

FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO:
“PROYECTO DE UN BESO”
DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

Joaquín Ruano Céspedes
Universidad de Zaragoza

PROYECTO DE UN BESO

Te mataré mañana cuando la luna salga
y el primer somormujo me diga su palabra
te mataré mañana poco antes del alba
cuando estés en lecho, perdida entre los sueños
y será como cópula o semen en los labios
como beso o abrazo, o como acción de gracias
te mataré mañana cuando la luna salga
y el primer somormujo me diga su palabra
y en el pico me traiga la orden de tu muerte
que será como beso o como acción de gracias
o como una oración porque el día no salga
te mataré mañana cuando la luna salga
y ladre el tercer perro en la hora novena
en el décimo árbol sin hojas ya ni savia
que nadie sabe ya por qué está en pie en la tierra
te mataré mañana cuando caiga la hoja
decimotercera al suelo de miseria
y serás tú una hoja o algún tordo pálido
que vuelve en el secreto remoto de la tarde
te mataré mañana, y pedirás perdón
por esa carne obscena, por ese sexo oscuro
que va a tener por falo el brillo de este hierro
que va a tener por beso el sepulcro, el olvido

FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO

te mataré mañana cuando la luna salga
y verás como eres de bella cuando muerta
toda llena de flores, y con los brazos cruzados
y los labios cerrados como cuando rezabas
o cuando me implorabas otra vez la palabra
te mataré mañana cuando la luna salga
y así desde aquel cielo que dicen las leyendas
pedirás ya mañana por mí y mi salvación
te mataré mañana cuando la luna salga
cuando veas un ángel armado de una daga
desnudo y en silencio frente a tu cama pálida
te mataré mañana y verás que eyaculas
cuando pase aquel frío por entre tus dos piernas
te mataré mañana cuando la luna salga
te mataré mañana y amaré tu fantasma
y correré a tu tumba las noches en que ardan
de nuevo en ese falo tembloroso que tengo
los ensueños del sexo, los misterios del semen
y será así tu lápida para mí el primer lecho
para soñar con dioses, y árboles y madres
para jugar también con los dados de noche
te mataré mañana cuando la luna salga
y el primer somormujo me diga su palabra. (PANERO, 2001: 300-301)

I

Estamos en una mañana del invierno de 1982 ante la puerta del Hospital Psiquiátrico Nacional de Santa Isabel, en Leganés (Madrid); allí había ingresado el poeta español Leopoldo María Panero el 14 de octubre del año anterior¹. Sale por las puertas y, como ahora no importa, diremos que ese día es lluvioso, que las nubes tiñen de gris plomizo el cielo de Madrid y que su madre, Felicidad Blanc, lo espera sentada en el asiento trasero de un taxi que está situado frente a las puertas del manicomio. El poeta sube al automóvil; éste arranca y se dirige con sus viajeros en dirección a la Puerta del Sol, donde Leopoldo va a participar en las “Conversaciones sobre Poesía Joven” que han sido organizadas por y en el Ateneo de la capital española.

Llegan. Se sientan. Comienza el acto y pronto llega el turno al menor de los hijos poetas del también poeta Leopoldo Panero Torbado. Comienza a recitar poemas, todos aún inéditos. Uno de ellos está dedicado a su madre: se trata de cuarenta y seis versos alejandrinos blancos que van articulándose en la narración de una agresiva y brutal pulsión de odio, una pulsión donde sexo, tortura y muerte danzan de la mano. Se desarrolla el poema, y éste se va creando por el efecto de un ritmo, un ritmo que marca un *crescendo* sexual imparable, un ritmo creado a fuerza de un estribillo, una cantinela, que le sirve de esqueleto, de sostén al texto. Este estribillo está compuesto por los versos “Te mataré mañana cuando la luna salga / y el primer somormujo me diga su palabra”. El poema se titula “Proyecto de un beso” (PANERO, 2001: 300-301).

II

Dos años antes, en 1980, el filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Felix Guattari sacan a la luz la segunda parte de su obra *Capitalisme et Schizofrénie*. Publicado en la editorial parisina Les Editions de Minuit, *Mille Plateaux* es la clausura de la biología que se abriera en 1972 con la publicación del celeberrimo *Anti-Oedipe*. Heredero de las enciclopedias dieciochescas por su

1.- Cf. FERNÁNDEZ, J. B. (1999), cap. 12.

recopilación de saberes (lingüística, política, estética...), el libro esboza una pléyade de conceptos. Nosotros, para el estudio del poema que nos ocupa, nos quedaremos con uno: el ritornelo.

Pero ¿qué es un ritornelo? Dentro de la filosofía que se proponen los dos autores franceses (la cual, entre otros parámetros, se mueve en y por la clausura de la representación) el concepto no podía ser descrito, definido, fijado. Tratamos con una filosofía donde el concepto tiene, por el contrario, que ser solamente sugerido para intentar escapar de las categorías (metafísicas preestablecidas). Nosotros, sin embargo, y como un movimiento puramente estratégico, partiremos de una explicación que nos pueda permitir desarrollar nuestro razonamiento; esta explicación la encontramos, ya que no en Deleuze ni en Guattari, en la monografía sobre el programa estético de Deleuze que hace Alberto Navarro Casabona. Para él, “El ritornelo es, en principio, la repetición rítmica que une dos instantes, la rima o el estribillo que se repite [...] es el medio desde el que el hombre crea un territorio, un código propios que permiten conjurar el caos” (2001: 81). Así, volviendo al libro francés, vemos que, en su decimoprimer capítulo —precisamente intitolado como el del ritornelo— los autores proponen si no, como acabamos de decir, una definición, sí al menos una clasificación de las variedades del fenómeno:

Una clasificación de los ritornelos podría, pues, presentarse así: 1) los ritornelos territoriales, que buscan, marcan, agencian un territorio; 2) los ritornelos de funciones territorializados, que adquieren una función en el agenciamiento [...] 3) los mismos, en la medida en que ahora señalan nuevos agenciamientos por des-territorialización-territorialización [...] 4) los ritornelos que reagrupan o reúnen las fuerzas, bien en el seno del territorio, bien para ir al exterior (DELEUZE-GUATTARI, 1997:332).

Volveremos a esta clasificación, intentaremos buscar esa tipología, hacer una clasificación, digamos, arqueológica en el “territorio” del poema que es nuestro objeto de estudio. Sin embargo, antes de ello creo que es necesario perfilar más aún el concepto de ritornelo; ver por qué es apto ponerlo en relación con los versos que nos ocupan; explicar por qué no me quedo en la noción tradicional de estribillo (lo cual, seguramente, haría que todo el artículo careciese de sentido).

De entrada, Deleuze y Guattari aplican su concepto al lenguaje musical. Dada la obvia y evidente relación que existe entre dicho lenguaje y el poético creo que, transportándolo por analogía, dicho concepto es perfectamente aplicable a la poesía (cuando menos²). Salvedad hecha, podemos continuar: Los autores, decía, nos proponen pensar dicho lenguaje musical (poético) a partir de la noción de “espacio”, es decir, una composición es un territorio donde se cumple, tomando prestado el esquema jakobsoniano, el encuentro comunicativo entre emisor y receptor (nuestros autores franceses lo expresarían más bien como hacerse, por ejemplo, el poema, un *devenir* autor-lector). Esto dota al texto (musical, literario) de una concepción dinámica la cual, a su vez dota a la obra de arte de un carácter de acontecimiento (en el sentido más corriente de la palabra). Para seguir acercándose, sin definirlo, al concepto del ritornelo, los autores nos proponen varios ejemplos de partida: el niño que, perdido en la noche, canta una tonada para desembarazarse del miedo que lo ahoga; el pájaro que construye su territorio con el canto y la famosa sonata de Vinteuil con la que Charles Swann conecta con Odette de Crécy en *Du côté du chez Swann* de Marcel Proust (1871-1922). En los tres casos, la definición de Navarro Casabona, esa misma que, en cierta medida, hacíamos nuestra, puede refrendarse: El sonido recurrente, el estribillo construyen un territorio de expresión, que ahora llamamos poema (ejemplo del pájaro); dicho territorio pronto se va cargando de nuevas expresiones, va modulándose y cambiando conforme se desarrolla (ejemplo de la sonata); por fin, esa expresión nos sirve para conjurar el caos, para crear un sentido (ejemplo del niño, pero también los anteriores).

2.- Y es que, si antes hemos dicho que los conceptos de *Mil Mesetas* son deliberadamente ambiguos, ello es porque sus autores los quieren multifuncionales, polivalentes.

FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO

De tal modo, nuestro ritornelo está compuesto por el verso "Te mataré mañana cuando la luna salga" o más bien, descomponiéndolo hasta su unidad sintáctica más esencial "te mataré mañana". Dicho sintagma se repite hasta en doce ocasiones, en los versos 1, 3, 7, 12, 16, 20, 24, 29, 32, 37, 38 y 45, cumpliendo así, dentro del dispositivo-ritornelo, lo que Deleuze y Guattari denominan "marcas territoriales" o, en otro lugar, productores de "arte bruto":

[...] las marcas territoriales son Ready-Made. De igual modo, lo que se denomina arte bruto [...] sólo es esa constitución, esa liberación de materias de expresión, en el movimiento de la territorialidad: la base o el territorio del arte. Hacer de una materia de expresión [...] El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos, —y han devenido expresivos porque son territorializantes—. No estamos ante un círculo vicioso. Lo que queremos decir es que hay un automovimiento de las cualidades expresivas (1997: 323)

Así, el deseo de asesinato, de tortura, de violación se materializa en un territorio, un territorio que se extiende bajo el manómetro de las marcas territoriales de un crecimiento, de una expansión, en nuestro caso "te mataré mañana", repitiéndose una y otra vez, una y otra vez como pulsión infinita de odio, de agresividad, de muerte. Pero, si decimos que esta marca territorial es tan sólo la unidad esencial del fenómeno del ritornelo que se produce en "Proyecto de un beso", es porque su componente total, su componente más completo, se ampliaría hasta alcanzar el espacio de dos versos: "Te mataré mañana cuando la luna salga / y el primer somormujo me diga su palabra" (vv. 1-2, 7-8, 45-46); entre medio, diversas variaciones que analizaremos más adelante. De momento, volvamos a aquella clasificación de los ritornelos que citábamos más arriba: En primer lugar, el sintagma "te mataré mañana", que es como el tanteamiento del ritornelo; tanteamiento que busca, que marca, que agencia. Tras esto, el ritornelo que cumple una función especial, aquel que dotara al acontecimiento de una expresividad, de una cohesión: Decir que dota al poema de una expresividad significa que esta segunda clase de repetición está dotada de un simulacro de identidad que proviene de la enunciación del verso completo ("Te mataré mañana cuando la luna salga") en ocho de las doce veces anteriormente citadas (vv. 1, 7, 12, 24, 29, 32, 37 y 45). Ahora bien, esa identidad no podía ser sino simulacro que quiere encubrir la multiplicidad real, multiplicidad que es descrita por el tercer tipo de ritornelo, aquel que señala los nuevos agenciamientos, los nuevos territorios expresivos. De esta manera: "Te mataré mañana poco antes del alba" (v. 3); "te mataré mañana cuando caiga la hoja" (16); "te mataré mañana y pedirás perdón" (20) y, finalmente "te mataré mañana y amaré tu fantasma" (38). Por último, está el ritornelo que agrupa la expresión poética, el que reúne fuerzas y, de alguna manera, engloba el mensaje: "Te mataré mañana cuando la luna salga / y el primer somormujo me diga su palabra".

III

El ritornelo marca el territorio, el estribillo marca el poema. La repetición se nos presenta, por lo tanto como dotadora de sentido (si bien también sustractora, en tanto la repetición, como veremos, nos fuerza sensorialmente al límite perceptivo del éxtasis). Pero esa repetición, a su vez, no puede mantener ya por más tiempo oculta, enmascarada, su verdadera esencia, pues "Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como ritornelo, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del cosmos" (347). Y no es sólo en esto en lo que nuestro poema remite al filósofo alemán, puesto que estamos ya obligados a pasar a un nivel de lectura que nos llevaría a una unidad territorial superior: el libro. Año y medio después del recital de Leopoldo María Panero en el Ateneo de Madrid aparece, en la primavera de 1984, la recopilación de poemas *El último hombre* en la colección Pluma Rota de las madrileñas Ediciones Libertarias. Es en este libro donde aparece publicado nuestro poema.

¿Qué es eso del último hombre? Hemos de dar otro salto temporal y trasladarnos ahora cien años antes, en 1884, fecha en que Friedrich Nietzsche publica su *Así habló Zaratustra*. El libro comienza con un despertar, el de Zaratustra, que sale de su letargo, de la reflexión ascética en la

que anduvo sumido en los bosques, a la manera del Buda. Sale de ellos porque ha tenido una revelación, una "buena nueva" que comunicarle a los hombres: se trata del Superhombre, de la voluntad de poder. Baja, por lo tanto a los hombres para comunicarles pero es recibido con las burlas más soeces. Es entonces cuando decide hablarles del paso anterior al Superhombre; les habla del fin de la humanidad "Voy a hablarles de lo más despreciable: el último hombre" (NIETZSCHE, 1998: 34). Así se dice y así lanza el furioso vaticinio: "¡Ay! Llega el tiempo en que el hombre no dará ya ninguna estrella ¡Ay! Llega el tiempo del hombre más despreciable, el incapaz ya de despreciarse a sí mismo ¡Mirad! Yo os muestro al *último hombre*" (35). Y, por si falta aún alguna aclaración, el mismo Nietzsche escribiría unos años más tarde: "[...] Zaratustra llama a los buenos unas veces 'los últimos hombres' y otras 'el comienzo del final'; sobre todo, los considera como la especie más nociva del hombre, porque imponen su existencia tanto a costa de la *verdad* como a costa del *futuro*" (2001: 139).

El último hombre es, por lo tanto, el ocaso de lo humano (demasiado humano), así como de sus valores morales. El ocaso de todo lo que el hombre ha convertido en ídolos, el ocaso de sus ideas. Es en ese sentido como, en el prefacio del libro de Panero se nos advierte que éste es "Testimonio de la decadencia de un alma [...]" (2001: 287); y esto mismo es lo que, de alguna manera retorna constantemente en el poema, en ese "te mataré mañana" del estribillo (del ritornelo): la idea del último hombre destrozando los valores que los hombres que le precedieron habían creado; una explosión de la moral. Un dato que nos puede resultar clarificador a este respecto lo encontramos, de nuevo, fuera de la inmanencia literaria: no deja de ser indicativo el hecho de que precisamente este poema, con su temática, esté dedicado por Leopoldo María Panero a su madre, a una de las más sacras instituciones que aún conserva la sociedad occidental³. La ruptura de los roles sociales estalla de esta manera en mil pedazos mediante la transgresión, transgresión que se forma al ritmo de una repetición que se hace extática, llegando a recordar aquello de "[...] la répétition engendrerait elle-même la jouissance [...] répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zero du signifié" (BARTHES, 1973: 67). La repetición se convierte por tanto, y para siempre, eterno retorno de ruptura de límites (sociales, morales, humanos a fin de cuentas). Y es que, como diría Deleuze en un artículo posterior a *Mille Plateaux*:

Para que la música se libere, habrá que pasar al otro lado, allí donde los territorios tiemblan, o las arquitecturas se desmoronan, donde los ethos se mezclan, donde surge un poderoso canto de la Tierra, la gran cantinela que transmuta todas las tonadas que se lleva y trae una y otra vez [...] El laberinto sonoro es el canto de la Tierra, la Cantinela, el eterno retorno en persona (DELEUZE, 1997: 146-147)

Recapitemos: el ritornelo vertebra el poema de Leopoldo María Panero "Proyecto de un beso". Hemos comprobado que, cumpliendo las cuatro categorías que Deleuze y Guattari habían establecido, el ritornelo, entendido como eterno retorno, nos remitía al signo que pesa sobre el libro donde el poema fue recogido, esto es, el último hombre nietzscheano; esto, a su vez, nos había llevado a la conclusión de que lo que se repite es la pulsión de hacer ocaso de los valores morales que el sistema mantiene y fomenta. Valores que el mismo Nietzsche define como valores de represión moral:

¡El concepto 'pecado', inventado juntamente con el correspondiente de tortura, el concepto 'voluntad libre', para extraviar los instintos, para en una segunda naturaleza la desconfianza frente a ellos! ¡En el concepto 'desinteresado', de 'negador de sí mismo', el auténtico indicio de *décadence*, el quedar *seducido* por lo nocivo, el ser-incapaz-de-encontrar-el-propio-provecho, la destrucción de sí mismo, convertidos en el signo del valor en cuanto a tal, en el 'deber', en la 'santidad', en lo 'divino' del hombre! Finalmente

3.- Esta dedicatoria, si bien no consta en la edición que manejo de la *Poesía Completa* de Panero, está, por otra parte, referida en al menos dos ocasiones en la biografía de Fernández. En una de ellas, Felicidad Blanc es descrita como deleitada (273); en la segunda, sin embargo, aparece ofendida (279).

4.- "Misterio de Ariadna según Nietzsche". *Philosophie*, 17, invierno 1987 (en DELEUZE, 1997: 140-149).

FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO

—es lo más horrible— en el concepto de hombre bueno, la defensa de todo lo débil, enfermo, mal constituido, sufriente a causa de sí mismo, de todo aquello *que debe perecer*-, invertida la ley de la *selección*, convertida en un ideal la contradicción del hombre orgulloso y bien constituido, del que dice sí, [...] hombre que ahora es llamado *el malvado*... ¡Y todo eso fue creído *como moral!* —écrasez l'infâme! (NIETZSCHE, 2002: 144-145)

En su monografía sobre Panero, Túa Blesa sitúa esta pulsión de ocaso como una de las características del programa poético panerresco: la relación del poeta con el apocalipsis⁵. Podemos, por lo tanto, relacionar al madrileño con una serie de terroristas ideológicos que quieren derribar esos valores tambaleantes de una sociedad que ya se sabe podrida. Nombres como los de Artaud, Bataille, Lautréamont..., todas esas referencias, todos esos *últimos hombres*, podrían ser claramente estudiadas tanto en la obra general de Panero como en el poema que nos ocupa. Nosotros, sin embargo nos quedamos con una que, por una parte, creemos representativa de las anteriores y, por otra, creemos la más afín a la historia que se narra en el poema. Se trata de Donatien Alphonse François, Marqués de Sade.

IV

La ascendencia de la obra del Marqués de Sade sobre la de Leopoldo María Panero es, como veremos, determinante. No obstante, ya en la inmanencia del poema que tratamos, encontramos los primeros indicios, las primeras huellas que conectan al segundo con el primero. Si continuamos con la idea del ritornelo, con esa repetición rítmica que vertebra el territorio del poema, podemos, de entrada, establecer un vínculo *formal* con la obra de Sade, puesto que ésta también está atravesada por el signo de la repetición. Así por ejemplo, Maurice Blanchot ya lo ponía de manifiesto en 1949⁶ cuando escribía:

Los pensamientos teóricos sean muy numerosos [...] los repite con paciencia desconcertante, que razone de la manera más clara y con una lógica más que suficiente. Lo animan el gusto y aún la pasión por los sistemas. Se explica, afirma, prueba: vuelve cien veces sobre el mismo problema (y cien veces es decir poco), lo mira desde todos los aspectos, examina todas las objeciones, responde a ellas, encuentra otras y también las refuta (BLANCHOT, 1967: 19).

Y esa repetición que se da en la obra del que, dice la leyenda, mandaba traer las rosas más bellas de toda Francia a su reclusión de la Bastilla para arrojarlas, pétalo por pétalo, a las letrinas de la prisión; esa repetición, decimos, es repetición pulsional del deseo de muerte, de transgresión de valores que ha de repetirse para “tomar forma”, para “tomar cuerpo”, para, lo leíamos un poco más arriba, dotar de sentido al caos. De este modo, un poco más adelante, Blanchot especifica,

El hombre de Sade extrae su existencia de la muerte que otorga y, a veces, deseando una eternidad de vida, sueña con una muerte que pueda seguir dando eternamente [...] El gran número es, en efecto, una solución mucho más correcta. Considerar a los seres desde el punto de vista de la cantidad los mata más acabadamente que la violencia física que los aniquila [...] el libertino que inmolando a su víctima no experimenta sino la necesidad de inmolarse otras mil, parece extrañamente libre de todo entendimiento con ella. A sus ojos, no existe por sí misma, no es un ser distinto sino un simple elemento, sustituible indefinidamente, en una inmensa ecuación erótica (1969: 36).

Pero quizás vaya siendo hora de cambiar un poco la perspectiva. Hemos hablado de la repetición y, sin embargo, esa repetición no es sino el esqueleto que sostiene el poema, el territorio; pero ¿qué pasa con el territorio en sí? ¿Qué hay de esos “medios” que devienen entre ritornelo y ritornelo? Por supuesto, el comportamiento del medio es completamente diferente, si bien com-

5.- Cf. BLESA, 1995, 91 y ss.

6.- “La raison de Sade”, en *Sade et Lautréamont* (trad. esp. BLANCHOT, 1967)

plementario, al del ritornelo. Y es diferente y complementario desde el momento en que, si el segundo nos marca la pauta con la *repetición*, el primero se mueve en un movimiento que conforma la *diferencia*. Para verlo más claro, volvamos a *Mille Plateaux*:

Cada medio está codificado, y un código se define por la repetición periódica; pero cada código está en perpetuo estado de transcodificación o transducción. La transcodificación o la transducción es la manera en que un medio sirve de base a otro, también los medios pasan del uno al otro, son esencialmente comunicantes. Los medios están abiertos en el caos, que los amenaza de agotamiento o de intrusión. Pero la respuesta de los medios al caos es el ritmo [...] El ritmo nunca tiene el mismo plano de lo ritmado. Pues la acción se hace en un medio, mientras que el ritmo se plantea entre dos medios [...] De este modo se sale fácilmente de una aporía que corría el riesgo de confundir la medida con el ritmo, a pesar de todas las declaraciones de intención [...] Pues un medio existe gracias a una repetición periódica, pero esto no tiene otro efecto que producir una diferencia gracias a la cual un medio pasa a otro medio (DELEUZE-GUATTARI, 1997: 320)

Vayamos por partes: hemos ya identificado los ritornelos del poema; es ya hora de hacer lo propio con los medios. Y éstos están comprendidos por las secuencias de versos 4-6, 9-11, 13-15, 17-19, 21-23, 25-28, 30-31, 33-36 y 39-44. Simples valores estadísticos, estos versos ejemplifican la cita arriba leída conforme dejamos de enumerarlos y comenzamos a leerlos. Así, en los medios es donde se configura, mediante la técnica de la diferencia, de romper la repetición, la dinámica del deseo sádico que sirve de motor al poema; dinámica pulsional que, digamos *grosso modo*, es lo que le da una "historia". Pero estos medios, además de ser sádicos por constitución, lo son también porque hacen crecer las consecuencias (los agenciamientos, dirían Deleuze y Guattari) de este deseo de muerte, de este deseo de abolir lo social, como hemos de ver. Así, en un principio la transgresión alcanza sólo a la esfera de lo sexual, esfera transgredida mediante la ruptura de la barrera del incesto:

te mataré mañana poco antes del alba
cuando estés en el lecho, perdida entre los sueños
y será como cópula o semen en los labios
como beso o abrazo, o como acción de gracias (vv. 3-6)⁷

Tras esto, el deseo abandona poco a poco el sexo para concretarse en deseo de asesinato; ya no es sólo transgresión social por el incesto, sino también por romper el vínculo social que impone el "No matarás" cristiano.

te mataré mañana cuando la luna salga
y el primer somormujo me diga su palabra
y en el pico me traiga la orden de tu muerte
que será como beso, o como acción de gracias
o como una oración porque el día no salga
te mataré mañana cuando la luna salga
y ladre el tercer perro en la hora novena
en el décimo árbol sin hojas ya ni savia
que nadie sabe ya por qué está en pie en la tierra
te mataré mañana cuando caiga la hoja
decimotercera al suelo de miseria
y serás tú una hoja o algún tordo pálido
que vuelve en el secreto remoto de la tarde (7-19)

Tras esto, el sexo y el crimen se fusionan, se funden en la síntesis de la tortura, en una —usando el lenguaje psicoanalítico— catexis infernal de muerte que ha de *repetirse* aún en dos ocasiones más:

7.- La cursiva, aquí y en los siguientes ejemplos, es nuestra.

FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO

te mataré mañana y pedirás perdón
*por esa carne obscena, por ese sexo oscuro
que va a tener por falo el brillo de este hierro
que va a tener por beso el sepulcro, el olvido* (20-23)
[...]
te mataré mañana y verás que eyaculas
cuando pase aquel frío por entre tus dos piernas (35-36)

Y, si la tentativa de transgredir es ruptura con y en lo social, si es la necesidad de dinamitar una atmósfera que se hace irrespirable por el efecto de la Ley, ese deseo de ruptura no podía sino presentarse con la rabia, con la agresividad del mayor de los sarcasmos hacia lo que se presenta como ídolo dorado, como idealización, a la vez como principio sustentador y fin a sustentar: la religión.

te mataré mañana cuando la luna salga
*y verás como eres de bella cuando muerta
toda llena de flores, y con los brazos cruzados
y los labios cerrados como cuando rezabas
o cuando me implorabas otra vez la palabra*
te mataré mañana cuando la luna salga
*y así desde aquel cielo que dicen las leyendas
pedirás ya mañana por mí y mi salvación*
te mataré mañana cuando la luna salga
*cuando veas un ángel armado de una daga
desnudo y en silencio frente a tu cama pálida* (24-34).

Los medios, estamos comprobándolo, no son estáticos sino dinámicos; no se comportan de una manera idéntica sino creciente, ascendente, una espiral que va arrasando cada vez más terreno a su paso. Así las cosas, la transgresión que implica el poema hace ese recorrido creciente que le fijan los medios del discurso, no pudiendo culminar su violencia sino con el ultraje absoluto del tabú social, estamos hablando de la violación del cadáver de la madre, la necrofilia como ruptura con el respeto a los muertos,

te mataré mañana y amaré tu fantasma
*y correré a tu tumba las noches en que ardan
de nuevo en ese falo tembloroso que tengo
los ensueños del sexo, los misterios del semen
y será así tu lápida para mí el primer lecho
para soñar con dioses, y árboles y madres
para jugar también con los dados de noche* (38-44).

Y es que, en el poema, en la escritura de Leopoldo María Panero (pero también en otras muchas escrituras), la transgresión se plantea como una estrategia que, lo hemos dicho, se constituye en pos de alcanzar todos los valores sociales, morales, etc. Una estrategia de ocaso, un terrorismo contra la moral, una voluntad de ser el cáncer de la estructura represiva de la ley pues, como decía el francés Michel Foucault:

En este lenguaje, la pretensión de decirlo todo no es sólo la de franquear las prohibiciones, sino la de ir hasta el final de lo posible; la disposición cuidadosa de todas las eventuales configuraciones, el dibujo, en una red sistemáticamente transformada, de todas las conexiones, inserciones y ensamblajes que permite el cristal humano para el nacimiento de grandes formaciones resplandecientes, móviles y prolongables indefinidamente (FOUCAULT, 1999: 187)⁸

8.- Lo dice en el artículo que publica en la revista *Tel Quel* (15, otoño de 1963) bajo el título de "Le langage à l'infini".

Una vez más se hace necesario salir del poema, del territorio, para ver todos esos otros espacios con los que limita; obtener una visión de conjunto de la obra de Panero o, más concretamente, un simple ejercicio ejemplificado de hermenéutica. En efecto, se hace imprescindible responder a la cuestión de qué significa Sade para el propio Panero, cuál es la asimilación que éste hace de aquél en los parámetros de su programa estético. Seis años antes de la lectura en el Ateneo de Madrid, Leopoldo María Panero responde por adelantado, publicando un texto sobre el Marqués. Se trata de una introducción a una recopilación de historias, cuentos y fábulas del francés. En dicho texto, titulado "Sade o la imposibilidad" (SADE, 1999: 5-49), se traza una posibilidad de lectura de la ruptura de los valores sociales; ruptura que se manifiesta, muy en relación con lo que acabamos de leer en Foucault, como la posibilidad paradójica de alcanzar lo inalcanzable.

Y así se alcanza lo inalcanzable: otro de los imposibles objetivos del erotismo, junto con la negación de toda naturaleza humana, la abolición del Otro y del vínculo social —otro imposible objetivo que es la destrucción del cuerpo, fuera vínculo social, su re-envío al Cuerpo Fragmentado que es lo que se reconvierte el cuerpo de la víctima, hecha volver a fuerza de latigazos a su infancia para preservar la pureza —esto es, el vacío— del cuerpo del libertino, que se mantiene gracias a esa tensión como un 'cuerpo sin órganos' (SADE, 1999: 20)⁹

Transgresión y ruptura que se hacen dentro de los límites de lo social para crecer y terminar haciendo explotar el corpus del vínculo social. Así el culto de la muerte al que nos referíamos más arriba, ese culto de la muerte que, en nuestro caso, es el producto de una sociedad judeo-cristiana, es inflamado e inflamado hasta que revienta, y eso tanto en la escritura sadiana como en la paneriana.

Por ello, el modelo básico del linchamiento es el asesinato de Cristo, repetido en el acto canibólico de la misa.

El culto de la muerte, introductor del crimen, es también pues, un crimen ejecutado metafóricamente, un canibalismo fantasmagórico. El crimen o el canibalismo real no se acompaña, por el contrario, del culto al muerto porque son, como la sodomía es el secreto del vínculo social, otra de las claves del enigmático culto a la muerte (1999: 36)

Pero, al mismo tiempo, el libertino ha de luchar contra la labor reagrupadora del sistema socio-moral al cual quiere demoler, contra su capacidad de resituar los valores, de interceptar lo que lo transgrede y asimilarlo convirtiéndolo en inofensivo. Y esto puesto que la transgresión deja de tener valor en tanto ya ha sido realizada, en cuanto ya ha transgredido. De este modo, lo que busca el libertino; lo que busca el ritornelo en nuestro poema (y he aquí su función), es la inasible transgresión absoluta, perpetua, definitiva, pero no por asentada, sino por infinita en su repetición; lo que busca el libertino, lo que busca "Proyecto de un beso" es, sencillamente, *la imposibilidad*:

9.- Dejando a un lado, esquivando, postergando para otro momento, la alusión al "cuerpo sin órganos" artaudiano; evitando así un paréntesis que, creo, se haría demasiado largo, sólo aludiré a que Antonin Artaud ve la obra como una traición a sí misma en cuanto que ésta ya es obra consumada y está fuera del individuo. De esta manera, cuando ya la obra ha salido de nosotros, la creación es tan sólo el excremento de esa fuerza que irradiaba la obra en nuestra cabeza: obscena caricatura de lo que habíamos imaginado como creación. Ante ello, Artaud propone guardarnos la obra dentro para, por una parte, evitando que salga, evitar también que se convierta en excremento y, por otro lado, este taponamiento de los órganos (que son los que *controlan* y *diseccionan* ese proceso de producción) hará que dichos órganos revienten, dando así lugar al "cuerpo lleno sin órganos". Seguramente, por la jerga psicoanalítica que Panero usa en su artículo, esta noción está completada con el sesgo semántico que le dan Deleuze y Guattari en su *Anti-Oedipe* (cf. trad. esp. Barcelona, Paidós, 1972). La teoría de Artaud que acabamos de esbozar se encuentra muy bien planteada en *Le Théâtre et son double* (Cf. París, Gallimard, 1964). Para su completa comprensión también son indispensables los dos artículos que Jacques Derrida le dedica a Artaud en su *L'Écriture et la Différence* (cf. trad. esp. Barcelona, Anthropos, 1987): "La palabra soplada" (publicado originalmente en *Tel Quel*, 20, invierno de 1965) y "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación" (*Critique*, 230, julio 1966).

FUNCIONAMIENTO DEL RITORNELO

[...] la imposibilidad es el tema así como la forma de la escritura sadiana, e incluso forma parte de su ejercicio mismo.

Por consiguiente, sabedores de ello, desarrollaremos esta tentativa de análisis de esa escritura imposible [...] Lo imposible es no lo prohibido por una determinada ley, sino lo que prohíbe toda ley, lo que escapa a toda razón 'social'. Lo imposible es lo que no se inscribe en el marco de una sociedad, de un sistema de relaciones humanas: lo que cualquier estructura social necesita prohibir para mantenerse; lo imposible es lo asocial puro (1999: 5)

V

La topografía poema queda marcada: los ritornelos como delimitadores del espacio textual; los medios configurando su estructura narrativa, la fuerza dinámica que mueve el poema. Pero el territorio, también lo hemos visto, no está aislado, flotando solo en el vacío. Se realiza en conexión con otros territorios, con otros textos que inciden, y en cierta medida son incididos, en y por el texto: primero la escritura nietzscheana, después la producción sadiana. Máscaras que van cayendo en la interpretación del poema pues, como dice Gilles Deleuze “[...] el arte de interpretar debe ser también un arte de atravesar las máscaras, y de descubrir qué es lo que se enmascara y por qué, y con qué objeto se conserva una máscara remodelándola” (DELEUZE, 2000: 13).

Y, si nos ponemos estratégicamente al amparo de esta sentencia, es además porque nos adherimos al pensamiento de que el papel del crítico no puede ser nunca, por una parte, una posición pasiva, sin *jugarse nada* en el acto de criticar, pero, por otro, tampoco puede ser nunca una posición autoritaria, voz dogmática de un discurso que pretende mantenerse en una Verdad metafísica, absoluta e inmutable en la que nadie cree ya. No existe la Verdad en el campo de la escritura, y es por ello que la crítica debe necesariamente quedarse cerca de ese acto de interpretar, ese acto de investigación de los signos que emanan del acontecimiento artístico —eso que no es otra cosa que la *mantiké* griega. El texto crítico, repetimos, es “interpretación”, pero también “arte” de interpretar, y el crítico debe reescribir la obra a través de su lectura incierta, tanteante y titubeante, consciente de su subjetividad. El poema, el texto, la obra, deja entonces inscribir sobre su cuerpo la lectura, la interpretación del crítico. Pero sólo hasta el momento en que llegue una nueva lectura, una nueva *mantiké* a la que el poema tenga que adaptarse en mayor o en menor medida según sus afinidades; sólo así podemos concebir la obra como un acto de comunicación, como un acto revolucionario. “Lire, écrire: d’un désir à l’autre va toute littérature”, escribía Roland Barthes en febrero de 1966 (1966: 79). Nosotros hemos realizado ese paso de un deseo al otro —pero éste era sólo nuestro paso, nuestra crítica.

Volvamos al lluvioso día de 1982. Aún resuenan los últimos versos, las últimas palabras, los últimos sonidos de “Proyecto de un beso”. Las caras del público se yerguen inexpresivas como rostros de cera en la penumbra. Por un instante, sólo y nada menos que por un instante se ha rozado la imposibilidad y Orfeo ha vislumbrado en el umbral del Hades el rostro de su Eurídice. La transgresión, al oscuro ritmo del ritornelo, se ha realizado, consumado, mediante una cadena de explosiones, un infierno cada vez mayor que el anterior. Los valores sociales, morales, se han tambaleado durante el tiempo en que los oyentes han devenido poema. Leopoldo María Panero mira esos rostros de maniquí, quizás el primero el de su madre; los repasa sin prisa, lentamente, estudiándolos. La imposibilidad se ha hecho posible, lo indecible ha sido dicho y aun suenan sus ecos. Tras la transgresión, tras el poema, el silencio; pero, nosotros lo sabemos, sólo como espera de una nueva transgresión, de un nuevo intento de lo imposible, de un nuevo impulso para abrazar los valores.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A. *Le théâtre et son double*. París : Gallimard, 1964.
BARTHES, R. *Critique et vérité*. París : Editions du Seuil, 1966.

JOAQUÍN RUANO CÉSPEDES

- . *Le plaisir du texte*. París : Editions du Seuil, 1973.
- BLANCHOT, M. *Lautréamont y Sade*. Buenos Aires : Ed. del Mediodía, 1967.
- BLESA, T. *Leopoldo María Panero. El último poeta*. Madrid: Valdemar, 1995.
- DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . y GUATTARI, F. *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1997.
- DERRIDA, J. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- FERNÁNDEZ, J. B. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- FOUCAULT, M. *Entre filosofía y Literatura. Textos esenciales, vol. 1*. Barcelona: Paidós, 1999.
- NAVARRO CASABONA, A. *Introducción al programa estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2001.
- NIETZSCHE, F. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 2002.
- PANERO, L. M. *Poesía Completa (1970-2000)*. Madrid: Visor, 2001.
- SADE, D. A. F. (Marqués de). *Cuentos, historietas y fábulas completas, vol. 1*. Madrid: Edimat, 1999.