Sánchez Noriega, J. L. (2012). La (de)construcción fílmica de los Panero. *Astórica*(31), 209-222.
- Sánchez-Barranco, A., Sánchez-Barranco, P. & Sánchez-Barranco, I. (2007). *El psicoanálisis en España: su pasado y su presente*. Recuperado el 3 de julio de 2014, de [http://www.psicoterapiarelacional.es/portals/0/Documentacion/ParaLaHistoria/A\\_Schez\\_Barranco\\_El psicoanalisis\\_en\\_Espana\\_su\\_pasado\\_y\\_su\\_presente\\_V2007.pdf](http://www.psicoterapiarelacional.es/portals/0/Documentacion/ParaLaHistoria/A_Schez_Barranco_El psicoanalisis_en_Espana_su_pasado_y_su_presente_V2007.pdf)
- Sánchez-Camargo, M. (1965). Leopoldo Panero y la pintura española contemporánea. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 186-191.
- Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2013). Lo Gótico: semiótica, género, (est)ética. *Herejía y Belleza*(1), 23-38.
- Santos Fontenla, C. (1995, 12 de febrero). “Después de tantos años”, de Ricardo Franco. *Abc Madrid*, p. 104.
- Sastre García, C. (1997). La transición política en España: una sociedad desmovilizada. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*(80), 33-68.
- Sefamí, J. (2005). *El último de los malditos*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-ultimo-de-los-malditos>
- Sergio Garibay, I. (2011). *Sexo, locura y la subversión de las estructuras de poder en la obra de Leopoldo María Panero*. Tesis para optar por el grado de Maestría en Artes en Español. Universidad Estatal de California, EE. UU.
- Serra, P. (2010). *Musa kino-poética. Documental y poesía en João César Monteiro, Jaime Chávarri y Agnès Varda*. Recuperado el 10 de diciembre de 2012, de <http://www.web2.letras.up.pt/lyracompoeitics>
- Serrano, A. (2007). Leopoldo Panero, el hombre y el poeta (en el centenario del nacimiento de L. Panero, 1909-2009). *Tierras de León*, 45(124-125), 33-48.

- Seybolt, R. A. (2003). El significante agotado y la poesía de Juan Luis Panero. *Cincinnati Romance Review*, 22, 110-119.
- Shakespeare, W. (2011). *Titus Andronicus*. Recuperado el 1 de enero de 2015, de <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/corsario/espectaculos/titus/textos/guion/041190.pdf>
- Silva de Lima, V. (2011). Leopoldo María Panero: un passeio pelos bosques da loucura. *Estação Literária*, 7, 205-213.
- Siruela, J. (2013). Exordio. En *Antología universal del relato fantástico* (pp. 15-78). Girona, España: Atalanta.
- Smith, W. (1873). Tantalus. En *A dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. Recuperado el 19 de setiembre de 2014, de <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aalphabetic+letter%3DT%3Aentry+group%3D1%3Aentry%3Dtantalus-bio-1>
- Sófocles. (1998). *Edipo rey. Edipo en Colona. Antígona. Electra*. Barcelona, España: Orbis.
- Solano Jiménez, R. (1991). *Leer al detalle: literatura, psicoanálisis, teoría literaria*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. Universidad de Costa Rica.
- Sorel, A. (1986). Cultura y represión en la Guerra Civil Española. *República de las Letras*(1), 5-28.
- Soto, R. (1965). Una incursión en los lugares de Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 209-218.
- Souviron, J. M. (1965). Acerca de Dios en la poesía de Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 169-177.
- Sturluson, S. (2000). *Edda menor*. Madrid, España: Alianza.
- Suárez Álamo, V., Del Rosario, L. & Aranda, C. D. (2014, 12 de marzo). Leopoldo María Panero. Las notas inéditas del poeta. *Canarias7, Suplemento Pleamar*, 1-8.
- Süskind, P. (1998). *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona, España: Seix Barral.

- Swift, J. (2013). *A modest proposal & other short stories including A tale of a tub*. Pennsylvania, EE. UU.: Pennsylvania State University.
- Talens, J. (1992). De poesía y su(b)versión. (Reflexiones desde la escritura denotada “Leopoldo María Panero”). En Panero, L. M., *Agujero llamado Nevermore (Selección poética 1968-1992)* (pp. 9-62). Madrid, España: Cátedra.
- Tena, J. (1994). Familles, je vous hais : un psychodrame individuel et collectif, El desencanto de Jaime Chávarri. *Co-textes*(27-28), 65-76.
- Terrasson, C. (2008). L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : une écriture hors-normes. En *Lieux et figures de la barbarie. Colloque international* (pp. 1-14). Villeneuve d'Ascq, Francia: Université Charles de Gaulle Lille 3, Centre d'Etudes en Civilisations, Langues et Littératures Etrangères.
- Thomas, H. (2001). *The Spanish Civil War*. Nueva York, EE. UU.: Modern Library.
- Tienda Roldán, R. (2006). Condesa morfina de Leopoldo María Panero: esbozo para un mapa intertextual. En Morón Espinosa, A. C. & Ruiz Martínez, J. M. (Eds.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph* (pp. 128-134). Granada, España: Dauro.
- Tovar, A. (1965). Leopoldo luchador, Leopoldo balbuciente. *Cuadernos Hispanoamericanos* (187-188), 131-137.
- Trueba Mira, V. (2002). La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc). *Hesperia*(V), 175-194.
- Tusell, J. (2010). *Dictadura franquista y democracia (1939-2004)*. Barcelona, España: Crítica.
- Umbral, F. (1965). Su poesía amorosa. *Cuadernos Hispanoamericanos*(187-188), 202-206.
- Utrera, F. (2008). *Después de tantos desencantos. Vida y obra poéticas de los Panero*. Madrid, España: Hijos de Muley-Rubio.
- Utrera, F. (2011). The disenchantment. En Torres Hortelano, L. J. (Ed.), *Directory of world cinema: Spain* (pp. 185-187). Illinois, EE. UU.: Universidad de Chicago.

- Utrera, F. (2012). 99 preguntas de amor y de poesía a Juan Luis Panero. *Astorica*(31), 245-280.
- Valls, F. (1995). Una conversación con Juan Luis Panero. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20(1-2), 241-251.
- Vargas, J. A. (1995). Costa Rica ante la Guerra Civil Española. *Herencia*, 7(1), 102-108.
- Vegas, N. (2005). *El hombre que casi conoció a Michi Panero* [CD]. Madrid, España: Limbo Starr.
- Velado Graña, B. (1993). Leopoldo Panero en la Liturgia de las horas. En Huerta Calvo, J. (Ed.), *La Escuela de Astorga (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero)*. *Actas del congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993* (pp. 271-280). León, España: Ayuntamiento de Astorga y Diputación de León.
- Verlaine, P. (2012). *Los poetas malditos*. Buenos Aires, Argentina: Tecnibook.
- Vila-Matas, E. (2004). *Michi*. Recuperado el 5 de febrero de 2013, de <http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/michi>
- Vives Pérez, V. (2012). Procedimientos retóricos de la poesía posmoderna española. *Tropelías*(18), 358-402.
- Vizcaíno Martínez, J. C. (2008). La vieja memoria reeditada: Queridísimos verdugos y El desencanto. *Quaderns de Cine*(2), 75-81.
- Wahnón, S. (1995). La recepción de García Lorca en la España de la posguerra. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII(2), 409-431.
- Yong-Tae Min. (1979). Haiku en la poesía de Octavio Paz. *Cuadernos Hispanoamericanos* (343-344-345), 698-707.
- Zapata, C. (1973). Ecos de Antonio Machado en Leopoldo Panero. *Cuadernos Hispanoamericanos*(275), 385-397.
- Zarza, R. (2004). Buena vieja causa. *Leer*, XX(154), 26-31.

- Zarza, R. (2008). La muerte nos hace sus promesas por cinematógrafo. *Leer*, XXIV(190), 30-33.
- Zaurín, L. F. (1997). Juan Luis Panero: “no me arrepiento de los libros que he perdido”. *El Ciervo*, 46(553), 32-34.
- Zavala, I. M. (1995). Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas. *España Contemporánea*, 8(2), 117-128.
- Zazzi, M. C. (2011). Filicidio. Madres asesinas. *Vertex. Revista Argentina de Psiquiatría*, XXII, 199-204.

## ANEXOS

### Anexo 1. La obra de Leopoldo María Panero

*Yo que todo lo prostituí, aún puedo  
prostituir mi muerte y hacer  
de mi cadáver el último poema.*

Leopoldo María Panero<sup>294</sup>

La obra de Panero es voluminosa. Hago aquí un intento de repasar todos sus aportes escritos, en el que incluyo todo tipo de publicaciones: los cuentos, las prosas autobiográficas, los ensayos<sup>295</sup>, las colaboraciones con otros artistas, las traducciones o “perversiones” que hace de otras obras, las compilaciones de su trabajo, las traducciones que le han hecho a otros idiomas, sus prólogos, sus trabajos como antólogo y, por supuesto, su poesía. Valga anotar que no existe a la fecha una lista definitiva de las publicaciones de Panero que haya sido obra de la investigación de otra persona con mayor acceso a ellas, por lo que es muy posible que en mi listado se hallen errores u omisiones, pero se pretende que sea la lista más detallada que se ha elaborado.

Procedo a mostrar la obra escrita de Panero en orden cronológico, con una viñeta en cada año para facilitar su lectura y con el objetivo de mostrar al lector que se trata de un autor que se desempeñó en toda clase de género escrito, y que su obra es extensa y con una amplia difusión:

- 1968: (Sin duda alguna, año clave en el panorama mundial.) Apareció la *plaque* titulada *Por el camino de Swann*. Aportó un poema para el *Homenaje a Vicente Aleixandre*.
- 1970: Se publicó su primer libro *Así se fundó Carnaby Street* y aparecieron algunos poemas suyos en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*.
- 1972: Hizo su primera traducción de Lear, titulada *El ómnibus, sin sentido*.
- 1973: Salió el libro *Teoría*.
- 1975: Tradujo *Matemática demente* de Carroll.
- **1976:** Apareció su primera obra en prosa, *En lugar del hijo*, y unos meses antes, el cuento *Acéfalo (proyecto de una historia de terror)*, que pertenece a dicho libro, había sido publicado en la revista *Ínsula*. Hizo un prólogo llamado *Sade o la imposibilidad* para *Cuentos, historietas y fábulas completas* del Marqués de Sade. Se inició en la crítica literaria con *Malos escritores, no: delincuentes*, en *Cuadernos para el diálogo*.
- 1977: Tradujo y compiló la antología *Visión de la literatura de terror anglo-americana*.

---

<sup>294</sup> (Panero, 2010e, p. 226).

<sup>295</sup> El repaso cronológico por sus ensayos resulta una tarea imposible para los límites de este trabajo, en tanto son numerosos, dispersos y no recogidos aún en un solo volumen o al menos reseñados en su totalidad, por lo que mencionaré aquí los más importantes. Véase Panero (1990, 1993), así como la compilación *Mi cerebro es una rosa* a cargo de Benito Fernández y principalmente la selección de prosas realizada por Fernando Antón bajo el título *Prosas encontradas* (Panero, 2014b).

- 1978: Tradujo dos poemas (uno de Guillaume IX duc d'Aquitaine y otro de John Clare) que tituló *Dos versiones* en *Arteguía*. Escribió *Dos aproximaciones a la experiencia de Dylan Thomas o bien lo que para ofrecer un título, podría llamarse Circunscripción de Dylan Thomas*, para *Veinte años creciendo* de Thomas. Colaboró en un colectivo de cuentos y dibujos, llamado *Sueños de la razón*.
- 1979: Publicó el libro *Narciso en el acorde último de las flautas*. Tradujo una canción de The Rolling Stones que fue publicada en *Arteguía* bajo el título *Salta el muñeco en un resplandor (Jumpin' Jack Flash)* en *Un poema y una versión*. Hizo su labor de antólogo en *Última poesía no-española*, en la revista *Poesía* y apareció en la antología *Joven poesía española*.
- 1980: Salieron a la luz los libros *Last river together* y *El que no ve*. Tradujo nuevamente a Lear, *A nonsense alphabet*, y lo publicó en *Poesía*. Tradujo *Catulo. Poemas* en *Márgenes*. Desde un internamiento, escribió *Manifiesto del (II) Colectivo Psiquiatrizados en Lucha*, que publicó en *El Viejo Topo*.
- 1981: Publicó *Tres historias de la vida real* en la revista *Estaciones*. Fue incluido en una antología en Alemania, llamada *Ein Schiff aus Wasser*.
- 1982: Apareció el libro *Dioscuros*. Publicó el artículo *Dolor real y sufrimiento imaginario* en la *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*. Tradujo de nuevo a Carroll, *La caza del Snark*.
- 1984: El libro *El último hombre* fue publicado y salió también su segunda obra en prosa llamada *Dos relatos y una perversión*. También apareció su cuento *Paradiso o "le revenant"* en *La luna de Madrid* (publicación de la Movida Madrileña) y también en el libro colectivo *Cuentos parabólicos*.
- 1985: Apareció su primera *Antología*, que recoge una selección de sus poemas, y publicó 7 poemas en la revista *Con dados de niebla*.
- 1986: Se publicaron dos cuentos sueltos, *La substancia de la muerte* en *La luna de Madrid*, y *Gadeo Clutex* en *Los cuadernos del norte*. Panero hizo una compilación de su obra que tituló *Poesía. 1970-1985*.
- 1987: Salió el libro *Poemas del manicomio de Mondragón*. Realizó su última traducción, *Peter Pan* de Barrie<sup>296</sup>. Lo incluyeron en la antología *Poetas del 70 (antología de la poesía española contemporánea)*.
- 1989: Creó *Globo rojo. Antología de la locura*, con poemas suyos así como versos y dibujos de sus compañeros del hospital psiquiátrico.
- 1990: Publicó *Contra España y otros poemas de no amor* y una compilación de ensayos llamada *Aviso a los civilizados*.
- 1992: Publicó tres libros, llamados *Piedra negra o del temblar*, *Locos* y *Heroína y otros poemas*. También aparecieron sus *Once poemas* en la revista *Poesía* y reeditó *Dos relatos y una perversión*, ahora bajo el título de *Palabras de un asesino*. Salió una compilación de su obra titulada *Agujero llamado Nervermore (selección poética 1968-1992)*. Escribió junto a José Luis Pasarín Aristi *Cadáveres exquisitos y un poema de amor*. Se publicaron dos poemas suyos en *Les Cahiers*

<sup>296</sup> Sin embargo, hay sospechas de Túa Blesa y de López Castellano (2009) de que esta traducción no fue hecha por Panero, sino que se trató de alguna treta editorial para incrementar las ventas.

*Bleus* de Francia.

- 1993: Se publicó otra compilación de ensayos titulada *Y la luz no es nuestra*. Se recogió una selección de sus poemas y se tradujeron en Bélgica para la revista *Regart*.

- 1994: Escribió el *Epílogo* con el poema *Parábola del diccionario* para la *Poesía* de Antonio Blanco y publicó el libro *Orfèvre*. Salió en Francia una antología bilingüe de poemas de Panero, llamada *Dans le sombre jardin de l'asile*, y también unos versos suyos en la compilación *Poesie espagnole: les nouvelles générations*. *Elgacema* publicó cuatro poemas suyos y una radionovela titulada *Amarás a un cadáver*.

- 1995: Se expandió en una nueva edición el libro *Locos*. En Francia, fue incluido en *Poesie espagnole moderne et contemporaine* y en *Poesie espagnole 1945-1990*. Apareció en *D'une Espagne à l'Autre. La poésie espagnole de la Guerre Civile à nous jours*, de Bélgica. En Alemania también se seleccionaron y tradujeron versos suyos, en la revista *Die Horen*. Panero fue traducido en Portugal para su selección *Leopoldo María Panero - Antología poética (1979/1994)*.

- 1996: En París, se incluyó un poema suyo en la lujosa *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*. También fue seleccionado para la obra *Poetas españoles del siglo veinte* en Gran Bretaña y fue publicado por la revista *Wespennest* de Viena. Se estrenaron algunos de sus poemas en la revista *Zarisma*. Dos conferencias suyas son publicadas en la revista *Vacío*.

- 1997: Apareció *El Tarot del inconsciente anónimo*. Publicó en colaboración con Claudio Rizzo el libro *Tensó*.

- 1998: Publicó *Guarida de un animal que no existe* y se compilaron varios ensayos y narraciones suyas en *Mi cerebro es una rosa. Textos insólitos*.

- 1999: Se dieron a conocer los libros *Teoría lautreamontiana del plagio* y *Abismo*.

- 2000: Publicó *Teoría del miedo* y apareció la primera compilación de *Poesía completa (1970-2000)*.

- 2001: *Teoría del miedo* apareció en una nueva versión ampliada. Publicó *Suplicio en la cruz de la boca* y *Águila contra el hombre/Poemas para un suicidamiento*. Escribió junto a José Águedo Olivares *Me amarás cuando esté muerto*.

- 2002: Escribió su autobiografía en prosa, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*, y dos libros de poemas que se titulan *Buena nueva del desastre* y *Los señores del alma (poemas del manicomio del Dr. Rafael Inglot)*. Apareció otra colaboración con José Águedo Olivares llamada *¿Quién soy yo?: apuntes para una poesía sin autor*.

- 2003: Publicó el libro *Conversación*.

- 2004: Aparecieron *Erección del labio sobre la página*, *Danza de la muerte* y *Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul*.

- 2005: Salió a la luz el libro *Poemas de la locura seguido de El hombre elefante* y publicó *La esquiá y no el significante* en la antología *Nuevos horizontes en el arte outsider hispano*. Colaboró con Félix J. Caballero en el libro *Presentación del superhombre*. Se publicó su epistolario con Diego Medrano, titulado *Los héroes inútiles*. Se editó en Roma un libro suyo traducido al italiano, *Narciso nell'accordo estremo dei flauti*.

- 2006: Sacó dos libros en colaboración con Félix J. Caballero, llamados *Apocalipsis de los dos asesinos* y *Visión*.

- 2007: Escribió la prosa autobiográfica *Papá, dame la mano que tengo miedo* y también *Versos esquizofrénicos (poemas sugeridos por los dibujos de esquizofrénicos)* para la obra *Outsider, un arte interno/Outsider; an inside Art*. Se compilaron sus *Cuentos completos*. Escribió *Jardín en vano* con Félix J. Caballero. Se tradujo otro libro suyo en Roma, esta vez *Dal manicomio di Mondragón*.
- 2008: Publicó varios libros, a los que tituló *Sombra, Gólem, Mi lengua mata, Escribir como escupir, Esphera* y *Páginas de excremento o Dolor sin dolor*. Aparecieron sus *Conjuros contra la vida* en el libro *Después de tantos desencantos: vida y obra poéticas de los Panero*. Publicó con Félix J. Caballero *Voces en el desierto*.
- 2009: Escribió *Tango* y *La tempesta di mare*, ambos con Félix J. Caballero. La revista *UR* de Italia publicó varios textos de Panero traducidos.
- 2010: Apareció el libro *Reflexión* y publicó algunos poemas en el libro *Locos de altar*.
- 2011: Salió el libro *Cantos del frío*. Publicó *Tres poemas* en *Cuadernos Hispanoamericanos* y se compilaron sus *Traducciones/Perversiones*. Se reunió la poesía del período 2000-2008 en *Sobre la tumba del poema. Antología esencial*. Escribió con Félix J. Caballero *La flor en llamas*. Se tradujeron dos libros que reúnen algunos de sus poemas, uno en París titulado *Territoire de la peur/Territorio del miedo (Anthologie poétique)*, y otro en California que se llama *My naked brain. Selected poems*. Escribió a cuatro manos *Senz'arma che dia carne all'imperium* con el escritor italiano Ianus Pravo.
- 2012: Se publicó la segunda compilación de poesía llamada *Poesía completa (2000-2010)*. Se tradujeron unos poemas suyos al italiano en *Peter Pan non è che un nome*.
- 2013: Se publicaron *Tres poemas* inéditos suyos en la revista *Astorica*. Se tradujo una antología bilingüe titulada *Like an eye in the hand of a beggar*, en San Francisco.
- 2014: Publica *Poemas del pájaro y la oruga*. Su primer libro póstumo salió a la luz y se tituló *Rosa enferma*. Apareció una nueva compilación de ensayos titulada *Prosas encontradas*. Se le incluyó en el libro *Linaje de malditos. De Sade a Leopoldo María Panero*. Se esperan más escritos inéditos y reediciones, como *La flor es una mentira*, anunciada por los editores pero no publicada al momento de escribir estas líneas.

## Anexo 2. Cronología de eslabones sobre el título de la obra *El lugar del hijo*

**1957:** Se publicó la traducción de Octavio Paz de *Sendas de Oku*, de Matsuo Bashō, en México (UNAM). Es la única traducción con la nota al pie que traduce “konoshiro” como “en lugar del hijo”.

**1970:** Llegó a España *Sendas de Oku* traducido por Paz (Barral Editores). Mantiene la nota al pie que traduce “konoshiro” como “en lugar del hijo”.

**1973:** Panero utilizó la palabra “konoshiro” de manera insólita en el libro *Teoría*, donde también escribió sus primeros haiku.

**1974:** Panero conoció a Octavio Paz en Madrid.

**1975:** Panero se basó en los postulados de Paz sobre la traducción en el prólogo de *Matemática demente*.

**1976:** Primera edición de *En lugar del hijo* de Panero (Tusquets Editores).

**1977:** Segunda edición de *En lugar del hijo* de Panero (Tusquets Editores).

**1981:** Se volvió a publicar *Sendas de Oku*, traducción de Paz en España (Seix Barral Editores). Mantiene la nota al pie que traduce “konoshiro” como “en lugar del hijo”.

**1983:** Panero utilizó nuevamente la palabra “konoshiro” de manera insólita, en el libro *El último hombre*.

**1985:** Tercera edición de *El lugar del hijo* de Panero (Tusquets Editores). Se cambió el título debido a una supuesta errata inicial.

**1989:** Panero, en una entrevista, aún se refirió su libro como *En lugar del hijo*, aunque ya se había corregido la errata en la editorial.

**1998:** Haruo Shirane confirmó la homofonía entre “konoshiro” y “substitute for the child”.

**2000:** Nueva edición de *El lugar del hijo* (Tusquets Editores).

**2004:** Bashō fue traducido al inglés por Tim Chilcott. Esta traducción no contiene un pie de página sobre “konoshiro” (es exclusiva de la traducción de Paz).

**2005:** El Fondo de Cultura económica volvió a publicar *Sendas de Oku* en traducción de Paz. Mantuvo la nota al pie que traduce “konoshiro” como “en lugar del hijo”, y confirmó las ediciones anteriores en México y España.

**2007:** Volvió a editarse *El lugar del hijo* como parte de *Cuentos completos* (Editorial Páginas de Espuma).

### Anexo 3. La familia Panero Blanc

La familia Panero en su conjunto es todo un ícono de la historia literaria española. Como ya ha dicho Javier Huerta Calvo (2012), “los Panero han adquirido ya la categoría de género literario” (p. 28). Constituyen una leyenda en creciente mitificación ahora que todos sus integrantes han fallecido sin dejar descendencia alguna, tal y como algunos de ellos pronosticaban que ocurriría. Referirse a la historia familiar es también referirse a la red simbólica que favoreció la vocación literaria de Leopoldo María<sup>297</sup> y que permitió la escritura de *El lugar del hijo*, en un ambiente cultural rico e intenso, como hijo, sobrino y hermano de poetas.

Esta mitificación también se ha cristalizado en el arte cinematográfico, pues un referente básico de la familia Panero es su incursión en el cine con la película *El desencanto* de 1976, la cual los puso bajo la mirada de admiración y rechazo de toda España, y cuya secuela se dio en 1994 bajo el título *Después de tantos años*. Posteriormente, muchos cineastas se han inspirado en estos personajes para hacer nuevas creaciones que de alguna manera amplían lo presentado ya en los dos primeros largometrajes.

#### *Leopoldo Panero (1909-1962)*

*La vida es una sombra que se ejerce.  
Lo mejor de mi vida es el dolor.*

Leopoldo Panero<sup>298</sup>

Leopoldo Panero nació en Astorga en 1909. Vivió de pequeño en el barrio Puerta de Rey (avenida Estación número 13, domicilio hoy abandonado<sup>299</sup>), luego su familia se trasladó a una casa alquilada en la Plaza de Santocildes (Reinares, 2011) hasta que en 1924 la muerte de don Leoncio Núñez dejó como herencia a su sobrino don Moisés (presidente del Banco Santander y copropietario de una fábrica de harinas), el padre de Leopoldo, el caserón de Astorga que hoy todos conocen como la casa de los Panero. Cuando visitaba la finca de Castrillo de las Piedras, en la cual vivían sus abuelos maternos, Leopoldo tomó el gusto por la lectura en la amplia biblioteca del abuelo Quirino; mientras que en el centro de Astorga, la confitería de su abuelo paterno Juan era el punto de reunión de todo el pueblo. Así, “los Panero, además de una familia, eran una institución” (Gullón, 1985, p. 9).

---

<sup>297</sup> Para evitar confusiones al citar a varios autores con el mismo apellido, me referiré al protagonista Leopoldo María Panero como simplemente Panero, tal y como lo he hecho hasta ahora. A su padre Leopoldo lo citaré como Panero Torbado y a su tío Juan como Panero Torbado, J. Sus hermanos Juan Luis y Moisés (Michi), serán respectivamente Panero, J. L. y Panero, M.

<sup>298</sup> (Panero Torbado, 1963, pp. 326 y 135). Estos son los dos versos de Leopoldo Panero –uno perteneciente a *Canto personal* y el otro a *El templo vacío*, respectivamente– que son más citados/plagiados por Leopoldo María en su obra poética.

<sup>299</sup> El Anexo 6 muestra fotografías de las casas en las que habitaron los Panero, el panteón familiar y los paisajes que inspiraron su obra.

Desde su adolescencia, Leopoldo conformó un grupo de amigos que giraba en torno a cierta diversión intelectual, al cual algún día el escritor Gerardo Diego llamó “Escuela de Astorga”, de la cual formaban parte además su hermano mayor Juan Panero, Ricardo Gullón (primo segundo de estos) y Luis Alonso Luengo.



Leopoldo Panero cuando era niño.

*Nota.* De *Los abanicos de la muerte* [Cinta cinematográfica] (06:10”), por L. M. Alonso Guadalupe, 2009, León, España: Arce Productores. © Copyright, 2009 Luis Miguel Alonso Guadalupe & Arce Producciones, S. L. Reproducida con autorización.

Sobre esta escuela literaria se han documentado muchas anécdotas y se han realizado numerosos estudios<sup>300</sup>. Los jóvenes que la conformaban, publicaron revistas donde ellos mismos y otros allegados se fogueaban en el arte literario. No obstante, Leopoldo no publicó en ellas verso alguno y se notaba una mayor vocación poética en Juan Panero:

Primero, *La Saeta* (1925), más satírica, pero en la que estaban en verso hasta los anuncios, y en la que firmábamos con pseudónimos, todos ellos literarios o de personajes tomados de la literatura: así, Ricardo Gullón era “Sansón Carrasco”; Leopoldo Panero, “Crítilo”; Juan Panero, “Juan de Mena”, y yo [Luis Alonso], Clarines “El Licenciado Vidriera”. Después, *Humo* (1928), ya con afanes e inquietudes más intelectuales, a los que aliábamos concursos de belleza y fiestas de juventud, y cuyos versos y prosas firmábamos ya con nuestros nombres (Alonso Luengo, 1993, p. 18).

Posteriormente, en 1929 publicaron su célebre *Guía artística y sentimental de Astorga*, un libro

---

<sup>300</sup> Véase por ejemplo, Alonso (1993), Alonso Luengo (1993, 2002a, 2002b, 2008), Alonso Perandones (2005), Carro Celada (1993), Crémer (1993), De Nora (1993), García de la Concha (1993), García Yebra (1993), Gullón (1985), Huerta Calvo (2006, 2008b), López Sancho (1993), Martínez (1993), Montero Padilla (1984), Pereira (1993) y Quintana Prieto (1993).

en el cual no sólo mostraban la belleza histórica de todo lo que los enraizaba a su tierra natal, sino que además denunciaron una cantidad considerable de tesoros religiosos no catalogados que se escondían en el Palacio Episcopal diseñado por Gaudí, contiguo a la catedral, con lo cual lograron una denuncia exitosa y la posterior catalogación oficial en la Comisión de Monumentos de León y la Academia de Historia, aunque ello les costase amenazas de excomunión (Alonso Luengo, 1993; Gullón, 1985; Montero Padilla, 1984).

Seguía el año 1929 cuando Leopoldo contrajo tuberculosis y fue llevado a pasar una temporada en retiro a un sanatorio en la Sierra de Guadarrama, en las afueras de Madrid. Fue en ese aislamiento que tuvo oportunidad de relacionarse con la soledad y la naturaleza, y cuando dispuso de tiempo completo para recurrir a la lectura. Esto y un enamoramiento con una chica llamada Joaquina Márquez -hija del médico y que también estaba internada, pero que falleció poco después-, fueron los detonantes de la creación poética de Leopoldo. Fue así como nacieron sus *Versos al Guadarrama*, que sin embargo no verían la luz hasta 1945, cuando fueron publicados en una revista. En aquel entonces, si acaso su hermano Juan tenía acceso a la lectura de sus poemas (Gullón, 1985).

Dado que procedía de una familia burguesa, tuvo la posibilidad de estudiar acomodadamente. Se licenció en Derecho en la Universidad de Oviedo (Gullón, 1985, también documenta estudios cursados en Madrid y Valladolid) y tenía pretensiones de llevar una carrera diplomática. Es por ello que se fue a estudiar idiomas a Francia (Tours y Poitiers) y a Inglaterra (Londres y Cambridge<sup>301</sup>).

Durante sus estancias en Madrid, se relacionó con las principales figuras de la poesía de la época: la llamada Generación del 27 y vivió intensamente los años de la Segunda República. También sostuvo alguna relación con las Misiones Pedagógicas del gobierno republicano, tal y como atestigua una fotografía en la que aparece Panero junto a Luis Cernuda y María Zambrano (Huerta Calvo, 2012). Es en tal época cuando empezó su relación con Neruda y de cuando data su participación en el homenaje a éste y su colaboración con *Caballo Verde para la Poesía*, la revista del chileno en España. Se hizo también amigo del peruano César Vallejo, quien fue a pasar la navidad de 1931 a Astorga con los Panero. Leopoldo ya era para entonces comunista y se paseaba por la capital con una insignia de hoz y martillo en el ojal (Gullón, 1985).

A partir de 1929 y hasta 1936, sus poemas (especialmente vanguardistas) se iban publicando en revistas como *Brújula*, *Nueva Revista*, *El Sol*, *Literatura*, *La Gaceta Literaria*, *Ddoos*, *El tiempo presente* y *Caballo Verde para la Poesía*. Sin embargo, un libro suyo no se vería hasta 1949. Más adelante la lista se ampliaría a las revistas *Escorial*, *Haz*, *Cruz y Raya*, *El Sol*, *Corcel*, *Isla*, *Garcilaso*, *Sí*, *Leonardo*, *Proel*, *Alférez*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *El Pensamiento Astorgano*, este último periódico local (Huerta Calvo, 2009). También figuraba en varias antologías de renombre.

---

<sup>301</sup> A Cambridge fue como guía e intérprete de Miguel de Unamuno cuando lo hicieron doctor *honoris causa* (Cabañas Bravo, 2007; Gullón, 1985).



Una fotografía generacional.

*Nota.* De pie (de izquierda a derecha): Miguel Hernández, Juan Panero, Luis Rosales, Raúl González Tuñón, Luis Felipe Vivanco, José Fernández Montesinos, Arturo Serrano Plaja, Pablo Neruda y Leopoldo Panero. Sentados: Pedro Salinas, María Zambrano, Enrique Díaz Canedo, esposa de Tuñón, Vicente Aleixandre, Helia del Carril y José Bergamín. En primer plano: Gerardo Diego. Falta en la foto: Federico García Lorca. Reunión celebrada por el Premio Nacional otorgado a Vicente Aleixandre. Fotografía facilitada por Rosario Alonso Panero. Descripción tomada de Diego (1948, 21 de marzo) y Gullón (1985).

Una semana exacta después de su regreso a Astorga de Inglaterra, explotó la Guerra Civil. Iniciada ésta y estando su pueblo del lado tomado por los franquistas, Leopoldo fue apresado por diversas razones: ya su familia tenía fama de vinculación con la masonería<sup>302</sup>, sabían de sus andanzas con los comunistas famosos en Madrid, Francia e Inglaterra y, sobre todo, se le acusaba de pertenecer al Socorro Rojo Internacional mientras estaba en Londres. Fue conducido a la cárcel improvisada de San Marcos de León con su amigo y cuñado Ángel Jiménez (novio de su hermana Asunción Panero, con quien pronto se iba a casar). Fueron condenados a muerte.

Una vez asesinado Ángel en el monte de Estébenez, donde siguen sus restos (Gullón, 1985), la madre de Leopoldo, Máxima Torbado, fue a solicitar ayuda a Miguel de Unamuno para que diera cuenta de lo que Leopoldo hacía en Inglaterra, pero “la palabra del viejo maestro, aislado, condenado a soledad y silencio, no era ciertamente la más apropiada para garantizar conductas políticas” (p. 90). Fue entonces doña Máxima a Salamanca y convenció a Carmen Polo, prima segunda suya, para que

<sup>302</sup> Su padre, Moisés Panero, había refugiado en su casa a Justino de Azcárate, primo de su esposa y exdiputado y dirigente del Partido Nacional Republicano, quien huía del alzamiento de 1936 (Gullón, 1985). Además, don Moisés era fundador del triángulo Astúrico y miembro de la Logia Regional del Noroeste, con sede en Gijón. Ocupó uno de los mayores cargos en la masonería leonesa (Cabañas Bravo, 2007).

intercediera ante su esposo, Francisco Franco, por la liberación de Leopoldo. Y el esfuerzo surtió efecto.

No obstante, el episodio de San Marcos fue algo sobre lo que el poeta nunca se quiso referir en la posteridad, y fue siempre un misterio para sus amigos y su esposa (Reinares, 2011). Y aún sigue siendo un misterio también para los académicos que buscan sus huellas biográficas, el cambio que se produjo en él:

Otro aspecto enigmático en la personalidad de Panero es el referido al radical bandazo ideológico que dio a su vida y que, políticamente, lo llevó de la extrema izquierda a la extrema derecha y, desde el punto de vista religioso, del agnosticismo al catolicismo (Huerta Calvo, 2012, p. 21).

Panero volvió a Astorga lleno de temores, atreviéndose a penas a salir de su casa o escondiéndose donde sus amigos, pues sabía que aún era objeto de sospechas. Pocos serían los meses de “paz”, pues su hermano Juan, quien era republicano pero se había visto forzado a unirse al ejército sublevado, falleció en un accidente automovilístico. De esta manera, tanto su cercanía al fusilamiento, como la muerte de Ángel y Juan, le llevaron a una profunda conversión poética y espiritual (y más tarde, política). Leopoldo se unió al ejército franquista y a la Falange Española en 1937 (Cabañas Bravo, 2007) para asegurarse un poco de tranquilidad y no ser perseguido nuevamente. Empezó a acercarse a los poetas de tendencias políticas de ese bando (Ridruejo, Vivanco y Rosales), participó en un homenaje al fundador de la Falange (*Corona en honor de José Antonio Primo de Rivera*) y se sumó a la tertulia poética *Musa Musae* a cargo de Manuel Machado<sup>303</sup> en los años 40, y a la cual asistía la intelectualidad de la posguerra, con muchos supervivientes de *La Ballena Alegre*, la tertulia de la Falange (Reinares, 2011). Pero sabía que a pesar de su conversión, sus pretensiones de carrera diplomática se verían obstaculizadas en adelante por sus antecedentes políticos.

Luego, en 1941 se casó con Felicidad Blanc. Los había presentado el escritor José Antonio Maravall y su novia María Teresa, seguros de que congeniarían, una tarde frente a la réplica de la *Gioconda* en el Museo del Prado (Blanc, 1977). Es ahí cuando su poesía volvió a dar un giro, en palabras de Andrés Martínez Oria (2012): “El núcleo más significativo de esta poesía familiar lo constituyen los poemas a Felicidad Blanc, la esposa, en cuya belleza descubre el camino del verdadero amor, quizá porque la poesía es en esencia un secreto diálogo entre dos almas” (p. 74). Javier Huerta agregaba:

Felicidad representa en la vida de Leopoldo Panero lo que el nombre dice. Esta palabra no aparecía en la poesía de Panero nunca. No en vano, él dice que lo mejor de su vida es el dolor. Y cuando aparece Felicidad en la vida de Panero, todas esas nubes que venían de la guerra se truecan por algo luminoso que es lo que ella representa. Una mujer hermosa, elegante, que a Panero le proporciona otro punto de vista sobre las cosas (en Alonso Guadalupe & Arce 23:23”-24:00”).

Leopoldo empezó a incorporarse a los organismos del régimen. Trabajaba como corrector de textos en el Instituto de Estudios Políticos de Madrid, a partir de donde fue recomendado para una misión en Londres con el Ministerio de Asuntos Exteriores en 1945, que consistía en fundar un instituto

---

<sup>303</sup> Manuel Machado había tomado partido por el bando franquista en la guerra, a diferencia de su hermano Antonio Machado.

que mejorara la imagen cultural del régimen fascista. Permaneció allí casi dos años, haciendo contacto con artistas republicanos exiliados (lo cual le costó su dimisión) y luego fue convocado a una gira poética latinoamericana (1949-1950) junto a otros escritores adeptos a Franco, donde buscaban acercar un poco a la intelectualidad que estaba en contra de la dictadura. También trabajó en el aparato de censura franquista, lo que Huerta Calvo (2012) denomina “el punto más negro y vergonzante de su currículum” (p. 24).

Luego fue nombrado jefe del Departamento de Cooperación Intelectual. Finalmente, también fue el secretario general que organizó las tres Bienales Hispanoamericanas de Arte (Madrid, La Habana y Barcelona), que pretendían nuevamente acercar al franquismo a los artistas exiliados, pero que a pesar de su tono político constituyeron un importante paso en la apertura cultural de los años 50 (Cabañas Bravo, 2007)<sup>304</sup>. También fue director de la revista *Correo Literario* del Instituto de Cultura Hispánica y, según Delgado (2008), fue secretario general del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; aunque no obtuvo una situación económica realmente holgada sino hasta que fue jefe de redacción en *Reader's Digest*. Todo ello le fue dando el estatuto, ya convertido en lugar común, de “poeta oficial del régimen”.

No obstante, dicha etiqueta es injusta y poco precisa, dado que se dice que Panero se adhirió al fascismo como forma de supervivencia. Ya estaba fichado en la Dirección General de Seguridad, se había salvado de la condena a ejecución, se sabía que fue comunista y seguía siendo amigo de los exiliados, entre otros antecedentes poco favorables. Incapaz de optar por el exilio, la única forma de resurgir le exigía amoldarse a las circunstancias. Así, no tenía la plena confianza de uno u otro bando. En palabras de Maldonado Araque (2008):

Pese a su colaboración en la Corona de sonetos en honor a José Antonio Primo de Rivera [homenaje al fundador de la Falange Española], y su sincera admiración por José Antonio, siempre sería considerado por sus compañeros falangistas como el más “rojo” [comunista] de ellos. Las relaciones de Panero con poetas exiliados como Cernuda, o su buen trato a poetas no adeptos al régimen, ayudaron a que fuese considerado así (p. 94).

Es a ello a lo que se refiere su hijo Juan Luis cuando decía: “Rojo para unos, amigo de Vallejo, condenado en San Marcos, / y azul para los otros, amigo de Foxá, poeta del franquismo (Panero, J. L., 2000, pp. 150-151). También lo escribió Antonio Colinas (2013) en un hermoso poema: “Como tantos, / jugó y padeció la dualidad, / la airada y extrema sacudida / de las ideologías de la Historia (p. 11).

Sin embargo, es claro que su disputa con Pablo Neruda, a raíz del libro *Canto personal*, dio el punto final que la etiqueta de “poeta fascista” buscaba. Lo que es a mi parecer la única mancha verdaderamente lamentable de su vida y obra, sin duda alguna lo condenó a una profunda depresión el resto de su vida (Alonso Guadalupe & Arce, 2009; Blanc, 1977), dado que perdió no sólo la amistad de Neruda, sino la de otros poetas (incluidos aquellos a quienes defendía) que se mostraron reacios a apoyar su poema, así como la antipatía de muchos otros. Decía su amigo Luis Rosales:

Lo cierto es que un hombre señaladamente de izquierdas como era Leopoldo experimentó una extraña conversión que a todos nos extrañó mucho, de donde salió el famoso *Canto personal*; su

---

<sup>304</sup> Los temas de la labor en Londres, los viajes diplomáticos por América Latina y las Bienales de Arte, fueron profundizados en la sección de extratextos, pues más que contenido biográfico, estos hechos ayudan a explicar el estado del arte en la España de posguerra.

actitud fue a partir de entonces la de un entusiasta del régimen (en Díaz de Alda, 2012, p. 123).

Díaz de Alda (2012) asegura que cuando Leopoldo recibió el premio “18 de Julio” o Premio Nacional de Literatura, el acto fue convertido en una exaltación de la Falange, lo cual sin duda atrajo la atención de todos los medios al falangismo del poeta. De todas formas, hay que reconocer la incuestionable belleza lírica de su canto más allá del contenido político.



Leopoldo Panero.

*Nota.* De *Los abanicos de la muerte* [Cinta cinematográfica] (11:55”), por L. M. Alonso Guadalupe, 2009, León, España: Arce Productores. © Copyright, 2009 Luis Miguel Alonso Guadalupe & Arce Producciones, S. L. Reproducida con autorización.

Su obra se basó entonces en sólo dos libros publicados en vida: *Escrito a cada instante* en 1949, ganador del Premio Fastenrath de la Real Academia y del Premio Nacional de Poesía, y *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda* de 1953, ganador del Premio Nacional de Literatura. El resto de su obra poética y ensayística estuvo disperso en revistas y periódicos. “*Textos humanos, Navidad de Caracas, Desde el umbral de un sueño, Siete poemas, Romances y canciones, Cándida puerta*. Son libros chicos o embriones de libros que con más tiempo de vida habrían crecido” (Diego, 1965, p. 486). Los *Versos al Guadarrama*, escritos durante su internamiento por tuberculosis, no salieron a la luz sino hasta 1945, y un año antes había publicado en *Escorial* el extenso poema *La estancia vacía*. Fue también traductor del inglés y el francés de Wordsworth, Dickinson, Campbell, Brooke, Shelley, Keats, Yeats, Eliot, Villon y Ronsard (Capellán Gonzalo, 1978; Huerta Calvo, 2008a), y laboró como antólogo para la Editora Nacional con su *Antología de poesía hispanoamericana* de 1941.

Después de su muerte, se fueron creando compilaciones de su obra (labor en la que sus hijos

tuvieron un importante papel<sup>305</sup>), y hasta hace pocos años se logró unir su obra completa en tres grandes volúmenes, a cargo de quien es actualmente el académico más dedicado a la obra de Leopoldo Panero, Javier Huerta Calvo.

Los principales temas de su *poesía arraigada* (término de Dámaso Alonso) son el paisaje (Astorga, Castrillo de las Piedras, la Sequeda, Guadarrama), la familia de origen (padres, abuelos, hermanos), la familia que formó después (la esposa y los hijos), la religiosidad, la soledad, la desolación, la esperanza, la amistad y la muerte. Todo ello con una fuerte y omnipresente influencia de Machado y Unamuno. De los poemas a los hijos, que tienen interés dentro de esta investigación, transcribo ahora uno de escasa difusión, dedicado a Leopoldo María<sup>306</sup>:

**El distraído**  
**(Retrato de Leopoldo María)**

El niño distraído está en su sueño  
(surcador de la vida, transparente)  
copiando de memoria, con la frente  
dormida; sería el alma y él risueño.

Su mano que dibuja pone empeño  
de realidad en el papel viviente,  
y el balar de la oveja tibio siente  
mientras lo grande evoca en lo pequeño.

Su dibujo nos da, casi seguro  
de sí mismo, y su mano creadora  
tiende, recién del éxtasis salida;

baña la creación de su rostro puro,  
y un dibujo infantil parece ahora,  
él, que un niño será toda la vida  
(Panero Torbado, 1994, p. 153).

Se dedicó a lo que él describía como un retorno a lo humano y a los temas líricos tradicionales, después de ver a la poesía en un estado desesperado durante la época de las vanguardias y anexada a los manifiestos políticos<sup>307</sup>. Consideraba que ésa fue la esencia de su generación, compartida con Luis Felipe

---

<sup>305</sup> Juan Luis había compilado ya *Poesía 1932-1960* y *Antología poética* (Panero Torbado, 1963, 1973), y luego las *Obras completas* en dos volúmenes. Y en 1994 Michi colaboró con la antología *Por donde van las águilas* (Panero Torbado, 1994).

<sup>306</sup> Los otros poemas paternos de Leopoldo Panero fueron reproducidos en su totalidad en la sección de antecedentes investigativos.

<sup>307</sup> Para profundizar en el estudio de la obra de Leopoldo Panero, veáse Aller (1976, 1993), Alonso (1949, 1963), Ayuso (2012), Baquero (1965), Camandone de Cohen (1977, 1980), Carro Celada (1993), Chávarri (1965), Diego (1965), Domínguez de Paz (1980), García Castrillo (1993), García de la Concha (1993), García Hirschfeld (1959), García Nieto (1963), Gil (1965), Giovannoni (1969), Gullón (1965), Huerta Calvo (2009), López Castro (1993, 1994, 1995, 2000-2001), Marcos Sánchez (1985), Maravall (1965), Martínez (2012a, 2012b), Miró (1965), Morelli (2012), Panero Torbado (1965b), Payeras Grau (2012), Penalva (2002), Rosales (1965), Serrano (2007), Soto (1965), Souviron (1965), Umbral (1965) Velado Graña (1993) y Zapata (1973).

Vivanco, Juan Panero y Luis Rosales (Panero Torbado, 1965b).

Por último, la muerte le sorprendió temprana y repentinamente en la finca de veraneo de Castrillo de las Piedras, en agosto de 1962, cuando Panero tenía 52 años. Ese día había escrito un poema por la mañana, al que tituló *Como en los perros*, y luego se fue a Astorga para ser jurado en el concurso del Día de las comarcas (De Lorenzo, 1962, 1 de setiembre). Falleció por la noche tras llegar a su casa con severo malestar y ser mal diagnosticado por el médico: aseguró que tenía una indigestión. Sus restos reposan en el cementerio de Astorga.

Parece que Panero ha sufrido cierto olvido, más por motivos políticos que literarios. Durante la transición a la democracia, “todos tuvieron la oportunidad de rectificar posiciones y descargar conciencias. Todos menos Leopoldo Panero, a causa de su prematura muerte en 1962” (Huerta Calvo, 2008a, p. 15). Así, no tuvo tiempo de redimirse con la democracia o evolucionar políticamente, como sí lo hicieron sus amigos generacionales que llegaron a la transición incluso con prestigio (Serrano, 2007). Con otras palabras también lo justifica Martín Martínez (2012), quien fuera cronista oficial de Astorga:

Tal vez la causa de ese apartamiento se deba a lo que pudiéramos denominar, a mi modo de ver, los dos errores de Leopoldo Panero. El primero, menor y voluntario, su *Canto personal*, de una consistencia poética incuestionable y que aún muchos no le han perdonado. (...) El segundo [error], mayor, fatídico e involuntario: morir tempranamente, cuando en plena madurez intelectual más se esperaba de él (pp. 283-284).

Fue, según Martínez (2012), la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* lo que sacaría a Panero de su condición de durmiente, antología esta hecha por José María Castellet, el mismo que ayudó en el lanzamiento de Leopoldo María Panero con *Nueve novísimos poetas españoles*, diez años después.

Sin embargo, los homenajes han sido sustanciales. En 1974 el escultor astorgano Marino Amaya hizo la célebre estatua del poeta, la cual se ubica hoy en la casa de Astorga de los Panero, casa que fue adquirida por el ayuntamiento de la localidad en 1994 y salvada así del abandono, con paulatinas restauraciones hasta próximamente convertirla en una especie de museo o biblioteca dedicada a los Panero y la Escuela de Astorga. Esta casa se ubica sobre la hoy llamada calle Leopoldo Panero, antes calle de La Judería (Martínez, 2012). La finca de veraneo de Castrillo de las Piedras, o mejor dicho, sus ruinas, las administra el Ayuntamiento de Valderrey desde el año 2011, y se ha ido limpiando el terreno hasta convertirse en un ameno campo abierto frente al encinar.

También su obra ha sido reivindicada en diversas revistas durante estas más de cinco décadas desde su muerte, por ejemplo, la revista *Apostolados* de 1963 que se tituló *Panero nuestro*, la edición 187-188 de *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1965 dedicada a su memoria o más recientemente el número 31 de *Astorica* que conmemoraba el 50 aniversario luctuoso. Además, se pueden hallar numerosos homenajes en periódicos y otras revistas (baste con ver la cantidad de obras citadas a lo largo de este apartado, la cual es sólo una pequeña parte de su totalidad).

Del lado artístico, Leopoldo Panero sigue siendo fuente de inspiración de poemas y prosas, como *Jardín perdido. La aventura vital de los Panero y Flores de malva* del cronista oficial de Valderrey Andrés Martínez Oria (2009, 2011), o *De Astorga y el poeta y Castrillo de las Piedras y la casa del monte en Leopoldo Panero* de Javier de la Rosa (2003, 2009; director de la Cátedra Leopoldo Panero en la

Universidad de La Laguna), con acuarelas de Charo Alonso Panero, sobrina del poeta<sup>308</sup>. Sin duda alguna, numerosos académicos y artistas están haciendo relevantes esfuerzos por rescatar la obra de Leopoldo Panero en una época en que podría empezar a leerse sin resentimientos, con apasionamiento poético y no político.

### *Leopoldo Panero y Pablo Neruda: enfrentamiento de cantos*

Los años 50 fueron la época cuando se dio una interesante disputa poética y política entre Pablo Neruda y Leopoldo Panero. El chileno había escrito en 1950 el *Canto general*, donde tomaba partido por los poetas muertos (Lorca y Hernández) en manos de los franquistas, así como el tema de la masacre indígena en la conquista de América. Escribía Neruda (1968) en el canto *A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España*:

Que sepan los que te mataron que pagarán con sangre.  
Que sepan los que te dieron tormento que me verán un día.  
Que sepan los malditos que hoy incluyen tu nombre  
en sus libros, los Dámasos, los Gerardos, los hijos  
de perra, silenciosos cómplices del verdugo,  
que no será borrado tu martirio, y tu muerte  
caerá sobre toda su luna de cobardes  
(p. 378).

En estos versos, el poeta recriminaba la participación cómplice de poetas con la dictadura que causó la muerte de Hernández, específicamente, se refiere a Dámaso Alonso y a Gerardo Diego, quienes no se caracterizaban exactamente por ser los poetas más fascistas (también en otros versos culpaba al escritor José María de Cossío en *Las uvas y el viento*). Cuando Leopoldo Panero vio el insulto dirigido a sus amigos poetas, escribió como respuesta *Canto personal: carta perdida a Pablo Neruda*, libro compuesto por unos quinientos tercetos encadenados que defiende la ofendida memoria histórica de España y que pasaría a ser ganador del hoy llamado Premio Nacional de Literatura (que durante el régimen se llamó Premio 18 de julio, en conmemoración al levantamiento contra la República de 1936), y en el cual defendía la causa española, desde la conquista hasta la dictadura<sup>309</sup>.

El libro sostenía “la vieja tesis providencialista de que a América le aguardaba un sino español, por más que éste tuviera que iniciarse cruentamente” (García Castellón, 2010, p. 45). Por ejemplo:

---

<sup>308</sup> Agradezco al Ayuntamiento de Valderrey, a Charo Alonso Panero y a Javier de la Rosa por poner en mis manos ejemplares de tan bellas obras.

<sup>309</sup> Panero exalta a Colón y a Primo de Rivera (fundador de la Falange), y habla de los ríos falangistas, “alegres como el agua en la pradera” (Panero Torbado, 1963, p. 356). En cuanto a material ultraconservador, el poeta hace referencia al régimen nacional-católico y lo compara con la URSS en estrofas como:

Porque España es así (y el ruso, ruso),  
hoy preferimos el retraso en Cristo  
a progresar en un espejo iluso  
(p. 309).

Se oye lo interrumpido de una raza,  
porque Dios dijo entonces (Dios lo dijo)  
A Francisco Pizarro<sup>310</sup>: Sienta plaza,

y escribe con tu sangre un crucifijo,  
y el alma con tu dedo; y a caballo,  
y a los cincuenta años, yo te elijo.

Como un escapulario que hace callo  
en el pecho, su huella (en la montaña  
andina) sigue fresca y yo la hallo.

Mas es cierto que entonces se te<sup>311</sup> empaña  
la voz; y que tu sangre se humedece  
del sagrado dolor que la acompaña.

Respeto el noble corazón merece,  
y escrito el nuestro está como a cuchillo;  
pero la sangre en cruz mejor florece.

(...) Se ha dicho tanto mal de la Conquista,  
española y feroz, Pablo Neruda,  
que no hay sin sonreír quien lo resista  
(Panero Torbado, 1963, pp. 306-314).

Acerca de los poetas mencionados<sup>312</sup>, sus palabras son extensas, y de ellas transcribo estos tercetos:

Nuestro sino interior nos pertenece;  
y lo mismo Miguel que Federico  
dan honra a la raíz que retallece.

(...) Es tu exacta mentira tan tremenda<sup>313</sup>,  
tan brumosa, injuriosa, venenosa,  
que arrancarte la lengua es poca enmienda;

---

<sup>310</sup> Conquistador español de Perú.

<sup>311</sup> Se está dirigiendo a Neruda.

<sup>312</sup> El libro fue prologado por Dionisio Ridruejo (se le anexa la firma de Vivanco y Rosales), cuyas líneas defendían a este libro “furiosamente cristiano” y afirmaba que es una farsa seguirse lamentando por Lorca y Hernández. No obstante, según Díaz de Alda (2012), dichos escritores estaban en contra de la publicación del libro y afirmaban suscribir el prólogo y no el libro en sí. El prólogo decía:

No nos duele a nosotros que el mundo haya contado cada día de cárcel del pobre Miguel, o cada gota de sangre del pobre Federico, en más que las de miles de torturados en las prisiones o abatidos contra los muros que Neruda ha conocido muy bien. No nos duele, y hasta nos consuela, el saber que, al menos, la vida de dos españoles -entre doscientos mil pasados en silencio y entre todo un millón pasado por alto- ha sido tan tenida en cuenta. Pero ya es demasiada farsa seguir hablando de esto después de Katín y de Nüremberg y de Hiroshima y de los bombardeos en masa y los campos de concentración de todo el mundo (Ridruejo, 1953, p. 14).

<sup>313</sup> Panero se refiere a las acusaciones de Neruda acerca de la muerte de los poetas.

y aún sólo caridad mi mano osa.  
Pablo: mancillas a Miguel; mancillas  
a Federico; escupes en su fosa  
(Panero Torbado, 1963, pp. 319-322).

Este libro levantó grandes debates en el mundo intelectual español. En la edición de *Cuadernos Hispanoamericanos* (publicación oficialista dirigida por Luis Rosales) número 187-188 de 1965 y dedicada a la memoria de Panero (fallecido en 1962), los poetas se empeñaron en defender los ideales expuestos por Panero en el *Canto personal*, y a reprochar la insolencia del poeta comunista chileno<sup>314</sup>. Sin embargo, años después aparecieron críticas menos parcializadas como la de Aller (1976), Capellán Gonzalo (1978), De Luis (1982, 25 de setiembre), Diego (1965), Duque (1995, 23 de junio), García Castellón (2010), Huerta Calvo (1993) y Maldonado Araque (2008).

La única respuesta de Neruda fue en 1960, con estos versos de *Canción de gesta*:

Miguel Hernández muerto en sus prisiones  
y el pobre Federico asesinado  
por los medievales malhechores,  
por la caterva infiel de los Paneros:  
los asesinos de los ruseñores<sup>315</sup>  
(Neruda, 2010, p. 355).

La única ocasión en la cual Neruda se refirió al tema, fue para la revista chilena *Ercilla* (pues en sus memorias no menciona a Panero). Dijo durante la entrevista concedida, que se negaba a responder al canto franquista:

No tengo ningún interés en entrar en polémicas. Por lo demás, la intención del libro de Leopoldo Panero es obvia. Yo tengo dos adversarios implacables: por un lado el fascismo que me ataca desde afuera (léase Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, y Agustín de Foxá, poetas oficiales del franquismo) (...). En cuanto a los fascistas, mi respuesta ya está dada en mis libros “Canto General”, “España en el Corazón” y en “Las Uvas y el Viento”. Todos estos poemas fueron escritos antes de conocer el libro de Panero. Si lo hubiera conocido, ellos no habrían cambiado en nada. Mi respuesta está íntegramente contenida allí (Neruda frente al Canto Personal, 1953, p. 12).

---

<sup>314</sup> Por ejemplo, Baquero (1965), Chávarri (1965), García Nieto (1963) y Tovar (1965). Más recientemente, Díaz de Alba (2012).

<sup>315</sup> A Hernández suele asociársele con el simbolismo del ruseñor.

Por otro lado, son interesantes los dos palimpsestos de Leopoldo María Panero (2012) sobre los versos de Neruda: “amigos oscuros del dios muerto / -los Dámasos, los Gerardos, los Andrés Trapiello / los hijos de perra / silenciosos cómplices del verdugo / amigos del crimen perfecto-” (p. 203); “Soy el rey de la página y el asesino de los ruseñores / Neruda lo dijo, imitando la voz de mi padre” (p. 418).

## *Juan Panero (1908-1937)*

*Una muerte temprana, como de flor de almendro  
que ya en marzo acarician las heladas y matan,  
así presiento yo, tan cerca, la muerte.*

Juan Panero<sup>316</sup>

El mayor de los dos hermanos Panero (generación que precede a Leopoldo María), Juan José, era quien según muchos tenía más vocación de poeta. Nunca se le llamó por ambos nombres, pero en ocasiones firmaba con el nombre compuesto, pues pensaba que le iba mejor (Gullón, 1985). Era el compañero inseparable de Leopoldo Panero, aunque ambos fuesen radicalmente distintos:

Juan y Leopoldo se me parecen unidos por vínculos más recios y voluntarios que la identidad de la sangre, como si el nacer de los mismos padres se debiera a elección hecha por ellos mismos. Fueron, desde niños, diferentes y tal vez por eso complementarios. Juan tenía la simpatía y la alegría de los Panero: chisporroteaba con la gracia, el buen humor, la ligereza y la travesura de su padre. Leopoldo era más serio y más tranquilo; seguía a su hermano en casi todo, pero a cierta distancia. En físico y carácter reflejaba a la madre. Mientras el uno (a la altura de la primera juventud) era puro músculo, rápido en sus reacciones y aficionado a “practical jokes”, el otro, más alto y de estructura en apariencia más sólida, pensaba antes de actuar y siendo abierto de carácter daba la impresión de que alguna puerta de su alma permanecía cerrada. Las manos de Juan eran finas, relativamente pequeñas y hábiles; las de Leopoldo, grandes, como las del abuelo materno, y más bien torpes. Los ojos de aquél eran vivos, inquietos, pasaban incesantes de un punto a otro; los de éste, más grandes, se detenían en las personas y en las cosas. Y esta diferencia en la mirada es lo que en última instancia mejor les distinguía (Gullón, 1985, pp. 7-9).

También perteneciente a la Escuela de Astorga, fue el primer Panero en publicar un libro de poemas, llamado *Cantos del ofrecimiento* (Panero Torbado, J., 1936), aunque el estallido de la guerra ese año le hizo pasar casi desapercibido<sup>317</sup>. Parece ser que el título original para este libro era *Pasión y gloria del hombre*, pues así se agrupan tales poemas en una carpeta que guardaba Leopoldo Panero (Carro Celada, 1993). Pero su temprana muerte impidió que tuviera la obra extensa que prometían sus versos.

---

<sup>316</sup> (Panero Torbado, J., 1986, p. 245). Estas líneas son parte de uno de los últimos poemas de Juan Panero, escrito poco antes de su repentina muerte en 1937.

<sup>317</sup> Según Gullón (1985), se trataba de un proyecto más grande a cargo de Manuel Altolaguirre, que consistía en una serie de seis libritos vendidos en conjunto. Pero la guerra impidió que el proyecto se realizara completo, publicando sólo los correspondientes a Juan Panero, Vivanco y Bleiberg. Quedaron sin realizarse el de Rosales, Leopoldo Panero y un poeta clásico aún por elegir.



Juan Panero y Leopoldo Panero.

*Nota.* De *Los abanicos de la muerte* [Cinta cinematográfica] (06:38”), por L. M. Alonso Guadalupe, 2009, León, España: Arce Productores. © Copyright, 2009 Luis Miguel Alonso Guadalupe & Arce Producciones, S. L. Reproducida con autorización.

Durante su estancia estudiantil en Madrid, tras enfocarse en el estudio de perito industrial en Catalunya (Reinares, 2011), frecuentó junto a su hermano Leopoldo los más importantes círculos literarios y se puso así en contacto con los poetas del momento. Con impacto de Neruda, Machado y Garcilaso de la Vega (J. H., 2008), sus poemas versaron principalmente en el tema amoroso, y le secundaron temáticas del tipo paisajista, sobre la soledad, la esperanza, la muerte y mínimamente sobre la religión (Domínguez de Paz, 1983-1984, 1986); y se inscribieron claramente en un romanticismo cercano a Bécquer, con influencia también de Lorca y Salinas (Alonso, 1993).

Aficionado a los dibujos y a la caricatura, buen lector y deportista, colaboró con las revistas *Brújula* y *Literatura* mientras estudiaba en Madrid, así como *Castilla*, *Espadaña*, *Sí* y *Escorial* (Domínguez de Paz, 1986; Fernández, 2006). Posteriormente, las circunstancias le obligaron a enlistarse como alférez de complemento en el ejército nacional en la Guerra Civil, pues aunque Juan era republicano (Gullón, 1985; J. H., 2008), su lugar de nacimiento y residencia, Astorga, había quedado en la zona franquista tras el levantamiento de julio que terminaría en guerra. Y fue en el ejercicio de tal cargo que murió un año después de publicar su libro, debido a un accidente de tránsito sobre el Camino de Santiago (de los peregrinos de Compostela) entre León y Astorga (Domínguez de Paz, 1986, Martínez García, 1987).

Al parecer de Carro Celada (1993): “Su muerte temprana vino a truncar una voz poética asendereada de soledad, de amor y de paisaje. Era una voz en construcción, rica en borradores, ya decidida y sin embargo transitoria, entre mística y contemplativa (p. 54). Asimismo, el escritor Gerardo

Diego (1948, 21 de marzo) presumía que cuando se publicara una obra completa y póstuma de Juan Panero, “se verá cuánto perdió España, con la prematura muerte de un poeta altísimo, ya en la inminencia de la plenitud” (p. 3). García de la Concha (1993) también enfatizaba esto: “Juan Panero, el joven poeta que también habría llegado muy alto si no hubiera sido abatido cuando acababa de alzar el vuelo” (p. 44). Y Victoriano Crémer (1993) también lo recordaba: “Juan Panero, exuberante batallador contra sus mismas desmesuras líricas, y humanas, que con su muerte temprana, más que cerrar, abrió de par en par las puertas hacia nuevas perspectivas poéticas que ya se anunciaban (p. 116).

Luis Alonso Luengo, también de la Escuela de Astorga, escribió en 1944 un conmovedor artículo en *España*, titulado *El recuerdo y la poesía de Juan Panero*, uno de cuyos fragmentos decía:

Aquel andar suyo, de puntillas, empujando el cuerpo hacia arriba, en suave balanceo, como ensayando un vuelo -los pies en la tierra y la cabeza en el cielo; aquel su magro rostro moreno; aquella su enjuta figura, con un poco de perfil a lo Greco; aquella su voz recia, aquel espeso bigotillo subrayando la rizada cabellera negra, adquirirían su mejor aire cuando aquí, en nuestra vieja Astorga, por las breves aceras silenciosas, al cruzar, saltando los guijos musgosos, sacudía una larga sonrisa, en aquel su ¡adiós! inconfundible, que, como un torrente de cordialidad, se nos entregaba al paso (citado en Delgado, 2004, p. 68).

De manera póstuma, unos versos suyos aparecieron en la antología *La generación de 1936*, su amigo Ricardo Gullón lo recordaba en notas periodísticas (1987, 27 de agosto) y en 1986 se publicó su obra poética completa con numerosos versos inéditos (Panero Torbado, J., 1986), hoy en día, una reliquia literaria<sup>318</sup>. Y aparte de los estudios ya citados, se encuentran *El misticismo amoroso de Juan Panero* y *Juan Panero: la gran promesa* (este último en la edición *Panero Nuestro* de la revista *Apostolados*) por Luis Felipe Vivanco, su aparición en *Historia de la literatura leonesa*, el artículo *Juan y Leopoldo Panero, gloria y dolor de Astorga*, por Luis López Anglada y *El tema amoroso de Juan Panero: una lectura personal de la erótica petrarquista* de Elisa Domínguez de Paz (según recuento de Olmos Gil, 1993).

### ***Felicidad Blanc (1913-1990)***

*Me parece que lo único que puedo dejar a los demás es el recuerdo de mi propia vida. El único tesoro que he podido encontrar es el de mi memoria vital.*

Felicidad Blanc<sup>319</sup>

María Felicidad Blasa Blanc y Bergnes de las Casas nació en Madrid, en una destacada familia burguesa y descendiente de franceses en ambas ramas parentales. De padres catalanes, en su juventud tuvo estudios inconclusos en comercio, nada agradables para ella y, durante la Guerra Civil, ya ella declarada republicana, Felicidad fungió en un puesto de enfermería en el único hospital civil que quedaba para evitar su evacuación de Madrid, su ciudad natal, que estaba sitiada. Vivió los peores instantes del conflicto bélico debido a su permanencia en la capital, última ciudad en caer bajo dominio

---

<sup>318</sup> Agradezco al escritor Andrés Martínez Oria por hacerme obsequio de esta obra poética.

<sup>319</sup> (Citado en De Areilza, 1979, 13 de mayo, p. 16).

nacionalista. La guerra le dejó no sólo una juventud perdida, como ella lo describe, sino que también perdió a su hermano Luis en el frente de la Batalla del Ebro<sup>320</sup>.

Tenía un parentesco (al parecer, era prima segunda) con Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei y santo de la iglesia católica<sup>321</sup>. Por otro lado, el origen de su nombre deriva de la siguiente anécdota:

El nombre de Felicidad se lo debemos [mi madre] y yo a la alcaldesa de Samper de Calanda, lugar donde nació mi madre inesperadamente. Mi abuelo era ingeniero y estaba en ese momento ocupándose de la construcción del ferrocarril cuando mi abuela fue a verle. Y allí nació mi madre. Pienso que ese nombre fue como un desafío al destino, pues ni mi madre ni yo fuimos demasiado felices (Blanc, 1977, p. 19)<sup>322</sup>.

Siempre recordada por su belleza y lo refinado de su personalidad, en el año 1941 contrajo matrimonio con el poeta Leopoldo Panero. Felicidad fue muy clara en sus memorias con respecto a la insatisfacción y falta de atención que ella, mujer soñadora y romántica, recibía de su esposo, un hombre lleno de amor en sus poemas dedicados a ella pero frío en la vida real (Blanc, 1977). Tuvo cinco embarazos que sobrellevó tortuosamente, trató de convertirse en la perfecta ama de casa que su marido deseaba y se dedicó totalmente al hogar. Sin embargo, ella reconoció que durante los dos últimos años de vida de su esposo, fueron felices y se sintió finalmente tomada en cuenta por él, por lo que estaban en el proceso de recuperar el tiempo perdido.

Con el inicio de su difícil viudez en 1962, inició una época de apuros económicos y dificultades en la crianza de sus hijos jóvenes (principalmente en lo que respecta a Leopoldo María), pero inició también lo que ella misma relataba como el conocimiento de sí misma, momento en el que procedió a crear las propias versiones de su vida y del matrimonio con Panero. Felicidad confesó sus intereses literarios y su afán por escribir.

---

<sup>320</sup> Sobre este tío fallecido, Michi se pronunciaba diciendo que lo único que reprochaba a Jaime Chávarri en su labor de director de la película *El desencanto*, fue la exclusión de Luis Blanc:

Me he creído en el prosaico deber de recordar a Luis Blanc, con el que de niño acostumbraba a soñar (volvía, desfigurado, a casa), porque pienso que es fundamental para la comprensión de una serie de aspectos de mi madre, así como para mí representa, míticamente, la figura del *perdedor* (en Blanc et al., 1976, p. 132).

<sup>321</sup> La madre de este hombre se llamó María de los Dolores Albás y Blanc, lo cual coincide con el apellido del que se supone es su primo, el padre de Felicidad.

<sup>322</sup> Nombre que, sin embargo, muy curiosamente asumió, a juzgar por este texto:

Quizás era que mi padre no se resignaba a quedarse sin mí, yo era entonces la única alegría que había en la casa. Pienso que yo me sentía responsable de este papel, de mi obligación de darles a mis padres esa parte de felicidad (Blanc, 1977, p. 82).



Felicidad Blanc.

*Nota.* Fotografía facilitada por Rosario Alonso Panero.

Ya era de por sí una mujer muy culta y talentosa que había publicado algunas narraciones, como *El cóctel*, *La institutriz*, *El domingo* (Blanc, 1949) y *El nudo* (Blanc, 1952) en revistas prestigiosas como *España*, *Cuadernos Hispanoamericanos* e *Ínsula*, y en alguna antología editada en Estados Unidos (Massanés, 1977) y, a pesar de que eran bien recibidas, afirmaba que su esposo siempre reprimió sus pretensiones como escritora, limitó su vida intelectual y la relegó al lugar de madre y ama de casa (Galerstein & McNeerney, 1986).

Fue así como salieron a la luz sus memorias habladas, hoy tan difíciles de encontrar, reveladoras y de invaluable belleza lírica, dictadas a la profesora de literatura Natividad Massanés, bajo el título *Espejo de sombras* (1977) y con muy buena acogida de la crítica (Utrera, 2008), lo cual, junto a su atractiva participación en la película *El desencanto*, propició que Felicidad Blanc se convirtiese en un símbolo de liberación femenina entre las mujeres de la época de transición democrática en España, convocando así a estudios académicos en diversas áreas<sup>323</sup> así como a una notable aparición en los diarios de 1977 y en los directorios de mujeres escritoras españolas.

---

<sup>323</sup> Por ejemplo, véanse las investigaciones de De Ros (2011), Romera Castillo (1994) y Trueba Mira (2002). El prólogo de su libro (Massanés, 1977) enfatiza con claridad un posicionamiento feminista, por el cual posiblemente Felicidad no tuvo interés especial en remarcar a la hora de narrar sus memorias.

Más tarde también actuó en la película *Los restos del naufragio* (1978) de Ricardo Franco, en 1981 hizo el papel de la emperatriz Eugenia de Montijo en la serie de la Corporación Radio y Televisión Española llamada *Paisajes con figuras* (transmitido hasta 1985), y participó en las películas *El arreglo* (1983) de José Antonio Zorrilla y *Calé* (1986) de Carlos Serrano. Publicó su libro de relatos y cartas *Cuando amé a Felicidad*. Afirmaba en una entrevista:

He buscado escribiendo mis memorias, la identidad perdida. Volver a ser Felicidad Blanc, más allá de ese nombre de viuda de Panero que llevo conmigo. Y más allá también de la incompleta figura que muestro en *El desencanto*. El libro me enseñó cómo soy. Y a los que me rodean, cómo los veo (citado en Pereda, 1977, 23 de noviembre, ¶ 3).



Felicidad en la película *El desencanto*.

*Nota.* De *El desencanto* [Cinta cinematográfica] (14:37"), por J. Chávarri, 1976, Madrid, España: Elías Querejeta, Producciones Cinematográficas. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

Felicidad Blanc falleció en 1990 en País Vasco tras una larga agonía de dos años, víctima de un cáncer de seno que le costó numerosas intervenciones quirúrgicas. Sus cenizas fueron arrojadas al mar, o al menos así lo suponen sus hijos despreocupados al respecto, posiblemente como un intento de hacer honor a las últimas frases de sus memorias: "Sentada enfrente del mar, en mis cortos veraneos de ahora, veo las olas ir y venir. Nada en él ha variado. Sigue esperándome" (Blanc, 1977, p. 246).

## *Juan Luis Panero (1942-2013)*

*Si hay alguna gloria póstuma que me gustaría alcanzar es esa: que alguien, en el sueño de los sueños, se emocionara leyendo algo que yo escribí.*

Juan Luis Panero<sup>324</sup>

El mayor de la última generación de los Panero relataba cómo fue adquirido su nombre:

Nací en Madrid el 9 de septiembre de 1942 y me bautizaron con el nombre de Juan Luis. Años después me enteraría de que el Juan era por mi tío Juan Panero, republicano y amigo de Neruda y Vallejo, que por no ir al paredón (como estuvo a punto de morir su hermano Leopoldo, mi padre) se fue “voluntario” al ejército franquista y murió en un accidente de automóvil en acto de servicio. El Luis era por mi tío materno Luis Blanc, miembro de las “juventudes monárquicas”, y que por no crear problemas a su padre (la guerra le sorprendió en Madrid) entró en el ejército republicano y murió como teniente del mismo al principio de la batalla del Ebro (Panero, J. L., 1994, p. 155)<sup>325</sup>.

Juan Luis Panero siempre vivió más alejado de la familia que sus hermanos. Fue enviado por su padre a estudiar a un internado y fue principalmente criado por su abuela Felicidad Bergnes, todo lo cual explica su posterior desapego a los hermanos, tan manifestado en las películas. Tenía casi 20 años cuando lo sorprendió la muerte de su padre, e intentó de cierta manera cumplir tal papel para los hermanos menores y se convirtió en el acompañante de su madre en su renaciente vida social. Militó en el PCE durante sus estudios de Filología y Letras y Derecho en la Universidad Complutense de Madrid, contrajo dos matrimonios, fue editor de una revista estadounidense en la que también había trabajado su padre los últimos años (Fernández, 2006), dió clases en universidades y fue el único de los hermanos que mantuvo cierta independencia y estabilidad económica. Estudió en Londres y fue responsable de tres compilaciones poéticas de la obra de su padre.

Su primer libro es del año 1968 y se tituló *A través del tiempo*. Su obra continuó con más libros de poesía: *Los trucos de la muerte*, *Desapariciones y fracasos*, *Juegos para aplazar la muerte*, *Antes que llegue la noche*, *Galería de fantasmas*, *Los viajes sin fin* -todos estos recogidos en su *Poesía completa (1968-1996)*- y finalmente *Enigmas y despedidas*, así como otras compilaciones llamadas *La memoria y la muerte* y *Desde el techo de España*. Sobre la poesía, afirmaba:

Ni la poesía se mide por endecasílabos ni la novela por capítulos, igual que no se valora un cuadro por el marco ni un cielo nocturno por la cantidad exacta y matemática de las estrellas. Lo que buscamos al leer es la revelación de ese hondo misterio que se oculta dentro de nosotros mismos (Panero, J. L., 1994, p. 253).

---

<sup>324</sup> (Citado en Valls, 1995, p. 245).

<sup>325</sup> Según Fernández (2006), él fue el cuarto Juan Panero de la estirpe.



Juan Luis en la película *El desencanto*.

*Nota.* De *El desencanto* [Cinta cinematográfica] (13:16”), por J. Chávarri, 1976, Madrid, España: Elías Querejeta, Producciones Cinematográficas. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

A su obra se suman numerosos artículos para periódicos sobre cine y literatura, algunos de los cuales fueron reunidos en *Los mitos y las máscaras* (Panero, J. L., 1994) y en *Leyendas y lecturas*; y sus memorias habladas con Fernando Valls, publicadas bajo el título *Sin rumbo cierto*. Fue ganador del I Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe, del premio Ciudad de Barcelona en 1985 y del XII Premio Comillas de Biografía, Autobiografía y Memorias en 1999.

Su “ubicación” literaria ha sido difícil para la historia de la literatura, en tanto unos lo sitúan como un novísimo, otros lo miran más cercano a la Generación del 50 y otros dan argumentos en contra de ambas posturas. Los temas principales de su obra son la muerte, la ruina, la nostalgia, el erotismo, el paso del tiempo y la imagen del viajero perpetuo que en realidad fue<sup>326</sup>. Utiliza muchas imágenes de personajes históricos y escritores que le son significativos, así como conocidos muertos y mujeres que amó. Injustamente se le ha reclamado una relación de celos por el supuesto opacamiento que el temprano éxito de Leopoldo María hizo de su obra poética, al ver a su hermano menor como una verdadera amenaza a su carrera literaria, pero autores como Fernández (2006) y Utrera (2008) se han encargado de demostrar que se trata de un mito más sobre los Panero<sup>327</sup>. Juan Luis enfatizaba que todo

---

<sup>326</sup> Para un estudio filológico de la obra de Juan Luis Panero, véanse González (2000) y Seybolt (2003).

<sup>327</sup> Utrera (2008, p. 79) recoge varias citas de Juan Luis Panero que desmienten esto: “La poesía de mi hermano Leopoldo María es muy pasional, con altibajos, pero también con sus poemas que resultan realmente impresionantes” (1997). “Curiosamente, nuestros lectores no suelen coincidir. Si a un chico joven le das a leer poemas de los tres sin decirle de quién son, no creo que, de ninguna manera, nos asocie. Hay poemas de mi hermano y de mi padre que me gustan” (1999). “Él ha hablado siempre bien de mi poesía y a mí me gusta la suya” (2004). A final de cuentas, esta celotipia parece ser una idea alimentada de las memorias de la madre (Blanc, 1977) y por Michi en ambas películas.

empezó por las maniobras de edición en *El desencanto*: “Eso es lo que aprendí con esa película: con un montaje de cine se puede hacer todo. (...) Supongo que a Querejeta y a Jaime Chávarri les hizo gracia trasladar esa especie de enfrentamiento entre el poeta maldito y el menos maldito” (en Utrera, 2012, p. 247).

Las influencias literarias de Juan Luis son evidentes con sólo echar un vistazo a sus letras. Eliot y Cernuda (con quienes tuvo contacto cercano de niño cuando vivía en Inglaterra), y otros autores que le dan una fuerte vocación latinoamericana a sus libros, poetas a los que se fue acercando en sus largas estancias y residencias en América Latina (principalmente México y Colombia), como Paz, Rulfo, Mutis y Borges.



Juan Luis en la película *Después de tantos años*.

*Nota.* De *Después de tantos años* [Cinta cinematográfica] (18:56”), por R. Franco, 1994, Madrid, España: Aiete Films & Ariane Films. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

Pasó los últimos años de forma apacible con su pareja en Gerona, distante de sus hermanos (desde *El desencanto* no los vio más que para el funeral de su madre) y rechazando con cordialidad invitaciones a eventos relativos a los Panero. Falleció de cáncer en setiembre del 2013 y es el único miembro de la familia por el que no se han hecho esfuerzos de mover sus restos a la cripta familiar en Astorga. Sin duda alguna, fue el que logró desprenderse del significante “Panero” con más facilidad y conservando aun así su vocación poética.

## *Michi Panero (1951-2004)*

*En un país que sistemáticamente olvida todo es importante el recuerdo. Ayuda a vivir cuando te dan todos por muerto.*

Michi Panero<sup>328</sup>

El menor de los Panero, llamado José Moisés Santiago, y llamado cariñosamente “Michi” fue quien no quiso encajar en la descripción de “familia de poetas”, por lo que, ante la necesidad de clasificación o de sostén del mito, la gente le llamó “el escritor sin libros” o “el Panero inédito”. Se argumenta al respecto que llevaba la vida de un escritor bohemio y que tenía talento para escribir –de hecho muchos escritores criticaban muy bien sus cuentos (Utrera, 2008; Vila-Matas, 2004)–, pero nunca llegó a publicar, se dice que por el peso de su apellido o por temor a su propio talento<sup>329</sup>. Era muy literario, a pesar suyo.

Su nombre derivó, en primer lugar, de sus abuelos José Blanc y Moisés Panero. El Santiago se debe a que su padre estaba escribiendo un poema sobre el apóstol que lleva tal nombre, y esta distracción hizo que le restara importancia a los gritos de la madre que había empezado a dar a luz (Blanc, 1977; Lazcano, 2004). Sin embargo, siempre fue conocido por su apodo (“mote”): su padre comenzó llamándole “Mocheles” por Moisés, lo que a sus hermanos no les convenció. Éstos lo cambiaron a “Mochi” y de ahí a “Michi”, según el biógrafo de Leopoldo María (Fernández, 2006).

Se conservan de su obra esquemas de sus memorias inéditas bajo el título *Confieso que he bebido*, en clara parodia a la autobiografía nerudiana *Confieso que he vivido*; así como algunos cuentos y relatos íntimos (*Los nombres ocultos*, *Bofetada*, *Tierra baldía (y sin Elliot)*, *No se puede estar en todo*, *Pequeña Lulú*, *Las cenizas del cuáquero*, *Satán nunca duerme*, *La tumba de Virgilio*, *Gamar* y *Misterio en el hundimiento de los trasatlánticos*) que conservaban sus amigos<sup>330</sup> y exparejas, ya que la mayoría de las narraciones habían sido destruidas por el propio Michi<sup>331</sup>, y que una revista se ocupó de compilar (unos pocos) de forma *post-mortem*; algunos dibujos o columnas de diarios y revistas que nadie se ocupará en compilar, y hasta un par de canciones realmente penosas que escribió para alguna exesposa cantante.

Difícil de describir respecto a sus ocupaciones, se le ha llamado “diletante”, “intelectual” o

---

<sup>328</sup> (Citado en Zarza, 2004, p. 30).

<sup>329</sup> Declaraba Michi:

Estaba tan harto de tantas discusiones literarias en casa, tan saturado de que se hablara de literatura y se viera la vida literariamente, mañana, tarde y noche, que mal o bien he tratado de huir de ser un personaje literario (citado en Zarza, 2004, p. 31).

<sup>330</sup> Por ejemplo, el novísimo Vicente Molina Foix asegura tener en su posesión una cantidad considerable de inéditos de Michi y Leopoldo María Panero (en Alonso Guadalupe, 2008).

<sup>331</sup> Fernández (2006) reúne numerosas cartas de Michi dirigidas a Leopoldo María donde le narraba con sorprendente entusiasmo sus avances con los cuentos y poemas que escribe, que envía a sus amigos y que desea publicar, así como cartas de Felicidad donde relata sobre los últimos cuentos de Michi y su alegría ante los buenos comentarios que Leopoldo María hizo de ellos.

“agitador cultural”, con todo el margen de posibilidades que ello puede indicar. Tuvo estudios no finalizados en Ciencias de la Comunicación (cine) y según él mismo cuenta, inició estudios en Filosofía y Ciencias Políticas (Chávarri & Querejeta, 1976; Reyes Velasco, 2009). Fue militante socialista (Panero, M., 2008) y gran parte de su vida la dedicó a escribir artículos de crítica televisiva en diversos periódicos y revistas como *El País*, *Diario 16* y *La Clave*. Trabajó dos años en el Instituto de Cultura Hispánica (al igual que su padre y su hermano) y también fue copropietario de un bar en Madrid, llamado “El universal”, que fue un lugar de encuentro importante durante la Movida Madrileña de la transición, movimiento del cual Michi Panero –dado su atractivo, su éxito con las mujeres, su sentido del humor irónico, su inteligencia y su cultura– fue una figura sobresaliente en la vida social nocturna.



Michi en la película *El desencanto*.

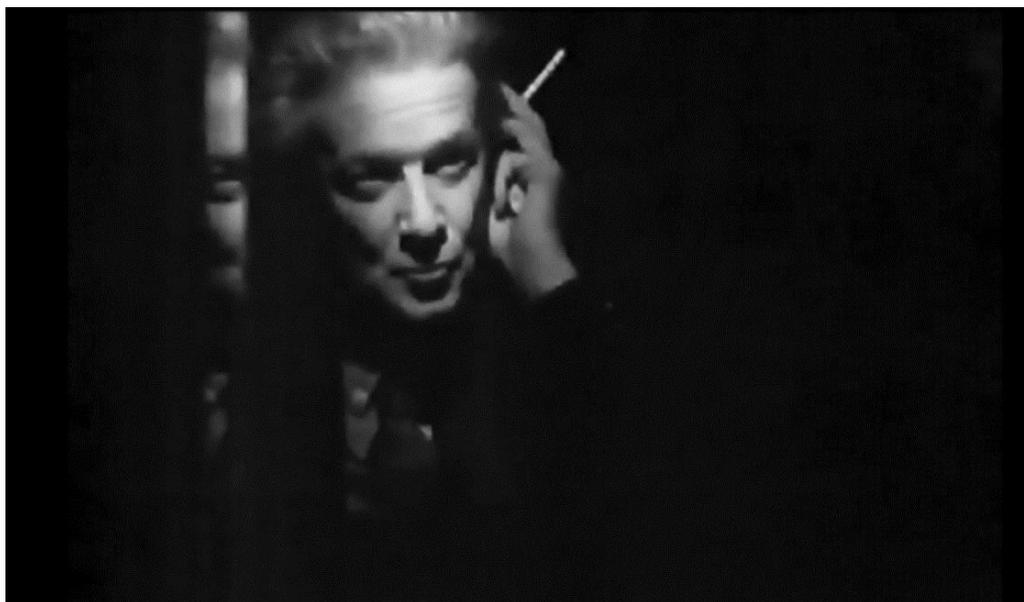
*Nota.* De *El desencanto* [Cinta cinematográfica] (06:12”), por J. Chávarri, 1976, Madrid, España: Elías Querejeta, Producciones Cinematográficas. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

Sus inconclusos estudios de cine no amargaron sus pretensiones. Michi tuvo sus pequeñas apariciones en la pantalla: en París (1971-1972) participó en *Las intrigas de Silvia Cousky* y en 1974 apareció en el corto *Señales en la ventana* de Jaime Chávarri. En 1987 se propuso filmar con su amigo el actor Javier Grandes un cortometraje titulado *El aperitivo*, cuya financiación prometida por el director falló, pero del que se conservan algunos rollos de grabación (Zarza, 2008). No obstante, los logros de Michi en el cine, sin duda alguna son las dos películas sobre los Panero, de las cuales fue el propulsor y director implícito.

Fue el promotor de la idea de ambas películas sobre su familia y, una vez fallecida Felicidad Blanc, se autoproclamó el tutor de Leopoldo María y terminó de perder la herencia de los Panero, pues ya desde la muerte del progenitor en 1962 se había ido perdiendo poco a poco el patrimonio (libros, muebles, casas) para salir de apuros económicos. Al perder la casa familiar de la calle Ibiza de Madrid por no pagar un alquiler ridículo, siguió su vida sin un domicilio fijo (hoteles, habitaciones prestadas, casas de amigos, hospitales y hasta lo intentó en una residencia estudiantil). Contrajo matrimonio en dos ocasiones y gozó de popularidad en la prensa rosa.

Había empezado a escribir sus memorias bajo el título *El final de una fiesta*<sup>332</sup>, memorias aún desconocidas. Cuenta su ayudante en dicha tarea:

Pero, ¿qué ocurrió con *El final de una fiesta*? Apenas logramos escribir cincuenta páginas, hasta llegar a la época de *El desencanto*. Después todo eran lagunas, vacíos y olvidos, dictados por demasiadas noches de alcohol o por un subconsciente defensivo. Enviamos el manuscrito como proyecto a varios editores amigos suyos, de los que por supuesto ninguno contestó (Lazcano, 2004, p. 12).



Michi en la película *Después de tantos años*.

*Nota.* De *Después de tantos años* [Cinta cinematográfica] (1:04:11”), por R. Franco, 1994, Madrid, España: Aiete Films & Ariane Films. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

Michi enfermó desde muy joven y ya a sus 40 años estaba prematuramente envejecido y apenas caminaba, pues tuvo una polineuritis por la que casi le amputan un pie (Lazcano, 2004), además de su cirrosis, pancreatitis y la diabetes de sus excesos (R. L., 2004). Se veía más pesimista aunque no perdía su encanto y su ironía, como puede observarse en *Después de tantos años*. Tras haber vivido en el piso de Madrid por un tiempo, se trasladó con Leopoldo María a Las Palmas y finalmente fue a Astorga, el pueblo natal de su padre con el que tuvo tantos altercados tras el rodaje de *El desencanto*. Llegó muy enfermo y, a expensas de la amabilidad del alcalde de la ciudad y bajo los cuidados de Angelines Baltasar, su primera niñera de infancia, permaneció allí hasta el día de su muerte, en un acto que muchos han romantizado como una reconciliación con la figura paterna.

Dio su última entrevista a Federico Utrera (2008) y murió solo en marzo del 2004 por un infarto de miocardio y cáncer de paladar (Lazcano, 2004). “Sí, me dejó hecho polvo lo de Michi” (en Beut & Ann, 2005a, 03:44”), le confesaba Leopoldo María a Carlos Ann en Las Palmas, al quedar solo tras el

---

<sup>332</sup> Aunque, como se indicó anteriormente, el índice de las memorias se titulada *Confieso que he bebido*. Las tan esperadas memorias fueron incluso tema en los diarios, dejando al público a la expectativa y afirmando que estaban destinadas a un gran grupo editorial (Rodríguez Rivero, 2002, 20 de abril).

fallecimiento de su hermano menor. Sus restos fueron trasladados a la cripta familiar, junto a su padre, sus tíos y abuelos (véase el Anexo 6 para las fotografías de la tumba familiar).

Posteriormente, considerado símbolo de una generación, se hicieron homenajes suyos en ambientes *underground* o de público meta muy específico, tales como la canción *El hombre que casi conoció a Michi Panero* de Nacho Vegas<sup>333</sup> (2005); la revista *Leer* que dedicó su número 154 a la vida y textos inéditos de Michi<sup>334</sup>; el libro *Los últimos días de Michi Panero*<sup>335</sup>, cuya única edición es ahora irrastrable y el documental *La estancia vacía*, que nunca salió a la venta, no está en internet y ni siquiera el director conserva una copia (Miguel Barrero, comunicación personal, 12 de noviembre de 2012). A ello se le suma una considerable presencia en el mundo *blogger* que dedica varios sitios web a su memoria.

---

<sup>333</sup> El motivo del título de la canción, en palabras de Nacho Vegas:

Soy un *freak* de *El desencanto* (...) y una vez fui con mi novia a pasar un fin de semana a Astorga y conocimos a un chaval que era muy amigo de Michi Panero. Se ofreció a presentárnoslo y estábamos dispuestos a tomar un café con él, pero nos advirtió de que de vez en cuando se le iba la pinza y se ponía a insultar a la gente, así que me acojoné. Cuando estaba escribiendo la canción, me enteré de su muerte y lo metí a modo de homenaje (citado en Barrero, 2006, p. 14).

<sup>334</sup> Agradezco a Adolfo García por proporcionarme este material invaluable.

<sup>335</sup> El autor del libro, Miguel Barrero, justifica así el homenaje de su relato:

Lo que me llevó a fijarme en él y a usarlo como eje de esta novela fue el paralelismo que podía establecerse entre su trayectoria vital y la trayectoria política o ideológica de su misma generación, que partió de la euforia producida por la muerte de Franco y el posterior proceso de Transición y acabó sumida en el desencanto cuando vio cómo sus ideales eran expoliados por quienes más debían haberlos defendido (citado en Pérez, 2012, ¶ 3).

## Anexo 4. Películas: *El desencanto* (1976), *Después de tantos años* (1994) y sus secuelas

La primera película sobre los Panero fue *El desencanto* (1976), del director Jaime Chávarri y del padre de la producción de cine español, Elías Querejeta. La obra fue propuesta por Michi Panero<sup>336</sup>, amigo de copas de Chávarri, quien no se mostraba muy convencido de la idea de dirigir el filme, hasta que conoció el peligrosísimo encanto de Felicidad Blanc, en palabras del propio Chávarri (en Sánchez Dragó, 1999), ante lo cual no pudo negarse a iniciar el rodaje. Se aprovechó que en Astorga (era el año de 1974), se celebraría un acto solemne para inaugurar la estatua de Leopoldo Panero hecha por el artista Marino Amaya. El rodaje empezó con este acto y luego en la casa de Astorga empezaron a grabar con Felicidad, Michi y Juan Luis en conversaciones individuales o en combinaciones (Juan Luis-Michi, Michi-Felicidad o los tres juntos). Chávarri y Querejeta llegaron entonces a la conclusión de que ahí había un largometraje, y no un corto como se había previsto.

El título propuesto por Michi era *Los abanicos de la muerte*, lo cual he descubierto que derivaba de una anécdota de la infancia de la madre, que se haría pública un año después con sus memorias, cuando Felicidad evocaba los recuerdos de su abuela Isabel:

En la habitación de la abuela hay una cómoda de madera oscura a la que ella tiene en gran aprecio. En uno de los cajones de esa cómoda que nunca abre, hay dos abanicos. Ella los llama “los abanicos de la muerte”, dice que dos personas se abanicaron con ellos antes de morir. Y es inútil que le pidamos que nos los enseñe, ni siquiera abre el cajón que los contiene. Yo muchas noches he soñado con ellos, y me pregunto cómo serán; les atribuyo caracteres particulares, distintos a los otros. Nunca llegué a verlos. Un verano, a su regreso de Barcelona, la abuela nos dice misteriosamente: “Ya no están, me los llevé y los tiré al mar”. Nosotros no podemos acabar de creerlo. Y entonces nos abre el cajón: el cajón está vacío (Blanc, 1977, p. 35).

No se sabía aún si Leopoldo María estaría en la filmación, pero finalmente apareció cuando ya buena parte del rodaje se había echado a andar. Así lo cuenta Chávarri en el diario de rodaje:

AGOSTO 1974. Leopoldo, el hermano mediano, está fuera. “Con Leopoldo es difícil hablar, te vas a volver loco con Leopoldo, Leopoldo no querrá, ya verás qué problemas plantea Leopoldo”, escucho a derecha e izquierda. Yo aún no conozco a Leopoldo, no le conoceré hasta que el rodaje del corto esté prácticamente terminado (en Blanc et al., 1976, p. 138).

Se acordó que ningún miembro de la familia conocería lo que grabaron los otros y que el resultado final de la edición saldría al público únicamente si todos aceptaban el producto, lo cual sucedió. La película fue filmada con el dictador Franco aún vivo, pero su estreno fue un año después de la muerte de éste. No obstante, aún se les aplicó censura aunque fuera sólo a una pequeña frase hecha por Leopoldo María, en la cual contaba que los “subnormales” le practicaban felación en el hospital psiquiátrico a cambio de cigarrillos.

---

<sup>336</sup> Aunque el productor, Elías Querejeta, también se atribuye la iniciativa (en Alonso González, 2014a). Chávarri parece aclararlo todo: “Elías dice que ahí hay un corto. Yo pienso que no. Obediente, hablo con Michi. Sí, él ya había pensado hacer un corto sobre su madre y un abanico” (en Blanc et al., 1976, p. 138). Fue la unión de dos iniciativas.

Se rodó la película durante un año y medio en Madrid y Astorga, con lo que visiblemente cambió el aspecto físico de los personajes si se mira con atención, y también había variado su estrategia frente a la cámara y sus estados de ánimo. Algunos de ellos afirmaron que se trataba de largas horas de película sin editar<sup>337</sup>, aunque Jaime Chávarri asegure que eso es un mito, dado que “no había prácticamente más material que el que se montó. Lo que quedó eran restos de las dos cámaras que no se utilizaron en el montaje y un par de temas que no se desarrollaron en el rodaje, aunque se habían tomado notas sobre ellos. Todos los comentarios sobre discusiones entre el productor y yo sobre el montaje definitivo son inexactos” (comunicación personal, 13 de agosto de 2014), lo cual ha reiterado en otras entrevistas (por ejemplo, en Alonso González, 2014b). Pero lo cierto es que, en palabras de Chávarri *El desencanto* es

una película de máscaras y (...) de alguna manera, cada uno de ellos habla de la máscara que le gustaría tener. Lo que pasa es que como está rodada a lo largo de mucho tiempo, ellos se olvidaban con frecuencia de la máscara que se habían puesto antes, entonces sacaban otra y eso daba una visión más rica, más caleidoscópica de los personajes. Pero si se hubiera rodado de forma continuada la película hubiera sido mucho más rígida (Chávarri en Gregori, 2009, p. 970).

No hay “papel” que se pueda mantener a lo largo del tiempo de rodaje como podría haber ocurrido si lo hubiéramos hecho todo de una vez. Hay contradicciones, pequeñas traiciones a ellos mismos (Chávarri en Blanc et al., 1976, p. 143).

Cada miembro de la familia en la película adopta una máscara que tiene algo que ver también con la que llevan en la vida, pero creo que lo que se ve en la película es una máscara, lo que pasa es que la máscara también cuenta algo de la cara que hay debajo (...). [Los Panero posaban] en la medida en que se posa en la vida. Yo no creo que la máscara de la película fuera una máscara distinta de la que puede llevar cada uno, no sólo los Panero, en la vida. Y yo creo que luego -me imagino- que cada uno de ellos tendrá una relación íntima con la película, en la cual saben un poco lo que es verdad y lo que es mentira. Porque la película está montada y el montaje es una manipulación. La película, al estar montada, lo que cuenta es una mentira sobre una máscara, y eso es totalmente consciente (Chávarri en Sánchez Dragó, 1999, 08:07”-09:15”).

La película inicia con la imagen de la estatua de Leopoldo Panero velada y amordazada, pues aún no se ha inaugurado en el acto oficial. Hay bandas, desfiles de niños vestidos de maragatos y gente detrás de las vallas viendo el espectáculo, mientras en las sillas de primera fila está la familia Panero. Sin embargo, la estatua nunca llega a verse en escena alguna ni se muestran fotos del padre poeta, lo cual ha sido tomado como símbolo del padre muerto que no puede defenderse de lo que se dirá en adelante. La primera mitad de la película es algo romántica: filmada en Astorga, la viuda, el primogénito y el hijo menor hablan de sus memorias personales y familiares.

Felicidad Blanc es el personaje a quien Michi tenía mucho interés de mostrar ante las cámaras, dado que sabía que su madre había vivido muy reprimida durante su matrimonio y pensaba que podía tener cosas que contar de su vida. Ella narra varios temas: anécdotas sobre su llegada a Astorga, el día que conoció a quien se convertiría luego en su esposo, su vivencia de la guerra, su vida de soltera, la mudanza a Londres, la relación con Cernuda, los desencuentros con Leopoldo, los “amigotes” que le

---

<sup>337</sup> Michi Panero insistía en que hay hasta cuatro versiones de la película, y el propio Chávarri se contradice, pues en su diario de rodaje admite: “Tengo unas siete horas de película, prácticamente sin tomas dobles. (...) Hay muchos ‘Desencantos’ que podrían hacerse con ese material” (en Blanc et al., 1976, p. 143).

quitaban la atención de su esposo, la difícil situación económica durante la viudez, el posicionamiento de su hijo Juan Luis como un nuevo marido y su rejuvenecimiento con la ayuda de sus hijos, quienes le dieron una nueva vida social. También relata cómo Leopoldo María fue su gran complicación en la vida y el temor que le producía a ella la literatura en sus hijos cuando eran aún pequeños.

Por su lado, Juan Luis habla de sus propios temas: la actividad social que tuvo su madre luego de la viudez, su excitación al parecer el *gigoló* de su madre, sus viajes, sus “fetiches” (objetos que atesora), su vida política en la universidad y el peso de su apellido. También hace una hermosa declamación del poema *Frente a la estatua del poeta Leopoldo Panero* y dice reconocerle a su padre todo el trabajo que hizo por los artistas exiliados después de la guerra. Aparece también en varias escenas insólitas, vestido de vaquero y apuntando con una pistola:

Como pasa en todas las películas, eso en el montaje no quedó claro. Chávarri utilizó mi disfraz de *cowboy* para no sé qué extrañas manipulaciones, de manera que eso queda de una manera bastante confusa en la película, simplemente como un homenaje al cine del Oeste. Se rodaron conversaciones mías donde hablaba de eso pero desaparecieron y entonces queda sólo la imagen de un señor un poco excéntrico, [risas]... Es igual, aquel talante me divirtió porque por lo menos es una variante dentro de la película (en Utrera, 2012, p. 266).

Michi se muestra durante toda la película como un propulsor, entrevistador o guionista implícito, glosador de las obras y vidas de sus hermanos. En cada escena que aparece, él es quien impone los temas a conversar y se muestra sumamente seductor y provocador: busca frecuentemente el enojo de Juan Luis haciéndole ver que su carrera literaria ha estado aplastada por la de Leopoldo María, y quiere enfatizar que para él fue más grave el internamiento psiquiátrico de éste último que la muerte del padre. También dice casi a gritos que “todo lo que yo sé sobre el pasado, el futuro y sobre todo el presente de la familia Panero, es que es la sordidez más puñetera que he visto en mi vida” (en Chávarri & Querejeta, 1976, 8:22”-8:31”). Pareciera como si se aprovechara de los encantos que produce en el espectador para así guiar a la película hacia donde él desea.

Cuando está sólo frente a las cámaras, Michi relata cómo su compañero de juegos y amigo de adolescencia, Leopoldo María, se convirtió en un ser raro; y cómo Felicidad fue descubierta por sus hijos sólo después de la muerte del padre. También da un monólogo breve sobre su vida, cuenta que no aceptaron a Juan Luis como nuevo padre y relata con mucho humor cómo fueron las detenciones policiales de Leopoldo María.

Se da un momento en la película en que los tres que hasta ahora han aparecido, van narrando cómo fue la muerte del padre: en el verano de 1962 vacacionaban en Castrillo de las Piedras, cuando una noche Leopoldo Panero llegó por el camino de encinas oscilando en su coche. Michi estaba llorando porque una avispa le había picado el pie, pero su padre sólo lo apartó de un golpe. Entró a la casa y decía sentirse mal. El médico dijo que era sólo una mala digestión, ante lo cual todos pensaron que estaba borracho. Le pidió a Felicidad, tomándola de las manos, que lo dejara solo y que si necesitaba algo la llamaría. Pero ella tuvo un mal presentimiento largo rato después. Entró a verlo y no tenía pulso. Corrieron a buscar a un practicante porque el médico se había ido, pero ya el poeta había muerto. Juan Luis recuerda cuando lo iban bajando por las gradas de la casa y una de sus enormes manos se golpeaba en cada peldaño. Michi cuenta que lloró por varios días diciendo “¡éramos tan felices!” (frase que se convirtió en una de las más famosas del cine de la época). Felicidad llamó a los

amigos de Leopoldo de Madrid para que acudieran pronto, y al día siguiente se le enterró en Astorga.

Por otro lado, Leopoldo María se ha mantenido nominal a lo largo de esta primera parte del filme. Se ha hablado mucho de él y su internamiento, así como de su literatura. La película ha marchado relativamente “en orden” hasta que él aparece. Es en ese momento que deja de aparecer Juan Luis (nunca graban juntos, y se ha dicho que también esto constituye una maniobra de la edición para acrecentar el mito de su rivalidad). Todos los miembros de la familia habían más o menos preparado los temas que iban a tratar frente a las cámaras, pero de pronto Leopoldo María decide aparecer en el filme e inicia la improvisación y el desorden.

Leopoldo María se muestra con más soltura y espontaneidad. Sus monólogos o diálogos se notan menos fingidos que lo que se ha visto hasta ahora. Habla de su experiencia en la cárcel, sus intentos de suicidio, el alcoholismo, la soledad y el psicoanálisis (con lugar para el *lapsus*):

El psicoanálisis aplicado a mi familia, pues me enseña cosas como que mi hermano Michi es esquizofrénico. La esquizofrenia es una cosa preciosa, y mi hermano Michi por eso es un ser encantador, (...) es un ser que está muy bien. Y el otro [Juan Luis] es un paranoico, y la paranoia es bastante desagradable, o sea, la paranoia significa... dudar de... tener temores. En fin, es una locura que lo pasa mal. (...) Yo creo que he sido el chivo expiatorio de toda mi familia, que me han convertido en el símbolo de todo lo que más detestaban de ellos mismos, pero que estaba en ellos mismos más que en mí (en Chávarri & Querejeta, 1976, 1:19:46”-1:20:33”).

Yo, como dice Deleuze, el esquizofrénico carece de Edipo, y a mí en todo caso lo que me gustaría es acostarme *con mi pa...* con mi madre, que es la negación del Edipo, porque el Edipo es una represión de lo que yo justamente tengo plenamente consciente y deseante (en Chávarri & Querejeta, 1976, 1:22:10”-1:22:25”).

Yo y Juan Luis, que éramos los que más bebíamos, en fin, llevábamos una conducta parecida a la de mi padre, nos convertimos en sustitutos de mi padre, pero a nivel más malo: no era como la metáfora paterna si no como su realidad y... mi madre la verdad es que tenía razón cuando nos convierte en sinónimos de lo peor de mi padre, porque yo y mi hermano Juan Luis y mi hermano Michi que ahora empieza (...) y había sido el ideal, pues habíamos sido la causa del desastre de mi madre, absoluto. En fin, todos, aquí el que menos corre, vuela. Porque mi madre también fue la causa de mi desastre y etc., etc. Yo creo que todo es un inmenso círculo vicioso que es imposible romperlo. Hay salidas como es el humor, hay un *umor* sin “h”, siempre se dice sin “h”, claro está<sup>338</sup>. Y hay salidas como es la escritura (en Chávarri & Querejeta, 1976, 1:28:31”-1:29:49”).

Puede decirse que el clímax de la película se da cuando Leopoldo María, Michi y Felicidad conversan en las afueras del Liceo Italiano de Madrid, lugar donde estudiaron ambos hijos. Allí los tres conversan con muy buen humor sobre las travesuras de Leopoldo María en la escuela, sus poemas tempranos, sus juegos imaginarios de niños con Prinlala (un perro de trapo que escribía libros sobre su viaje a la luna, recetas de cocina y libros médicos con enfermedades inventadas).

Pero de pronto, Leopoldo María llama a su madre “cobarde” e inicia una serie de reclamos porque ella lo internó en un hospital psiquiátrico. Afirma que ésa es la deprimente verdad sobre su

---

<sup>338</sup> Panero se refiere al término de *humor negro (umor)* de Jacques Vaché. Aclaraba en una entrevista que reírse de todo es un acto subersivo (revista *Vacío*, 1996, número 5).

familia, y no la leyenda épica que imagina han estado contando a lo largo de la película y que él quiere dismantelar<sup>339</sup>. Felicidad se defiende del ataque. El escritor Jorge Semprún, en el prólogo al guion escrito de la película, se refiere a “la extraordinaria personalidad de la madre (...). Luminosa y oscura como una madre; tierna y cruel como una madre; comprensiva y cerrada como una madre; estimulante y castratriz como una madre” (en Blanc et al., 1976, p. 17).



Escena de la película *El desencanto*. Leopoldo María, Felicidad y Michi conversan en las afueras del Liceo Italiano, en Madrid.

*Nota.* De *El desencanto* [Cinta cinematográfica] (1:21:04), por J. Chávarri, 1976, Madrid, España: Elías Querejeta, Producciones Cinematográficas. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

La película finaliza con otra declamación de Juan Luis *en off*, se trata ahora del poema *La muerte entre estas paredes (última visita a Manuel Silvela, 8)*<sup>340</sup>, y luego Michi reitera el tema del fin de raza de los Panero (ya presentía que ninguno de los tres hermanos tendría descendencia). “Para estar desencantado, hace falta antes haber estado encantado”, reitera el hermano menor (en Chávarri & Querejeta, 1976, 1:25:07-1:25:11”). Aparece una toma del poema *Epitalio* de Leopoldo Panero y se ve nuevamente su estatua encubierta.

La película causó mucho enojo, no en el país sino más que todo a intramuros de Astorga y entre

---

<sup>339</sup> Cuenta el diario de rodaje de Chávarri:

OCTUBRE 1974. Ha llegado Leopoldo. Quedo con él para hablar de la película. Mientras le explico lo que intentamos hacer me mira con pasmo -me temo que justificado-. No quiere hablar, no quiere recordar. Está convencido de que nadie va a contar la verdad (en Blanc et al., 1976, p. 139).

<sup>340</sup> El número 8 de la calle Manuel Silvela de Madrid, era la dirección de la casa paterna de Felicidad Blanc, vivienda lujosa que tuvo que ser vendida en 1964 para mejorar un poco la situación económica en la que quedó la viuda tras la muerte de Leopoldo Panero dos años antes.

los amigos del padre poeta (se habla mucho de la molestia de Luis Rosales, quien se retiró del cine Palace en medio del estreno). Al parecer, fue molesto que saliera a la luz que Leopoldo Panero era un marido que tomaba licor y daba golpes a los hijos, o que tenía algo desatendida a su esposa y que era un católico que frecuentaba burdeles; nada de lo cual, imagino, debía estar muy lejos del promedio de hombre de la época y sus imaginarios de virilidad. Los Panero fueron prácticamente exiliados de Astorga, la familia paterna dejó de hablarles y recibieron amenazas anónimas. Incluso, Leopoldo Panero fue nombrado “astorgano del año” como respuesta a las molestias ocasionadas por la película, tal y como lo muestra una nota breve en el *Abc* de Madrid del 23 de enero de 1977:

El fallecido poeta Leopoldo Panero ha sido nombrado “Astorgano de año”, a título póstumo, durante un acto celebrado hoy en Astorga. El acto tuvo lugar como desagravio a la versión que sobre el poeta hace la película dedicada a su vida [sic], y en la que figuran como principales protagonistas su esposa e hijos. El periódico local “El Pensamiento Astorgano” dedica, por su parte, un número especial a exaltar la memoria del poeta y a desmentir la versión que ofrece la película (p. 72).

Años después, en la segunda película, Michi mira a *El desencanto* posiblemente con los ojos que la vemos los espectadores actuales, que podemos considerarla una polémica muy ingenua. Según él, no es comprensible la razón de tanto escándalo y resentimiento, si la película en cuestión es como ver “*Bambi*” o algo por el estilo. Ideas similares tenía Juan Luis: “Fue transgresora en aquel momento, no creo que ninguna persona se asuste ahora de lo que pasó allí, pero en 1976, a un año de la muerte de Franco, fue una película que causó una conmoción” (en Utrera, 2012, p. 246).

No obstante, el éxito real de la película fue indiscutible. Se considera una película de culto del cine de la transición, una de las más aclamadas del *cinéma vérité* por su valor experimental, que ha sido reseñada y analizada en grandes cantidades de estudios tanto informales como académicos. Estuvo durante largas temporadas en cartelera (más de un año), tuvo excelentes críticas y se publicó su guion en un libro (Blanc et al., 1976). Fue así como la mirada de la intelectualidad española se puso sobre los Panero justo pocos meses antes de la salida del libro *El lugar del hijo* de Leopoldo María: la película “hizo del que era un poeta más bien de minorías un azote público de la moral tradicional, una voz reivindicadora de la libertad sexual, del uso de drogas y exaltadora del alcohol” (Blesa, 1995, p. 16).

Esta película fue estrenada precisamente en un momento en que todo podía ser puesto en duda, y creo que debe resaltarse que *El desencanto* rompe con todas las ideas hipócritas de familia impoluta, idealizada por el nacionalcatolicismo de cuatro décadas en España, poniendo en evidencia el fracaso de este modelo tradicional, autoritario y patriarcal, e introduciendo la figura del loco, homosexual y drogadicto. La película se convirtió en un hito que presentaba una alternativa de álbum familiar, y resaltaba que la mejor familia no es un ejemplo de familia ejemplar, dentro de un juego de máscaras, rupturas y alianzas.

La película fue vista (aunque el director o los personajes jamás lo pretendieron) como un claro reflejo de la época y la generación, al supuestamente ilustrar la caída del franquismo, el juicio y la ejecución del padre y el posterior desencanto nacional frente al período de transición a la democracia, por la espera en vano de una verdadera ruptura con la oligarquía franquista, lo cual nunca sucedió realmente. Se habló también de la vivisección de los Panero, del parricidio *post-mortem* y de la exhumación del cadáver de la institución familiar. Fue leída como una metáfora trágica, alegoría de las

fracturas y contradicciones de la sociedad española y el término “desencanto” se volvió un lugar común para referirse a la transición. Sea como fuere, el contexto dio a la película nuevas significaciones.

Entre estos estudios, se encuentran tipos de todo corte: muy edípicos (Pavlovich, Álvarez & Blanco-Cano, 2009), totémicos (Lahosa, 1976), los que creen que todo se explica con esquemas y complejos lacanianos (Nieto Centeno, 2011), que llevan la analogía sociológica demasiado lejos (Rubín de Celis, 2010; Tena, 1994), que se enfatizan en el rescate de la memoria colectiva (Colmeiro, 2005; Ferrando García, 2010; Gómez Vaquero, 2009; Hueso Montón, 2003), que estudian el tema de la desintegración de la familia burguesa (González Manrique, 2008; Vizcaíno Martínez, 2008), enfatizados en el análisis propiamente cinematográfico (Serra, 2010), en el peso de lo literario (Labrador Méndez, 2007), en la “pulsión necrófila” y las imágenes de la muerte (Sánchez Noriega, 2012), el tema de la ficción/realidad (Blesa, 1994) y la relación que mantiene con la segunda película de los Panero en términos de dualidad y repetición (Blesa, 1999b).

Dieciocho años después, Michi volvió a tener la iniciativa de filmar una película sobre la familia, a la que quiere llamar *El desconcierto*. Felicidad Blanc ya había fallecido, Juan Luis se había estabilizado en Gerona tras vivir en América Latina, divorciado dos veces, se había separado totalmente de sus hermanos. Es a quien más costó convencer de hacer la película, igual que hacía dos décadas. Michi también estaba divorciado, había pasado por enfermedades graves que lo tuvieron cerca de la muerte, se encontraba rencoso por efecto de su polineuritis, estaba prematuramente envejecido y vivía en el mal conservado piso de Ibiza 35. Leopoldo María ya estaba recluido permanentemente en el manicomio de Mondragón y los efectos de la medicación ya eran muy visibles en él. Sin embargo, tenía ya una carrera literaria muy bien construida.

La tarea de la nueva película cayó en manos del director Ricardo Franco, bajo la producción de Andrés Santana e Imanol Uribe y fue estrenada en el año 1994 bajo el título *Después de tantos años*, título que el director sabía que no conquistaría a nadie (ni a él mismo), pero que lo utilizó por ser poco comprometedor<sup>341</sup> (Fernández, 2006). La madre del director Franco estaba falleciendo, y él consideró que tenía ahora una buena oportunidad para reflexionar sobre la enfermedad y la muerte, puesto que la madre de los Panero ya había muerto (Fernández, 2006). Se escuchan estas reflexiones iniciales, en voz de Michi:

La memoria es lo más cruel que hay en el mundo: te recuerda permanentemente que es que realmente cada día eres más viejo, y que cada día estás más cerca de la muerte. Pero bueno, el recurso de la nostalgia es lo más fácil, lo he hecho tan mal, pero es que “antes era todo muy bonito” y no sé qué. Pero no era bonito (...). Lo que pasa es que luego te lo inventas (...), yo creo que es una especie de mentira que se dice sistemáticamente uno a sí mismo, quizá para ocultar que todo ha sido un fracaso, o sea, ni más ni menos. Ni era bonito entonces, ni era bonito ahora y posiblemente sea mucho peor pasado mañana. Siempre se mitifica ese tipo de cosas, siempre se mitifica el pasado (...). A lo mejor fuiste feliz un ratito, pero la felicidad me temo que no es una constante. ¿Bonito? El recuerdo no es nada bonito. Visto en perspectiva, lo que te queda es

---

<sup>341</sup> El título deriva del poema *Madera y ceniza* de Juan Luis Panero de 1993 (Blesa, 1999b; Utrera, 2012):

Después de tantos años conocemos las preguntas y sus vagas respuestas,  
pero aun así surgen las palabras, que se esfuman  
como el humo de los cigarrillos o la chimenea  
(Panero, J. L., 2000, p. 316).

una foto en la que estás más guapo, o crees estar más guapo, eres mucho más joven, crees que todo era mucho más divertido, se te habían muerto muchísimos menos amigos, etc., etc. Me parece que es muy legítimo. Todo el mundo tenemos derecho a defendernos de alguna forma de la vida, mejor dicho, de los recuerdos (...). Yo creo que la vida es mucho más lineal de entrada, mucho más sórdida, y que uno se olvida siempre de la última parte de cada noche o de cada borrachera. Yo creo que lo que es un error es vivir; ya recién nacido deberías de suicidarte. Pero terrible, la memoria es un mal, te recuerda permanentemente que te estás muriendo día a día... ¡Qué profundo me pongo! (en Franco, Santana & Uribe, 1994, 1:52"-5:01")

En este filme, dedicado a Jaime Chávarri, los tres hermanos graban por separado (Gerona, Mondragón y Madrid) y durante un año se consiguen cuarenta horas de grabación que se logran condensar en una edición de casi hora y media<sup>342</sup> (Fernández, 2006).

Michi habla principalmente de sus recuerdos de *El desencanto* y se puede ver a un Michi más negativo pero aún galante. Recuerda las malas memorias con su padre, la larga enfermedad de su madre y la muerte de la misma (se queja de que Juan Luis no quiso ayudar con los gastos de su cremación). Se pasea en varias escenas por el cementerio de Astorga y luego por el Palacio de Cristal y alrededores del Retiro en Madrid. Cuenta cómo se ha sentido solo desde la muerte de Felicidad, sin amigos y lejos de los hermanos. Habla de sus enfermedades, de la culpa que podía tener su madre por la tía Eloísa (la que había vivido en hospitales psiquiátricos, y de donde podía haber heredado la locura Leopoldo María), del malditismo de sus hermanos (aunque siempre termina de alguna manera defendiendo a Leopoldo María en detrimento de Juan Luis).

Michi parece controlarlo todo en la película una vez más. Recalca de nuevo la supuesta rivalidad entre sus hermanos, y admite que ya no es el mismo "chico mono" de antes, sin embargo, es claro que conserva su atractivo y un humor sarcástico muy agradable. Al igual que en la primera película, Michi insiste en que le fue de más impacto la psiquiatización de Leopoldo María que la muerte de su padre, pues la muerte sólo la entendió como un niño, pero lo de su hermano ocurrió cuando él tenía 14 años:

Que se me haya muerto mi padre, bueno, mala suerte. En el colegio me daban palmadas y los niños me daban la merienda, pero en el colegio no me daban palmadas ni los niños me daban la merienda por tener un hermano loco (en Franco, Santana & Uribe, 1994, 21:52"-22:06").

Por otro lado, Juan Luis dice no tener malos recuerdos de sus hermanos. Admite que Michi es una persona muy simpática, mientras que Leopoldo María es más introvertido y terco, pero los malos recuerdos son con su padre, no con ellos. Sin embargo, muestra un desapego brutal con ambos y admite que ha elegido a su verdadera familia, la cual nada tiene que ver con la de sangre: se siente más hermano de Octavio Paz y más hijo de Vicente Aleixandre. Cree que es una de las ventajas de haber llegado a cierta edad, poder prescindir de ser hijo de, nieto de, hermano de... Muestra una gran indiferencia que

---

<sup>342</sup> Como nota interesante, esta película se suponía que estaría de alguna manera "conducida" por el trayecto de un hombre fanático de los Panero, llamado Miguel Albero Suárez, quien sería el hilo conductor entre las tres historias de los hermanos. Así que se filmó de esa manera. No obstante, Franco fue presionado para acabar la edición y enviar la película a Cannes y en tal prisa, la idea de Albero como motor fue desechada. Al final no enviaron la película, pero a Franco le había gustado cómo funcionaba esa edición, a lo que se sumaba que más horas de edición y montaje traería problemas económicos a la producción (Fernández, 2006). Pero el mencionado hombre omitido sí aparece en la película: se cruza con Michi en el cementerio de Astorga y pasa frente a la ventana del manicomio a través de la cual observa boquiabierto Leopoldo María.

sus hermanos le devuelven. Habla mucho del paso del tiempo y de cómo los recuerdos van perdiendo la magia. Es, de los hermanos Panero, el que más resentimiento muestra hacia el patriarca, pues lo mandó a un internado y luego a vivir con la abuela, por lo que prácticamente nunca vivió con la familia.

Transcurre nuevamente, como en *El desencanto*, casi media película hasta que dejan aparecer a Leopoldo María. Él sale a escena declamando *en off* poemas desde su estancia en el hospital psiquiátrico y quejándose del manicomio. Hay mucha presencia del tema de la locura. Recuerda la muerte de su madre y cómo quiso resucitarla besándola en la boca, pero aún tiene los mismos resentimientos hacia ella por haberlo internado la primera vez. Sobre los bandos familiares decía, nuevamente excluyendo a Juan Luis, que Michi era el favorito de su madre y él, el favorito de su padre a pesar de las palizas. Se queja de que sus hermanos no lo visitan ni le llevan chocolates, o no pasan las navidades juntos. Una graciosa anécdota de la locura de Leopoldo María es narrada por Michi:

Un día llegó mi madre a casa y se encontró a Leopoldo [María] (...) desnudo en la ventana del despacho de la biblioteca con un orinal o no sé qué lleno de agua, y cuatro velas ardiendo, y no sé qué y no sé cuánto (...) y un círculo de tiza alrededor. Y mamá le dijo: “Pero Leopoldo, ¿qué estás haciendo?”. Entonces Leopoldo se volvió y le dijo: “¿Pues no ves? El ridículo” (en Franco, Santana & Uribe, 1994, 49:47”-50:22”).

Se ve un Leopoldo María más positivo, que no quiere destruirse sino que dice querer vivir. No quiere más malditismo. En los discursos tanto suyos como de Michi, se nota un vínculo más notable entre ambos, lo cual es explicable si se recuerda que tienen mucha diferencia de edad con Juan Luis, que éste último no vivió en la misma casa y que tampoco fue al mismo colegio que ellos. Por otro lado, la figura de Leopoldo María es constantemente contrastada con imágenes (a manera de intertextualidad) con la película *Frankenstein* de James Whale (1931)<sup>348</sup>.

El viraje de la película se da cuando Ricardo Franco decide, mientras graban a Michi en Astorga, sacar a Leopoldo María del hospital y reencontrarlos sin previo aviso (a Michi) frente a la cámara. Michi estaba en el cementerio hablando de su familia mientras Leopoldo María caminaba hacia sus espaldas y le aparece de sorpresa en medio del monólogo del hermano menor:

Bueno, aquí se supone que “descansan” los huesos de la familia Panero. Aunque tal como he visto las tumbas abiertas no descansa nada, porque hay tres cajas como de zapatos con lo que se supone unos cráneos. Pero en las tres tumbas vacías muy simbólicamente se esconde un poco el hipotético enigma de la familia Panero, que no es tal: es decir, que la familia Panero es una familia “normal”, en la que de pronto surge una generación de hermanos absurdos, que somos nosotros, ¡y donde aparece mi hermano Leopoldo para darme la sorpresa de fin de año, como en la Noche de Walpurgis! [Risas de ambos.] Pero vamos, me alegra mucho de verte en un cementerio. [Rien de nuevo, y Leopoldo María responde:] Tenía ganas de verte (en Franco, Santana & Uribe, 1994, 1:18:372”-1:19:39”).

Se les ve realmente alegres y cómodos. Caminan juntos por el cementerio donde se reencontraron hasta que llegan a la tumba de la familia. Michi cuenta que la tumba se ha inundado varias

---

<sup>348</sup> En medio del rodaje, declaraba Franco: “Los Panero son impúdicos, parecidos al monstruo de Frankenstein. Se han dejado arrastrar por sus personajes de seres marginales y malditos con talante autodestructivo, lo que ya se despuntaba en la película de Chávarri, pero que ahora es real” (en Arenas, 1993, 5 de julio, p. 97), lo cual justifica la presencia de escenas de Frankenstein.

veces y que se han salido los huesos, mezclándose los del tío Juan, los de su padre y el resto de la familia. Efectivamente, ellos se hallan frente al panteón de los Panero Torbado y está abierto, con todos los cráneos y huesos de su familia exhibidos.

Luego caminan abrazados por las ruinas de la finca de veraneo de Castrillo de las Piedras, donde murió su padre. Se les ve muy a gusto, recordando que son los únicos de la familia que quedan, pues Juan Luis es de otra familia, aseguran.



Escena de la película *Después de tantos años*. Michi y Leopoldo María pasean juntos por las ruinas de la finca de Castrillo de las Piedras.

*Nota.* De *Después de tantos años* [Cinta cinematográfica] (1:21:48”), por R. Franco, 1994, Madrid, España: Aiete Films & Ariane Films. © Copyright, 2014 Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales. Reproducida con autorización.

Durante el rodaje, Ricardo Franco aseguraba que “aunque se trata de una metáfora de la decadencia personal que imprime el tiempo[,] pretendo que sea un filme tan vitalista como yo, que la gente salga del cine diciendo que la vida es bella” (en Arenas, 1993, 5 de julio, p. 97). No obstante, un año después, una vez exhibida la película, fue claro que dichas expectativas eran muy difíciles de cumplir:

Obra no apta para todos los paladares, por su extremada dureza (...). Lo que no obsta para que sea, al propio tiempo, obra bella y, en última instancia, llena de compasión, que no es lo mismo que piedad. Una película, en suma, tan rabiosamente personal como a menudo atroz y, pese a lo que su autor se empeña en repetir en sus declaraciones, en absoluto esperanzada ni, menos aún, optimista (Santos Fontenla, 1995, 12 de febrero, p. 104).

En general, la película puede ser una glosa a *El desencanto*, y si la primera radica en el escándalo y la confrontación, ésta enfatiza la tristeza y la soledad. Es mucho más quieta y sombría. “Si *El desencanto* era el desgarró, *Después de tantos años* es lo poético; inteligente, entrañable, sensible, emocionante” (Fernández, 2006, p. 343). Lamentablemente, la película pasó más o menos desapercibida y fue menos exitosa que su predecesora. En eso, la crítica es unánime.

Los análisis políticos de este filme son pocos. Colmeiro (2005), quien apostaba por la reivindicación de la memoria histórica en *El desencanto*, cree que su segunda parte se ubica en un momento de la historia social donde ya a nadie le interesan esas viejas historias. Mientras que Blesa (1999b) sostiene que *Después de tantos años* debe verse como una metáfora de la larga transición política española, la cual aún se sostiene en un sentimiento de orfandad que les ha impedido llegar a un estadio de madurez (se refiere a la democracia).

La película fue presentada en Madrid en Fnac, por Franco, Uribe, Chávarri, Michi y Leopoldo María, con las salas a reventar. Michi admitió frente al público que sin *El desencanto*, los Panero no hubieran tenido la trascendencia que tienen, pues Chávarri había tomado un asunto vulgar y cotidiano y lo había convertido en una leyenda, lo cual no fue contradicho por Leopoldo María. Esto emocionó a Chávarri y terminó siendo un reencuentro conciliatorio entre ellos (Fernández, 2006). Según el propio Chávarri, eso mostraba cómo había cambiado Michi, pues ésa no había sido su actitud desde el estreno de la película (en Alonso Guadalupe & Arce, 2009).

Fue este el devenir de las dos principales películas sobre la familia Panero, en constante tensión entre la realidad y la f(r)icción. Un epílogo de ellas lo realizó desde Astorga Luis Miguel Alonso Guadalupe<sup>344</sup> (2009), quien quiso hacer una especie de respuesta principalmente a *El desencanto*, dando voz al que en dicho filme no pudo defenderse: el padre. Así, se presentó el documental *Los abanicos de la muerte* (como ya sabemos, título que se quería dar a la primera película) con una serie de entrevistas a escritores y académicos que han seguido de cerca el tema de los Panero y una muestra de aportes visuales en cuanto al álbum familiar se refiere. Leopoldo María fue el único hermano que participó, pues Michi ya había muerto (aunque se presentan de él fragmentos de una conferencia que dio) y posiblemente ya Juan Luis había empezado a negar su participación en proyectos acerca de su familia.

El documental hace un repaso por la vida de Leopoldo Panero (sus andanzas vanguardistas y de izquierda, su incorporación al franquismo después de la guerra, su muerte) y luego se enfoca en cada uno de los otros personajes: Felicidad (su belleza, su sensibilidad, su cultura, la vida difícil que tuvo a raíz de su viudez), Juan Luis (su misterio, su inteligencia, su poesía), Leopoldo María (su talento infantil, el mejor de los novísimos, su locura) y Michi (el más irónico, su encanto con las mujeres, su regreso a Astorga).

Pero los Panero no sólo tuvieron presencia en los largometrajes ya mencionados, sino que también existe una cantidad significativa de cortos que se han realizado alrededor de alguno de sus personajes, o de todos. Un ejemplo es el par de filmaciones más cercanas al mundo musical, como *Un día con Leopoldo María Panero* (Beut & Ann, 2005a), en cual los cantautores Carlos Ann y Enrique Bunbury fueron a Las Palmas de Gran Canaria para comer, conversar y visitar librerías con el poeta. También en *Una noche con Panero: el concierto* (Beut & Ann, 2005b), muestran los preparativos y el recital/concierto que se dio en Barcelona con motivo de la musicalización de poemas de Panero en un doble disco, con el poeta como invitado principal.

Asimismo, existen otros filmes que son ahora imposibles de localizar, pero de los cuales he

---

<sup>344</sup> Quien ya en 1989 había realizado un cortometraje llamado *Leopoldo Panero. La memoria sola*, que retrata, a través de imágenes y poemas, las diversas etapas de la vida del poeta: sus andanzas juveniles con la llamada Escuela de Astorga, sus primeras incursiones en la poesía, su amor por Felicidad Blanc, su muerte.

podido hallar los títulos y sus respectivos directores: *Y el paraíso porque no queremos* (Guillermo de la Guardia & Vicente Martín Abreu), *Locos* (Yolanda Mazkiarán), *Indiferencia o negación de la tiranía* (Orestes Romero), *Personajes del azar* (Carlos Reyes Lima), *LPM* (Eduardo Fillat), *Hide & Jekill* (Sara Mazkiarán) y *La estancia vacía* (Iván Fernández & Miguel Barrero; sobre el personaje de Michi). También está el que más se acerca al verdadero retrato de un Leopoldo María alegre y vital, obra esperanzadora titulada *Merienda de negros* de Elba Martínez (2003). Todas las obras mencionadas hasta aquí, fueron exhibidas en el Noveno Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, del 29 de febrero al 8 de marzo del 2008 (Retrospectivas. Los Panero: Después de tantos desencantos, 2008), y como supone Utrera (2008), los dos largometrajes dejaron en jóvenes españoles aspirantes a directores de cine muchos nutrientes.

En el 2014, Irada Pallanca y el amigo de Leopoldo María el escritor Ianus Pravo, iniciaron un cortometraje sobre la amistad de ambos poetas, pero fueron sorprendidos por el fallecimiento de Panero. “Ahora es un film sobre su ausencia”, me decía con dolor Ianus Pravo (comunicación personal, 15 de octubre de 2014). Fue así como nació la hermosa obra titulada *Estantigua*<sup>345</sup>. Y Javier Fernández Calda realizó un cortometraje que denomina surrealista, acerca de Leopoldo María y su padre, obra titulada *Ciudad sin nombre*.

Es sabido que recién se han terminado o empezado a filmar más cortometrajes y obras similares sobre los Panero, principalmente Leopoldo María. De los que se tiene registro hasta el momento de presentar este trabajo, son los que han sido reseñados, pero sin duda alguna, la lista es mucho más extensa.

---

<sup>345</sup> Agradezco a Ianus Pravo por permitirme el acceso a su trabajo.

## Anexo 5. Otras connotaciones del estilo paneriano

Presentaré en este anexo las indagaciones realizadas alrededor del estilo en el texto de Panero durante la lectura filológica, que no fueron imprescindibles a la hora de la elaboración de una conjetura psicoanalítica al final de esta investigación. Aunque estas disertaciones iban quedando fuera de la ilación principal, se presentan aquí ya que aclaran muchos asuntos que fueron quedando lateralmente con respecto al argumento principal de este estudio.

### El lenguaje y el silencio en la obra de Panero

*El silencio no es el fin:  
es el comienzo (...)  
el silencio no es el fin:  
es el amanecer del color, y de las bestias.*

Leopoldo María Panero<sup>346</sup>

Se repasará el tipo de lenguaje que utilizó Panero para transmitir sensaciones al lector... y para transmitir silencios, recordando su posición de ruptura con las tradiciones literarias y con la sociedad en general. En primer lugar, el lenguaje fragmentado de Panero es el de un sujeto excluido, un lenguaje

en el que las normas sintácticas, gramaticales y retóricas –entendidas como baluartes de un determinado sistema lingüístico– se asaltan una y otra vez, un lenguaje hecho de gritos, aullidos, ruidos, exabruptos, muecas, risas, murmullos, lamentos y silencios enormemente significativos, restos, fragmentos, residuos, escombros, despojos de un habla que, a pesar de resultar impronunciable y sorda para la mayoría de los hablantes –esto es, un habla que sólo se dice y se oye con serias dificultades–, supone un duro y pesado aldabonazo en las conciencias (Saldaña Sagredo, 2006b, p. 124).

El lenguaje poético de Panero no se sitúa desde la racionalidad o la lógica, sino desde una mentalidad pre-lógica de transgresión y locura, que resulta en un discurso no “asocial”, como se le juzga a veces, sino muy social, o *incluso antisocial*, en tanto cuestiona los fundamentos del tejido de la sociedad. La escritura de Panero está en una pérdida y búsqueda constantes de sentido, que no pueden darse desde las ciencias que imponen un lenguaje reglado –la gramática y la retórica–, sino en un lenguaje que hiere al sentido común<sup>347</sup>. Así, surge de la necesidad de mantenerse alerta frente a un mundo que busca castrar la posibilidad de otras razones, y explorar el conflicto y la correspondencia entre el lenguaje y la locura, “un lenguaje que lucha por no quedar reducido a la afasia y una locura que tiende a ser ocultada como un cáncer social” (Saldaña Sagredo, 2006b, p. 128).

Pero así como ha construido este lenguaje que va más allá de las palabras, Panero también tuvo un lugar para el silencio dentro de sus textos. “Mi único tesoro es el silencio” (Panero, 2012, p. 199), nos

---

<sup>346</sup> (Panero, 2010e, p. 537). Las referencias a la obra de Panero fueron extraídas de Panero (2010e), a menos que se indique lo contrario.

<sup>347</sup> “La retórica y la gramática son una interpretación del lenguaje, una ficción arbitraria, por tanto, de un lenguaje coloquial cuya única regla es la más feroz anarquía” (Panero, 1993, p. 22).

dice, pues el lenguaje no sólo comunica, sino que, como bien apunta Blesa (1995), también calla y oculta, en tanto hay desplazamientos constantes de una palabra por otra: cada palabra dicha enmascara a otra.

Panero nos pregunta por el silencio:

Las conversaciones. Vd. puede, si quiere, contar anécdotas. Para ello, hay muchos medios de hacerse con un selecto repertorio. Si no encuentra nada que decir, puede encender un cigarrillo. Hay quienes recurren al alcohol, otros a las drogas. Es necesario poseer una magnífica memoria. Ante todo lo que Vd. cuente debe interesar al oyente, porque de otra manera, no habría *conversación*. Evite los *silencios prolongados*. Pero ¿qué gran conversador no ha tropezado alguna vez con un *silencio prolongado*? (p. 40).

Valga notar que en una conocida publicación de entrevistas a pensadores, poetas y novelistas que representaban las tendencias estéticas de España en los años 70 (Campbell, 1994), la primera entrevista, la del intelectual más joven de la selección, se titula no en vano *Leopoldo María Panero o el mundo del silencio*. En esta transcripción, Panero afirmaba:

Yo creo que en este momento sólo hay dos rutas: una que parte del surrealismo y otra que nació en Mallarmé. El grupo de los novísimos oscila entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada, y algo que quiere decir *nada*. Lo primero puede ser inconsciente y no reflexivo; lo segundo *necesita* ser reflexivo. Dentro de estas líneas, claro, hay muchas formas y variantes (p. 20).

Más adelante, en la misma entrevista, declaraba que hay dos tipos de silencio: el *callarse* y el *decir nada*. Lastimosamente, el entrevistador no sacó una mejor partida de la dirección que llevaba esta conversación que ya nunca se repetirá, y la información con la que se cuenta es sólo esa. Pero aún con tal limitación, escribiré –y dejaré cosas sin escribir– sobre el mundo del silencio en la escritura de Panero. Yo apuesto por esa oscilación entre ambas rutas, por una posición pendular entre dos formas de silencio.

Según Blesa (1995), Panero expresa su silencio mediante varias técnicas: el discurso borrado, el uso de otras lenguas y el tumulto a través de variantes y notas a los poemas. Me referiré un poco a cada una de ellas y citaré ejemplos oportunos que faciliten su comprensión. Considero que la primera técnica responde al no querer decir nada, mientras las otras dos, en un silencio lleno de ruidos que no dejan escuchar, son la vía para decir nada.

Entonces, en primer lugar tenemos el modelo de los textos incompletos como si el tiempo los hubiera borrado –o como le llama Blesa (1995), la “caligrafía del hueco”–, que convoca al lector hacia el silencio hecho una escritura olvidada, la huella de un discurso inexistente que inscribe el silencio entre las palabras. El poema *De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida*, en su VII parte, es un ejemplo de este tipo de silencio que Panero precisamente copia de otros poemas de Pound. En el siguiente fragmento se puede notar casi un balbuceo, un ahogo, un discurso interrumpido en cada palabra:

“Pero sin embargo a un  
muerto...”  
presagio.....

..... que vive en la montaña.... lejos  
 está todo de mis ojos.... de-  
 seo en la ingle, hecho piedra, .....

..... sangre que corre.....

luz, ..... el fuego.....

..... espuma.... alrededor.... ver-  
 güenza de estar vivo, como un gusano....

.... las mandíbulas....

el sol... cenizas...  
 (p. 332).

Una segunda forma de silencio es la escritura en diversas lenguas. Y esto no se refiere al uso de extranjerismos o citas de autores en otros idiomas (lo cual es bastante común en la literatura), sino que se trata del uso de códigos que excluye a gran parte de los lectores. Un ejemplo de ello es el fragmento 10 de *El canto del Llanero Solitario*, que presenta jeroglíficos imposibles de leer, una literatura visual, lettrismo de raíz dadaísta que se puede tipografiar más o menos así: “ ☞?+ 7 7.£. ‘+ .ç:?![. ” (p. 107). Al final del poema, se revela que los dibujos se descifran como una clave que Poe propone en el cuento *El escarabajo de oro*, significando entonces “río que no existe” (p. 111).

Siguiendo con lo que Blesa (1995) ha llamado “las páginas del diario de Babel”, es interesante notar cómo Panero utilizaba lenguas ajenas a la materna en un texto completo, no sólo en fragmentos del mismo, aunque ello implique no ser leído por una parte del público del ámbito lingüístico español. Estos casos se dan en las contradicciones de *Le châtiment de Tartuffe* y *Le dernier voyage de Napoleon*, poemas con título en francés, cuya totalidad de los versos está en inglés y español respectivamente; *Konoshiro*, con título en japonés y versos en español, o un poema escrito totalmente en francés, llamado *Autour du poème* y otro en italiano, *Uomo ch’alla Sicilla abiti*.

En la lengua inglesa, sobresale el siguiente poema:

### **Dead flower to a worm**

Blind worm that slips in the desert  
 that I am  
 thinking of green meadows  
 in which disappear  
 thinking of merry fields  
 whilst I am dead  
 Blind worm that is like water  
 falling on my skull

Who knows, who knows if you  
 must move forever through my bones

Who knows, who knows if you  
 will move forever through my bones, forever  
 disbelieving of the dead flowers falling over you  
 (pp. 153-154).

También utilizaba signos vacíos de su propia invención que tornan la lectura imposible, como se puede apreciar en el verso “Verf barrabum qué espuma” (p. 85), a lo que se suman palabras del universo de Carroll (Snark y Bujum, como dijimos antes), creando significantes que terminan siendo sonidos de

silencio. Asimismo, en un artículo suyo donde autoanalizaba algunos de sus poemas, confesó que en el verso “frío en los ojos único Abrasor” (p. 109), la palabra *Abrasor* es imaginaria, “hecha sólo para rimar con ‘nevermore’ y ‘dead Lenore’”, evidentemente en referencia a *The Raven* de Poe, “pero he aquí que el poderío de la cadena significante ha hecho de ella algo que podría equivaler a ‘abrasar’ (por contraste con ‘frío en los ojos’)” (Panero, 1993, p. 142).

Siguiendo así el ejemplo de Góngora y Mallarmé, quienes escribían fuera de su lengua natal, Panero sostenía que esta variedad en los idiomas la tomó de Pound, y nos recuerda así el sentimiento anti-español que perdura en su obra, al que pronto me referiré. Convive asimismo un espíritu internacionalista de vanguardia al fusionar diferentes lenguas, aunque lo que importa es que para la mayoría de lectores éstas son transmitidas no como lenguaje, sino como ruido y caracteres ilegibles, lo cual en suma, es igual al silencio (Blesa, 1995).

También el argot carcelario es muestra de esta plurivocidad en el texto, como las palabras que pueden designar animales (“caballo” o “jibia”) y que también tienen otras significaciones (“heroína” y “marica”, respectivamente; según Panero, 2014b, p. 175), así como la aparición de otras palabras más explícitas y soeces en los poemas. Según Blesa (2010), la obra de Panero permite que se mezclen los diferentes lenguajes sociales, desde las hablas más bajas y comunes hasta las más excelsas. Tales signos, esencialmente idénticos, mostrados unos junto a otros, evidencian que sus diferencias no son de naturaleza lingüística, sino que provienen de un supuesto prestigio que el orden social impone. Esto muestra la composición de una nueva forma de poesía política, lejana a la tradicional, pues estos silencios nunca carecen de significación, sino que reflejan el silenciamiento que se le ha hecho a la poesía y que ahora regresa para caer sobre la cara de quienes prescriben lo que se puede y debe escribir; o como señala Saldaña Sagredo (2013) esa disonancia paradigmática que Panero representa frente a las actitudes artísticas conservadoras.

Por último, el silencio se expresa en forma de un tumulto de voces que rompe la linealidad del discurso. La primera forma de esta modalidad del silencio, se da a través de la multiplicidad de versiones del mismo poema, coexistiendo todos en una misma edición, como poemas únicos e independientes, duplicando el texto y negando la unicidad; pues no se trata de una corrección redactada a lo largo del tiempo, que llevará a una versión final que superará y eliminará las anteriores. Como se ejemplificará a continuación, este recurso puede darse en unas variantes leves, como una simple coma que varía todo el sentido del siguiente haiku:

**Haikú**  
**(Variable)**

Yo soy sólo mi perfil.  
Cuando la nieve cae, de mi rostro  
nada se ve.

**(Variante)**

Yo soy sólo mi perfil.  
Cuando la nieve cae de mi rostro  
nada se ve.

### 3.ª variante

Cuando la Nieve caiga  
no estaré ya  
(pp. 173-174).

También esta tendencia se dio en su etapa de poesía en prosa, donde además la variante ya no es leve como en el caso anterior, sino una reconfiguración total del poema<sup>348</sup>:

#### La metamorfosis

Al llegar a casa, abrió el paquete que contenía un aeroplano de juguete. Lo besó suavemente. Era Ícaro, le sonreía (p. 38).

#### La metamorfosis (II)

La tierra le dio su cálido abrazo. Por sus venas la sangre ya no fluía, no tenía alma pero sí más fuerza que nunca. Quién sabe lo que sería. Un árbol o una roca. De vez en cuando el graznido de un cuervo en el bosque o un ruiseñor que se posaba silencioso sobre sus ramas. Cada dos o tres años el calor de una mano (p. 49).

#### La metamorfosis (III)

Merlín, transformado en hiedra, en el grito de los vencejos (p. 54).

El primer ejemplo de los haiku no presenta variaciones demasiado grandes y es fácilmente asimilable el hecho de que sean versiones de un mismo poema. Pero al llegar al ejemplo en prosa de *La metamorfosis*, donde cada uno de los tres poemas es tan diferente de los otros, se nota que lo único que comparten es el título.

Sobre esta poética de la multiplicidad, Blesa (1995) apunta que:

Este quehacer inusual ha de inscribirse en la poética general de Panero, que es una poética de la reescritura, esto es, de la absorción, de la adaptación, del plagio, de la imitación, de la traducción, etc., de textos de otros, lo que, por supuesto, no excluye el que el punto de partida sea una página de la obra propia (p. 42).

Esta coexistencia de textos, de ecos de voces en tumulto, de suma de discursos que impide distinguir a alguno de los otros, termina siendo también un modo de silencio. Y esto nos lleva al otro

---

<sup>348</sup> Para mencionar más ejemplos, entre múltiples, sucede lo mismo con el poema en prosa *El encuentro*, que tiene una primera parte y una tercera, más no una segunda. Para la poesía más extensa y en verso, el mejor ejemplo sería *Da-sein* en sus dos versiones. El poema *Lectura*, consta de segunda parte en *Lectura II*, la cual a su vez tiene su *Variante*. De forma irónica, el título *Ritual del obsesivo compulsivo* es repetido compulsivamente a lo largo de su obra, pues encabeza diversos poemas distintos entre sí.

También existen versiones que aparecieron en varios libros, como el *Himno a Satán*, título que apareció primero en *Poemas del manicomio de Mondragón* en 1987, luego publicó tres versiones más en *Orfebre* en el año 1994 bajo el mismo título y después lo reutilizó en *Erección del labio sobre la página*, del año 2004. A esta serie puede sumarse el *Himno a Satanás* en *Guarida de un animal que no existe* de 1998. Posiblemente, todos ellos inspirados en *Les litanies de Satan*, de Baudelaire (2003).

tipo de silencio por tumulto, que es el uso de notas que interrumpen el discurso, y que nos hacen dirigir la mirada al pie de página, nos obligan a mirar hacia otro discurso que ha bifurcado el texto. Esto es parte de la apropiación de prácticas no-literarias que solía hacer Panero, y en este caso, se ha extendido a las notas a modo de paréntesis, propias del ensayo científico.

Estas notas dividen el texto en dos, más allá de los modos de edición anotada que haría un filólogo. Un buen ejemplo sería el ya mencionado poema *Glosa a un epitalio (Carta al padre)*, donde un verso se lee así: “aun cuando el musgo concluye mi pecho”, al final del cual se inserta la siguiente nota al pie que señala una variante textual: “Este poema puede leerse también con la siguiente variante: *aun cuando el musgo es certeza en mi pecho*” (p. 153).

Otras notas fueron agregadas por Panero para aclarar o comentar. Por ejemplo, que la palabra “gloria” dentro del verso significa un insulto que sintetiza “gilipoyas” [*sic*] y “gloria”, en el poema *Asesinato* (p. 429); así como notas para hacer citas textuales de la fuente de donde salió un verso en particular, como sucede en el poema *Remodelado* (p. 116), del cual transcribo el último fragmento e intento simular una nota al pie:

como única defensa frente a los tentáculos  
de seres parcialmente monstruosos  
que devuelve a la nada su éxtasis parcial<sup>(1)</sup>.

-----  
<sup>(1)</sup> Eliot: “la resolución de su parcial horror  
en el cumplimiento de su éxtasis parcial”  
(*Burnt Norton*)

Puede mencionarse también un comentario al pie de página que brinda una lectura bastante distinta del poema, al referirse al uso de simbolismos en *Inéditos de Poemas del manicomio de Mondragón*:

Notas al poema: comentario de algunos puntos oscuros. “Cerca estoy ya de donde sopla el viento”. El viento es aquí un símbolo de la nada, de lo que borra toda esencia, de esa indiferencia que también se llama muerte allí, en el paraíso, “odres de vino de mi nombre están llenas” siendo en este caso “mi nombre” mi alma. Y sin embargo, “mi ano es todo lo profundo”: esto es, no hay metafísica alguna excepto la rosa de lo inmundo (p. 392).

Este procedimiento hace al texto plural, le adjunta unidades discursivas extra que interrumpen la lectura, la fragmentan, le superponen discursos y así hablan dos o más, creando tumulto y en consecuencia...

## El haiku y el limerick

El haiku se compone de una alternancia entre pentasílabos y un heptasílabo (los versos son de 5-7-5, respectivamente), carece de rima y título, se suele escribir en tiempo presente y en él se reducen al mínimo la puntuación y los verbos. En su contenido, el haiku suele detenerse en elementos sencillos de la vida cotidiana y la naturaleza (siempre en relación a una estación del año), en un estallido de expresión

espontánea que denota movimiento o cambio. Es enteramente inteligible aunque no se detenga a explicar la escena, aunque sea imposible de comentar<sup>349</sup>. Capta una sola imagen poética, a través de una visión penetrante pero expresada en apenas unas pinceladas. Es un instante, un relámpago, con la mayor simplicidad posible<sup>350</sup>.

Entonces, como parte de la incorporación de otros modos de escritura, Panero fue el autor contemporáneo español que más dedicó a la presentación de haiku, pero que lo son *únicamente* en tanto así lo indican sus títulos y su brevedad (Blesa, 2001), pues el poeta desborda las reglas de la métrica nipona y se mantiene en armonía con la poética del exceso que le caracteriza.

Más allá de la transgresión a nivel de la forma, el contenido de estos haiku presenta muchas diferencias con los tipos poéticos de la cultura zen. Por ejemplo, el paisaje con flores e insectos, típico de esta tradición, desaparece y en su lugar aparecen animales en situaciones insólitas, y el instante del *satori* es sustituido por escenas de desolación (Blesa, 1995). También el haiku paneriano se plantea constantemente una indagación profunda del “yo”, en torno a su fracaso y fragmentación, revelando a un sujeto poético extraño a sí mismo. El poeta recurre además a un trabajo intertextual que deja al haiku “desjaponizado”, mezclándolo con contenido occidental y moderno (Barón Thaidigsmann, 2010).

Mostraré, en primer lugar, dos ejemplos de la desolación dentro del haiku de Panero donde claramente se transgrede la métrica y temática de la tradición japonesa, al exceder el número de sílabas estipulado y dedicarse a su versión del amor, la metapoésía y la locura:

Lloras entre mis muslos, amada:  
el cadáver de la poesía  
es la sustancia de mis versos  
(p. 311).

Hembra que entre mis muslos callabas  
de todos los favores que pude prometerte  
te debo la locura  
(p. 311).

Ahora, muestro dos ejemplos del contenido insólito de la fauna del haiku, donde se citan a los peces dentro de una cabeza y un cerdo en unas ramas:

---

<sup>349</sup> Se pregunta Barthes (1981), ¿de qué manera pueden estos versos ser comentados sin sonar absurdo o redundante?:

La luna llena  
y sobre las esteras  
la sombra de un pino  
(p. 19).

<sup>350</sup> Me he referido únicamente a los asuntos formales alrededor de los que gira el haiku, valga decir, todos ellos cuestionables y debatidos. Diversos estudios profundizan en estos y otros aspectos importantes que, sin embargo, quedan fuera de los límites de esta investigación: Barthes (1981), Bowers (1996), Coyaud (2005), Haruo Shirane (2000), Hoffmann (2004), Paz (1981), Ramírez (2010). Agradezco la valiosa colaboración del poeta Alonso Ramírez en esta temática.

Un lago ha nacido:  
en mi cráneo  
flotan los peces  
(p. 311).

Figura de Dios:  
un cerdo  
entre las ramas  
(p. 434).

Y por último, presento un ejemplo de las alusiones occidentales y ajenas al zen, donde el título presenta a un escritor occidental y no guarda una relación muy evidente con el contenido:

**Quemar a Kafka**  
(haikú)

Adelgazar  
·  
en una calle de Praga  
(p. 123).

En síntesis, como apunta Blesa (1995), “estamos no tanto ante haikus de Panero, como ante textos de Panero que son haikus” (p. 28), pues no podría decirse que el poeta construya estrictamente los haiku, pero al titular sus versos como tales, los inscribe en un nuevo registro de significación, por lo que se convierte en su forma de verterlos en un haiku.

Caso similar se da con respecto al limerick, en el cual Panero no responde del todo a los principios de la poesía en la lengua inglesa, ni a su correspondiente rima o paralelismo entre versos, manteniendo solamente el sentido del limerick en cuanto a expresión de disparate o expresión cómica del sinsentido (Blesa, 2001). Veamos el siguiente poema:

**Prosiguiendo (persiguiendo) a Lear**  
Limerick

Érase una vez la niña en Praga  
con un escarabajo sobre su espalda  
con su espalda breve ella lo mató  
escarabajo te maté yo.  
Y sobre el cadáver bailaba  
la niña en Praga  
(p. 148).

En este poema, el título anuncia una referencia a *Nonsense omnibus* de Edward Lear (mayor exponente del limerick en el siglo XIX), que corresponde a una colección de este modo poético que Panero tradujo al español. En su forma, estos versos subtítulados como “limerick”, desobedecen a sus leyes métricas, pues aunque se mantiene en una sola estrofa humorística, tal y como está establecido, no presenta los cinco versos del limerick, sino seis. Tampoco presenta una diferencia en el tamaño de sus líneas, pues los versos 1, 2 y 5 deberían ser de arte mayor (principalmente endecasílabos), y los versos 3 y 4 deberían ser de arte menor (cinco o seis sílabas, por lo general). La rima también es quebrantada, en

tanto el limerick tiene un esquema estricto AABBA (Brooke, 1980), mientras el poema de Panero no presenta rima alguna.

Veamos un ejemplo del propio Lear (Panero, 2011a) que ayude a comprender estas reglas estéticas del limerick, seguido de unas líneas que yo denominaría un “metalimerick”, de Vyvyan Holland, que resumen en forma y contenido las características de este modo poético:

There was an Old Man on the Border,  
Who lived in the utmost disorder;  
    He danced with the Cat,  
    And made Tea in his Hat,  
Which vexed all the folks on the Border  
(p. 87).

The limerick packs laughs anatomical  
Into space that is quite economical.  
    But the good ones I've seen  
    So seldom are clean  
And the clean ones so seldom are comical  
(citado en Brooke, 1980, p. 32)<sup>351</sup>.

Panero deja ver el valor moderno que tienen estas estructuras estróficas, y es que los tipos poéticos definidos por su composición rítmica (como el haiku y el limerick) se han ampliado hasta llegar a una gran ambigüedad, que si bien remiten a una organización tradicional, al mismo tiempo su función ha sido anulada. Los poemas que se hacen llamar “haiku” o “limerick” en sus títulos, remiten a una tradición y a la vez la violentan, evidenciando la grave fragilidad de las tipologías:

Desde allí llega la reconstrucción de un tipo de texto que deja atrás la oposición, por ejemplo, haiku/no-haiku, el sistema, por cuanto hay algún poema que es tanto lo uno como lo otro, las dos cosas a un tiempo y, sobre todo, algo más que todo eso. Y habrá que conceder a estas prácticas de escritura el que llevan a cabo la deconstrucción de todo un sistema, no sólo el del caso específico que representan, sino, en último término, el de toda tipología textual y la posibilidad misma de establecerla (Blesa, 2001, p. 231).

Entonces, toda esta relativización y apertura de formas poéticas estructuradas, lleva a cuestionamientos sobre los diversos conceptos y tipos de poesía. La discusión no es, claramente, si esto es o no un haiku, si esto puede considerarse o no un limerick, cuando evidentemente la respuesta puede ser ingenua y reduccionista al decir que no lo son por su estructura métrica. Su contenido y ciertas reglas formales no son del todo desviados de las intenciones originales de estos tipos de composición. Me parece que se conserva algo de su esencia y hace homenaje a sus raíces, pero con un evidente sello paneriano. Por ejemplo, si de antemano un lector supiera lo que es un limerick, y lee un limerick de Panero sin leer su título, aunque transgreda su métrica y rima, sin duda alguna el lector pensará en un limerick.

---

<sup>351</sup> No tendría sentido alguno, ni brindaría algún aporte traducir estos dos limericks, dado que su relación forma-fondo es lo que ilustra su sentido dentro de esta investigación.

Creo que lo que realmente importa en esta discusión no es el dualismo haiku/no-haiku, o limerick/no-limerick, sino que Panero hizo mucho más que ello al rescatar para la posmodernidad estas viejas formas de poesía: las actualizó, les dio un renacimiento que ha permitido que quien escribe estas líneas –y seguramente quien las lee– tenga noticia por primera vez de este tipo de arte que no debería quedarse perdido en siglos pasados.

### Más temas “incómodos”

Como complemento a los temas incómodos ya expuestos en los intertextos, se muestran ahora cinco más: el sexo-amor paneriano (“parafilias”), la muerte (inminencia, suicidio y homicidio), la iconografía religiosa (blasfemia y herejía), las drogas (de todo tipo) y el odio por lo español.

#### *El sexo y el amor*

*Amor, sé como yo, no seas.*

Leopoldo María Panero<sup>352</sup>

El colocar en una misma categoría al sexo y al amor, responde a la forma en que el texto mismo los mostró. El amor aparece siempre atravesado por el sexo, y ambos por la muerte y la desaparición, como puede leerse en el extenso poema *Sueño de una noche de verano*. Y este amor sale a la luz en diversas ocasiones, aunque la poesía amorosa de Panero no sea la más común.

Saldaña Sagredo (1997) estudió el tema del amor en la poesía paneriana, y concluyó que en ella se encuentran tanto la cima y el abismo, la plenitud y el vacío, en una desviación de la norma social relativa a las relaciones humanas, transgrediendo elementos morales, cívicos, religiosos e ideológicos. Esta radicalidad es significativa porque muestra que las relaciones amorosas también sustentan relaciones de poder y explotación, en tanto presentan formas de dominación, subversión y sumisión. En primera instancia, veamos un fragmento de *Eve*:

Porque hiciste mi gesto eterno supe  
que eras la muerte: porque ella sólo podía  
amarme si no había  
          hombres para mí, vivos:  
sólo ella  
          podía amarme; y supe también que tú eras  
la Muerte, y que me amabas  
(pp. 185-186).

Asimismo, en este fragmento de *Schekina*, el poeta deja ver a su amada ya conocida por todos, Mercedes, y conceptualiza el amor como un proceso ligado a la muerte:

hace falta morir, hace falta morir para amarte más y más, mujer sin nombre  
soplo al que llaman, quién sabe por qué, “caridad”.

---

<sup>352</sup> (Panero, 2010e, p. 217).

Y heme aquí que ya he muerto, ya he gozado, *merced es*,  
de tu caridad, en verdad única y suprema, porque  
en este mundo sin ojos debe de ser cierto  
que sólo la muerte nos ve.  
(...) He muerto porque  
hace falta morir para volver a amarte  
he muerto y en esta helada habitación donde  
ya no hay nadie, y que recorre el viento, destruyendo los libros  
que tanto daño hicieran, quedan sólo debajo  
de las ruinas aquellos recuerdos de absurdos juegos y cópulas  
y de niñez desenfrenada cual  
un palacio enterrado bajo el mar: y he aquí mi regalo, he aquí  
mi ofrenda de amor: este cadáver, este  
despojo que aun así  
sabe que no es digno, no es digno aún ni nunca  
no es digno pero  
dile una palabra solamente  
y caminará  
(p. 147).

Un ejemplo más:

Los labios de los hombres  
dicen que la mujer es bella  
y mienten.  
Sin embargo tú eres bella como de la mujer  
dicen los libros y las leyendas  
y pensé en besarte al amparo de la muerte  
única segura compañera  
y eyaculé sangre pensando que me amabas  
(p. 393).

También se pueden consultar los poemas titulados *Primer amor*, *La alucinación de una mano o la esperanza póstuma y absurda en la caridad de la noche* y *Senesco, sed amo*.

El amor también va acompañado del sexo en todas las variantes posibles, con prácticas sexuales “desviadas” que rechazan los convencionalismos más allá de las exhibiciones impúdicas, criticando a las formas más comunes del amor burgués que también tejen solapadamente sistemas de poder (Saldaña Sagredo, 1989).

La homosexualidad es una de estas elecciones que se proponen en la obra de Panero, como se aprecia en este fragmento de *Mancha azul sobre el papel*:

Hay un falo en mi boca, dos, y otro  
erecto en mi ano, otro  
lo arrastran mis pies.  
Otro  
cuelga de mi cabeza y araña  
al pasar las paredes y deja

un rastro, y un sonido  
(p. 183).

También puede mencionarse la oda a la analidad que es el poema *Homenaje a Catulo* (fragmento):

Oh, yo, Sabenio, amo tu triángulo  
que arde en el fuego terrible hacia la nada (joy)  
nada es la alegría  
la alegría es la nada  
y en ese oscuro túnel  
                  (ioy)  
que es tu culo, Sabenio  
                  oignon  
dormiremos despiertos en la estéril visión  
en ese oscuro y claro culo  
despiertos para el cuchillo  
en ese oscuro túnel  
(p. 119).

Esta puesta por escrito de las relaciones homosexuales grecolatinas, también se evidencia en el siguiente texto:

Quando por fin, Alcmanes, amor nos declaramos  
no en un árbol quisimos grabar el desposorio  
yo de mujer vestido, tú en el pelo guirnalda  
no en un árbol quisimos grabar aquella unión  
y que fuera la driada el único portento  
testigo y vano mudo, pues detesto a los dioses:  
en medio de aquel bosque tropezamos a un niño  
y en su espalda rosada, con fuego,  
lentamente escribimos los nombres  
(pp. 276-277).

Por su parte, el sadismo aparece en primera instancia bajo este breve homenaje a Sade y en un fragmento del poema *A aquella mujer que quise tanto*. Luego, en el poema que le sigues, su contraparte se refleja (el masoquismo):

### **Marqués de Sade**

Murió en Sicilia, a la edad de veintisiete años  
un nombre y la apariencia de un cuerpo  
(sin alma en el cuerpo moría en juego rojo  
espuma por la boca, húmedos sonidos  
y una calavera presa entre las sábanas  
el tema punzante resistiendo a la palabra  
y expresado como silencio, como vacío en el texto  
hinchazones, crepúsculos sobre la cama

mientras se desvanece el falo en una embriaguez de plomo  
(p. 126)<sup>353</sup>.

Y cuando te pegaba e insultaba  
blasfemando contra lo más tierno  
y no sabía que me amabas  
(p. 231).

#### **Saint Malcolm parmi les oiseaux**

Quién grita, vengativo, en el palacio sin nombre,  
quién grita, quién me fuerza a vivir con su  
látigo restallando a diario en mi espalda,  
quién sino esta  
tentación perpetua al... dolor de la nada,  
de esta muerte que invita, esta  
obsesión perpetua de sufrir por nada, por  
lo que no vale, y lo que no es  
esta muerte, y este  
dulce dolor para nadie y para todos,  
este dulce dolor como un pecado  
(pp. 227-228).

Por otro lado, la sexualidad ligada a los desechos corporales es manifestada en diversas prácticas, por ejemplo, la urolagnia:

La orina en el rostro y la lluvia cayendo sobre mí  
Dibujan la silueta oscura de la vida  
en que un niño escupe sobre mí  
(Panero, 2011b, p. 37).

“Perversión” esta también fijada en algunos fragmentos de *Descort*:

(...) ¿Acaso no amas  
que yo te orine? Y allí perderse.  
(...) y yo amo que me orines,  
y tu pie sobre mi boca, besarlo  
(pp. 164-165).

Lo cual también llega a la coprofilia y la coprofagia, como en este fragmento de *El loco*:

He vivido entre los arrabales, pareciendo  
un mono, he vivido en la alcantarilla  
transportando las heces,  
he vivido dos años en el Pueblo de las Moscas

---

<sup>353</sup> El paréntesis que inicia en la palabra “(sin”, en este poema no se cierra. Y se verán casos similares con otros signos en el resto de la investigación. Valga aclarar que no son erratas mías ni del poeta, sino que deben leerse como una forma recurrente de reafirmar el uso no convencional del lenguaje y los signos de puntuación. Talens (1992) sugiere que son inscripciones de un taller de trabajo donde se asume la imperfección y el *lapsus*.

y aprendido a nutrirme de lo que suelto  
(p. 224).

Otro ejemplo se da en el poema *El suplicio*. Pero de una manera más sexualizada se puede ver en este par de líneas de *Abandono*:

Fui a cagar en tu cuerpo,  
por verlo tan desnudo  
(p. 264).

Una de las llamadas psiquiátricamente “parafilias” más recurrente en la poesía de Panero, es la necrofilia, presente en títulos como *Necrofilia (prosa)*, que contradictoriamente es un poema en verso, o en *Cópula con un muerto*. Muestro estos fragmentos de *Descort*:

Semen sobre el cadáver. Que lo fecunde. Que crezca  
en él la flor y la yedra lo cubra. Semen  
sobre el cadáver. Que crezca  
de él la raza nueva. (...)  
Semen sobre el cadáver: que no sólo lo mojen  
las lágrimas, las húmedas, las no demasiado  
dolorosas. Y que hable, sí, la crueldad para saber  
lo que calla. Cuando los muertos nos impidan  
la cópula: ellos también tienen  
su lugar allí, en nuestro lecho  
(pp. 164-165).

Y un poema que combina la necrofilia con una profanación de la infancia, es *La oración*, del cual cito sus líneas iniciales:

Y la Madre reprendió al niño, y dijo  
qué haces que no velas el cadáver  
y él puso su boca en aquel falo, y  
sorbió lentamente como de un alimento  
(pp. 229-230).

Incluso un par de versos necrofilicos son narrados desde la perspectiva del muerto, en este caso, el ahorcado escritor François Villon, quien una vez cumplida su pena, grita a las mujeres que lo insultaban en la carretera:

¡sabed que el semen moja mis caderas  
y es fresco y sabroso el semen del ahorcado!  
(p. 437).

La pedofilia y la hebefilia me parece que se muestran de una forma más subrepticia, al punto de que queda sólo a juicio del lector si interpretarla como tal o no. Propongo dos ejemplos, el primero es un breve poema:

### Diario de un seductor

No es tu sexo lo que en tu sexo busco  
sino ensuciar tu alma:  
desflorar  
con todo el barro de la vida  
lo que aún no ha vivido  
(p. 243).

El segundo ejemplo es más ambiguo, en tanto combina palabras que aluden a diferentes etapas de la vida de la mujer a la que va referido, como “niña”, “de veinte años” y “zapato del colegio”, es decir, infancia, adultez joven y adolescencia en un solo acto poético:

### La vida

Niña de veinte años, cruel como quien puede  
que mirabas de lejos con asco el movimiento  
sangriento de mi boca en el vacío  
de la  
habitación que nadie toca, y donde  
se desliza por las tardes la serpiente, niña  
clavel desafiando mi impotencia, blanco  
semen en el ojo; aplastaría  
bien lo sabes tus ojos con toda la ceniza de mi alma  
que ha muerto y no descansa, y llenaré sin duda  
algún día tu tierra del incienso dorado de mi mierda  
(...) el horrendo enigma que llevo y que no sé, y que llevas  
por costumbre atado al zapato del colegio  
y enseñas a las otras sin decir nada, sonriendo,  
diciéndoles, mira  
mira, él persiguió esta sombra y dijo que era LA VIUDA  
(pp. 189-190).

Estas modalidades de la sexualidad que pueden resultar tan repulsivas para el lector, muestran a un Panero muy *panerótico*, con ese prefijo “pan-” que indica totalidad, con las singularidades muy específicas a su estilo, y pueden resumirse en un solo poema:

### Necrofilia (prosa)

El acto del amor es lo más parecido  
a un asesinato.  
En la cama, en su terror gozoso, se trata de borrar  
el alma del que está,  
hombre o mujer,  
debajo.  
Por eso no miramos.  
Eyacular es ensuciar el cuerpo  
y penetrar es humillar con la  
verga la  
erección de otro yo.  
Borrar o ser borrados, tanto da, pero

en un instante, *irse*  
dejarlo  
una vez más  
entre tus labios  
(p. 244).

Con respecto a todo este repertorio de amores extralimitados que se sustraen a la norma, Blesa (2010) concluye: “No recuerdo en este momento ninguna otra obra poética contemporánea que haya llegado a tanto, a una ruptura con los límites de modo tan flagrante como en este incendio del deseo” (p. 13)<sup>354</sup>.

### *La muerte*

*Al rito de morir se le llama vida.*

Leopoldo María Panero<sup>355</sup>

El repetitivo tema de la muerte me interesa ilustrarlo en tres vertientes: la muerte como acontecimiento inevitable, el suicidio y el asesinato.

En el primer punto, la muerte se muestra en muchísimos poemas, pues la poesía es quizá el género que más predispone a la reflexión sobre la muerte (Bravo, 2005). Las declaraciones de Panero fueron claras en ello:

No, no soy yo quien debe hablar de la muerte. Déjale eso a mis poemas. Ahí está todo. Escribir es una partida de ajedrez contra la muerte; yo sólo pongo el tablero, pero los movimientos y las piezas le pertenecen a ella (citado en Roa, 2004, ¶ 20).

Conjeturas de cómo o dónde se morirá, la espera e inminencia de la muerte, o la certeza y a la vez incerteza que acompañan al ser humano durante su vida:

Si no es ahora ¿cuándo moriré?  
Si no es ahora que me he perdido en medio  
del camino de mi vida, y voy  
preguntando a los hombres quién soy, y  
para qué mi nombre, si no es ahora  
¿cuándo moriré?  
Si no es ahora que aúllan los lobos a mi puerta  
si no es ahora que aúllan los lobos de la muerte  
si no es ahora que está como caído  
mi nombre al pie de mí, y boquea, y pregunta  
a Dios por qué nací: si no es ahora

---

<sup>354</sup> A este respecto, también puede consultarse el tema de la sexualidad incestuosa, dentro de los temas incómodos desarrollados en los intertextos.

<sup>355</sup> (Panero, 2010e, p. 400).

¿cuándo moriré?  
(p. 216).

Por otro lado, el suicidio es mencionado en bastantes ocasiones, pues Panero no fue sólo un escritor que había intentado suicidarse, sino que además obligaba a sus personajes al suicidio (Bravo, 2005). Un ejemplo es el caso del niño Dionisio en el cuento *El presentimiento de la locura*:

Pude ver con horror su pequeña figura, ensangrentada, magullada infinitamente y con el vestido desgarrado como la bandera de un ejército destruido, su pequeña figura balanceándose en la oscuridad, colgada de uno de los numerosos trozos de cuerda que había en el suelo y que, con la ayuda de una banqueta, había atado a un gancho del techo. La oscuridad, como digo, del torreón sin ventanas rodeaba al cadáver como había abrazado al niño durante su breve vida (Panero, 2000, p. 80).

En un fragmento de la traducción *De cómo un niño llegó a la negra torre* (Panero 2011a), el suicidio se convierte en un valor universal, y recuerda las declaraciones de Panero que decían: “practico el suicidio al revés, el anagrama del suicidio es el asesinato del mundo” (citado en Marín Albalade, 2011, p. 29):

(...) En un acceso  
rotundo de una lenta desesperación, como  
por un acuerdo tácito y fulmíneo de suicidio  
colectivo y total, como si el mundo  
se suicidara entero, con la imagen  
del río en las pupilas de  
todos los que iban a morir  
(pp. 177-178).

Los siguientes fragmentos de *Da-sein* en sus dos versiones (cada estrofa corresponde a una versión distinta del mismo poema), muestran ahora al suicidio como punto de comparación para establecer “lo peor”, y dejando la sensación ante el tema de la muerte de que no hay lugar para estar vivo:

Donde no hay nada, donde no hay  
lugar para estar, vivo  
ignorado, secreto, peor que el suicidio, peor  
que la desesperación que cuanto gime y aún  
llama a la vida desde el fondo  
(p. 176).

Donde el espacio muere  
su esencial polvo, y el tiempo nos otorga  
insensato instante de su paz total, vivo  
peor que el suicidio, peor que  
la tierna desesperación, y que cuanto  
gime suplicando innoble  
a la sucia vida desde el fondo  
(p. 178).

Hay posiciones encontradas con respecto al suicidio, lo cual me interesa ilustrar mediante una comparación de dos poemas de 1980. El primero no tiene título y presento fragmentos. El segundo le sigue a continuación y presento sus únicas tres líneas:

Quién sabe lo que quiso Chatterton  
hacer con su suicidio: qué promesa  
a una mujer o qué herida en el viento. (...)  
Quién sabe lo que quiso Chatterton con su suicidio,  
qué palabra decir, qué grito a nadie  
qué signo que no fuera barrido por la escoba  
anónima del tiempo.  
Quién sabe qué nos dijo, qué esperanza tenía,  
y si a pesar de todo aún podemos  
gracias a él, en los días de lluvia  
cuando amenaza la soledad, y acechan  
en la sombra los recuerdos,  
confiar en el misterio de la muerte  
(p. 254).

#### **Catulli carmina**

Ves aquel cuerpo absurdo de la tonta suicida?  
Caído está en el suelo desde la quinta ventana  
misterio ya es su vida, que fue nuestra alegría  
(p. 254).

Estos poemas permiten contrastar, en primera instancia, un suicidio poético del siglo XVIII (el suicidio de Thomas Chatterton consumado en agosto de 1770), de connotaciones románticas, un suicidio que deja una huella esperanzadora para la humanidad; con un suicidio, por otro lado, breve, absurdo, que marca un fin definitivo y seco, sin adornos literarios. Sobre este tema, también pueden resultar ilustradores los poemas *Los misteriosos sobrevivientes*, *La canción del croupier del Mississippi* y *Suicidio*.

Ahora bien, la otra forma de la muerte que me interesa subrayar es la apología del asesinato, bajo la máxima paneriana “cuando un hombre no nos deja vivir, matarle es un acto en defensa propia” (p. 429). Citaré dos poemas extensos, cuya calidad literaria uso como justificación para transcribirlos completos:

#### **Un asesino en las calles**

No mataré ya más, porque los hombres sólo  
son números o letras de mi agenda  
e intervalos sin habla, descarga de los ojos  
de vez en vez, cuando el sepulcro se abre  
perdonando otra vez el pecado de la vida.  
No mataré ya más las borrosas figuras  
que esclavas de lo absurdo avanzan por la calle  
agarradas al tiempo como a oscura certeza  
sin salida o respuesta, como para la risa  
tan sólo de los dioses, o la lágrima seca

de un sentido que no hay, y de unos ojos muertos  
que el desierto atraviesan sin demandar ya nada  
sin pedir ya más muertos ni más cruces al cielo  
que aquello, oh Dios lo sabe, aquella sangre era  
para jugar tan sólo  
(p. 255).

### **Proyecto de un beso**

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.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
y el primer somormujo me diga su palabra  
y en el pico me traiga la orden de tu muerte  
que será como beso o como acción de gracias  
o como una oración porque el día no salga.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
y ladre el tercer perro en la hora novena  
en el décimo árbol sin hojas ya ni savia  
que nadie sabe ya por qué está en pie en la tierra.

Te mataré mañana cuando caiga la hoja  
decimotercera al suelo de miseria  
y serás tú una hoja o algún tordo pálido  
que vuelve en el secreto remoto de la tarde.

Te mataré mañana, y pedirás perdón  
por esa carne obscena, por ese sexo oscuro  
que va a tener por falo el brillo de este hierro  
que va a tener por beso el sepulcro, el olvido.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
y verás cómo eres de bella cuando muerta  
toda llena de flores, y los brazos cruzados  
y los labios cerrados como cuando rezabas  
o cuando me implorabas otra vez la palabra.

Te mataré mañana cuando la luna salga,  
y al salir de aquel cielo que dicen las leyendas  
pedirás ya mañana por mí y mi salvación.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
cuando veas a un ángel armado de una daga  
desnudo y en silencio frente a tu cama pálida.

Te mataré mañana y verás que eyaculas  
cuando pase aquel frío por entre tus dos piernas.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
te mataré mañana y amaré tu fantasma  
y correré a tu tumba las noches en que ardan  
de nuevo en ese falo tembloroso que tengo  
los ensueños del sexo, los misterios del semen  
y será así tu lápida para mí el primer lecho  
para soñar con dioses, y árboles, y madres  
para jugar también con los dados de noche.

Te mataré mañana cuando la luna salga  
y el primer somormujo me diga su palabra  
(pp. 300-301).

En el primer caso, se hace ver el acto asesino como una diversión en la que nada hay que perder, donde el ser humano es visto como un desperdicio más, y que da lo mismo matarlo o dejarlo vivo. Mientras que en el segundo poema, el asesinato es un acto de amor, y es narrado con toda la belleza lírica posible, como buen poema amoroso de Leopoldo María Panero. También se puede consultar el cuento (o novela inacabada) *Palabras de un asesino*<sup>356</sup>.

Finalmente, con respecto al tema del asesinato, no quería dejar pasar el énfasis que Panero solía dar a personajes que marcaron historia (más en los diarios que en los libros), durante diversas décadas del siglo XX: los delincuentes y asesinos que tuvieron gran impacto en la prensa amarillista y en lo que suele llamarse opinión pública. No pueden faltar las referencias a Al Capone y sus principales rivales, así como a la famosa pareja de ladrones a la que Panero escribe en *Homenaje a Bonnie and Clyde*, y el nombre de Peter Von Kurten, conocido como “el vampiro de Dusseldorf” por sus asesinatos; el *Homenaje a Caryl Chessman*, quien logró atrasar su condena a muerte en cámara de gas durante 12 años gracias a sus maniobras legales; el nunca identificado Jack the Ripper, o el asesino en serie británico que aparece en *Homenaje a Ian Brady*.

## La iconografía religiosa

*Porque la religión no son dogmas ni anhelos abstractos  
sino el sufrir de otro sufrir; el matar por amor.*

Leopoldo María Panero<sup>357</sup>

Las imágenes de lo religioso, específicamente de la mitología cristiana, se juegan dentro de tres ámbitos: lo escatológico, la blasfemia y la herejía.

El tema del fin del mundo según la leyenda cristiana, es central en un poema muy representativo, llamado *Vanitas vanitatum*. Transcribo un fragmento del mismo con versos en tono

---

<sup>356</sup> También recomiendo el artículo Acerca del asesinato (en Panero, 2014b, pp. 468-469).

<sup>357</sup> (Panero, 2010e, p. 531).

profético al estilo del apóstol Juan, y en los cuales hay una intertextualidad con el libro del *Apocalipsis*, como se deja ver en la cita oculta de la quinta línea:

Y vi cómo se asesinaba en el *nombre* de Dios,  
vi cómo se exterminaba a pueblos, a razas enteras por no adorar la imagen de la Bestia,  
que lleva el nombre de Dios (...).  
Y una mujer enriquecida con la sangre de los mártires.  
Una mujer horrible, con barba, y en su frente grabado “misterio”  
que vivía de la sangre derramada  
por aquellos que no adoraron a la Bestia bajo el nombre de Dios  
y que se atrevieron a vestir de lino blanco  
(p. 134).

Las referencias religiosas también salen a la luz en forma de blasfemia, entendida ésta como la irreverencia hacia los elementos venerados por una determinada religión. Presento un claro ejemplo de ello:

### **La monja atea**

Las monjas adoran a su Dios que no existe  
mientras el Papa aprieta el gatillo  
y dice Dios no existe  
es una imaginación de la Iglesia  
que está muriendo poco a poco  
los ateos lloran al pie de una estatua.  
Y el mundo dice Dios no existe  
es una imaginación del Papa  
mientras los ateos  
lloran y lloran por su belleza perdida  
y Dios ya no existe  
está llorando en el Infierno.

Ésta es la estatua entera de la nada  
(p. 387).

También se puede mencionar *El lamento de José de Arimatea*, quien habla con la virgen María después de la muerte de Jesús:

Mujer,  
no te arrodilles más ante  
tu hijo muerto.  
    Bésame en los labios  
como nunca hiciste  
y olvida el nombre  
maldito  
de Jesucristo  
(p. 366).

Y como último ejemplo, el fragmento inicial de *Himno a Dios el padre*:

Tú que espías el fluir oscuro de mi orina  
tú que haces fluir la leche del esperma del muchacho

que llevas el pelo revuelto para enamorar a los pequeños  
que te divierte ver cómo se escancia la sangre en los vasos oscuros  
y cómo un niño bebe la sangre del cerdo  
diciendo ¡Oh mi Dios! Ayúdame a pecar en la sombra  
(p. 469).

Para ilustrar la herejía, recorro de nuevo al poema por excelencia en el tema: *Vanitas vanitatum*. Éste es un fragmento que muestra una diversidad de “sectas heréticas” (a falta de un mejor término para nombrarlas):

Cátaros, bogomilas, guaraníes, aztecas (y el degollado en Treveris)  
exterminados por un asesino que dice ser *único*,  
cíclope de un solo ojo,  
exterminados en el nombre de Dios.  
Y vi al Sin Nombre sollozar largamente, mientras  
la Sinagoga de Satanás organizaba la matanza  
en el reino de Hybris,  
tu vasto y nulo imperio  
(p. 134).

¿Y por qué se habla de la herejía? Ruano (2011) se fundamenta en los postulados foucaultianos que afirman la existencia de un saber hegemónico, el cual parcela el resto de los saberes para conservar un orden que le permita mantenerse en el poder y reprimir los discursos alternativos. Dentro de este saber que se pretende hegemónico está el saber ortodoxo, y contra éste no se encuentra la heterodoxia – entendida como una variación permitida o tolerada por el poder–, sino que se encuentra la herejía. La herejía es justamente el conjunto de saberes que pretende destruir el discurso establecido y negar esta otredad represiva, para establecer una radical libertad del pensamiento. Representa un saber subversivo y una plurivocidad frente a la univocidad de la doctrina.

En este sentido, Panero se acercaba repetidamente a elementos heréticos como el Sabbat y la brujería, como otro ejemplo de saber que rompe con aquello hegemónico:

### **Las brujas**

Bastó un gesto, una palabra vuestra para que todo se hiciese aire, o menos que aire... Brujas que hablabais el lenguaje del viento, a medianoche, el lenguaje del viento golpeando las ventanas, el lenguaje del viento crujiendo en los desvanes, el lenguaje olvidado del viento. El lenguaje de la noche, qué hizo de vosotras el sol, su torpe claridad, su exactitud brutal, qué fue de vosotras cuando el sol secó para siempre nuestras almas... Qué fácil entonces el miedo, brujas, brujas aventadas por el sople de un demonio más terrible que el mismo demonio...

Qué extraño maleficio no deja llegar la noche, oh deshacer, deshacer con un gesto el mundo...  
(p. 63).

### **La tea humana**

Un niño, un padre, estaban ambos  
atizando las llamas en la noche.  
Una bruja ardía y recrujía  
y a los dos calentaba con su fuego.

En esto el niño al padre le pregunta:  
por qué queman a brujas, padrepadre? [sic]  
Y el padre le responde: no hay  
calor en la noche  
para que ardan  
y velen en la noche por nosotros, hijo  
(pp. 237-238).

También *El lugar del hijo* tiene una muestra de esta temática en el cuento *Medea*, cuando la enfermedad o locura de una mujer termina siendo explicada a través del tema de las brujas:

“Pero, ¿no eran esos los componentes principales, en ocasiones, del llamado ‘ungüento’ de las brujas[?]”, del unguento que, se dice, permitía participar en la ceremonia que en occidente se llamó ‘Sabbath’. Y por qué insisten en mi mente esas estúpidas leyendas de cuerpos de brujas descompuestos, tras de un continuado uso de una sustancia parecida... (Panero, 2000, p. 108).

En esta línea se puede ubicar una diversidad de poemas complejos, como las diferentes versiones del *Himno a Satán*, la colección de *Himnos a las divinidades infernales*<sup>358</sup>, las referencias al gnosticismo, o la serie de *Poemas de la vieja*, donde se da incluso una trasposición satanismo-sexualidad:

### 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.  
Paseando entre las tumbas  
gritamos “Papè Satàn  
Papè Satàn Aleppo”: y la muerte nos sonrío  
alegre como nuestro último baile.  
Por la mañana, cuando 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  
(p. 549).

### Noveno poema de la vieja

Dijo el demonio a la vieja  
desnúdate y baila conmigo

---

<sup>358</sup> Como Astaroth, Belial, Beherito, Tifeo, Yemayá. Al respecto, apunta Blesa (2012a):

Nómina caótica que reproduce el modo en que religiones y mitologías -por decirlo de dos formas- integran en la escritura de Panero un Olimpo variopinto, un revoltijo o sincretismo, si se prefiere, de las instancias que exceden el mundo y que se supone lo gobiernan y que en ese conjunto poético están vinculadas entre sí, salvo en muy pocos casos, por tener como atributo el mal (p. 17).

muéstrame tu cuerpo flácido  
como una flor se deshoja  
también el diablo es viejo  
y cual tu culo sonrosado  
las lágrimas son de los hombres  
porque llorar no es de viejos  
(p. 550).

Estas referencias son de utilidad para leer la obra paneriana como una poesía herética, en tanto la herejía

supone la puesta en cuestión de un saber unitario, parcelado y bien distribuido, donde las ideas pueden ser vigiladas en una cuadrícula donde no caben las disensiones. (...) La herejía significa eso en Panero, es la tradición en la que el poeta se apoya para expresar su mensaje de transgresión y locura, de traspaso de los límites y de denuncia de la injusticia (Ruano, 2011, pp. 147-148).

## Las drogas

*Lo que nos pierde no son las drogas, sino la soledad.*

Leopoldo María Panero<sup>359</sup>

Las drogas son un aspecto importante al hablar de Panero, tanto a nivel biográfico como en el contenido de su obra. Haré referencia a varias de ellas que se presentan en sus versos.

En primer lugar, el alcohol es venerado en la dedicatoria al poema *Saint Malcolm parmi les oiseaux*, que dice sencillamente: “Al alcohol” (p. 227), sustancia que además es la dedicada en un conjunto de poemas en prosa titulado *Tragos*, y en uno de los cuales Panero (2012) afirma que “la vida es una borrachera sin resaca, o cuya resaca es la escritura” (p. 541). El alcohol también es parte de algunos versos de *La canción del croupier del Mississippi*:

me digo que estar borracho es no estarlo  
toda la vida, es  
estar borracho de vida y no de muerte (...)  
Y es que no hay otra comunión  
ni otro espasmo que este del vino  
y ningún otro sexo ni mujer  
que el vaso de alcohol besándome los labios  
que este vaso de alcohol que llevo en el  
cerebro, en los pies, en la sangre.  
Que este vaso de vino oscuro o blanco,  
de ginebra o de ron o lo que sea  
-ginebra y cerveza, por ejemplo-  
que es como la infancia, y no es  
huida, ni evasión, ni sueño

---

<sup>359</sup> (Citado en Fernández, 2006, p. 121).



Las drogas se suelen asociar a la muerte y a la pregunta por la vida, siendo tal vez la única vida real y posible, y no como suele hablarse de ellas, como una simple evasión. Panero llevó el tema a un nivel que recuerda y tal vez sobrepasa al malditismo francés<sup>360</sup>.

## El anti-españolismo

*Tengo mi pipa de opio al lado  
de un libro de metafísica alemana.  
El tiempo, y no España, dirá quién soy yo.*

Leopoldo María Panero<sup>361</sup>

Por razones familiares, políticas y demás, es evidente que Panero mantiene una relación de odio con su país natal. Ya se ha evidenciado que sus influencias literarias y culturales en general, tienden a alejarse de aquello que es llamado “español” o “nacional”, y que en su estilo rompe con las tradiciones previamente difundidas por España.

En sus escritos también hay una postura explícita sobre el tema, que sobrepasa el ámbito meramente estético. El libro emblema que ayuda a probar este punto, es del año 1990 y se titula oportunamente *Contra España y otros poemas de no amor*. Este libro inicia con un poema inédito de su libro anterior, en cuyos versos Panero habla de la Guerra de Arauco durante la conquista de Suramérica, donde el conquistador español Pedro Valdivia, con su “dios castellano” que “es menos que una víbora” (p. 379), se enfrenta al líder mapuche Lautaro, del que tanto escribía Neruda. Es un poema que lleva este intertexto de forma subrepticia y contestataria a ese posicionamiento pro-españolista que podía respirarse en la posguerra.

Otros títulos que manifiestan su oposición a las políticas españolas serían: *Edgar Allan Poe, o el rostro del fascismo*; *Himno a la corona de España*, *El día en que murieron los masones, o para terminar con el mal de España*; *Eta militarra* o, el título que fue censurado en la antología de los novísimos, *Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939*. También, en 1978 publicó en la revista *Ajoblanco* un manifiesto antiespañol llamado *Es-pa-ña*, y al año siguiente hizo su propia antología novísima a la que titula *Última poesía no española*, por su particular odio a este país.

El siguiente extracto de *La canción del croupier del Mississippi* muestra un poco este repudio a lo español:

(...) y que este  
país es cierto, este lugar parecido al Infierno,  
que llaman España, he oído  
a los muertos que el Infierno  
es mejor que esto y se parece más  
(p. 220).

---

<sup>360</sup> Sobre este tema, recomiendo el artículo *A favor de las drogas* (en Panero, 2014b, p. 391).

<sup>361</sup> (Panero, 2010e, p. 407).

También en su autobiografía, Panero (2010f) dejó salir en repetidas ocasiones su rechazo, como se lee en este fragmento:

España, o como decía mi amigo ex golpista Manolo Quejío, “Es pá ná” es un país sin dioses pero con estatuas de dioses, donde sólo se puede pecar en el nombre de Dios, donde pecar no está prohibido pero blasfemar sí (pp. 23-24).

Tal vez la mejor muestra de este tema incómodo sea el discurso *Es-pa-ña, o Manifiesto anti español leído con ocasión de un recital en París, en octubre de 1977*, texto en el cual Panero (2014b) expone su aborrecimiento por España no sólo en el presente, sino también por sus recuerdos sensibles históricos, como la conquista, la guerra/dictadura o la homofobia:

Así este país, como dijo mi antepasado Fray Bartolomé de las Casas, de ascendencia francesa, destruyó y exterminó a un pueblo entero, el iberoamericano, por una diferencia de vocabulario: la que había entre el dios solar de aquéllos y su dios muerto (p. 48).

En ese templo donde pueblo tan cristiano celebra hoy sus misas: el paredón del silencio, que es el lugar en que siempre acostumbraron por lo demás a manifestar su virilidad, porque en España ser viril es ser capaz de matar, y a ser posible de la manera más cobarde, es decir legalmente o escondiéndose en el seno de la masa. Allí acabó Lorca por no ser tan “hombre” (p. 49).

Al intentar hallar una pista de este sentimiento anti-españolista en el libro *El lugar del hijo*, me he percatado de que no se encuentra una sola. ¿Por qué? Porque precisamente esta afección se expresa al no situar uno solo de sus cuentos en el contexto español<sup>362</sup>, lo cual responde también al bagaje de Panero en la literatura de terror anglo-americana.

## Ni Nobel ni novel: premios y reconocimientos

*Sí me dieran el Nobel haría un discurso en inglés titulado  
Against Spain, Contra España. Y me iría a vivir a París.*

Leopoldo María Panero<sup>363</sup>

Panero soñaba con el Nobel. Era un tema recurrente en las entrevistas que le hicieron numerosos periodistas y admiradores. Por ejemplo:

ENRIQUE BUNBURY. -¿Y el Premio Nobel para cuándo?

LEOPOLDO MARÍA PANERO. -No lo sé. Lo han ganado dos veces dos dobles míos. Uno Coetzee, que es el de Desgracia... Y la otra, la tía esa austriaca que vive como en una celda de

---

<sup>362</sup> Los cuentos se sitúan en escenarios como Pisa (Italia), Londres (Inglaterra), Inmsmouth (lugar ficticio de Massachusetts) y Nueva York (Estados Unidos), lo que se llamaba Ceylán (hoy Sri Lanka), Óbidos y la selva amazónica (Brasil) y Amlodi (pueblo ficticio, posiblemente islandés). Nunca España.

<sup>363</sup> (Citado en Rodríguez Marcos, 2001, 30 de octubre, ¶ 29).

cristal o no sé qué. Es otro doble mío, la que se lo ganó este año<sup>364</sup> (en Beut & Ann, 2005a, 5:59"-6:20").

Y aunque no fue un escritor convocado a Oslo, es claro que tampoco se trataba de un aficionado o un escritor novel. Por ello, en esta sección haré un breve recuento, no exhaustivo, de algunos premios, reconocimientos y demás que muestran la trascendencia del poeta.

En primer lugar, hemos visto ya el volumen de su obra, que no consta únicamente de sus libros editados y reeditados, sino que también las editoriales han realizado varias antologías suyas<sup>365</sup>, se le incluye en compilados de poesía dentro y fuera de España, se han ido haciendo las compilaciones de su obra completa (poesía, ensayo y cuento) y muchos de sus libros están traducándose a otros idiomas, lo que nos evidencia su impacto internacional<sup>366</sup>.

Por otro lado, su biografía da pistas de la marcada presencia que tuvo Panero en los medios de comunicación. Apareció en varios programas de televisión, del tipo *late show* de altos ratings y otros más literarios que fueron importantes en la época<sup>367</sup>. La radio también fue un medio en el que se le concedieron numerosas entrevistas, y donde mantuvo una tertulia fija sobre locura, llamada *La ventana*, que recibió el prestigioso Premio Ondas (de radio, cine, televisión y música) en 1994. Su presencia en la prensa escrita (tanto periódicos como revistas culturales) también fue notoria, no sólo con sus propias colaboraciones sino también en la mención que se le hace aún, como hoy pueden evidenciar los diarios digitales en línea y las hemerotecas.

El poeta dio conferencias y charlas por toda España, invitado por diversas editoriales, ayuntamientos y universidades. Era constantemente convocado a jornadas literarias, mesas redondas y ferias del libro en Europa y América. Recibió el Premio Quijote de la Asociación de Escritores Españoles en el 2006 por su libro *El hombre elefante* y también apareció en el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* a cargo del reconocido crítico literario Ricardo Gullón.

Se hacían constantemente actos en homenaje suyo por toda España y recibía visitas en el hospital, aunque solía quejarse de lo contrario: "Cada vez que sale un nuevo volumen de Leopoldo [María], el manicomio se convierte en un lugar de peregrinación para la prensa" (Fernández, 2006, p. 328). Además, Panero era continuamente buscado para la elaboración de prólogos y prefacios a otros escritores y se llegó a convertir, según Utrera (2008), en uno de los poetas más caros y cotizados de los

---

<sup>364</sup> Panero se refiere a John Maxwell Coetzee (Premio Nobel de Literatura 2003) y a Elfriede Jelinek, quien ganó el premio un año después. Los cree sus dobles posiblemente por la fuerte fobia social de la escritora austriaca que la ha llevado a la psiquiatrización y por la presencia constante de la enfermedad mental en la literatura del sudafricano (Utrera, 2008).

<sup>365</sup> Una de estas antologías, *Agujero llamado Nevermore (selección poética 1968-1992)*, es de Ediciones Cátedra, una editorial dedicada a los clásicos españoles. Panero fue el primer poeta nacido después de la Guerra Civil que ha sido incluido dentro de la prestigiosa colección (Fernández, 2006).

<sup>366</sup> Panero ha sido publicado, además de España, en Alemania, Francia, Bélgica, Gran Bretaña, Austria, Italia, Portugal y Estados Unidos.

<sup>367</sup> Algunos programas de televisión donde Leopoldo María fue invitado, fueron *Crónicas marcianas*, *Negro sobre blanco*, *Sabor a lolas*, *Riffi-Raffe*, *En voz alta* y *Hay que ver*, de televisión nacional, de Madrid y televisión autónoma Vasca (Fernández, 2006).

últimos años.

Pero Panero no sólo creó, sino que sirvió de inspiración y referente para la creación de otros, tanto en el ámbito académico como en el artístico. Por un lado, no está de más recordar que tiene una minuciosa biografía muy aclamada por la crítica, hecha por el escritor y periodista Benito Fernández, titulada *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, del año 1999, cuando el poeta tenía 51 años de edad, lo que lo hizo el único de su generación en tener una biografía a una edad relativamente temprana para ello. En una línea similar que abarca a la familia completa, se encuentra el libro *Después de tantos desencantos. Vida y obra poéticas de los Panero* del también escritor y periodista Federico Utrera, del año 2008. En él se recogen las opiniones de los tres hermanos relativas a una complejidad de temas familiares y literarios, incluyendo la última entrevista que dio Michi Panero poco antes de morir.

También en Zaragoza ha habido un impacto interesante del fenómeno Panero en los estudios literarios, pues allí se gestó el trabajo *Leopoldo María Panero, el último poeta* del catedrático Túa Blesa, quien también ha escrito numerosos artículos que actualizan su libro de 1995, se ha encargado de la compilación de cuentos y poemas completos de Leopoldo María, y es a quien Panero consideraba su crítico de cámara. En esas mismas latitudes, el también catedrático Alfredo Saldaña ha creado una saga de estudios literarios sobre la vida y obra del poeta, como lo son *Leopoldo María Panero: poeta vitalista* (1989), *Las cenizas de la rosa: una figura de mujer, la madre, en la poesía de Leopoldo María Panero* (1994), *De la poesía amorosa de Leopoldo María Panero* (1997) o *Leopoldo María Panero: más allá de la palabra* (2006), entre muchos otros. A ellos se suma un círculo de investigadores, entre los que por supuesto me incluyo, que han forjado artículos y tesis de graduación alrededor de la obra del poeta, creando un círculo de “panerólogos” que no cualquier escritor llega a desarrollar como un halo en vida<sup>368</sup>.

Por otro lado, las bellas artes también se han visto impactadas. En la literatura, muchos autores conocidos en España han basado sus obras en el personaje de Panero<sup>369</sup> o han dedicado explícitamente sus líneas a él. También llama la atención el interés del pintor Álvaro Delgado, quien retrató a Leopoldo

---

<sup>368</sup> Incluso en un ámbito informal, los seguidores de Panero se han encargado de llenar la web con sitios dedicados al poeta, tanto en el mundo *blogger* (donde se cuelgan entrevistas, poemas, datos biográficos, sesiones de fotografía), así como el *video streaming* (Youtube principalmente) y las redes sociales (como Facebook), donde el autor tiene múltiples dominios en su honor.

<sup>369</sup> Ejemplos de novelas con trasuntos de Panero, citados algunos de ellos en la obra de Fernández (2006), son: *Lady Pepa* de Jesús Ferrero, con un personaje descrito como un poeta alcohólico que psicoanaliza a su madre mediante esquizoanálisis; *Jardí enfósant* de Teresa Pàmies, sobre el viaje que realizó a Astorga para conocer el escenario donde inició la historia de los Panero; *Tul ilusió* de Jorge de Comínges, novela que evoca las visitas que hacía a Panero en el hospital psiquiátrico; *Apagad el gas antes de iros* de Luis Antonio de Villena, cuyo personaje viaja a París, moja el pan en los charcos de las calles y cuya madre trabaja en un instituto y es consiente del consumo de drogas de su hijo; *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas, protagonizada por tres hermanos de un padre poeta, el mayor de los cuales escribe la historia familiar bajo el título de “El descenso”, y tras sus intentos de reemplazar el lugar del padre, teme por los progresos artísticos de su hermano con desequilibrios mentales, mientras que el hermano menor huye de la tradición familiar; *El premio* de Manuel Vázquez Montalbán, novela cuyo personaje es un poeta sucio y canoso, que pronuncia frases inconexas y permanece la mitad de su vida en hospitales psiquiátricos.

María en varias ocasiones desde que éste era un niño, hasta su adultez, y el busto que hizo el famoso escultor Pablo Serrano.

Se creó el Colectivo Literario Leopoldo María Panero: un grupo de personas que hacen tertulias desde 1988, y que posteriormente publicó el libro *Los ojos de la escalera*. También el arte cinematográfico alrededor de Panero ha dejado muchos documentales y cortometrajes de jóvenes productores en España y tres películas, lo cual será ampliado más adelante.

Después de su muerte, Panero sigue inspirando en diversos ámbitos. El teatro es uno de ellos, pues recientemente (marzo del 2014), se han anunciado tres obras teatrales, una en Estado Unidos, una en Valderrey y otra en País Vasco. Además, las universidades y otras instancias de estudio e investigación abren sus cursos con la temática de Leopoldo María Panero (como la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, México o la École Lacanienne de Psychanalyse en Uruguay).

Finalmente, uno que disfruto mucho y al que le debo mi conocimiento de Panero: el ámbito musical, vía por la que el poeta se difundió por América. Por supuesto aquí tiene los honores el libro-disco *Panero* de Carlos Ann, donde a través de la electrónica y el *spoken word*, y con la colaboración de Enrique Bunbury, Bruno Galindo y José María Ponce, musicaliza magistralmente numerosos versos del poeta<sup>370</sup>. También el músico argentino Ariel Rot –quien tuvo una importante participación en la Movida Madrileña de los años 80–, inspiró su canción *Papi, dame la mano que tengo miedo* en el libro casi homónimo del poeta (Panero, 2007b), y en la cual narra la historia de un hombre después de salir de la cárcel: “Los locos y los enfermos, los poetas, los suicidas / llegaron como fantasmas a darle la bienvenida. / Sintió que no estaba solo, que con ellos compartía / la canción desesperada y el canto de la agonía //” (<http://www.arielrot.com/letras/solo/papi.htm>). En un sentido similar, Luis Auserón de la banda Radio Futura, compuso una canción basada en el poema *Spiritual-I* de Panero en 1994 y, más contemporáneamente, en Córdoba se crea un grupo indie llamado Prin’ La Lá, nombre en honor a un perro imaginario creado por Leopoldo María en su infancia. Tras la muerte de Panero, más músicos profesionales y aficionados están haciendo sus homenajes a las líricas del poeta, lo cual suscita a estar en actualización constante en las redes sociales y diarios en línea, principales fuentes de información al respecto.

Después de este recorrido, sólo queda preguntarse una vez más qué tan acertada puede ser la clasificación de poeta maldito en Panero, o si se le debe considerar como un “bendito”, según palabras de Francisco Lucio en 1995:

Lejos de ser maldito, L. M. Panero me parece un poeta bien bendito (...) porque es uno de los más bendecidos o loados juglares de la actualidad (...) y, sobre todo, la cantidad y regularidad de ediciones de sus versos, alguna subvencionada con ayuda oficial (citado en Fernández, 2006, p. 347).

---

<sup>370</sup> Proyecto éste antecedido por el musical que se dio en Madrid una década antes, donde los compositores Miguel Ruiz y Rafael Reina pusieron música a la declamación que Víctor Burrell hacía de los versos de Panero.

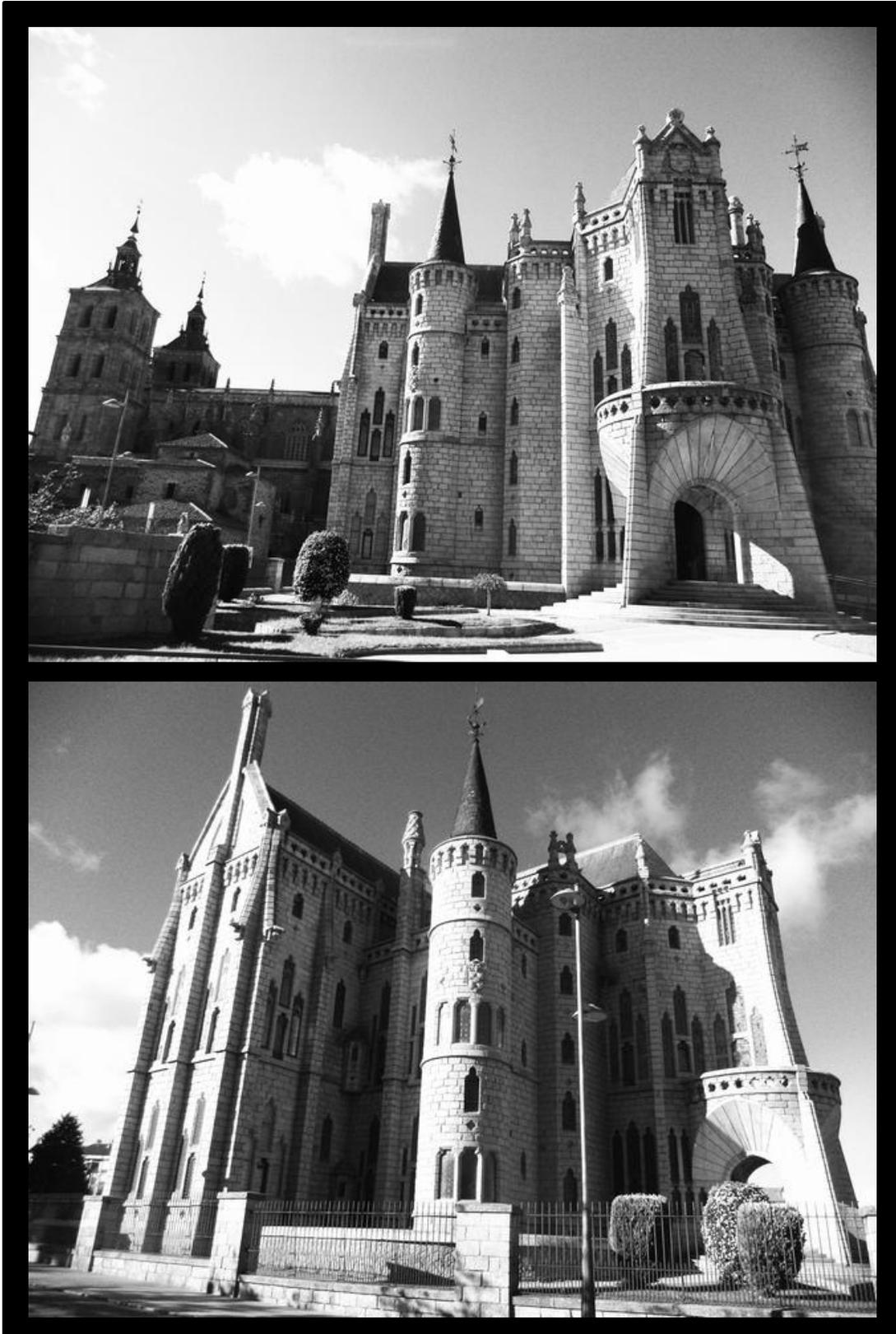
Anexo 6. Galería fotográfica: Madrid, Astorga y Castrillo de las Piedras, 2014



Edificio de la calle Ibiza, número 35 en las cercanías del Buen Retiro en Madrid, sitio del piso de alquiler de la familia Panero Blanc.



Antigua localización del bar “El universal”, según Fernández (2006), copropiedad de Michi Panero en la época de la Movida Madrileña.



Palacio Episcopal de Astorga, obra de Antoni Gaudí. De fondo, la catedral.

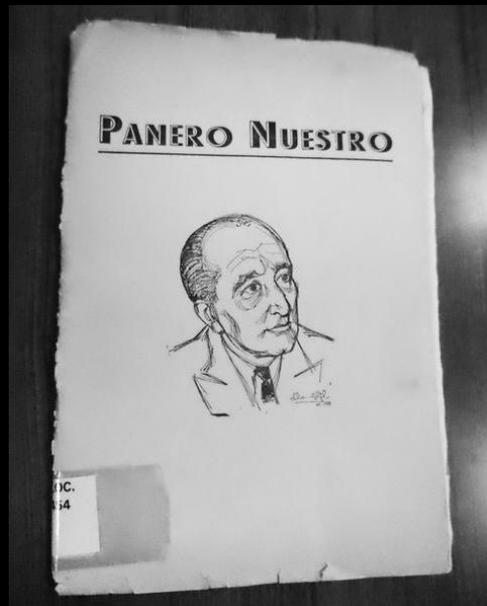


Ayuntamiento de Astorga y local donde se situaba la confitería de Juan Panero, bisabuelo de Leopoldo María.



Catedral de Astorga, toma desde la calle Leopoldo Panero. *Guía de Astorga*, firmada por Ricardo Gullón, Luis Alonso Luego y Leopoldo Panero, dedicada a Marcelo Macías. Portada de la revista *Apostolados* de 1963, titulada *Panero nuestro*.

B  
 A  
 100.744  
 Al venerable polígrafo y  
 Maestro, Don Marcelo  
 Macías, homenaje de res-  
 petuosa admiración y ca-  
 riño  
 Ricardo Gullón  
 Luis Alonso Luego  
 GUÍA DE ASTORGA  
 Leopoldo Panero  
 C. 6.109024



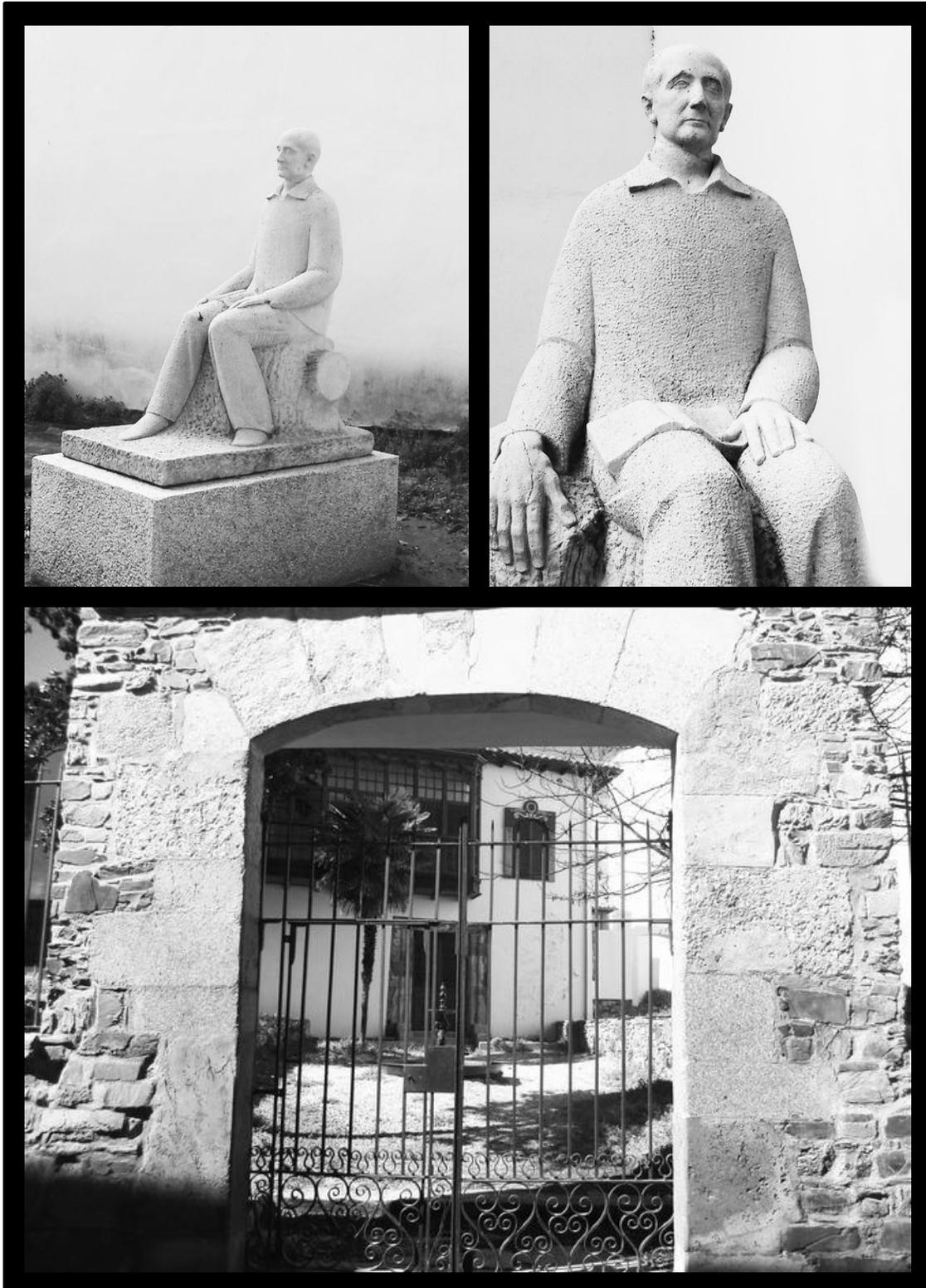


 **CALLE  
LEOPOLDO PANERO**

**CALLE DEL POETA  
LEOPOLDO PANERO**  
NACI EN ASTORGA COMO PESA EL TORNO  
COMO UNA CATEDRAL DESDE UN CIMIENTO.  
Y CON MI CALLE EN SOMBRA ME CONFORMO  
L. PANERO

**CALLE DEL POETA  
LEOPOLDO PANERO**  
NACI EN ASTORGA EL NOVECIENTOS NUEVE  
Y ME QUIERO DORMIR EN MI REMANSO  
FAMILIAR A DOS METROS DE LA NIEVE.  
L. PANERO

Calle del poeta Leopoldo Panero en Astorga.



Estatua del poeta Leopoldo Panero (padre), por el escultor Marino Amaya. Afueras de la casa de los Panero en Astorga, hoy propiedad del ayuntamiento de la localidad.



Interior de la casa de los Panero en Astorga. Ventana con las iniciales de Moisés Panero, abuelo de Leopoldo María.





Vista de la fuente del jardín, desde las ventanas de la casa de los Panero en Astorga. Vista de la casa desde el jardín trasero.



Posteriores a los citados trabajos, han sido halladas—alguna por nosotros—varias inscripciones pétreas cuya inedición en estudio especializado permanece.

Y son: un fragmento de mármol arenoso, conteniendo la siguiente leyenda:

I MARIVS  
SSVSFILH  
I ISSIMAE.

Lo posee, D. Moisés Panero.

Una inscripción bastante bien conservada en lápida lisa y pizarrosa, recientemente aportada por

Escudo de la familia Panero, frente a la entrada de la casa de Astorga.

Inscripción pétreo antigua, ubicada en la casa de los Panero y su catalogación en la *Guía de Astorga*, en la que participó Leopoldo Panero de joven, en 1929.



Ruinas de la casa de la avenida Estación, número 13, en Astorga. Primera casa de la familia Panero Torbado a inicios del siglo XX.



Tumbas situadas en sentido contrario al resto del cementerio de Astorga, de don Primo y don Leoncio Núñez Nadal, tíos masones de Moisés Panero, abuelo de Leopoldo María. Del segundo de ellos, don Moisés heredó la casa que hoy conocemos de los Panero. Vista general del panteón de la familia Panero Torbado.



Detalles del panteón de la familia Panero en el cementerio de Astorga:

Quirino Torbado Florez  
† 21-7-1920

Odila de las Cuevas  
† 10-9-1934

Juan Panero Torbado  
† 7-8-1937

Rosario Panero Torbado  
† 27-7-1943

Máxima Torbado de las Cuevas  
† 21-11-1952

Moisés Panero Núñez  
† 26-12-1952

Leopoldo Panero Torbado  
† 27-8-1962

Asunción Panero Torbado  
† 4-11-1992

Michi Panero Blanc  
† 16-3-2004



Entrada a Villa Odila o la Finca del Monte, lugar de veraneo de los Panero en Castrillo de las Piedras. Hoy sus ruinas pertenecen al Ayuntamiento de Valderrey.



Elementos conmemorativos y restos de las casas de la Finca del Monte o Villa Odila, Castrillo de las Piedras.





Recorrido fotográfico por Villa Odila.



Montaña del Teleno con la iglesia de Matanza un lado delante de ella. Iglesia de Cuevas. Iglesia de Valderrey. Todas estas localidades son parte de la Sequeda.



Puente Valimbre, construcción románica sobre el río Turienzo en Valderrey.

## Anexo 7. Más citas de Panero, no contenidas en la investigación

### Versos de metapoesía

Y la poesía es el arte de saber morir (Panero, 2012, p. 439).

El poema es el único supuesto de que yo existo  
la única garantía de mi ser:  
el único rezo por que el no ser no sea como el ser  
(Panero, 2010e, p. 265).

La psiquiatría es el verdugo del alma  
Sobre la página en que ha muerto la poesía  
Porque aquí se estaba  
Schreber lo dijo  
Asesinando el alma  
Verdugos doctorados de la melancolía  
(Panero & Caballero, 2008, p. 21).

Como un viejo chupando un limón seco  
así es el acto poético  
(Panero, 2010e, p. 415).

Vivir es un trabajo mal pagado  
Una escena en la sombra, un mundo al revés  
Una lágrima que no es lágrima, un mundo que no dijo nada  
Un difícil saber, un saber de la nada  
“Una cantinela, un opus, una cita”  
Deleuze lo dijo citando a Guattari  
La escritura no es sino cansancio de vivir  
Porque “toda conciencia posible de la vida  
Es conciencia del mal de la vida”, Hegel lo dijo cuando ya no es  
Cuando ya no es el poema, sino la niebla horadando el verso  
La niebla que cae como una lágrima  
Horadando el verso, sobre el verso  
(Panero, 2012, p. 415).

La escritura debe ser almuerzo desnudo, flor que crece en la ruina, dolor y tallo de espanto, pobreza que susurra al hombre, dibujo que desaparece al acostarnos, si es que queremos dormir durante toda la noche (Panero, 2007b, p. 113).

Poesía de la locura quiere decir poesía opaca, dura, impermeable al signo, a la razón, semejante todo lo más a la pintura abstracta (Panero, 1989, p. 11).

## Ensayos sobre la locura

El ingreso de la locura en la “sociedad de filosofía” da término a un episteme pasivo y nos concede al fin la esperanza de renacer sin haber salido jamás del huevo (Panero, 1990, p. 47).

Nunca cedamos en nuestra pretención [sic] no ya de una nueva sociedad, sino de una nueva humanidad. Que sigan hablando, ya no importa. Que sigan excluyendo, nosotros haremos de la uniformidad de esa exclusión la garantía de una diferente universalidad (Panero, 1990, p. 86).

No son locos, sino enloquecidos (Panero, 1993, p. 15).

La soledad es imposible: está poblada de fantasmas (Panero, 1993, p. 15).

¡Ah! pobre psiquiatría, que nada sabe de lo humano (Panero, 2010f, p. 84).

Las palabras son tan sólo el eco, ni mucho menos inmutable, de una mascarada confusa (Panero, 1993, p. 30).

El sentido de la vida es el otro, aquél al que el cristianismo llamara prójimo, y el misterio de esa cercanía es todo el misterio de la vida (Panero, 1993, p. 55).

La palabra vacía es un hueco, una pausa sin la cual el lenguaje no existiría, del mismo modo que el placer se añade al dolor para posibilitarse (Panero, 1993, p. 61).

El loco, el primitivo y el niño tienen la virtud de sacarnos de nuestras casillas. Casillas en donde sólo se hospeda al semejante y no hay ningún perdón para la diferencia (Panero, 1993, p. 77).

Podríamos decir que la definición de mi poesía es la de darle sentido a la locura, ponerla sobre su papel (Panero & Arencibia, 1992; citado en Saldaña Sagredo, 2006a, p. 15).

Sólo la verdad nos espera en la locura y la locura es la única verdad (Panero, 2010e, p. 294).

Así el psicótico (...) se sitúa hábilmente fuera del territorio de lo humano, esto es, en el manicomio, lugar -ya que no de lo humano- de lo divino por excelencia, en donde todos somos a la vez dioses y perros (Panero, 1998, p. 53; citado en Terrasson, 2008, p. 12).

El hombre no habla, es hablado, como decía otra de mis víctimas, otro de mis muertos, llamado no sé si el Anticristo o Jacques Lacan (Panero, 2010f, p. 55).

Muerta la religión, la literatura, la política, sólo queda para dar una apariencia de “sentido” al orden, el recurso más desesperado, el más pobre de los recursos teóricos: la acusación de “loco”; la crueldad con que se trata a éste proviene necesariamente de esa desesperación y del inmenso peligro que sólo él, ahora, puede delatar, y que amenaza a un orden y a un Estado cuando ya no le queda lo que le dio origen, la escritura (en Blanc et al., 1976, p. 126).

La pseudociencia psiquiátrica nos desresponsabiliza de este hecho palpable: de que sencillamente no hay locos, sino *enloquecidos*, de que la locura es, simplemente, el grito del indio Crow que grita al ser

torturado (Panero, 2014b, p. 84).

El misionero y el psiquiatra representan el mismo papel de-subjetivizador, y se encargan de liberar al sujeto de los peligros del sujeto en libertad, devenido independiente y, si se le permitiera, autónomo (Panero, 2014b, p. 96).

El psiquiatra busca en vano el contenido de la locura y deja en su recorrido de una ausencia un triste reguero de nosogramas (Panero, 2014b, p. 160).

### **Versos sobre la hijedad**

Qué sea del cuerpo, nadie lo sabe, sino unos ojos  
que buscan tu cuerpo en la nada del bosque  
y claman otra vez por el aullido, el aullido de la nada del bosque  
el grito por el hijo muerto  
la madre que llora en la noche!  
(Panero, 2010e, p. 389).

Mataron a mi hijo en la montaña  
un animal se esconde entre los árboles  
(Panero, 2010e, p. 400).

Has dejado huella en mi carne  
y memorias en la piel de las interminables bofetadas  
que surcaran mi cuerpo en el claustro del sueño  
quién sabe si mi destino se parecerá al de un hombre  
y nacerá algún día un niño para imitarlo  
(Panero 2010e, p. 357).

Cuando el sentido, ese anciano que te hablaba  
en horas de soledad, se muere

entonces

miras a la mujer amada como a un viejo,  
y lloras.

Y queda

huérfano el poema, sin padre ni madre,

y lo odias,

aborreces al hijo colgando  
como un aborto entre las piernas, balanceándose allí  
como hilo que cuelga o telaraña,  
cuando el sentido muere,

como un niño

castrado por un ciego,  
al amparo de la noche feroz, de la noche:

como la voz de un niño perdido aullando en  
el viento  
el día en que se acaba la canción, dejando  
sólo un poco de tabaco en la mano,  
y la ciudad ahora, las  
ciudades convertidas en vastas plantaciones de tabaco,  
y la mano  
asombrada toca la boca sin labios  
el día en que se acaba la canción, y se pierde  
el hombre que a sí mismo le daba el nombre de alguien,  
al dar la vuelta a una esquina, un atardecer sin música.  
El día en que se acaba la canción el dolor mismo  
es sólo un poco de tabaco en la mano,  
y las palabras  
son todas de antaño, y de otro país, y caen  
de la boca sin dientes como un líquido  
parecido a la bilis,  
el día  
en que se muere el sentido, ese  
asesino que al crepúsculo hablaba y al  
insomnio susurraba palabras y cosas,  
el día  
en que se acaba la canción miras  
a la mujer amada como a un viejo, y  
con la cabeza entre las piernas,  
frente al mundo abortado, lloras  
(Panero, 2010e, pp. 213-214).



*Y ahora, como dijo Artaud, aunque haya muerto, “el infinito es  
un muerto que no está muerto”.*

*Rezo -pues las palabras vacías se marcharon  
sin ser oídas y sólo la plegaria queda  
en pie- para que aun cuando tarde mucho  
en morir y en escribir mi nombre  
al fin sobre la lápida puedan  
un día decir sobre ese frío  
que no estuve loco.*

L. M. P.

*(in memoriam)*