

NOTAS SOBRE *ESPÍRITUS VISIVOS*, POESÍA Y TEORÍA DEL CONOCIMIENTO A PARTIR DE UN POEMA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO¹

NOTES ON *VISIVE SPIRITS*, POETRY AND THEORY
OF KNOWLEDGE FROM A POEM BY LEOPOLDO MARÍA PANERO

Olvido GARCÍA VALDÉS

Resumen: Este artículo propone una lectura del poema de Leopoldo María Panero “Ma mère” a partir de un intertexto de Guido Cavalcanti que remite a la filosofía neoplatónica del amor. Esta filosofía privilegia el sentido de la vista, que Panero relaciona con el concepto de “fascinación”, no sólo referido al amor sino también al conocimiento.

Palabras clave: Leopoldo María Panero, neoplatonismo, amor, conocimiento.

Abstract: This paper proposes a reading of the poem “Ma mère” by Leopoldo María Panero from an intertext by Guido Cavalcanti that refers to the Neoplatonic philosophy of love. This philosophy favors the sense of sight, which Panero relates to the concept of “fascination”, not only referring to love but also to knowledge.

Keywords: Leopoldo María Panero, neoplatonism, love, knowledge.

¹ Estas notas fueron leídas como conferencia el 5 de mayo de 2016 en las Novenas Jornadas de *Poesía eta Pentamendua/ Poesía y Pensamiento*, en el Museo de Arte e Historia de Durango, Bizkaia, organizadas por el poeta Juan Ramon Makuso.

A Túa Blesa, lector de Panero

La de Leopoldo María Panero (1948—2014) es una de las escrituras más notables entre las que aparecen en la España de los años 70, y una también de las que más difusión alcanzaron; y, sin embargo, su presencia en la vida cultural —que en sus últimos años era menos frecuente— no se debió tanto a su escritura como a circunstancias biográficas —y a los films *El desencanto* (Jaime Chávarri / Elías Querejeta, 1976) y *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994)—.

En la primera página de su prólogo a *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), con la ironía y lucidez que le caracterizan, dice:

Nunca hasta hoy me había parecido tan ilícito, tan improbable y trémulo, el hecho de tener, como se dice, “la pluma en la mano”. Y, en definitiva, tan imperdonable. Parece una historia fantástica, borgiana: 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*.

[...] Pero no narro mi historia: es un vicio muy triste y muy español el de creer universal la propia anécdota. Narro la historia únicamente de un escritor imaginario que, pongamos, soñó no solo haber escrito, sino incluso haberse defendido de su nombre en entrevistas, artículos y otros números circenses por los que se alejaba de toda tentativa de una banal idolatría a la que sabía, a la postre, siempre perjudicial para su cuerpo; que soñó que el arte es largo, y trabajo y no sueño, que soñó, en definitiva, haber escrito.

[...] No es tal vez un héroe imaginario: es Ezra Pound, acaso, solo que con menos años, más impaciente y menos culto. En esta última tentativa quería probablemente librarse de la angustia de aquellos otros años de trabajo irreal, realizando la literatura o la imaginación con el método de la revolución.

Descubrir, “al cabo de los años, [...] que no ha escrito jamás, *porque no ha sido leído*”. En efecto, no es fácil leer la poesía de LMP, condicionada como está aún por el *personaje* Panero. Entre la extensa bibliografía que se ha ocupado de su obra, son indispensables para orientar su lectura los trabajos sistemáticos de Túa Blesa, o los ensayos de Miguel Casado o de Jenaro Talens.

Su personaje y su marginalidad han permitido no tomar suficientemente en serio el conjunto de sus libros; por otra parte, el “margen” siempre ha resultado útil para reafirmar un “centro” o corriente que se construye y difunde como principal, es decir, como “canon” en la “historia de la poesía reciente”. Por eso es una obra que sigue haciendo falta leer. En LMP, lo que importa es lo que el poema, la escritura dice. No leerlo, por tanto, como si estuviéramos ante un yo confesional o autobiográfico, porque sus textos tienen otra dimensión.

Tomemos, por ejemplo, “Ma mère”, un poema de *Narciso*:

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.

Yo contemplaba, caído
mi cerebro
aplastado, pasto de serpientes, a
vena de las águilas,

cojeando entre los muertos, pensé: llueve,
llueve siempre en las ruinas. Y mi madre rio, al oír aquel ruido
que delataba mi pensamiento.

El punto de vista en el poema —como es frecuente en la obra de Panero— es el de quien ya ha muerto, quien es nadie, quien carece de nombre e identidad: “pelele o marioneta infame que mimara / su carencia de ser con lo exagerado del gesto”. Ya no un sujeto, sino un simulacro. Poesía y existencia se integran en un solo espacio en el que se disuelven las fronteras entre consciente y subconsciente, mirando y juzgando, desde ese inestable, precario lugar, la vida y el sentido.

En la temprana entrevista recogida en *Infame turba*, de Federico Campbell (1971), LMP veía solo dos caminos para la poesía: uno, que partía del surrealismo, y, otro, que nacía en Mallarmé. Según él, el grupo llamado de los *novísimos* oscilaría entre estas dos líneas. La diferencia entre las dos, decía entonces Panero, “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.” Su poética va a desarrollar desde el principio la segunda vía, la de quien “quiere decir *nada*”, por medios, sin embargo, bien poco mallarmeños. Una escritura que quiere decir *nada* por-que quien habla siente *ser nada*.

Parémonos un momento en el texto. Hay un relato descriptivo, que el poema va construyendo en secuencias: “Yo contemplaba” (v.1), “Vi digo” (v.13), “Y me vi luego, más tarde” (v.31), “Puerta / del infierno” (v.36), “Y al momento / de pensar eso” (v.57), “Y mi madre rio” (v.66); secuencias que trabajan sobre reiteraciones, con estructuras paralelísticas que repiten y traban, creando un ritmo a menudo salmódico.

Quien habla se describe caído, aplastado, ante todo por la madre, que inicia y sustenta la negación que le convertirá en *nadie*. Un ser que se desdobra repetidamente en “cerebro”, “espíritu”, “conciencia” (vs. 2, 6, 14, 15, 19, 20) minuciosamente destruidos. Alguien que teme estar muerto (y su vivir parece ser ese temblor, ese temor), no existir ya para los demás (ser es ser percibido, decía Berkeley). Que se ve a sí mismo, por tanto, como un vacío, “mi espíritu convertido en teatro / vacío”, repite. Vacío de argumento, vacío de pensamiento, mero simulacro sin conciencia personal: “pelele o marioneta infame que mimara / su carencia de ser con lo exagerado del gesto: una muñeca / llevada por los hilos invisibles de todas las manos / y negada por todos los ojos. Como una muñeca me mimo / a mí mismo y finjo / delante de nadie que aún existo. Peonza / en la mano del dios de los muertos”.

Y ahí, en ese espíritu como un teatro vacío, aparece la cita en italiano: “tutti gli spirti miei eran fuggiti”, todos mis espíritus habían huido, y, lo que importa más, *dinanzi a Lei*, ante Ella.

Esas palabras, citadas de memoria por LMP, remiten a unos versos de la *canción* “*Io non pensava che lo cor giammai*” de Guido Cavalcanti: “...ch’Amore / ruppe tutti miei spirti a fuggire”. Los versos de Cavalcanti nombran los “espíritus visivos” de la tradición médica antigua y la tradición amorosa neoplatónica, tal como las transmite el *dolce stil novo* y la poesía que lo continuará durante siglos (con la devaluación que el petrarquismo ha ido conllevando): el amor como un sentimiento producido a través de la vista por los espíritus luminosos (que son corporales y espirituales a la vez) que los ojos

de la persona amada emiten, y que vacían y bloquean el alma de quien la mira y los siente, provocándole un sufrimiento del que no puede desprenderse.

Evoco brevemente, aunque son bien conocidas, las dos corrientes médico-filosóficas que desde los presocráticos y a través de Platón, Aristóteles y la filosofía árabe acaban confluyendo en la Edad Media y que sustentan este modo de concebir los afectos: la teoría de los humores y la teoría neumática o de los espíritus.

El humor es un líquido corporal, pero también un influjo inmaterial (como todavía ahora se usa la palabra en relación con los estados de ánimo); y la medicina empírica conocía los cuatro que determinan con su equilibrio, o desequilibrio, la salud y la enfermedad: sangre, cólera (o bilis amarilla), flema (o linfa) y bilis negra. La bilis negra, la *atra bilis*, no resultaba fácilmente identificable en el organismo (considerándola algunos un subproducto de la sangre, incluso un desecho), y era la que producía la melancolía.

La idea de salud como equilibrio entre las cuatro sustancias es ya de origen pitagórico; pero, aparte de producir enfermedades, su desequilibrio origina las complejiones o tipos humanos, los *temperamentos*: se puede ser de complejión sanguínea, colérica, flemática, melancólica o un resultado de diversas combinaciones entre ellos. Tanto en el pensamiento europeo como en el árabe, la que provocó más estudios e interés como enfermedad fue la melancolía, que estimaban se podía producir de tres modos según las partes del cuerpo en que se localizara: en el cerebro, por sobre-calentamiento de la bilis amarilla, se manifiesta como una especie de manía; en todo el cuerpo, alternando los momentos de manía con los de miedo y depresión; y la melancolía del hipocondrio provocada por el derrame de la bilis en el epigastrio, que secundariamente llega al cerebro y que muchos tratados vinculan con el *amor hereos* (amor enfermo, morboso), que dará lugar al “amante melancólico” de la literatura.

Los autores que seguían la teoría de los humores, de enorme y duradera transcendencia —como se ve en *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan, de 1575—, cultivaron también la teoría de los “espíritus” o teoría neumática. Según ella, como se sabe, hay un *pneuma* o principio —especie de energía— que anima todo el universo, tanto las esferas celestes como la vida humana, y que está formado por partículas cuya naturaleza se encuentra entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Los tratados médicos explicaban que en el cuerpo humano, el *pneuma* o espíritu proviene o bien de las exhalaciones de la sangre, o bien del aire aspirado; y distinguían entre un *pneuma* o espíritu vital, de naturaleza material aunque sutil, alojado en el corazón (y que se abastece de aire por medio de los pulmones, los poros de la piel y la digestión de la comida); y un espíritu animal o *pneuma* psíquico, asociado al cerebro y las actividades nerviosas (a los que luego añadirán un espíritu natural, asociado al hígado y al crecimiento).

Así pues, en el corazón, órgano de las pasiones nobles y fuente de calor en el cuerpo, se generan los espíritus vitales al combinarse las partes más sutiles de la sangre con el aire inspirado; esos espíritus vitales suben por la arteria al cerebro, que los filtra convirtiéndolos en espíritus anima-les (que

participan en la actividad muscular, en la recepción de las percepciones externas o internas —como las pasiones del alma, la voluntad o la aversión—; y son también vehículo de la inteligencia, de la voz, de la reproducción y de los cinco sentidos).

Es decir, los espíritus animales se generan en el cerebro como transformación de los espíritus vitales nacidos en el corazón, y en un segundo filtrado dan lugar a los *espíritus visivos* o *rayos visuales*. Así entran en funcionamiento conjunto los ojos, el corazón y las potencias mentales.

De este modo, la imagen interior de la fantasmología aristotélica (aclarando que *fantasma* es la palabra griega para imagen, sin ningún componente “fantasmal”)—, y el soplo cálido, vehículo del alma y de la vida, de la pneumatología estoico-neoplatónica, van a alimentar la ciencia, el pensamiento y la poesía desde el siglo XI hasta el Renacimiento y Barroco. Una neumofantasmología, por tanto, que es también una cosmología, una fisiología, una psicología y una soteriología o teoría de la salvación. “El soplo que anima el universo, circula en las arterias y fecunda el esperma [sic] es el mismo que, en el cerebro y en el corazón, recibe y forma los fantasmas de las cosas que vemos, imaginamos, soñamos y amamos”, escribe Giorgio Agamben en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*.

Este es el trasfondo que aparece en la *canción* de Cavalcanti citada por Panero, lo mismo que en el conocido soneto VIII de Garcilaso, en el que describe el funcionamiento de los “espíritus visivos”. He aquí el comienzo de Cavalcanti:

*Io non pensava che lo cor giammai
avesse di sospir' tormento tanto,
che dell'anima mia nascesse pianto
mostrando per lo viso agli occhi morte.
Non sentìo pace né riposo alquanto
poscia ch'Amore e madonna trovai,
lo qual mi disse: «Tu non camperai,
ché troppo è lo valor di costei forte».
La mia virtù si partìo sconsolata
poi che lassò lo core
a la battaglia ove madonna è stata:
la qual degli occhi suoi venne a ferire
in tal guisa, ch'Amore
ruppe tutti miei spiriti a fuggire.*

Y en la traducción de Juan Ramón Masoliver:

Jamás pensé que el corazón pudiera
de suspiros tener tormento, tanto
que el alma mía deshiciere en llanto,
a otros ojos mi faz mostrando muerte.
Paz ni aun sosiego iba a tener en cuanto
el propio Amor junto a mi dama viera
y aquél decir: “Ni vivirás siquiera,
pues que de ella el valer es harto fuerte”.
Y allá mi fuerza toda quedó en nada,
que al alma sin tutor
dejó en la lid en que venció mi amada:

el arma de sus ojos dio en herir
de guisa tal que Amor
indujo a mis espíritus a huir.

El soneto octavo de Garcilaso muestra cómo se produce a través de la vista ese proceso de anonadamiento:

D'aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde'l mal se siente;

éntrans'en el camino fácilmente,
con los míos, que de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien qu'está presente.

Ausente, 'n la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y s'encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
revientan por salir do no hay salida.

Sobre los espíritus visivos y este poema, comentaba Fernando de Herrera en 1580:

Extiéndense los poros o vías y pasos desde los ojos a las venas esparzidas en torno del cerebro, las cuales contienen purísima sangre, de donde saliendo espíritus purísimos perfeccionan el sentido del ver. [...] El espíritu es un vapor delgadísimo y transparente engendrado por el calor del corazón de la sutilísima parte de la sangre. Es cuerpo compuesto de los cuatro elementos, aunque predomina el fuego, porque es más caliente que otra cosa, y aunque es muy diferente de la sangre, por la rareza y sutilidad de su naturaleza es con todo de la misma naturaleza que la sangre.

(...) Y la origen del amor, que es afección gravísima y veheméntísima del alma, nace de la vista. (...) Porque la vista pinta y figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshacen y desvanecen presto y desamparan el pensamiento y entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inustiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas que se mueven y viven y hablan y permanecen en otro tiempo.

El poder y la fuerza de la vista, pues. La fascinación y sus efectos. Pero volvamos al poema de Panero. Recordaba yo que a menudo en su obra el punto de vista es el de quien es nadie, quien ya ha muerto, quien carece de nombre e identidad, “pelele o marioneta infame que mimara / su carencia de ser con lo exagerado del gesto”, mero simulacro. ¿Quién habla en el poema? Esa voz no es la de un sujeto; se diría que es más bien un nudo, un lugar de cruce de voces que provienen de lo leído, de lo asimilado y hecho sangre, y de la propia escritura anterior —tan importante la intertextualidad como la intratextualidad—. Así, son poderosas las imágenes de estirpe expresionista, enlazadas por un extrañador hilo reflexivo. En Panero están presentes Benn, Artaud, Bataille, pero también Pound, los trovadores, el *dolce stil novo* —y en particular, como en este poema, Guido Cavalcanti—. Pero también Blake, Lautréamont, Poe, Rimbaud; y toda la ruptura surrealista, la novela gótica y los relatos de terror —de los que preparó una memorable antología—. Y la filosofía como sustrato: Hegel, y Nietzsche, pero especialmente la francesa reciente: Deleuze, Foucault, Derrida; y la antipsiquiatría, y el

psicoanálisis, Freud, Lacan (pero también el “otro psicoanálisis”, es decir, el inconsciente anterior al psicoanálisis, —en la alquimia, por ejemplo, o en la literatura de terror—).

Un lugar de cruce de voces que provienen de lo leído y asimilado, pero también de los sueños, y que provienen especialmente de los *fantasmas* —incluido el sentido actual de la palabra—, es decir, de las presencias y dimensiones inquietantes que toman las personas más próximas dentro de nosotros: “Y allí, en el teatro vacío, / o bajo la carpa del circo / abandonado, tres atletas / —Mozo, Bozo, Lozo— / saltaban sin descanso, moviendo / con vanidad desesperada el trapecio / de un lado a otro, de un lado a otro”.

Todos estos materiales, todos los elementos de la poesía de Panero (y lo excrementicio, lo masoquista, lo inmundo, lo incestuoso), componen una textura de problemas que, aun si quien lee los sintiera ajenos, tienen raíces que son también nuestras, y por eso afectan y conmueven como lo hacen. El exceso de temperatura y cercanía, de violencia, que percibimos al leer a Panero, señala una herida, una carencia que nos afecta en primera persona, “mendigando / a los transeúntes una palabra que dijera / algo de mí, un nombre con que vestirme”.

No hay, como digo, en esta escritura un yo acotable, previo —un sujeto, una biografía, una realidad—, sino una lengua móvil, en continua interacción de planos. Movilidad constante del poema, que nos va llevando más allá, hacia un lugar siempre inquietante y desconocido; el yo se hace en el poema; es más, el yo *solo ocurre* en el poema. Y, sin embargo, al mismo tiempo, en la complejidad de la trama textual funciona con eficacia una imaginación aglutinadora y sintética, una raíz que lo atraviesa todo dotando su discurso de una insólita consistencia.

Tampoco, desde luego, se da en Panero ninguna idea de obra “acabada” —al contrario, hay muy a menudo variantes de un mismo texto—, ningún concepto de un resultado formal final para el poema; en su poesía trabaja siempre una conciencia negadora de cualquier significación y sentido estable. Esta es una cita de Derrida que él ha repetido con frecuencia: “Todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”. Derrida lo anota en *La escritura y la diferencia*, a propósito de Edmond Jabès, y uno de los momentos en que Panero la utiliza es en un artículo fundacional, el titulado “Acerca de la literatura”, que me permito citar en parte. Lo tomo de *Y la luz no es nuestra*, un libro que editamos Miguel Casado y yo en la colección de *Los Infolios* en 1991 y que más tarde se reeditó en otros sellos; le propusimos como título una de sus frases, y en él recogimos los artículos que había ido publicando —a veces repetidamente— en las últimas páginas de huecograbado de *ABC* y algunos en *El País* (este en concreto, que abre el libro, había aparecido originalmente en este medio el 20 de junio de 1984). En general, son breves ensayos centrados en la psiquiatría y la poesía, pero con ellas se cruzan, como es habitual en el autor, la filosofía, la lingüística, la teología, la antropología, la política o la historia; la lucidez con que todos esos elementos se tejen, muestra el nivel del pensamiento discursivo y poético que Panero alcanza. He aquí algunos párrafos de ese texto excepcional como conciencia de una época:

Cabe aplicar a la literatura la crítica sartreana del psicoanálisis: no se trata de represión o de corte epistemológico, sino de mala fe. El mal escritor sabe, de alguna manera, que lo es, y tiene por ello una indudable mala conciencia. Perseguido por su sombra, ve como una amenaza para él un tipo de autores que, como Poe, sabían demasiado bien lo que era escribir. [...]

Lo que sé de los posmodernos me dice bien poco en favor de esta palabra. Esto es, su calidad. Lo que sé de los modernos me dice exactamente lo mismo. La única modernidad que nunca pasará de moda es la del suicidio —no por nada Jacques Rigaut decía que le consolaba “lo infinitamente moderno que él era”— o la locura. Mi caligrafía tiembla al escribir esto: es, sin duda, *posmoderna*. Mi conciencia parece un dragón. Creo que, en definitiva, lo que cuenta es saber hacer bien lo que se pretende hacer, sean cualesquiera su estructura o sus pretextos ideológicos. Y eso no se aprende en escuela alguna. Eliot era católico. Pound, fascista. La enorme tragedia del sueño sobre las espaldas del campesino. Que los gusanos devoren al novillo muerto.

Frente a mí, un niño autista ríe al oír los ruidos de la cocina. Su sordidez secreta. Un hombre ya maduro, instalado en una silla de ruedas, golpea sin cesar su cabeza con la mano. Otro lleva la cruz de hierro sobre el pijama. Todos se ríen de nosotros. En las paredes hay nombres de dioses muertos: Varem, Icso, Yahvé, seguidos de una cruz a manera de breve y modesto epitafio. Mañana morirá otro loco. Las paredes absorberán el hedor de la tinta. Después de Lacan, ¿qué? ¿*La tasa social sobre el fracaso?* [...]

Sentado en el suelo, con la cabeza entre las manos, cedo al acoso del recuerdo. Luego me levanto, adrezo los órganos del muñeco, me dirijo finalmente al estanque de los patos, los contemplo chillar y pelearse entre sí. En cambio, ellos no me miran. Vuelta al pabellón: otro loco mastica su bata. Se les dice, injustamente, *enfermos*. No, la locura no es una enfermedad. Son víctimas del mayor de los aplastamientos sociales. No son locos, sino enloquecidos. La locura es una reacción *normal* ante determinadas situaciones de *jaque mate* social o microsocioal. Cualquier individuo reaccionaría de la misma manera ante parecidos estímulos. Y esto no es Lacan, sino Giovanni Jervis. Pienso en irme con él a Italia e intentar trabajar en este campo tan cercano a la poesía. Es una idea. Tengo conceptos muy claros acerca de la locura. Entiendo a todos los *enfermos* de por aquí, incluso a los más graves.

Todo hombre es en sí un continente, no una isla. El deseo del hombre es deseo del otro. Por ello cuando alguien cae caemos todos con él. Por ello ninguna tragedia es concebible en solitario, llovida del cielo. Es más, la soledad es imposible: está poblada de fantasmas.

Y viceversa, de mi tragedia, tu oscuridad emana. No eres un hombre, estás marcado por la oscuridad. Por no haberte arriesgado a perder el sentido, he aquí que careces de él. Lo dijo Derrida: “Todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo”. 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. [...]

La limpieza, la *evidencia* de la mirada resulta perturbadora. Y, en efecto, la locura entre otras cosas sería eso: un hablar para nadie, un habla que no tiene escucha. Y eso quizá también es la poesía. Cuatro páginas antes de la cita que Panero hace suya, Derrida observaba: “Escribir es retirarse. No a su tienda, para escribir, sino de su escritura misma. Ir a parar lejos de su lenguaje, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y despojada. Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra. Dejarla hablar completamente sola, cosa que solo puede hacerse en lo escrito. (...) Dejar la escritura es estar ahí solo para dejarla pasar, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada”.

Pero regresemos al poema “Ma mère”, y a los *espíritus visivos* de Cavalcanti, tan fenomenológicamente eficaces. Pensaba al releer *Estancias*, el libro de Agamben, que, aun siendo extraordinario en sus análisis, no acaba de dar cuenta del grado y cualidad del sufrimiento que los *espíritus visivos* pueden producir —y que no es solo un asunto filosófico ni de poética o erudición retórica, sino crucial para la vida, y que la condiciona entera, como se ve en el texto de Panero—. El

poema describe un sufrimiento *mortal*, de negación absoluta, que esa mirada —la mirada materna en este caso— produjo, y que hizo sentirse *nada* y peor que nada a quien habla, por su propia cegadora maravilla —efecto de anulación que permanecerá activo sin remedio en la vida y la memoria.

Teniendo todo lo dicho en mente, las imágenes más expresionistas del poema resultan de una transparencia literal. El poema es muestra y desarrollo, *exemplum* al modo antiguo, de lo que los versos de Cavalcanti enigmáticamente señalaban. Los efectos de esa mirada destructora tienen lugar en el cerebro, sede del propio espíritu desintegrado y aniquilado. Leer literalmente: “mi cerebro / aplastado, pasto de serpientes”, “mi cerebro para siempre aplastado / y mi madre reía, mi madre reía / viéndome hurgar con miedo en los despojos / de mi alma aún calientes, / temblando siempre”, “mi cerebro en el suelo licuándose, como un excremento / para las moscas”, “los ciegos manchaban / de heces y sangre sus zapatos al pisar mi cerebro”, “un niño / orinó sobre la masa derretida”.

El vacío de ser se materializa como cráneo vacío, como un “teatro / vacío, del que todo pensamiento ha desertado”, se materializa como caverna “donde en vano alentaba inútil, mi conciencia, / cosa oscura / o aliento de monstruo presentido”, “casa / sin nadie, llevada sólo por lo deshabitado del viento”. La figura de la madre, que se manifiesta en el poema por una risa sin piedad, se identifica con el sapo borracho que ríe. Y nada se puede esconder ante esa conciencia maligna que devuelve magnificada en negativo la desaparecida conciencia de quien habla: “Y mi madre rio, al oír aquel ruido / que delataba mi pensamiento”.

Es la literalidad de la lengua del poema lo que impresiona cuando se intuyen sus claves. No hay imágenes metafóricas. La condición existencial moderna, la esencial precariedad ontológica de la vida contemporánea —mimar la “carencia de ser con lo exagerado del gesto”—, es modulada sobre una exquisita partitura medieval, sobre un *alter ego*, el de Cavalcanti, en cuya facultad sensible, irracional y tenebrosa, Panero reconoció siempre su estirpe.

Un poema muy breve, casi al final de *Narciso*, titulado “La maldad nace de la supresión hipócrita del gozo”, explicita con difícil economía e intensidad el efecto anonadador que “Ma mère” desarrolla. Lleva en este caso una cita del trovador Marcabré:

*Jois e Jovens n'es trichaire
e malvestatz es d'aquí*

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 canta, 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.

Para ir concluyendo y recogiendo algunas de las cuestiones que más me interesan: antes anotaba que, pese a no haber en esta escritura un yo acotable, previo, sino una lengua móvil, en continua interacción de planos, se encuentra, al mismo tiempo, en la complejidad de la trama textual, una imaginación aglutinadora, una raíz que lo atraviesa todo dotando su discurso de una insólita energía y

consistencia. Se trata a mi modo de ver del terrible poder de succión, poder adverso de las imágenes fundadoras de una vida, que “como inustiones hechas con fuego”, decía Herrera, se han imprimido en la mente y la memoria marcando el ser con la más absoluta negatividad. Y cómo esa negatividad o carencia ontológica, tanto para Cavalcanti como para Panero, se expresa en la *canción*, en el poema. O, por mejor decir, solo en la *canción*, en el poema, esa voz puede *llegar a ser*. Panero habla del poema —como Cavalcanti cuando se dirige a la *canción*—, no ya como el lugar en el que uno se expresa, sino como único lugar en el que uno *es*, y también, de algún modo, como único lugar donde el amor puede dar alcance a su objeto, aunque sea en el modo más negativo de la herida. Una poética “que quiere decir *nada*” planteaba el poeta en *Infame turba*. Una escritura *reflexiva* en que quien habla siente *ser nada*.

La madre, el amor. ¿Qué amor es ese que tiene los tintes más siniestros y que destruye la vida? Al parecer, el amor es el amor. Por ejemplo, este que se muestra en “A mi madre (reivindicación de una hermosura)”, uno de sus textos más conmovedores, que pertenece a los *Poemas del manicomio de Mondragón*:

**A MI MADRE
 (REIVINDICACIÓN DE UNA HERMOSURA)**

Escucha en las noches cómo se rasga la seda
 y cae sin ruido la taza de té al suelo
 como una magia
 tú que solo palabras dulces tienes para los muertos
 y un manojo de flores llevas en la mano
 para esperar a la Muerte
 que cae de su corcel, herida
 por un caballero que la apresa con sus labios brillantes
 y llora por las noches pensando que le amabas,
 y dice sal al jardín y contempla cómo caen las estrellas
 y hablemos quedamente para que nadie nos escuche
 ven, escúchame hablemos de nuestros muebles
 tengo una rosa tatuada en la mejilla y un bastón con empuñadura en forma de pato
 y dicen que llueve por nosotros y que la nieve es nuestra
 y ahora que el poema expira
 te digo como un niño, ven
 he construido una diadema
 (sal al jardín y verás cómo la noche nos envuelve).

En el poema hay un corcel, un caballero, la Muerte, la noche, un jardín de estilizada gracia simbolista o medieval. ¿Cómo puede ser tan moderna, tan radical una lengua que vive tanto de lo antiguo? A partir de algunos poemas de Panero, mi propuesta era la de preguntarse cómo leer determinada poesía contemporánea, cómo se actualiza y revitaliza una tradición, considerar la vieja duda de si un poema puede o no llegar a las cosas mismas, o cuál es la raíz común de fenómenos como el amor y el conocimiento, que en principio parecen tan diferentes.

Y he de aclarar que esta manera de concebir el amor (una concepción que nació con el ideal que se asienta en las cortes trovadorescas y que tanto daño hizo a la vida, especialmente en el imaginario transmitido por ella a las mujeres, un legado que desde la lejana Provenza llega a la vida

contemporánea, poblada aún por aquellos fantasmas), que esta manera —decía— de concebir el amor no me interesa en relación con el sentimiento del amor mismo, sino por la forma en que nombra y describe una precariedad ontológica, que está en la raíz de la poesía, de la necesidad de escribir poesía y que es también raíz de la carga política que a mi modo de ver la poesía conlleva, o que, de otro modo, tal vez pueda ser llamada piedad.

Y me interesa porque el mismo proceso que ocurre en el amor —en esta concepción amorosa que en negativo encontramos en Cavalcanti o Panero, no en otras formas de entenderlo—, el mismo proceso ocurre en el conocimiento. Ambos fenómenos, amor y conocimiento, son producto de una *ocupación* que sufre el ojo y los órganos todos de la mente; ambos son resultado de una *fascinación*. Entiendo la fascinación tal como la explica la fenomenología, como específico modo de conocer que pone de manifiesto la precariedad ontológica que caracteriza al sujeto.

En estos casos —dice Sartre de la *fascinación* en *El ser y la nada*—, que representan el hecho inmediato del conocer, el cognoscente no es absolutamente nada más que una pura negación, no se encuentra ni se recupera en ninguna parte, *no es*; la única cualificación de que puede ser soporte es la de que él *no es*, precisamente, tal objeto fascinante. En la fascinación no hay nada más que un objeto gigante en un mundo desierto. Empero, la intuición fascinada no es en modo alguno *fusión* con el objeto. Pues la condición para que haya fascinación es que el objeto se destaque con relieve absoluto sobre un fondo de vacío, es decir, que yo sea precisamente negación inmediata del objeto y nada más que eso. (...) Y —reitera—, precisamente porque el conocimiento no es *ausencia* sino *presencia*, no hay *nada* que separe al cognoscente de lo conocido. (...) En este sentido, podemos llamar al conocimiento la pura soledad de lo conocido.

La poesía, a mi modo de ver, expresa esa relación de conocimiento y es el lugar por antonomasia de esa intensificación perceptiva; la *presencia* del objeto, por así decir, obtiene su relieve de la precariedad o carencia de quien mira. Entiendo la escritura como ese ejercicio de la conciencia; tal como veíamos en “Ma mère”, aquello de lo que da cuenta el poema se constituye en el propio acto de escribir, en ese ejercicio sobre el que proyectan su sombra el tiempo y la muerte. Presencia de las cosas —o de los fantasmas, en el caso de Panero— y precariedad son sus antagónicos componentes. Desde mi punto de vista, la percepción se agudiza a causa de la muerte; es la conciencia de no estar, lo que hace que las cosas *estén* y *sean* con esa nitidez y rara coloración.

Ambos fenómenos, amor y conocimiento, resultan de un tipo de fascinación, siendo el amor una forma específica de esa fascinación o conocimiento. ¿Y no es eso también la contemplación?

He escrito alguna vez cómo, en ciertos momentos, el cuerpo parece estar ante el mundo solo como conciencia extrema de percepción. Las palabras dan cuenta entonces de esa pasividad, de ese quedarse prendido —en efecto, como un yo vacío ante algo que crece—, y a quien lee le llega, junto a la intensificación perceptiva, una profunda extrañeza (así ocurre, por ejemplo, en los versos de Juan de la Cruz, o en el gran poema *Hospital británico*, del argentino Viel Temperley). Si se trata de un poeta moderno, es probable que su posición sea la de quien afirma que nada podemos saber de las cosas, de su existencia en sí, y que solo conocemos lo que nosotros mismos ponemos en ellas. Y, sin embargo, paradójicamente, siempre he sentido que en ciertos momentos (cuando por alguna razón se pierde la habitual familiaridad con el entorno en la que vivimos inmersos), la percepción se agudiza y

las cosas imponen su *presencia* con intensidad desconocida (Wittgenstein decía en el *Tractatus* que “no es lo místico *cómo* es el mundo, sino *que* el mundo es”, o, de otro modo: “la sensación del mundo como un todo limitado es lo místico”). El mundo aparece entonces poderoso e inmotivado ante nosotros, y ese aparecer ocurre también en la escritura. O dicho con expresión que trae el eco de Husserl, la experiencia pura y, por así decir, todavía muda, alcanza en el poema la expresión de su propio sentido.

Y cuando escribía estas reflexiones ya hace muchos años señalaba que se trata, claro, de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo; y que es la precariedad o vulnerabilidad de ese cuerpo la condición inherente que posibilita esa experiencia. La extrañeza que siente es la que reconocemos como propia en la lectura del poema.

Pero pensándolo de nuevo ahora, *espíritus visivos* y Guido o Leopoldo María mediante, no está tan claro el asunto. El mismo proceso para el conocimiento que para la impronta amorosa, sí; ambos, amor y conocimiento, fenómenos de fascinación en el sentido preciso que tomo de Sartre. Pero hay siempre dos vías o posibilidades: o bien se trata de una “ocupación” —la fascinación propiamente dicha—; o bien, da cuenta de una relación en espejo.

La diferencia entre ambas vías está en sus efectos para la vida. ¿Qué quiero decir? A mi modo de ver, una relación en espejo ocurre en la fantasía, es la presencia de un fantasma en el alma, es el amor al amor, siempre una proyección (y aquel viejo libro, *El amor y Occidente*, de Denis de Rougemont, pese a sus imprecisiones, sigue siendo para estas cuestiones de una exactitud impecable). Es producto de una sensibilidad narcisista, oscura y trágica, negada en su raíz, tal como aparece en la obra de Panero. Quien mira proyecta su deseo o la negación de su deseo.

Mientras que la otra posibilidad, la de una sensibilidad ocupada o fascinada da cuenta de una aprehensión de la imaginación a través de los sentidos; es decir, lo que la ocupa viene *entero y real*, como viene un árbol o un animal en la contemplación. Esa *ocupación* por el objeto percibido funciona del mismo modo en la vida que en los sueños, y se produce por mecanismos de intensificación involuntarios, pero vitalmente llenos de sentido. Llegar a *las cosas mismas*, a lo consistente y a lo casi inaprehensible, sería nuestro inestable modo, feliz o desdichado, de exaltación de lo vivo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia. Ed. Pre-Textos, Valencia, 1995.
- BLESA, Túa: *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Valdemar. Madrid, 1995.
- CAMPBELL, Federico: *Infame turba*. Editorial Luma, Barcelona, 1971.
- CASADO, Miguel: *La poesía como pensamiento*. Huerga & Fierro. La rama dorada. Madrid, 2003.
- CAVALCANTI, Guido: *Rimas*. Edición de Juan Ramón Masoliver. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1976.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Editorial Anthropos. Barcelona, 1989.

- GARCILASO DE LA VEGA: *Poesía castellana completa*. Edición de Consuelo Burell. Cátedra, Madrid, 1983.
- HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 2001.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Esteban Torre. PPU. Barcelona, 1988.
- PANERO, Leopoldo María: *Narciso en el acorde último de las flautas*. Ed. Visor. Madrid, 1979.
- PANERO, Leopoldo María: *Y la luz no es nuestra*. Edición de Miguel Casado y Olvido García Valdés. Los Infolios. Valladolid, 1991.
- PANERO, Leopoldo María: *Poemas del manicomio de Mondragón*. Ediciones Hiperión. Madrid, 1987.
- PANERO, Leopoldo María: *Agujero llamado Nevermore*. Selección poética, 1968-1992. Edición de Jenaro Talens. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1992.
- PANERO, Leopoldo María: *Poesía completa (2000-2010)*. Edición de Túa Blesa. Visor Libros. Madrid, 2012.
- ROUGEMONT, Denis de: *El amor y Occidente*. Traducción de Antoni Vicens. Editorial Kairós, Barcelona, 1979.
- SARTRE, Jean-Paul: *El ser y la nada*. Versión, Juan Valmar; revisión, Celia Amorós. Alianza Universidad. Madrid, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Versión de Enrique Tierno Galván. Alianza Universidad. Madrid, 1979.