

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO: LEOPOLDO MARÍA PANERO Y LA AUTOBIOGRAFÍA

Gian Luca Picconi  
Universidad de Zaragoza

El interés despertado por *El contorno del abismo*, la monumental biografía de Leopoldo María Panero, demuestra la centralidad que asume en el debate crítico sobre este autor la relación vida / obra. Una exigencia que numerosos críticos entre los que se han ocupado del poeta han manifestado, comenzando por Antonio Martínez Sarrión, quien, en el prefacio al libro de Fernández, afirmaba: "No tuve ni tengo una fobia especial, aunque me aburrí en su día bastante, en contra de la llamada 'crítica textual', salvo que para mí, siempre se queda corta si no se le añade el encuadre histórico, la peripecia biográfica, anecdótica incluso o el contexto cultural" (Fernández 1999: 9). Este testimonio, fundamental si se piensa en la amistad que unió a Martínez Sarrión con Panero, y en la pertenencia de ambos poetas a un común universo de valores, no es por supuesto el único que exprese la dificultad de (no) subyacer, en la lectura de la obra paneriana, a la fascinación que el entramado de las circunstancias de su vida ejerce. Así pues, Alfredo Saldaña ha escrito: "En efecto, creo que en Leopoldo María Panero 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" (1989: 37). Sin embargo hay que afirmar que, pese a la importancia que la crítica atribuye a su biografía, las referencias directamente autobiográficas en su obra no son tan numerosas. Particularmente, no resultan ser numerosas las menciones efectivas de hechos de la vida privada del poeta; asimismo las dedicatorias, que en cambio sí presentan rastros de su vida, desempeñan un papel importante pero no privilegiado, dentro de su escritura. Cabe añadir una serie de palabras de manifiesta procedencia: el argot de la cárcel ("jibia", "maco" entre otros ejemplos), y la alusión a lugares visitados por el poeta, o en los que residió, como en los *Poemas del manicomio de Mondragón*, donde la ausencia o el exiguo número de alusiones claras y directas a hechos o acontecimientos reales queda compensada por la importancia que se le otorga a un sitio tan central como Mondragón. Finalmente, un poemario cuenta con una sección titulada

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

abiertamente: “Biográfica” (Panero 2001: 477). Ahora bien, incluso en estos casos lo autobiográfico no desempeña el papel principal. El mismo Saldaña subraya: “Lo que de personal y autobiográfico encontremos en estos versos estará siempre matizado por la visión desviada que nos dice el verso sangrante de Panero, verso revelador pero también recreador de una vida que se quiere afirmar única” (1989: 47). Matizado, eso es, filtrado, desviado, relación sintagmática o paradigmática —y, por tanto, desplazada— que lleva siempre a una Destrucción ficticia (Panero 2001: 80), una ficción de destrucción, o, mejor dicho, una destrucción simbólica y ritual.

Panero mantiene, acerca de la autobiografía, una postura aparentemente ambigua e incluso contradictoria. En febrero de 1980, concretamente el 17, salió en *El País*, por mano de José Ángel Valente, un artículo dedicado a Leopoldo María Panero (“Nueve aforismos para un neo-joven”), cuya intención era escarmentar al joven poeta. Se trataba de una de las tantas reacciones al artículo y antología de Panero “Última poesía no española” (Panero 1979). Ahora bien, la motivación principal para escribir esos aforismos no fueron las discrepancias acerca del canon literario, sino la particular disposición de los dos autores con respecto a la autobiografía. Valente discrepaba de Panero por una cuestión, más que sustancial, de estilo; quizá percibía con excesiva claridad la ambigüedad de la posición de Panero. Escribió:

Cabe esperar que los jóvenes realmente probados tengan más capacidad para absorber sus traumas de bachillerato que este microjoven infeliz. [...] El escritor es en rigor anónimo. No se le reconoce por su vida. En realidad, su vida se ha desconocido siempre. Algunos jóvenes perpetuos —que ocupan la juventud como si fuera silla de academia— hacen desde la vida gestos desesperados para existir (citado por Fernández 1999: 255)<sup>1</sup>.

Panero era consciente de la cuota de injusticia del artículo de Valente, ya que en una entrevista declaró: “Por ejemplo José Ángel Valente, que publicó los aforismos para un neojoven en el diario *El País* sin que yo tuviera la posibilidad de defenderme. [...] Allí se mezclaban demasiado obviamente mi vida y mi literatura, que no tienen nada que ver” (Panero 1987: 128). Declaraciones que habrá que coger con pinzas, situándolas en el marco de la preocupación del poeta por las dimensiones que el mito personal paneriano estaba alcanzando, todo eso en detrimento de su poesía.

La posición central que un pensamiento de la autobiografía ocupa en la teorización de Leopoldo María Panero se refleja profundamente en la entrevista contenida en el volumen *Infame turba* del periodista mejicano Federico Campbell. Dicha entrevista, cuyo título es *Leopoldo María Panero o el mundo del silencio*, se convierte en un notable lugar de reflexión y ofrece el testimonio de una meditación a la que el poeta se mantendrá excepcionalmente fiel, si bien originando diacrónicamente evidentes contradicciones y descaradas tentativas de *réfoulement*. Panero ve en la “poesía de confesión” “lo opuesto” a su práctica de escritura, y el hecho biográfico se halla en el centro de sus preocupaciones:

Es que ya no hablo de mi primer libro en estos términos, sino que hablo de lo que estoy escribiendo ahora. Carnaby era entonces búsqueda de la infancia, del Absoluto, y rechazo del mundo presente a través de la nostalgia del mundo infantil. La diferencia con lo que escribo ahora es que el ideal del niño ahora lo he logrado. El niño es la poesía que construyo ahora. Es el blanco. No el niño en sentido de inocencia, sino el niño como no-humanidad, como nada, como piedra. Hay un disco de The Who que es como una zarzuela que se titula Tommy: un niño mudo, sordo y ciego. Pues eso es lo que se trata de construir. En lugar de tratar de buscar la realidad o de descubrir el infinito, de lo que se trata es de inventarlo y construirlo. En “Ann

---

1.- Es curioso este desahogo del orensano, que demuestra cierta antipatía hacia los novísimos, por una parte, y una postura antitética hacia la biografía por el otro: ya que si la escritura es sublimación de la biografía (y uso el término de sublimación en sentido químico), para Valente dicha sublimación consiste en una implosión; y para Panero en una explosión. En ambos casos el resultado es lo mismo: la destrucción. Como dice Valente: “Borrarse. Sólo en la ausencia de todo signo se posa el dios”.

Donne: Undone” es donde empieza este trabajo metódico de destrucción del mundo. [...] Si uno se dedica a la poesía tiene que negar absolutamente todo lo demás. No sólo teórica sino vitalmente. Hay que producir un adelgazamiento progresivo hasta llegar a ser únicamente lo que es el libro (Campbell 1971: 22).

El libro es parte de la vida del autor, no es un elemento exterior, ajeno a él<sup>2</sup>. El libro es, más bien, un fetiche, que sustituye algo, perdido, o sea la vida misma. Libro y vida constituyen, de esta forma, una circulación, un intercambio simbólico, y obedecen por tanto a un mismo principio. Como ha escrito Paul de Man:

We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of the medium? (De Man 1984: 69).

Y una página más adelante: “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (70). Dicha figura, si aceptamos que obra y vida son dos formas de textualidad sometidas a un mismo principio, tiene un carácter evidentemente jurídico, y sobre todo regulativo. La forma de comunicación que conecta obra y vida es, además, a la vez metafórica, y en este sentido remite a la Ley del Padre, y metonímica, por la contigüidad que caracteriza al Libro con respecto al Cuerpo (del poeta). La purificación de la “intertextualidad” autobiográfica tiene que producirse a costa de la vida, de modo que ésta se “resuelva” enteramente en la escritura. Por lo que concierne a Carroll, Panero observa: “y tampoco se vivía Carroll, porque, como Artaud dijo, sólo fue un cobarde que no se atrevió a vivir su escritura” (1999: 60). He aquí una formulación incluso más clara y explícita de la teoría de la biografía paneriana:

En esto que he escrito tú no estás. No existes. Te he destruido. El pecado original no fue aquella estupidez de la serpiente, sino el dar nombre a los animales. Dar nombre a una cosa es destruirla. [...] El nombre destruye al hombre. No tiene nada que ver con él: lo afantasma. No sólo oculta, sino que si nos reducimos a ser un hombre, desaparecemos como hombres. Nos limitamos. Es la única manera de ganar la eternidad. Yo tengo un cierto concepto religioso. Se recuerda un nombre, no al ser humano, sino al artista. El hombre ha desaparecido por completo. Ha quedado la leyenda. Ésta es una de las cosas importantes de los malditos, a partir de Byron, cuando se empezó a tomar en cuenta la biografía. Y considerar la biografía como un género literario significa [...] que el artista, como no vive, tiene que dar a su vida un contenido artístico y por tanto hacer que desaparezca. Hacer mi propia biografía es hacer que la vida desaparezca y se convierta en biografía. Tanto en el caso de Byron, que construyó su biografía (que es su mejor obra), como en el caso de Lautréamont, que no tiene biografía, no hay biografía, no hay vida. Poetizar es una maldición para el hombre porque lo va destruyendo poco a poco (Campbell 1971: 24).

Si hay biografía, entonces, se trata de una biografía al revés, sustitución de la vida por la escritura a modo de sinécdoque: “oh mano mía, mano de mi fantasma / mano de Scardanelli que tercamente escribe / la historia al revés (a partir de mi vida / acabada)” (Panero 2001: 431). Inscripción de la negación de la realidad y de una ausencia dentro del texto a través de procedimientos retóricos como *Verleugnung* (del pene de la madre), sinécdoque, no-acabado, y metáfora<sup>3</sup>, las referencias autobiográficas entretienen un evidente parecido con el fetiche (Agamben

2.- En resumidas cuentas, la obra se sitúa, entre los acontecimientos que pueblan la vida del autor, incluso dentro de la vertiente acontecimental de la historia personal del autor. Es decir, que podría producirse el caso de un escritor para quien la publicación o la simple realización de una obra constituya un episodio de importancia tan relevante como el nacimiento de un hijo, o su propia boda. Pero está claro que en este sentido la obra desempeña un papel menos importante del que desempeña al formar parte, en tanto solución de una crisis, de las etapas que constituyen la biografía profunda. Elementos autobiográficos serán también las metáforas obsesivas, en tanto vivencias que conciernen a quien escribe en la medida en que el propio libro crea a su autor.

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

1995: 70-71), autorizando además, por su inagotabilidad, el movimiento infinito de la escritura. Así pues,

Precisamente en cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum irrepetibile*, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. Y en cuanto que el fetichista multiplica las pruebas de su presencia y acumula un harem de objetos, el fetiche se le escapa fatalmente de entre las manos y, en cada una de sus apariciones celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagoría (Agamben 1995: 72-73).

Fantasmagoría —palabra-clave— que evidencia cómo el papel del autor ante la obra es de habitarla a modo de espectro, a través de los fetiches diseminados en el texto por medio de lo autobiográfico. Manuel Asensi ha escrito palabras estupendas acerca de la condición del autor como huésped en su casa, fantasma en el texto:

De este modo, el reverso de la tesis según la que la condición de posibilidad de la escritura es su funcionamiento separado del autor consiste en que, como contrapartida, la escritura siempre se ve acompañada por ciertas formas metonímicas o fantasmagóricas del autor. Y esas formas son las que convierten en inevitable la presencia del autor, las que perfilan y son, a la vez, consecuencias de la posibilidad de la venida del autor. [...] Se trata de una aporía: por una parte la posibilidad de la venida del autor sobre la que se funda la relación de éste con su escritura [...] nos impide prescindir de la figura del autor al enfrentarnos con un texto. Por otra parte, al ser una posibilidad traducida en ausencia tampoco nos permite apoyarnos en la figura del autor para determinar el sentido de un papel escrito (Asensi 1991: 24).

La presencia tiene por tanto su prolongación en la ausencia y la ausencia en la presencia, la cosa en la palabra, el hombre en el fantasma, el autor en la obra, la obra en el autor. La vida puede diferirse en la escritura. La autobiografía funciona como un fetiche: en el sentido freudiano, porque es sustitución de otra cosa (*Verleugnung* de la pérdida, de la vida sentimental árida y socialmente inactiva, del pene de la madre); en el sentido marxiano, en la medida en que invalida el valor de uso, para explotar, en cambio, su "objetividad espectral", su fascinación gélida de cosa muerta. En opinión de Benjamin —excepcional intérprete del fetichismo marxiano en unos célebres fragmentos del *Passagenwerk*— la mirada del fetichista transforma el cuerpo en cadáver, la cosa en aparato fúnebre, elimina el tiempo no persiguiendo lo inorgánico, sino suprimiendo la diferencia entre orgánico e inorgánico: el fetichista por tanto, no pudiendo hacerse cargo de la muerte, dirige el deseo hacia una zona anestesiada de esterilidad.

Del mismo modo, la poesía de Panero raramente pone en escena fragmentos de algo que sólo por una imprecisión se podría llamar vida real. Lo que aparece en ella es el cadáver de la autobiografía: "ya que todo lo prostituí, aún puedo / prostituir mi muerte y hacer / de mi cadáver el último poema" (Panero 2001: 226). *Mise à mort* decretada por la escritura (esa forma de prostitución que permite transformar, alienándolo, al cadáver en un poema) y que se realiza sobre aquello que Castilla del Pino ha llamado biografía profunda<sup>4</sup>. Sin embargo, la equivalencia que Panero establece entre poema y cadáver posee una significación más profunda: autoriza el continuo des-

3.- "El verdadero poema no es fiel a otra realidad lingüística que la rotura del lenguaje por la metáfora y la metonimia, la sinécdoque, la aliteración y la rima. La poesía [...] es [...] una destrucción del lenguaje, una negación de la gramática" (Panero 1993: 22).

4.- "El adjetivo profunda que yuxtaponemos a la biografía implícita en la obra, y a la que aludimos en este momento, tiene una significación contrapuesta a la biografía acontecimental, la que deriva del mero desenvolvimiento del sujeto en la realidad social. Mientras en la acepción usual biografía es, en última instancia, narración de hechos ocurridos en la realidad de la existencia empírica de alguien, en la denominación biografía profunda se introduce también lo no empíricamente acontecido, lo transcurrido en el ámbito de la fantasía, o sea, no sólo lo que ha sido sino también lo que se había deseado que fuera" (Castilla del Pino 1983: 256). Existe por tanto, en opinión de Carlos Castilla del Pino, una oposición entre una biografía que sólo es accidental, y otra que es sustancial. Así pues, el texto representa la "proyección y externalización" de la biografía no acontecida o, mejor dicho, un "objeto transaccional, resultante de un juego de externalización y ocultación" (*Ibidem*).

liz desde lo inanimado hacia lo animado y orgánico y viceversa. La poesía es el cuerpo, pero apagado, muerto; la existencia, sin sujeto. Así que, ya se trate de autobiografía, ya se trate de cuerpo, el poema tiene a la vez la función de desrealizar los dos elementos, y de permitir una existencia al poeta, aunque sea bajo el signo del *manque-à-être*. De este modo el poema se convierte en fetiche, al desviar hacia otro objeto, cuya función es sustitutiva, las energías dirigidas hacia la vida imposible, al negar al cadáver la posibilidad de pertenecer tanto al reino de la vida como al de la muerte:

Nel suo impulso a sezionare il corpo come un cadavere anche la percezione feticistica risulta mutila. Negando alla consistenza cadaverica dell'oggetto sia l'appartenenza al regno della morte sia a quello della vita, il feticista più che al desiderio di una relazione d'identità originaria sembra obbedire alla negazione della stessa idea d'origine. E perciò la sua fissazione erotica non risponde semplicemente a una pulsione di morte. L'al di là cui anela non riguarda soltanto il "principio di piacere", ma la stessa polarità tra *eros* e *thanatos*. La *Ich-Spaltung*, la scissione dell'Io, non significa allora —in questo possibile sviluppo delle riflessioni di Benjamin— soltanto ciò a cui il feticista può essere ricondotto, ma anche l'esperienza psichica al quale il feticismo attivamente si oppone nella volontà di negare qualsiasi scissione, non solo quella della psiche. [...] Nel fondo esso sembra piuttosto aspirare ad una vita *in statu alteritatis* dove ogni identità e ogni scissione possano venire dimenticate (Desideri 2001: 117).

Los elementos autobiográficos de una obra dan vida a una parada de objetos sustitutivos en los que la parusía del autor nunca tiene lugar, sino su parodia, su manifestación en una forma apagada, frías cenizas y ridículas que, sin embargo, son su única forma de entregarse al texto. El autor-fetiche, la referencia autobiográfica como fetiche del autor existe desde dos puntos de vista: el autor será el fetiche de sí mismo, de su melancolía narcisista; y a la vez el fetiche del lector, que en él sustituye la inasible otredad. El texto literario, hoy en día, sólo se puede entender desde esta perspectiva de fetichismo, a la vez, del yo y del otro. Sólo de esta forma se explica la radical afirmación de Panero: "Hacer mi propia biografía es hacer que la vida desaparezca y se convierta en biografía". La biografía entonces es una forma de "darse un nombre" (otro tipo de fetiche) que destruye la vida. Por esta razón para Panero vida y obra se sitúan en el mismo espacio, el lugar del nombre, pero para enfrentarse:

Opongo vida y literatura. Creo que el vacío del que nace la literatura no es un vacío existencial, no es una carencia de algo, es una carencia de todo. Es una carencia de existencia. Mallarmé no existe. No existe como ser simple, como ser viviente. Existe como literatura. Creo que en la literatura hay una negatividad creadora, una negatividad de la existencia. [...] La literatura de alguna manera contradice a la existencia. No es que se ubique lejos de ella. Se ubica en su mismo lugar, pero contradiciéndola (Panero 1987: 124).

Ahora bien, si está claro que Panero está per-virtiando, con la expresión "carencia de existencia", la conocida categoría lacaniana de *manque-à-être*, tanto literatura como vida surgen o se sitúan alrededor del *manque-à-être* como espacio fundamental. La biografía de un hombre emplea como soporte el vacío, pero no de forma diferente actúa la vida, que a partir de él se desenvuelve. Toda posibilidad, tanto vital, como poética, por lo tanto, estriba en la pérdida originaria que el concepto de *manque* implica. Sin embargo, la obra es una respuesta a la pérdida, una sustitución, por muy ineficaz que sea, y por esto se la puede definir como una "negatividad positiva" (Panero 1987: 124); la vida en cambio no hace sino confirmar, registrar, ratificar la pérdida originaria, la *res amissa*. Así Lacan describe el *manque-à-être*: "Le désir est un rapport d'être à manque. Ce manque est manque d'être [...]. Ce n'est pas manque de ceci ou de cela, mais manque d'être par quoi l'être existe. [...] L'être vient à exister en fonction même de ce manque. [...] Dans ce manque d'être, [le sujet] s'aperçoit que l'être lui manque, et que l'être est là, dans toutes les choses qui ne savent pas être" (Lacan 1978: 261-262). Así pues, es a través de este percatarse de que el ser está en las cosas que no tienen auto-conciencia que se puede entender la atención que Panero dedica a toda una serie de objetos simbólicos, como animales, flores, piedras. De hecho Panero advertía, en uno de los fragmentos antes citados: "El niño es la poesía que construyo ahora: [...] el niño como no-humanidad, como nada, como piedra". Desde luego,

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

apunta a esta dimensión de suplemento de ser que caracteriza a “las cosas que no saben que son” lo que dijo Panero acerca de aves y flores, los cuales: “no forman parte de un referente botánico, ni zoológico, ni natural” (Panero 2001: 449), y remiten, en cambio, al vacío existencial del *manque*. Negatividad creadora, se decía antes, pero, en realidad, se trata de huellas y trazos por encima del *gouffre*, del abismo de la falta: “Indudablemente la vida se protege a sí misma mediante la repetición, la huella, la diferencia. [...] Hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia” (Derrida 1989: 280). Ahora bien, ya que “Tout le problème des perversions consiste à concevoir comment l'enfant, dans sa relation à sa mère, relation constituée, dans l'analyse non pas par sa dépendance vitale, mais par sa dépendance de son amour, c'est-à-dire par le désir de son désir, s'identifie à l'objet imaginaire de ce désir en tant que la mère elle-même le symbolise dans le phallus” (Lacan 1968: 70), la huella de la vida que la literatura protege será la resultante entre la necesidad del deseo de la madre, y lo que su ausencia de pene implica a la hora de abrir aquel espacio que se puede llamar nombre del padre: huella de un vacío, por tanto, huella como forclusión. He aquí, entonces, que *manque-à-être* es el pene de la madre, y por tanto la castración originaria, de la que brota el fetichismo: fetichismo que en Panero se orienta hacia lo no-humano, lo anti-natural, incluso en lo que forma parte de la naturaleza<sup>5</sup>.

Panero es consciente de que los animales en su obra no son sino el significante del vacío sobre el que se abre su nombre. Con un desplazamiento metonímico los animales significan el ser, y a la vez la cognición, por parte del poeta, de su exilio de él:

Más grande que mi mano es la rata  
Y lo que ella dibuja  
la rata lo deshace.  
Manchado estoy de lodo,  
como aquel que salido  
del cementerio hubiera  
a buscar los hombres  
descuartizado y pálido:  
y me siguen las ratas  
chillando y chillando  
y sobre la tierra un rastro  
eterno de gusanos  
es mi espuma y mi nombre.  
Y en la casa deshabitada  
el viento lo repite: fuiste,  
ya no eres del hombre:  
mas lo que la rata hizo  
la rata lo deshaga: una  
alcahueta cuenta  
a los hombres mi vida:  
que el aire la deshaga  
que no sabe mi nombre:  
lo que sabe la rata  
no lo sabe el hombre. (Panero 2001: 446)

---

5.- Agamben reconoce un “fondo anti-humano de la poesía moderna” (1995: 99), que parece encontrarse en fuerte conexión con el fetichismo como origen de la obra de arte contemporánea. Y Philippe Lacoue-Labarthe ve en el riesgo de lo inhumano la posibilidad misma de darse el arte como espacio o lugar de lo humano: “Autrement dit le Da-sein —ce dont tu dis toi-même: ce n'est pas l'homme, mais ce n'est pas autre chose que l'homme (c'est pourquoi je risque l' (*in*)humain)— le Da-sein, c'est l'art ou l'oeuvre d'art. Ou, plus rigoureusement, et parce qu'il faut encore nuancer: le Da du Da-sein est d'abord l'art ou l'oeuvre d'art” (Lacoue-Labarthe, 1981: 435).

La pertenencia al ser de la rata es su saber: el saber del no-saber del ser. Al centro, el nombre, que de alguna forma custodia ese vacío que es el *manque*, inaugurado por el nacimiento. Quizá se refiera a esta poesía Panero, cuando dice:

Aquel que compuso ese ataúd que es, para esta gente, la Obra, es también un cadáver, un ser —el autor— idéntico a sí mismo, cuyo autor, a cuyo funeral asistimos por medio de su *biografía*: los motivos que impulsaron a ese autor a realizar una determinada obra fueron en realidad múltiples, infinitos: en la biografía se reducen a uno. La creación de esa obra fue, en realidad, algo azaroso, pudo muy bien no hacerse, o no acabarse: sin embargo, para la biografía —y para la política de autores— la obra se hizo necesariamente, no pudo haber sido de otro modo. Con todo esto, la crítica literaria y artística han hecho de la escritura y del arte un inmenso Funeral: donde, como las ratas en un poema mío, los críticos muerden en la piel rosada del artista, murmurándole mientras: “tú eres Tú: sólo por eso puedo adorarte: tu fotografía, en la contraportada, me tranquiliza (comprenderemos ahora el sentido de la empresa anabiográfica de Lautréamont)”: por ella sé que Kafka [...] era sólo Kafka, y si no puedo amar a Artaud —ese máximo negador de la identidad— lo lograré si me dan su foto, el nombre y la fecha de su Muerte (Panero 1999: 13).

Queda reflejada en estas palabras la preocupación por superar la consideración de su obra desde el punto de vista del cotilleo crítico-biográfico, que ya el poema antes citado escenificaba a través de la figura de la alcahueta; sobre todo para que la obra adquiera su debida consideración en tanto “empresa anabiográfica”: empresa (y ¿qué puede formar parte, por cierto, de una biografía con más título que una empresa, o hazaña?) con la que se apunta a la disolución o perfecta superposición de la vida y de la obra. Empresa, se podría decir también, con un juego de palabras un poco chocante, pero no extraño a los recursos expresivos paneriano, anal-biográfica, en el sentido del placer o del goce que la retención de la vida en la escritura otorga del mismo modo que la retención de las heces en el ano.

Quizá sea por estas razones que, en contradicción con lo que había ido diciendo en los primeros años de su fama, Panero intenta contener el mito de su malditismo, o, mejor dicho, “destruir el mito que el autor y su biografía ofrece” (Panero 1999: 59-60):

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. Yo escribo poemas como Baudelaire, muy cuidadosos y muy técnicos, basados en la autonomía de la poesía con la vida. El tema del malditismo no me interesa. Me parece una horrerada (Panero 1994a: 29).

Huelga decir que, frente a la visión de un malditismo vivido hasta las más dolorosas implicaciones, esta tentativa de quitarle importancia no puede sino obedecer a la necesidad estratégica de despistar con una ficción la necesidad de los críticos: en realidad sí cuenta el malditismo, pero sólo en la medida en que forma parte como un órgano vital de la “empresa anabiográfica”, suerte de ascetismo de la escritura llevado a los máximos extremos; y en este sentido, como dice él “es esta voluntad de sobrepasar al hombre lo que está maldito” (Panero 1999: 65). Sobrepasar al hombre apuntando a lo extra-humano, como en el proyecto del niño piedra, o del niño nada. Deshumanizar la biografía: “Que no usen mi torpe biografía para juzgarme. La literatura no es un modo de vida. ‘La no-vida es un estado de disolución / del yo en vida, causa de la escritura y a la vez su resultado’, decía ya en Teoría” (Panero 1993: 16). La no-vida, de la que se origina la escritura, es una modalidad de desrealización que actúa sobre el mero acontecimiento biográfico y anecdótico. La mera evenencialidad será, por tanto, la “torpe biografía”, pero existirá también una biografía no torpe: la escritura, calco de la no-vida. Está claro que para Panero existe una verdadera biografía frente a una falsa; ya con Campbell había dicho: “Ya que hablamos de biografía, yo siento la sensación de estar borracho precisamente cuando no lo estoy” (Campbell 1971: 25). El malditismo, otra modalidad de la no-vida, y en particular el alcohol: “He mantenido, si quieres hablar de mi biografía, el alcohol como un rigor” (Panero 1981, 24). Especial relación del alcohol con la biografía, como en este poema:

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

Me digo que soy Pessoa, como Pessoa era

Álvaro de Campos

Me digo que estar borracho es no estarlo

toda la vida, es

estar borracho de vida y no de muerte,

[...].

Que este vaso de vino oscuro o blanco

de ginebra o de ron o lo que sea

[...]

que es como la infancia, y no es

huida, ni evasión, ni sueño

sino la única vida real y todo lo posible (Panero 2001: 220).

Una vez más lo que Panero ha llamado no-vida se manifiesta en una de sus modalidades, o sea el alcohol, para el que vale la misma norma que rige la escritura: un estado de disolución que es a la vez producto y causa de la falta. Pero, si la mención del alcohol sugiere la adopción de una costumbre muy relacionada con el padre Leopoldo Panero Torbado, la referencia a Pessoa y a su juego de heterónimos remite a la idea de que la escritura es renuncia voluntaria al nombre paterno, ya que el nombre del padre es la ley que origina aquella falta que es la castración; castración que es a la vez sufrimiento trágico ante una herida que no se cierra pero también magnífica coartada: la de jugar a la castración, eligiendo la no-existencia como defensa: "SOLO / AQUELLO QUE NO EXISTE / NO PUEDE MORIR" (Panero 2001: 94). Panero ha declarado:

El dictador es aquel que nos obliga a todos a jugar al mismo juego. Cabe también otro juego más moderno, el del maldito, que es el sistema de la transgresión [...]. Ahora bien, salir de esta certidumbre absurda puede llevarnos a un límite aparente, que es el fracaso, la muerte o la locura. Pero incluso el fracaso es también un juego —el del perdedor— sin hablar de la muerte o la locura. De esta manera, no se pierde nunca, ni tampoco puede decirse que se triunfa (Panero 1993: 48).

En este punto vuelve a aparecer el nombre de Pessoa. Sobre él, Panero declara:

La única cumbre es aquella —sólo alcanzada por Fernando Pessoa— que consiste en jugar a jugar. Puede decirse que la única tesis que cabe extraer de la biografía de Pessoa es la de que la vida es nada, pero no una nada absoluta, pesimista [...], sino una nada maleable [...]. Es más, es precisamente la existencia de esa nada, contra la certidumbre de cualquier destino, lo que nos permite escapar a la desesperación (*Ibidem*).

El dictador, el padre, que obliga a jugar, a ser niño, para siempre, por un lado; por el otro el hijo, que asume el juego incluso en contra de quien le obliga a jugar. Modalidades de desrealización, el juego, el niño, el malditismo, la escritura son también, por tanto, una forma de represión de la vida, o de negación. Negación de los destinos posibles, entre los que cabe destacar el destino de autor:

Bataille [...] dividió a la sociedad en dos clases que siguen dos regímenes opuestos: el régimen de apropiación (el burgués, el intelectual, el erudito, que continuamente se apropian de lo muerto: ya sea éste la "cosa muerta" que era para Marx el dinero, ya sea el cadáver de un escritor: el nombre del autor, su biografía y su bibliografía [...]) y el régimen de excreción: el proletario [...]; el —esquizofrénico— que el capitalismo produce como residuo, excremento [...]; el niño, ese otro esclavo del hombre, al que el hombre castiga por jugar con sus excrementos [...] (Panero 1999: 45).

Así pues, fuera de la maldición del nombre de autor la poesía se convierte en el fetiche u objeto sustitutivo del placer de jugar con sus propios excrementos. El juego borra la vida y la sustituye como un fetiche. La palabra es más apropiada de lo que parece: Panero habla de la fascinación de cosa muerta del dinero, pero en realidad esta expresión Marx la usaba en relación con el concepto de mercancía a propósito de la teoría del fetiche; y este lapsus se explica aún más si se piensa que objeto de él es el dinero, que, notoriamente, en el psicoanálisis tiene valencias rela-



cionadas con los excrementos. Así pues, si la vida, el juego de los excrementos, se ven sustituidos por el juego de la poesía, el juego de jugar, sin embargo lo reprimido retorna, tal como ponen de manifiesto estas afirmaciones de Panero: “Yo creía que la poesía podía dejar de ser confesional, pero he descubierto que no” (Panero 1994: 214). La poesía confesional, echada por la puerta, vuelve a entrar por la ventana; la poesía de Panero no puede evitar ser confesional en la medida en que lo confesional es el principal objeto de exclusión del campo de su literatura. Así pues, no hay biografía en la poesía de Panero, pero es justo por esta razón por lo que al final toda su obra se vuelve fundamentalmente autobiográfica.

Ya se ha visto que existen, a lo largo del *corpus* de la poesía paneriana, elementos autobiográficos indiscutibles, que, sin embargo, no constituyen un sistema. Efectivamente, lo que ignora y rotundamente evita la poesía paneriana es la adopción de una temporalidad que organice y encadene estas referencias, casi siempre disfrazadas, que aparecen en el texto. El tiempo de la poesía de Panero es un tiempo póstumo, tiempo de la desmundanización del mundo, del fin del mundo. Ya a partir de las primeras experiencias de escritura infantiles, hasta las últimas pruebas. A Campbell, le dijo: “Lo que trato de lograr es el fin del mundo dentro de la poesía” (1971: 18). Que se convierte en un tema explícito de la poesía: “Tú has llegado hoy al final del mundo / que es ahora algo así como una aldea fantasma” (Panero 2001: 184). El fin perpetuo, fin infinito de la poesía se convierte sin embargo en una pancronía, no en una acronía. Tiempo que no conoce fechas, por tanto, y que a la vez sanciona el cierre de la poesía dentro de sí misma, sin poderse abrir al otro. En este eterno funeral, entonces, se asiste a una especie de errancia espectral de las palabras, que tapan a otras, que las borran, que disuelven los nombres. Como escribió Derrida acerca del gran poeta Celan:

Quand elle va jusq' à la mort du nom, à l'extinction de ce nom propre que reste encore une date, une commémoration endeuillée, la perte ne peut être pire. Elle franchit cette limite où le deuil même nous est refusé, l'intériorisation de l'autre dans la mémoire, la garde de l'autre dans la sépulture, l'épithaphe. Car en assurant une sépulture la date pouvait encore donner lieu au deuil, à ce qu'on appelle son travail. Or Celan nomme aussi l'au-delà incinéré de la date, le mots perdus sans sépulture [...]. Mais une fois morts, et sans sépulture, ces mots de deuil eux-mêmes incinérés peuvent encore revenir. Ils reviennent alors comme des fantômes (Derrida 1986: 95).

Clásica estructura del retorno de lo reprimido, el tiempo del fin del mundo es el tiempo de quien obedece a esta consigna: “Haz de ti mismo tu obra póstuma” (Panero 2001: 201). El tiempo que excluye la posibilidad del duelo, ya que, como en “Glosa”, el propio poeta ya está muerto. Y el tiempo que excluye la posibilidad de las fechas, y, por tanto, también la de una comunicación; efectivamente la de Panero es una poesía en ausencia de destinatario: “Pero, no hay necesidad de comunicación! Creo que la lectura estropea el hecho puro de la poesía, el hecho puro de la creación. Es decir, que en la lectura se aboca a un abismo, que no hay comunicación en el acto poético” (Panero 1987: 124). Ahora bien, estos poemas parecen vivir un corte que los separa de la realidad: en su interior son como mundos; y sin embargo hay algo que los reanuda a la historia, a lo real, al tiempo del *hors-texte*: son las dedicatorias. Manera de decir, por tanto, te regalo este poema, las dedicatorias, con la serie de nombres y acontecimientos evocados sancionan la irrupción de la otredad dentro del discurso y de los significantes del poeta. Los poemas de Panero funcionan como regalos, pero el regalo tiene contraindicaciones: se ve desgarrado por marcas que pueblan el texto como fantasmas: “Ce qu'on appelle poésie ou littérature [...] ce n'est peut-être qu'une intense familiarité avec l'inéluctable originarité du spectre” (Derrida 1986: 96). Familiaridad, en particular, con un espectro: el del padre. Como dice Saldaña: “Otro personaje que, junto a la madre, va a ocupar un lugar destacado en la poesía de Leopoldo María Panero es el padre, el poeta Leopoldo Panero, recuperado de la muerte en la mayoría de los poemas en los que es evocado, alcanzando en la extensión del verso una vida *post mortem*” (1989: 49). Imposibilidad del duelo que linda con la posibilidad del duelo perpetuo, el padre es un *revenant* a todos los efectos; vuelve, sin embargo, a una zona póstuma de la vida que ya el hijo habita, en

el remolino o en el revoloteo de una serie de símbolos que no hacen sino demostrar la errancia espectral de las palabras alrededor de la falta.

Las referencias autobiográficas, por tanto, encuentran sitio en la poesía de Leopoldo María Panero bajo diferentes aspectos. Si escasean las relacionadas con la biografía acontecimental, si no se pueden incluir las figuras que aparecen entre las numerosas dedicatorias, hay otros elementos que sería difícil no clasificar de autobiográficos pese a que no contengan datos procedentes de la bruta realidad. Véanse, por ejemplo, en un texto en prosa, las palabras que atribuye Panero al narrador: "Pero en fin, yo era, eso sí es cierto; yo era, si no me equivoco, un escritor llamado Maurice le Blanc; tenía, cómo no, vocación de genio, quiero decir vocación de no sé, de héroe total, de serlo todo o morir" (Panero 1984: 54). Difícil no reconocer aquí una alusión directa al Padre Palomar, del Liceo Italiano de Madrid, uno de los educadores en la infancia del poeta. En palabras de Felicidad Blanc: "Recuerdo al Padre Palomar, arriba un día, hablándome de Leopoldo. Me decía que le preocupaba mucho Leopoldo. Me decía: 'Leopoldo puede ser todo o nada'" (Chávarri 1976, 67). En esta apócrifa evocación del episodio infantil incluso la elección de la máscara obedece a elementos biográficos: ya que el apellido del escritor ficticio es casi idéntico al de la madre. Las máscaras, los apócrifos no excluyen el autobiografismo: "Los libros caían sobre mi máscara [...] y las palabras me azotaban" (Panero 2001: 351). Derrida ha escrito, sobre Nietzsche: "Il y met son corps et son nom en avant, même s'il s'y avance sous des masques ou des pseudonymes" (Derrida 1984: 45). Las máscaras no son sino la serie de palabras que se amontonan encima del *manque*, las máscaras son una defensa: "Narro la historia únicamente de un escritor imaginario que, pongamos, soñó no sólo haber escrito, sino incluso haberse defendido de su nombre en entrevistas, artículos y otros números circenses" (Panero 2001: 141). Defenderse del nombre propio, defensa que es una defensa del nombre del padre: "Ahí me puse el María para diferenciarme de mi padre" (Panero 1994: 212). Y, por tanto, Panero se defiende de su nombre, de sí mismo, y del padre, de su nombre. De este modo se entiende que Panero sea el único destinatario de su poesía, siendo ésta una defensa de sí mismo. Como dice Derrida siempre acerca de Nietzsche: "Il est le premier sinon le seul destinataire de la narration. Dans le text" (Derrida 1984: 57). Dentro del texto, todo se dirige hacia él. La poesía, en tanto defensa del (contra) padre, es la señal más evidente de la forclusión. En este sentido muy importante es este poema: "Vejez y alcohol y canto del silencio / y tempestad parecida a la nada y la muerte / tempestad para nadie, como lector del poema / que no invoca tu figura" (Panero 2001: 479). Verdadera poética, este poema sanciona la ausencia de destinatario de la escritura paneriana a la vez que evoca, *réfoulé*, al padre, escondido con una suerte de anagrama bajo la expresión "para nadie", intentando por tanto contemporáneamente alejarlo y mantenerlo en la poesía, para defenderse, para sustituirse. Defenderse hasta el punto de convertir en apócrifo el propio nombre es, por consiguiente, en tanto reacción a la autobiografía, el ejercicio más autobiográfico que se pueda imaginar, como en una serie de tres textos (Panero 2001: 267-269) titulados *complessivamente* "Tres historias de la vida real", donde se habla de un "impostor fingiéndose Leopoldo María Panero" (Panero 2001: 267); pero habrá que calificar la autobiografía no de historia, sino de ejercicio arqueológico. "En estas ocasiones habla / ÉL" (Panero 2001: 324): así pues hay que entender este verso en su intención de designar a la vez la sustancia apócrifa del poema, la voz del poeta como palabra de la falta, del *manque*, voz del inconsciente, y el régimen de la poesía como régimen del sometimiento a la ley del padre, voluntad de ser él y voluntad de adquirir una presencia a costa de él. Finalmente, todo lo que de autobiográfico se vislumbra es por tanto nada más y nada menos que una arqueología del yo y del niño en su dialéctica con el padre y la madre, cerca de los cuales, como Panero cuenta, él deja su poesía como rechazo y como regalo. En una palabra, como excremento: "para el niño el excremento no sólo es considerado como un hijo, un niño, sino que también, cuando lo deposita en el lugar del coito de sus padres, es símbolo de un rechazo: [...] pero esta negación, en manos del niño, no entraña nada negativo: es también un regalo" (Panero 1999: 47).

Es por esta razón por lo que todo el material que ocupa la escena de la poesía de Panero, que es una escena de niñez, se desarrolla alrededor del eje padre-madre:

## GIAN LUCA PICCONI

Hemos tenido el complejo de Edipo negativo de enamorarnos de nuestro padre, y de tratar de imitarlo a toda costa. Una cosa que demuestra la influencia edípica de mi padre es el hecho de que yo empecé a hacer poemas a los cuatro años. Se los dictaba a mi madre, y si hubiera podido leer entonces a Wallace Stevens sin duda hubiera tenido influencia suya. Hay uno que me sé de memoria porque lo he oído muchas veces:

Yo temblaba  
no era un sueño  
y fueron muriendo  
todos los soldados  
de la guardia del rey  
y mi corazón seguía temblando (Campbell 1971: 26-27).

La poesía se ve relacionada directamente con el padre y con la madre. Los poemas que producía la imaginación de Panero hijo bajo la influencia del progenitor, eran dictados a la madre. El eje se desarrolla en toda su extensión ya en la prehistoria del sujeto y pervive a lo largo de toda su existencia. El amor hacia el padre se materializa incluso en la poesía, como un resto autobiográfico evidente, pero también según modalidades de identificación: "solos yo y tú, mi amada, / aquí, bajo esta piedra" (Panero 2001: 153). Unión en el nombre de la poesía (nombre que evidentemente es Leopoldo Panero), que es lo que hace falta a la madre, la escritura es hurto prometeico al dios padre, y, por tanto, condena a muerte por parte de quien ya siempre está muerto (así que nunca podrá morir). Como dice Derrida: "Mon père et ma mère, soit encore le principe de contradiction dans ma vie, entre le principe de mort et le principe de vie, la fin et le commencement, le bas et le haut, le dégénérescent et l'ascendant. Cette contradiction est ma fatalité" (1984: 61).

Las referencias autobiográficas parecen restos, que el cuerpo produce ante el trauma de la escena primitiva protagonizada por padre y madre. Si el excremento es un resto de la persona, la poesía en su faceta excrementicia permite una arqueología del cuerpo y del individuo que la produce. Leopoldo María Panero rinde su homenaje a la sustancia de la escritura poética, ocupando una posición que puede parcialmente ser asimilada a la de Artaud<sup>6</sup>:

En mis manos acojo los excrementos  
formando con ellos poemas  
cerca estoy ya de donde sopla el viento  
y odres de vino de mi nombre están llenas.

Mi ano es todo lo profundo  
solo construye un mundo  
un niño baila en el dibujo  
como la rosa de lo inmundo (Panero 2001: 392).

6.- Según Derrida: "Así pues, mi obra, mi huella, el excremento que me roba de mí, bien después de haber sido robado yo a mi nacimiento, tiene que ser rehusado. Pero rehusarlo no es en este caso rechazarlo, sino que es retenerlo. Para guardarme, para guardar mi cuerpo y mi palabra, me hace falta retener en mí la obra, confundirme con ésta para que entre ésta y yo el Ladrón no tenga ninguna oportunidad, tengo que impedirle que se eche a perder lejos de mí como escritura. [...] Así, lo que me desposee y me aleja de mí, lo que rompe mi proximidad conmigo mismo, me ensucia: con lo cual me aparto de mi propio ser. Propio es el nombre del sujeto próximo a sí —que es lo que es—, abyecto, el nombre del objeto, de la obra a la deriva (Derrida). Así pues, la obra de Panero se acerca a la de Artaud por inscribirse ambas dentro del fracasado intento de salir de los estrechos confines de esta insuperable metafísica de lo propio: "Artaud solicita esta metafísica, la sacude cuando ésta se miente y pone como condición para el fenómeno de lo propio el que uno se aparte limpiamente, propiamente de su propio ser (es la alienación de la alienación); la requiere de nuevo, sigue alimentándose de su fondo de valores, pretende así ser más fiel a éstos que ella misma restaurando absolutamente lo propio en vísperas de cualquier escisión" (Derrida 1989: 251-252).

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

Como ha escrito, y con mucho acierto, Túa Blesa, “El discurso poético emana del sujeto como sus deyecciones. Del vientre del caído deyecciones alvinas vinculan su cuerpo y su discurso, inscriben a aquél en éste. El excremento es mucho más que una metáfora del poema. El excremento, lo que es el individuo y de él se desprende, es el poema: la obra desgajada” (1995: 115). Está claro que nos encontramos ante un ejemplo evidente de aquella configuración a la que se hacía referencia, que une el excremento, el cuerpo, la biografía, siempre acompañada y sellada por el nombre (v. 4). Ahora bien, una vez se haya declarado la necesidad de una consideración en la poesía de Panero de estas tres constantes (las primeras dos, a la superficie; las referencias biográficas, o elementos autobiográficos, en el abismo de la *mise-en-abyme*), no es posible hablar de las referencias al cuerpo y excrementicias en Panero sin enfrentarse al tema de la autobiografía, y viceversa. Quizá cierto grado de responsabilidad puede verse en la actitud de la madre de éste. En su biografía del poeta, Juan Benito Fernández escribe:

Trabajando en la clasificación y ordenación de este valioso archivo, comprendí rápido que había sido Felicidad Blanc la autora de tan útil tarea. Sólo una madre como Felicidad guardaría los primeros poemas por ella transcritos en una tarjeta oficial cuando Leopoldo María Panero era un niño de cuatro años, el recordatorio de la primera comunión, el permiso de conducción del club de mini-cars que obtuvo a los once años, el carné de la Sociedad Protectora de Animales y Plantas de Madrid que tenía a los trece, el carné del Club de Amigos de la Unesco... Todo. Felicidad guardó todo lo referente a su hijo Leopoldo María desde muy tierna edad (Fernández 1999: 26).

Como dice Fernández, Felicidad Blanc conservó todo lo que fuera relacionado con la biografía de su hijo, incluso lo que, de una vida, se podrían considerar los restos, autorizando de esta forma una parecida actitud de carácter anal asimismo en el hijo, y, por otra parte, estableciendo ya de alguna forma un espacio semiótico en el que la ecuación obra-excremento quedaba ampliamente justificada, y la retención del excremento podía verse equiparada a la rememoración de un recuerdo.

Es un dato de cierto interés señalar que el poema sucesivo a “En mis manos acojo los excrementos” se cierra con un evidente signo autobiográfico:

Hoy de aquella Zaragoza que la amistad nombró  
sólo queda  
sobre la mesa un ejemplar sin vida  
de Vida ávida de Ángel Guinda  
y unas voces que oigo en las pesadillas (Panero 2001: 393).

Este evidente recuerdo aparece entre una serie de poemas calificados como inéditos pertenecientes al período de los *Poemas del Manicomio de Mondragón*, en los que la simbología excrementicia desempeña un papel de excepcional importancia. Volviendo, sin embargo, a “En mis manos acojo los excrementos”, hay que destacar otros elementos significativos en los dos cuartetos. Ante todo la estructura métrico-rítmica: de hecho, si en el primer cuarteto prevalecen las asonancias, en el segundo prevalecen las rimas, incluso idénticas, que evocan, en su aspecto formal, una retahíla infantil. Y dicha referencia a un mundo infantil no es en balde, ya que efectivamente en el séptimo verso y octavo aparece un niño que “baila en el dibujo” y es, según la más acertada variante, “fiel a la rosa de lo inmundo”, con toda probabilidad el ano productor de excrementos (en otro poema lo define “la rosa infecunda de la nada”, Panero 2001: 431). Aparece así otro elemento relacionado con biografía, cuerpo, heces: la niñez. Entre los *Poemas del manicomio de Mondragón* (contemporáneos, por tanto, al texto al que estamos haciendo referencia) se halla uno (dedicado al amigo José Saavedra) que explica esta conexión más claramente:

Has dejado huella en mi carne  
y memoria en la piel de las interminables bofetadas  
que surcaban 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 2001: 357).

De este fragmento podemos recabar otra serie de palabras clave: “memoria, cuerpo, sueño, hombre, niño”. Si, como dice Michel Bernard, el psicoanálisis es algo así como un ejercicio de arqueología del cuerpo, es a su vez en el cuerpo donde se inscribe toda la historia y prehistoria del sujeto: “De hecho el cuerpo se ha convertido en el lugar de la identidad personal” (Antoine Prost, 1991: 105). Sin embargo, aquí, el espacio de la memoria brota de la experiencia onírica (“en el claustro del sueño”), lugar *par excellence* del difuminarse de los vínculos que reanudan a una persona su identidad. Es la prueba quizás de que es imposible ya producir un discurso autobiográfico estructurado, dentro de la ruptura estructural que vive el sujeto; pero eso sí, todo discurso de este sujeto, que adquiere existencia en tanto *béance*, no puede por menos de existir a través de la diseminación de la sustancia biográfica y corporal-excrementicia a lo largo del texto, texto de la existencia y texto de ficción, como textos donde se experimenta una especie de convergencia paralela cuya verdad es esa arqueología. Destaca la dimensión del proyecto de esta labor autobiográfica interna a la obra y a la vida: proyecto, se podría decir, de supervivencia; aunque los medios para realizarlo pueden ser los más disparatados: la creación de un nuevo niño (como patria perdida, y contemporáneamente *promise land*) o la muerte, da igual.

El texto que cierra los *Poemas del manicomio de Mondragón* expresa de la forma más clara posible el tema del nacimiento o del papel del niño en Panero:

El cuerpo humano, que salvo para los niños, es un secreto, contiene igualmente alucinaciones olfativas, aunque éstas no remitan a inconsciente metafísico o junguiano alguno, es decir, a inconsciente alguno de la especie o, en otras palabras, a su pasado, en el que los dioses están bajo la figura de totems, pues no en vano la palabra “zodiaco” significa en griego, animales. Dioses estos, pues, corporales, hijos del sol y de la tierra.

He aquí, por consiguiente, que el cuerpo contiene la locura y como el único cuerpo entero que existe es el cuerpo infantil, es por tal motivo que la esquizofrenia tuvo por primer nombre “*dementia praecox*” o demencia traviesa (Panero 2001: 368).

Ahora bien, se podría retorcer este texto tan deleuziano en contra de quien lo ha escrito, sobre todo a raíz del pasaje en que declara Panero la absoluta unidad del cuerpo en el niño: para un lector de Lacan tan atento como él, esto podría sonar a herejía. No es verdad que el cuerpo tiene unidad sólo en el niño, si bien es cierto que la adquisición del lenguaje mantiene viva su fragmentación. Efectivamente, según Lacan dijo, el *corps morcelé* es la manera inicial de entender y aprehender el cuerpo por parte del niño, que adquiere la consciencia de su unidad sólo después de la superación (feliz) del estadio del espejo. Ahora bien, ¿qué significa y supone esta valoración del cuerpo del niño, esta exaltación que Panero en este texto hace? Y, ¿qué papel juegan los niños y el cuerpo humano en su obra? Ante todo, el momento en el que el niño puede gozar de una sensación de unidad total, experimentar hasta el fondo un sentido de unidad y unión con lo que lo rodea es el embarazo. Vuelta a la madre, el niño —y su cuerpo— es, por lo tanto, figura de este estado auroral de la consciencia, de la necesidad de una recuperación de esa unidad con la madre, ya que la primera castración, que origina el trauma, es el propio nacimiento. Primer testimonio de la crueldad de la madre mala, o del seno malo, frente al seno bueno. El niño tiene asimismo un perfecto equivalente o correlativo en el poema: ya que el poeta no puede cambiarse con una varita mágica, a través de un ejercicio igualmente mágico, intenta engendrar a un niño, que no es otro sino él vuelto a la luz. Engendrarse para protegerse de la muerte, de la maldad, de la madre arcaica (Kristeva): “nacerá algún día un niño para imitarlo”. Salvase en el niño que es el poema, que a su vez es la prueba de la capacidad generatriz y de la absoluta esterilidad del poeta, es por tanto la tarea que Panero emprende. Pero, ¿para qué los excrementos? En opinión de Freud, en la mentalidad infantil, el niño es expulsado como un excremento (Freud 1990: 25). Cuenta Freud que una esquizofrénica, al enseñarle sus excrementos, los llamaba sus niños. Por la misma razón

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

los poemas de Panero acercan la sustancia excrementicia de la obra y la naturaleza del acto poético, que es la creación de un niño. En fin, "escribir, dar a luz como la madre, hacer un hijo anal al padre" (Anzieu 1981: 144): el excremento como niño tiene asimismo un claro valor de "regalo", tal como Panero ya había indicado. Como explica Freud:

El excremento es el primer regalo, la primera prueba del cariño del niño, una parte del propio cuerpo, de la cual se separa a favor de una persona querida. [...] En un estadio ulterior de la evolución sexual, el excremento adquiere la significación de 'niño'. El niño es parido por el ano, como el excremento. La significación de regalo del excremento permite fácilmente esta transformación. En el lenguaje corriente, los hijos son considerados también como un regalo (Freud 1990: 249).

Freud continúa en esta exposición de las significaciones de la pareja excremento /niño que es muy interesante:

Al excitar la mucosa intestinal, la masa fecal desempeña el papel de un órgano activo, conduciéndose como el pene con respecto a la mucosa vaginal, y constituye como un antecedente del mismo en la época de la cloaca. Por su parte, la excreción del contenido intestinal a favor de otra persona (por cariño a ella) constituye el prototipo de la castración, siendo el primer caso de renuncia de una parte del propio cuerpo con el fin de conquistar el favor de una persona querida. El amor narcisista al propio pene no carece pues de una aportación del erotismo anal. El excremento, el niño y el pene forman así una unidad, un concepto inconsciente —sit venia verbo—: el del niño separable del cuerpo (Freud, 1990: 252).

Un poco más adelante Freud explica: "El excremento es el niño, en el cual nace el sujeto, por segunda vez, a una vida mejor. Tal sería, pues, la fantasía del nuevo nacimiento" (Freud 1990: 268). Y,

El sujeto desea volver al claustro materno; pero no tan sólo para volver luego a nacer, sino para ser alcanzado en él, con ocasión del coito, por su padre, recibir de él la satisfacción y darle un hijo. Ser parido por el padre, como al principio supuse; ser sexualmente satisfecho por él y darle un hijo, a costa, esto último, de su virilidad y expresado en el lenguaje del erotismo anal: con estos deseos queda cerrado el círculo de la fijación al padre y encuentra la homosexualidad su expresión suprema y más íntima (Freud 1990: 269).

Páginas que se adaptan perfectamente también al caso de Panero, a la fantasía excrementicia que ciertos poemas suyos ponen en escena. El excremento, a la vez niño y pene, y castración; la vuelta al claustro materno (y cómo olvidar las "interminables bofetadas que surcaban mi cuerpo en el claustro del sueño": el sentido de culpabilidad que se funde con el deseo del erotismo anal); el nuevo nacimiento y la sujeción al mandato paterno, a su consigna. De ahí la homosexualidad de Panero, de ahí la voluntad de engendrar, a través de la poesía excrementicia, un niño para el padre. La homosexualidad es para Panero una consigna de matriz paterna: el padre, en los poemas que le dedica habla de él como de una niña. Además, cuenta el propio poeta en una entrevista: "Me gustaban mis compañeros de colegio, pero no me atrevía a confesarlo, menos ante mi padre que comentaba todo el rato: 'Éste nos va a salir maricón'" (Panero 1994: 212). Actitud de control del padre que se manifiesta también en referencia a las tendencias anales del hijo, una de las cuales, en su aspecto excrementicio, es la poesía.

La actitud paneriana hacia el excremento está caracterizada por cierto grado de fetichismo. El fetichismo, tal como Freud lo ha planteado, no es otra cosa que la negación, el rechazo (*Verleugnung*, diferente de *Verneinung*, que es represión) de la inexistencia del pene materno, rechazo, por tanto, también de la castración. Dicho rechazo se producirá al infinito sin encontrar una posibilidad de satisfacción y superación del *impasse* fetichista. Pero el fetichismo de Panero no se ejerce a través de una recolección de objetos disparatados, sino en la conservación del excremento, y en su fijación a través del poema-excremento. Ahora bien, el poema, en general la poesía, sigue siendo respuesta a la castración y a la vez su confirmación, la prueba de que existe y sigue actuando, royendo al sujeto desde el interior. La castración será lo que opera el padre sobre la madre: el hecho de que la madre dé hijos al padre significa castración. Dar un hijo anal

al padre a la vez sería una respuesta a la amenaza de castración del padre, y la propia castración. Pero dicha amenaza procede asimismo de la madre<sup>7</sup>, que ha perdido su pene a causa del padre por culpa del niño (la muerte del hermano vivida como una castración). En realidad hay que destacar (y una clara intuición de esto se halla también en numerosas afirmaciones de Panero cuando declara no conocer el complejo de Edipo) una confusión estructural entre padre y madre, que no son sino dos funciones de una misma entidad<sup>8</sup>: ya que, lacanianamente, Panero no ha terminado de sustituir al Deseo de la Madre el Nombre del Padre. Derrida ha escrito con acierto: "Mon père et ma mère, soit encore le principe de contradiction dans ma vie" (Derrida 1984: 61); y además: "En tant que je suis mon père, je suis mort, je suis le mort et je suis la mort. En tant que je suis ma mère, je suis la vie que persévère, le vivant, la vivante" (62). Al que le hace eco Panero cuando dice "he muerto y soy un hombre porque / detrás de la muerte estaba mi nombre escrito" (Panero 2001: 147). El nombre del padre, forcluido, que nunca ha llegado al lugar del Otro, se ve llamado en oposición simbólica al sujeto.

El proyecto de engendramiento (que tiene lugar en una temporalidad *post mortem*) permite arrojar nueva luz sobre "Glosa a un epitafio". La poesía no sólo es un atributo del hijo, sino también del padre, tal como "Glosa" refleja. En "Glosa" se percibe claramente cómo ambos se encuentran dentro del claustro materno de la muerte. Por otra parte la obsesión del nombre y el hecho de que el padre sea definido como "mi amada" son datos de suma importancia. Identificación total con el padre; ser parido por el padre en la madre como padre a su vez; voluntad de ser poseído por el padre para ser él, tener su pene, y vencer así a la castración. Por otra parte, el padre escribe poemas, tal como el hijo: está por tanto vinculado, él también, al poder de la castración, siendo la poesía una castración ritual que se opera para librarse de aquella otra que la madre representa, y que se representa en la madre. De ahí que el poeta de "Glosa", reconocido lo femenino del padre en esta debilidad relacionada con la castración introducida por la poesía, haga de él la amada. De él, cuya actitud hacia el hijo era asimismo caracterizada por la castración. El cuerpo de Panero es confiado al poema, que es excremento, niño, intento de verificar la unidad del propio cuerpo y la no-operatividad de la castración, y el amor de la función padre siendo poseído analmente por él y regalándole el hijo-poema. Pero la paradoja es que, en cuanto el poema está terminado, su insatisfacción de las necesidades antes citadas, y su sistematizarse en un orden poético, su ser poesía, frustran todo intento de salvación: ya que la poesía es castración, muerte, madre-muerte. De hecho Panero sabe que, pese a que es el padre la fuente de la castración, la madre es la que es *responsable*: "Y mi madre rió, al oír aquel ruido / que delataba mi pensamiento" (Panero 2001: 159). Así pues, "la défiguration défigure la langue maternelle, la profanation profane le corps de la langue maternelle, voilà le crime contre la vie" (Derrida 1984: 77); pero aquí el crimen contra la vida lo es también contra la muerte, ya que la poesía es lengua materna pero también atributo paterno. Panero confía su cuerpo al poema para salvarlo, y el poema traiciona y lo delata al padre, lo devuelve a la poesía, que es su condena. Como ha escrito Agosti:

7.- Sobre el tema de la madre, véase Saldaña (1994), que afirma: "Estas secciones, fragmentos o submundos cuya suma nos proporciona la representación total del mundo del personaje que hemos tratado en el texto [Scil.: Felicidad Blanc] son, entre otros, el submundo deseado (la madre es contemplada como un objeto sexual apetecible); el submundo prohibido (la madre es en ocasiones el sujeto castrante de ciertas experiencias); el submundo odiado (la madre es la representación simbólica del poder terrenal que tiene coaccionado y encarcelado al poeta); el submundo temido (la madre es el elemento fantasmal, causante de congojas y de continuos sobresaltos); el submundo recordado (la madre es evocada en la distancia que la muerte procura)" (360). La figura del padre, en cambio, queda tratada en Blesa (1999), a propósito del poema paneriano "Glosa a un epitafio".

8.- En este sentido, hay que apreciar la particular afinidad que liga el pensamiento de Panero al de Artaud, como demuestran estos versos del francés: "Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, / et moi; / niveau du périphe imbécile où s'enferme l'engendrement, / le périphe papa-maman / et l'enfant, / suie du cul de la grand-maman, / beaucoup plus que du père-mère" (Artaud 1974: 77).

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

Il linguaggio materno è il non-trasposto, è il linguaggio sempre identico a sé: o meglio, sempre identico a un'origine che è prima di ogni origine. È il presupposto di ogni figura e di ogni significato, ma non si raprende mai in una figura o in un significato. per coglierlo, per dirlo, dobbiamo ricorrere all'altro linguaggio: al linguaggio dei significati e delle figure di significato. Esso è perciò, anche un linguaggio postumo. È l'inizio e la fine di ogni linguaggio: "Cendres et source", cenere e sorgente (Agosti 1987: 29).

Obviamente, el lenguaje de los significados es el idioma paterno, el idioma de quien ya ha efectuado su entrada en el orden de lo simbólico, y por tanto se puede decir que el lenguaje indiferenciado de la madre autoriza y casi favorece la sumisión por parte del niño a la ley del padre. Pero, ¿por qué la poesía es condena? El excremento que Panero expulsa es el niño, pero es a la vez, en la confusión, en la babel esquizofrénica, el pene. Ahora bien, *iuxta* las consideraciones de Freud según las cuales en los sueños y visiones de los neuróticos seno y pene pueden llegar a identificarse, ¿no podemos decir que el pene es a la vez el seno malo kleiniano introyectado y contenido en una cripta del sujeto? Y, si está claro que el concepto de seno malo no es sino la introyección de una instancia de castración, ¿no será el excremento-pene-seno malo la propia castración, antes acogida por el sujeto en su interior, en el acto de su expulsión? Lo trágico es que dicha expulsión puede sólo confirmar, una vez más, la castración.

Que el padre, el padre poeta, el padre en tanto poeta tenga muchísimo que ver con esta actitud del hijo, la determine, e incluso la determine más aún que la madre, parece innegable, a la vez que existe siempre una voluntad frustrada de identificación por parte del hijo con él. Ya a partir del mismo nombre que recibió, que parece una condena: Leopoldo, serás como tu padre. Pero, en los versos de Leopoldo Panero existen señales incluso más importantes de las coacciones que rigen el perfil psicológico del hijo. Se ha visto ya cómo, aunque de forma totalmente contraria a los dictámenes más elementales del psicoanálisis, Leopoldo María Panero considera que el cuerpo del niño es el único que no sufre divisiones. Por otra parte son innumerables las ocasiones en que en su poesía aparecen referencias al universo de la niñez como un universo en el que él sigue preso. El padre sigue imponiendo su ley, incluso después de su muerte:

Y la madre reprendió al niño, y dijo  
qué haces que no velas el cadáver  
y él puso su boca en aquel falo, y  
sorbíó lentamente como de un alimento (Panero 2001: 229).

Y lo hace incluso y propiamente a raíz de su muerte, que se convierte así en el imperativo categórico del poeta-niño, del poeta condenado a la niñez:

Cuánto oro hay en la ruina  
y cuánto dolor  
para medir el verso  
y olvidar la llama  
que crece en mis pies:  
porque el único hombre supremo  
es aquel que está muerto, y ya no es (Panero 2001a: 25).

Que este hombre supremo sea *imago* paterna lo demuestra la mención del falo en el fragmento que se cita a continuación:

Temed al hombre de la máscara rota  
Porque no es  
Y el no ser es un tesoro  
Para jugar con los ritmos del falo (Panero 2001a: 42).

El no ser y la posesión del falo son los atributos que caracterizan a este hombre —figura a la vez del poeta padre y del hijo, figura del falo que el padre posee y que el hijo quiere poseer—,



## GIAN LUCA PICCONI

pero aparece una característica que, en cambio, pertenece sólo (por lo menos aparentemente) al hijo: el juego, una vez más procedente del universo infantil. Ahora bien, esta incapacidad de salir del universo infantil protege de la castración, al rebajar los sentidos de culpabilidad, permite desear sin rémoras la unión prohibida con el padre, el aprehender su falo, pero es sobre todo una consigna que del propio padre procede. Véase, al respecto, este poema de Leopoldo Panero (senior), retrato en versos del hijo absorto en la realización de un dibujo, y acompañado por una dedicatoria comprensiva del entero nombre del hijo:

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 su rostro puro,  
y un dibujo infantil parece ahora,  
él, que un niño será toda la vida. ("El distraído", en Panero 1973: 558).

El último verso es una consigna que Leopoldo María Panero cumpliría con obstinación. Merece la pena volver a examinar un poema antes citado:

En mis manos acojo los excrementos  
formando con ellos poemas  
cerca estoy ya de donde sopla el viento  
y odres de vino de mi nombre están llenas.  
Mi ano es todo lo profundo  
solo construye un mundo  
un niño baila en el dibujo  
como la rosa de lo inmundado.

Importancia del nombre propio en esta composición, pero también importancia de la dimensión infantil, y mención de un dibujo, tal como en el soneto del padre. Ahora bien, tenemos que considerar el dibujo una señal que remite claramente al universo paterno. Esta forma métrica, a cuartetos de metro irregular, con ligera preeminencia del verso breve, menor del canónico endecasílabo, parece recordar también una composición de Panero padre, cuyo título es, inequívocamente, "Dibujo infantil". A continuación se ofrece alguna estrofa, a modo de ejemplo:

[...] Con la atónita mano  
del niño que en mí juega,  
trazo una línea, un ala  
rozada de inocencia.  
[...] Más lejos, aún, dibujo  
mi libertad, y en ella,  
viajero de su barca,  
va un niño que me lleva (Panero 1973: 584-585).

La importancia de la aparición de un niño dentro de un dibujo que se asoma en el interior del poema de Leopoldo María Panero es por tanto crucial: si el niño es Panero, y el dibujo es figura de la poesía en tanto consigna paterna, el poeta se encuentra aprisionado dentro de una poesía del

padre. Per-versión, que diría él, de viejos textos paternos, no se trata entonces de simple intertextualidad, sino, más bien, de lo que Harold Bloom ha llamado *anxiety of influence*. Lo cual significa que para poder tener un cuerpo hay que apoderarse del falo del padre, vencer a la castración (que es madre), y para poder tener una poesía hay que apoderarse de sus versos, jugar al juego que él impone. O quizá, la única manera de tener falo es robarle al padre la poesía.

Ahora bien, está claro que todo esto no es posible —es la utopía paradójica de Panero— a la vez que está caracterizado por una profunda ambivalencia. Quizá la castración sea favorecida por una actitud poco clara del padre, respecto del cual podemos decir que, al tener el mismo nombre que el hijo, da lugar a formas de identificación proyectiva destinadas al fracaso y a la frustración. En este sentido podemos reiterar que para Panero, quien no acaba de reconocer, como Artaud, las diferencias entre padre, madre y yo, y a la vez entre los varios órganos del cuerpo, existe un pene bueno y un pene malo, tal como en la teoría kleiniana existen un seno bueno y uno malo. Ahora bien, si la incumbencia del seno malo, o del pene malo, que de un seno malo no se diferencia, ocasiona su castración, es en la medida en que dicha presencia le prohíbe al poeta el cuerpo, su posibilidad de ser niño, como ya se ha visto, o sea de tener falo, de escribir poesía, o sea de ser padre. De hecho, cuenta Panero que:

El mundo del cuerpo está prohibido. El mundo del cuerpo llega a un abismo que no tiene nada que ver con el cuerpo como ente objetivo. Es el abismo de la nigredo, del opus nigrorum, de la obra negra de los alquimistas, por cuanto no hay otro inconsciente que el cuerpo y la alquimia es un inconsciente antes de Freud, o que la brujería... yo hice una historia de la brujería para *Barcarola* en donde definía psicoanalíticamente a la macumba y el golem como símbolos de la mitad perdida del cuerpo, de esa mitad que se esconde en la gestualidad concreta (Panero 1987: 125).

Mitad del cuerpo, expresión de Char que representaba al poeta en su oficio, indica la posibilidad de libertad del cuerpo<sup>9</sup>. La prohibición del cuerpo, tal como la prohibición de la poesía, que es la mitad del cuerpo perdida por causa de la castración y, por tanto, el falo, procede ante todo del lado del padre, como relata en una entrevista incluso Felicidad Blanc:

Siempre que le preguntan algo de la infancia lo elude indirectamente. Yo te puedo contar algo. Leopoldo empezó a recitar desde pequeño, desde los tres años, sin haber nunca leído poesía, porque además mi marido nunca recitaba en casa. De repente se quedaba como en trance y decía: Estoy inspirado y soltaba frases increíbles en un niño de su edad. Yo iba apuntándolas en este cuaderno. [...] Tratábamos de ocultarlo. Entonces había una niña francesa muy famosa que empezó a recitar poesía desde muy pequeña y giraba todo un mito en torno a ella. Todo esto nos asustaba. Mi marido decía: No contéis esto porque van a empezar a decir que hay un niño prodigio, etc. Aquello durante mucho tiempo fue una especie de tabú (Fraile 1992: 58-59).

Tabú que procede del padre, y sin embargo Panero culpabiliza a la madre, que evidentemente, se hacía cargo de hacer respetar el veto paterno: “Pero, como tus poemas no eran nada infantiles, sino de un tono bastante dramático, procuramos no fomentártelos, sino dejarte, más bien, a veces incluso mostrando indiferencia” (Chávarri 1976: 74). La madre, por tanto, a la vez que media la necesidad de constituir la identidad a través de aquel *ur*-significante que es el falo, es también la que reafirma la ley del padre, la castración, negándose a satisfacer la demanda de goce

9.- Es evidente que el cuerpo al que hace referencia Panero en esta cita no tiene nada que ver con el cuerpo anatómico y tampoco con lo que podríamos llamar cuerpo ortopédico, concepto laciano de particular éxito entre escritores como Foucault, que se basa en dicha idea para desarrollar el de biopolítica. Ahora bien, la idea que del cuerpo posee Panero es totalmente distinta: se trata de un cuerpo que no representa el soporte de la presencia al mundo, sino la propia presencia, cuerpo como funcionamiento psíquico del mismo. De todo esto Panero tiene una conciencia clarísima cuando afirma que su empeño es: “negar la psiquiatría biológica precisamente a través del concepto, éste sí fenomenológico, de la antítesis entre cuerpo expresivo y cuerpo objetivo o anatómico” (Panero 1993: 104).

del pequeño Panero. De hecho, para él, con respecto al cuerpo, ella representa: “el orden doméstico, el orden del cuerpo, la penitenciaría del cuerpo” (Fraile 1992: 67). El orden en el que, en fin, no se le permitía escribir sus poemas, a la vez que se le animaba a hacerlo: actitud que caracteriza a menudo también la relación con el excremento, que hay que hacer, pero luego esconder. Lo contrario es la libertad del niño, que es ante todo libertad para concebir bajo el signo del “ello”:

El inconsciente debe ser el lenguaje del cuerpo, su estructura sensorial [...]. Y he aquí, también, en este lenguaje corporal [...] el reverso del símbolo del autómatas que la Kábala llamó golem [...], representaciones del hombre como aterrador muñeco, ese muñeco en el que nos convertimos tras de reprimir o inhibir nuestra propia espontaneidad sensitiva, tras de hacer dormir en la infancia esa sinceridad salvaje que sólo allí se encuentra (Panero 1982: 191).

La sinceridad salvaje de tener cuerpo y, por tanto, falo. Además escribe:

Lo único que me dice algo es que seguramente el niño debe de tener su cuerpo, es decir un mundo alucinatorio, como los animales, los insectos... quiero decir que el cuerpo humano contiene poderes que nos son propiamente normales. [...] Por eso decía lo de los animales, lo de los insectos, porque ellos tienen cuerpo, un cuerpo que de ninguna manera se parece a la gimnasia sueca (Fraile 1992: 58).

Así se explica por qué, en Panero, tanto las figuras de los niños, como los animales, entre los que destaca la presencia constante de los pájaros, son representación figural de las instancias de autoverificación de la integridad del propio cuerpo, y, por tanto, también símbolos o significantes del falo, y de la tentativa imposible de una superación feliz del estadio del espejo, que se concluye con evidentes secuelas tras la escritura del primer libro y sobre todo tras la terminación del trabajo del duelo por la muerte del padre: “Y lo curioso que se me ocurre ahora es que a raíz de la feliz muerte de nuestro padre, empezó en nosotros, en la familia, a surgir el humor” (Chávarri 1976: 88). En *El desencanto*, Panero se refiere a su padre varias veces como al Conejo Blanco (Chávarri 1976: *passim*). Ahora bien, al pertenecer a la especie animal, el conejo en Panero adquiere la valencia de un símbolo del falo. Por otra parte, visto que esta palabra en el lenguaje vulgar designa la vagina, el padre-conejo se convierte en la significación de la confusión estructural entre padre y madre, que hace que la madre se convierta en la vigencia perpetua del mandato paterno, y hace vana toda búsqueda de equilibrio más allá del estadio del espejo, en el que Panero se queda atrapado como la Alicia de Carroll. Y efectivamente, para explicar por qué el padre es conejo Panero dice: “No, el Conejo Blanco es nuestro querido padre, porque tenía una sonrisa que parecía la del conejo blanco de Alicia” (Chávarri 1976: 68). Padre que no permite, por tanto, la superación del estadio del espejo lacaniano<sup>10</sup>, y tampoco permite la posesión del falo, que mantiene al hijo aprisionado en el espejo de la poesía. A raíz de esto, Panero convierte la niñez en el paraíso perdido de la posibilidad de tener un cuerpo. Y una vez más la razón autobiográfica

10.- Es evidente, sin embargo, que la fase o estadio del espejo representa para Panero un tema consciente de interrogación acerca del estatuto de su identidad personal. De ahí que la temática del espejo, tan desarrollada en los cuentos infantiles, y no por casualidad, cobre importancia destacada justo a través de ellos en su obra. Y no sólo a través de Alicia, sino también Peter Pan, y la bella durmiente. A este respecto hay que citar esta composición, extraña mezcla de la bella durmiente y de Blancanieves (donde la conexión dependerá del príncipe azul, color que caracteriza también el pájaro-falo del primer verso —y los ojos de la madre) que dice “Bello es el pájaro azul de la ruina / Allí donde una reina en el espejo mira / Y Blancanieves pregunta si yo existo” (Panero 2001a: 93). La interpretación de este poema podría hallarse en el hecho de que el pájaro es símbolo fálico, y la reina y aún más Blancanieves (Felicidad Blanc, como en un texto y como el nombre indica), símbolos maternos, son las que impiden, a través de la castración, el feliz cumplimiento de la fase del espejo. Sobre este tema véase Blesa (1995: 47-71), que, obviamente, hace explícita referencia a Lacan.

permite identificar en una figura paterna el personaje del poema “El hombre que sólo comía zanahorias” (Panero 2001: 249), que ya en el título anuncia la castración como lo que opera el padre<sup>11</sup>.

Si los poemas que Panero escribe hoy se parecen tan profundamente a los que escribía con cinco años —como él mismo parece reconocer cuando dice: “Toda mi escritura posterior [...] estaba allí, en uno de esos primeros poemas” (Chávarri 1976: 74-75)— es por esa tentativa de volver a crear, a través de la poesía, a ese niño perdido que remitía a la posibilidad del cuerpo ortopédico. Panero dice: “De todas formas yo no considero que el alcohol sea ninguna perdición. En todo caso la homosexualidad. Me parecen juegos de niños, como la autodestrucción... Pero estaba todo pensado como un juego, no era de verdad” (Fraile 1992: 66). Autodestrucción, homosexualidad, alcohol, y la poesía, son juegos de niños. Pero, ¿a qué jugaba ese niño si no es a ser el padre? De hecho el alcohol es uno de los vicios de Leopoldo Panero Torbado más destacados por sus hijos. Ahora bien, esta imposibilidad de salir de la niñez quedaba reflejada como una consigna que justo procedía del padre en el soneto antes analizado, que se cerraba con estas palabras: “él, que un niño será toda la vida”. Y que la poesía de Panero refleje la voluntad de crear a este niño como única esperanza en contra de la castración lo dice él de la forma más clara: “Ici je dresse une poupée. / Mais quand l’istant se termine, je suis déjà prêt / à tomber là, / comme une poupée” (Panero 2001: 212). Dicho niño, dice Panero: “significa nuestro falo perdido” (Panero 1999: 31).

Así pues, el mantenerse en la niñez le permite un acercamiento a la identificación con el padre, rivalizar con él, y a la vez obedecerle. Y la madre, su presencia, su existencia, no hace otra cosa que recordarle la imposibilidad de que sea él el padre, de satisfacer pues a su imposible demanda de amor, por tanto castrarle: “Yo creo que he sido el chivo expiatorio de toda mi familia [...] que me he convertido en el símbolo de todo lo que más detestaban de ellos mismos, pero que estaba en ellos mismos. Y quizá más que en mí, ¿no?” (Chávarri 1976: 88). Y ¿por qué no decir que aquello a lo que se refiere aquí Panero es el falo, la búsqueda del cuerpo, la poesía, el alcohol, todo ello “sinónimo de lo peor de mi padre” (Chávarri 1976: 93)?

Escribir, acto tan hondamente autobiográfico en Panero, ya que su vida es la poesía, es la poesía para quien es hijo, sobrino, hermano de poetas, significa restablecer ese cuerpo de la libertad, del niño, del animal, que está tan perfectamente representado en la locura, que es la poesía. Se trata de un tabú, el tabú que procedía desde el padre, pero con la mediación y la vigilancia de la madre; y a la vez de una consigna, la de seguir siendo niño perpetuamente, que procedía también del padre a través de la mediación de la poesía. El cuerpo, como se ha dicho, o el falo, que tiene prohibido y que necesita, para reconocerse existente. La poesía, en esa situación de jaque mate que es la locura, *double bind* de la prohibición y necesidad del falo, es el juego de niño que, precisamente por ser juego, puede pasar desapercibido y permitir tener falo, por un lado, y tener el falo del padre, darle al padre un hijo anal. Ahora bien, si el falo es también el significante originario de la diferencia, si el cuerpo del niño es también la posibilidad de la diferencia, y no sólo sexual, la poesía de la locura paneriana escenifica una búsqueda de identidad que precede al estadio del espejo:

---

11.- En este punto es preciso advertir al lector de que en Fernández (1999: 264) se identifica al hombre que sólo comía zanahorias con Antonio Maenza: “El que lleva por título ‘El hombre que sólo comía zanahorias’ está inspirado en Antonio Maenza: un homenaje al desaparecido. En los últimos años Maenza se alimentaba mal y sólo de zanahorias”. Cierto o no lo que cuenta Fernández de Maenza y su adicción a la hortaliza, hay que destacar el hecho de que se trata de un homenaje realmente *sui generis*, si dirigido al amigo fallecido. De todas formas eso no contrasta con mi interpretación, y se pueden aceptar las dos: el hecho de que Maenza sólo comiera zanahorias puede muy bien haber despertado en Panero la *imago* paterna de un conejo devora-falos.

Le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation —et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité—, et à l'armure enfin assumée d'une identité alienante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'Innenelt a l'Umwelt engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi (Lacan 1966: 93-94).

Afirmaba Panero en una entrevista: “Me gustaban los chicos y por eso tenía prohibida la piel. Yo tenía prohibida la piel, y no entendía nada porque yo transparente no he sido en la vida. Luego descubrí que mi padre era católico...” (Fraile 1992: 58). Y un poco más adelante: “El alcohol es la verdad. Yo era un escritor expulsado del mapa de la cultura y una noche me encontré con Eduardo Haro. Entonces yo no tenía piel y por lo tanto no tenía espejo” (Fraile 1992: 61). Pero, aparte de la prohibición de la piel, que procede del padre —y que supone también una parcial identificación, ya que Panero padre escribe en un verso: “escribo casi como sin piel” (Panero 1973: 542)—, parece Panero querer decir que le falta a él el pasaje por esa fase tan fundamental, el estadio del espejo, que consiste en el reconocimiento de la propia específica diferencia. En *El desencanto* Panero afirma, haciendo alarde de una suerte de apabullante y descarado *réfoulement*: “Aparte de todos esos desastres que pasaron a raíz de su muerte, pues cada uno quiso ocupar el lugar del padre. Quizás menos yo, porque si yo lo he ocupado ha sido por azar. O sea, no me interesaba en lo más mínimo” (Chávarri 1976: 82); y por otra parte: “te respondería con una cita de Artaud que dice: ‘yo me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos’” (Chávarri 1976: 72). Ahora bien, el falo-piel, el yo-piel es también aquella capa que tapa la identidad, aquella etiqueta que produce performativamente la identidad personal, el nombre; nombre que en Panero padre y en Panero hijo coincidía: “y dicen conocernos, y nos llaman / por nuestro nombre grotesco” (Panero 2001: 149). En el nombre estriba esa radical indecidibilidad a distinguirse del padre, a ser o tener falo<sup>12</sup>, y el nombre constituye un agujero, un *trou* en el lenguaje. Sometido a la ley implacable del Nombre del Padre, dudando entre aceptación y rechazo, Panero identifica nombre y falo. “La poesía lo reemplaza todo / —y el pájaro dijo iiiii” (Panero 2001: 109), dice Panero significando la voluntad de reemplazar la castración con el falo, que, a la vez, en la poesía da su *beffarda* contestación. Y en otro lugar el poeta afirma: “vivo sólo por el falo, existiendo sólo por él” (119). El falo es también testimonio de la falta que hay que llenar, casi un sinónimo de la castración, por tanto: “El humor es la risa de la Castración (que —yo diría— es sinónimo a veces de Falo)” (Panero 1999: 43). De hecho, en otro lugar: “Los pájaros desmontaron la realidad” (2001: 126). Los pájaros parecen remitir al falo, y aún más al significativo fálico, el nombre del padre, condición de existencia de la realidad, ya que decreta la entrada en el orden de lo simbólico al mismo tiempo que, calificándose como *manque*, destituye la realidad de todo sentido.

Si el pájaro (y a veces las flores, que sin embargo son símbolo normalmente del ano —sobre todo la rosa— o de la confusión esquizofrénica entre los órganos, vectores de flujos y corrientes) es símbolo fálico, y a la vez símbolo del poema, ya que, como dice Panero, flores y pájaros: “no forman parte de un referente botánico, ni zoológico, ni natural” (Panero 2001: 449), he aquí cifrado en versos el misterio de esta identificación:

Inmóvil como la muerte es el poema  
Y el pájaro fonema se desliza  
Como un reptil sobre mi nombre  
Ah pájaro cruel de la ruina  
Que tras el bello árbol su mano ubica  
Sabiendo por las hojas que yo existo (Panero 2001a: 94).

12.- De esta dialéctica Panero se demuestra perfectamente consciente, como prueban estas consideraciones: “No obstante, la figura de Napoleón nos enseña que se puede también ser el falo, por mucho que la experiencia del sujeto absoluto roce o entronque con la locura” (Panero 1993: 68). El tratamiento de este concepto, sin embargo, es particularmente incoherente.

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

La poesía realiza el desliz del nombre del padre al del hijo, la poesía confirma la existencia del poeta, la poesía le otorga el falo, pero este falo nace a partir de una castración originaria: es el pájaro de la ruina. De hecho, en otro momento de escasa confianza en las posibilidades brindadas por la poesía, Panero había escrito: "No hay piel ni vida en el poema" (Panero 2001a: 58), consciente por tanto, de que "El poema se escribe contra mí" (Panero 2001: 526). Así pues, el pájaro, y por tanto el falo, es a la vez el significante de la identidad y de la castración:

Ah pájaro del odio  
Ave sin pico de la muerte  
Ave que nace, no de frente de Zeus  
Sino del mayor de los monstruos:  
El desastre (Panero 2001a: 97).

El poema, el ave sin pico, el falo sin falo. Y, a la vez, el sueño de reanudarse al padre en el nacimiento, nacer sólo del padre (Nacido no de frente de Zeus), reconociendo en la madre el desastre, el mayor de los monstruos. De hecho, la dedicatoria del poema "Ma mère" dice: "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" (Panero 2001: 157). Realmente en Panero cada palabra evoca o contiene una referencia, fija y obligada, coaccionada, al universo familiar, desgarrado entre sus dos polos, el paterno y el materno, sin que su yo consiga alcanzar un estado de equilibrio o de unidad. Entonces, para Panero, su poesía es escribir su nombre por encima de este desastre, someterse a y romper la ley del nombre del padre; es una autobiografía, esto es, una arqueología de la proyección y de la introyección, del padre y de la madre, una arqueología del cuerpo.

En fin, la pregunta sobre el papel que desempeñan las referencias autobiográficas en la poesía paneriana, sobre si Panero es o no poeta autobiográfico sencillamente es una pregunta mal planteada. Para él la poesía no es un contenedor que contenga la autobiografía, sino que la poesía es la autobiografía, en la medida en que se propone como sustituto de la "vida invivable", o de la no-vida. La poesía sustituye a la vida que no se quiere o no se puede vivir: "La literatura es la ciencia de la realidad devenida insoportable" (Panero 1993: 23). No existe la posibilidad de una literatura que sea también autobiográfica porque la literatura es la autobiografía, que a su vez es la vida. Y, en fin, obra, autobiografía, vida, no se pueden relacionar sino con lo que origina a las tres: la castración originaria, la madre arcaica, la muerte perenne, el nombre del padre, el significante fálico: "Logique du mort, logique de la vivante, voilà l'alliance selon laquelle il égnimatise ses signatures, l'alliance dans laquelle il les forge ou les scelle —et le feint: neutralité démonique de midi, délivrée du négatif et du dialectique" (Derrida 1984: 65).

### Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos.

AGOSTI, Stefano (1987): *Modelli psicanalitici e teoria del testo*, Milán, Feltrinelli.

ANZIEU, Didier, et alii (1981): *Psicoanálisis y lenguaje. Del cuerpo a la palabra*, edición dirigida por Eduardo Mandet y Lelio Miari, Buenos Aires, Kapelusz.

ARTAUD, Antonin (1974): *Oeuvres complètes*, vol XII, París, Gallimard.

ASENSI, Manuel (1991): *La maleta de Cervantes o el olvido del autor*, Eutopías 2ª época, documentos de trabajo, Valencia, Episteme

BERNARD, MICHEL (1985): *El cuerpo*, Buenos Aires, Paidós.

BLESA, Túa (1995): *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Madrid, Valdemar.

## GIAN LUCA PICCONI

— (2001): “Leopoldo María Panero: Glosa a un epitafio”, en Peter Frölicher, Georges Güntert et al. [eds.], *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Bern, Peter Lang.

CAMPBELL, Federico (1971): *Infame Turba*, Barcelona, Lumen.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1983): *El psicoanálisis y el universo literario*, en Pedro Aullón de Haro [ed.], *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor [pp. 251-345].

CHÁVARRI, Jaime (1976): *El desencanto*, prólogo de Jorge Semprún, Madrid, Elías Quejereta Ediciones.

DERRIDA, Jacques (1984): *Otobiographies*, París, Galilée.

— (1986): *Schibboleth pour Paul Celan*, París, Galilée.

— (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

DE MAN, Paul (1984): *Autobiography as De-facement*, en *The Rethoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.

DESIDERI, Fabrizio (2002): *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Genova, il melangolo.

FERNÁNDEZ, J. Benito (1999): *El contorno del Abismo*, Barcelona, Tusquets.

FRAILE, Eneko (1992): “El poeta solo. Entrevista con Leopoldo María Panero”, En Arencibia, Luis y Leopoldo María Panero, *Locos*, Madrid, Ediciones Casset.

FREUD, Sigmund, (1990): *Sexualidad infantil y neurosis*, Madrid, Alianza.

LACAN, Jacques (1966): *Ecrits I*, París, Seuil.

— (1968): *Ecrits 2*, París, Seuil.

— (1978): *Le séminaire, livre II*, París, Seuil.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (1981): “Au nom de ...”, en *Les fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, sous la direction de Philippe Lacoué-Labarthe et Jean-Luc Nancy, París, Galilée.

PANERO, Leopoldo (1973): *Obras completas, volumen I, Poesía (1928-1962)*, Madrid, Editora Nacional.

PANERO, Leopoldo María (1979): “Última poesía no-española”, *Poesía*, 4, junio [pags. 110-115].

— (1981): [Déjame que tome un cuba libre], en *Estaciones*, 4, otoño/invierno.

— (1982): “Breve historia de la brujería y del satanismo”, *Barcarola*, 8-9, febrero.

— (1984): *Dos relatos y una perversión*, Madrid, Libertarias.

— (1987): “L. M. P.: la literatura como alternativa a la vida”, *Turia*, 6-7.

— (1993): *Y la luz no es nuestra*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

— (1994a): “¿El último maldito?”, entrevista por Guillermo Padilla, en *Leer*, 74, otoño.

— (1994): “De los principios poéticos”, entrevista por Túa Blesa, en *Archipiélago*, 18-19, invierno.

— (1999): “Prólogo”, en Lewis Carroll, *Matemática demente*, Barcelona, Tusquets.

## FETICHE DEL AUTOR Y ARQUEOLOGÍA DEL CUERPO

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

— (2001a): *Teoría del Miedo*, Tarragona, Igitur.

PROST, Antoine (1991): “Fronteras y espacios de lo privado”, en Duby, Georges, y Philippe Ariès (ed.), *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*, 9, Madrid, Taurus.

SALDAÑA, Alfredo (1989): “Leopoldo María Panero, poeta vitalista”, en *Turia*, 11, mayo.

— (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*, I, “La mujer, elogio y vituperio”, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/SELGYC.