



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA

**“EL DISCURSO ESQUIZOFRÉNICO EN LOS
POEMAS DEL MANICOMIO DE MONDRAGÓN
DE LEOPOLDO MARÍA PANERO”**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
**LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA**

PRESENTA:
MARIANA RUIZ FLORES

ASESOR:
DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

JUNIO 2016

[...] el poema
es como jugar a la ruleta rusa
poniendo un pañuelo en la pistola
para que en silencio brote el balazo
revólver de la esquizofrenia

Leopoldo María Panero

ÍNDICE DE CONTENIDOS

ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. CONTEXTO Y OBRA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO.....	8
1.1 La poética de los novísimos	8
1.2 La poética de Leopoldo María Panero	14
1.3 Los <i>Poemas del manicomio de Mondragón</i>	23
1.3.1 La enunciación poética y el sujeto enunciator lírico en los <i>Poemas del manicomio de Mondragón</i>	24
CAPÍTULO II. ISOTOPÍAS EN LOS POEMAS DEL MANICOMIO DE MONDRAGÓN.....	29
2.1 Introducción.....	29
2.2 Concepto de isotopía y alotopía	29
2.3 Análisis de isotopías en los <i>Poemas del manicomio de Mondragón</i>	32
2.4 Los epígrafes de Mallarmé.....	64
CAPÍTULO III. EL DISCURSO ESQUIZOFRÉNICO.....	67
3.1 La esquizofrenia clínica (Freud y Jung)	67
3.2 La esquizofrenia. Crítica de Leopoldo María Panero en “Acerca del caso Dreyfuss sin Zolá o la causalidad diabólica. El fin de la psiquiatría”	70
3.3 Hacia un discurso esquizofrénico	73
3.3.1 El loco como sujeto enunciator lírico	74
3.3.2 El juego de la enunciación	76
3.3.3 El discurso esquizofrénico	81
3.4 La conciencia de enunciación en la obra de Leopoldo María Panero	85
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA.....	95

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación ofrece una posible lectura de la obra de Leopoldo María Panero desde un nivel semántico, apoyado en el uso de isotopías. La inquietud de analizar los textos poéticos de este autor español radica principalmente en buscar una lectura que parta de los textos mismos y no lo de lo que la figura de “maldito” y “loco” hace pensar de su obra. La existencia de estas clasificaciones sociales puede llevarnos a una lectura superficial que nos impediría un acercamiento más serio y objetivo del texto poético. Sin embargo, cabe aclarar que la lectura que pretendemos realizar no omite aquellos conocimientos acumulados por el autor acerca de estas clasificaciones, sino que hace uso de todo ello para indagar en aquellos mecanismos poéticos que constituyen este discurso, de modo que sea posible una revaloración y relectura de la obra paneresca.

Por esta razón, nos parece pertinente un análisis isotópico como una posible forma de lectura de esta obra, puesto que regularmente enfatiza ciertos grupos de significación para aportar solidez a su discurso. Debido a la extensa obra de Panero, hemos elegido únicamente un corpus que consta de diez poemas extraídos del poemario de 1987 titulado *Poemas del manicomio de Mondragón*. Como es observable en el título, nos pareció interesante un corpus en el cual el mismo sujeto enunciador nos pusiera en una encrucijada respecto a la propia idea que previamente tenemos sobre el autor, etiquetado de “enfermo mental” o “esquizofrénico”.

Un poemario como los *Poemas del manicomio de Mondragón*, desde una primera lectura, podría sugerirnos que será Leopoldo María Panero quien hablará mediante un “yo, Leopoldo María Panero” acerca de su experiencia dentro del mismo, de acuerdo a sus antecedentes en manicomios, lo cual puede llevar al lector a pensarse frente a un texto autobiográfico. Si no se trata de un texto enteramente autobiográfico, cabe cuestionarnos cuáles son las particularidades que constituyen este discurso dentro de los *Poemas del manicomio de Mondragón* a partir de la idea de esquizofrenia explicitada dentro del mismo poemario.

Asimismo, esta tesis pretende dar cuenta de un discurso esquizofrénico constituido por dos elementos principales: un sujeto enunciador y una semántica del enunciado, determinados por el uso de ciertas isotopías que desarrollan todo un entramado de significados en torno al debate sobre la locura y la esquizofrenia. Este tipo de discurso nos parece relevante puesto que hablamos de una poética que insiste en estos temas casi hasta el hartazgo, e incluso no deja de manifestar cierta inconformidad y crítica respecto a los valores morales que rigen y justifican las acciones de la sociedad.

En el primer capítulo, hacemos un esbozo de las implicaciones que Leopoldo María Panero tuvo como autor dentro de la generación “novísima”, denominada así por José Ma. Castellet en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), su revelación contra ésta y cuáles fueron aquellas características que lo convirtieron en uno de los poetas españoles más inquietantes en el ámbito poético de las últimas décadas. Para ello recurrimos a la antología mencionada y lo dicho por Castellet ante

la recién iniciada obra de Panero, para después complementar esto con las aportaciones realizadas por Túa Blesa, máximo estudioso y recopilador de toda la obra paneresca.

En un segundo capítulo presentamos el análisis realizado a cada poema, para lo cual hemos recurrido al concepto de “isotopía” de Greimas y también a las aportaciones por parte del Grupo de Lieja o Grupo μ acerca de este concepto. Además de localizar estas reiteraciones semánticas, hemos considerado importante señalar, cuando ha sido pertinente, los diversos símbolos que el autor emplea, las relaciones intertextuales que complementan varios poemas, algunas peculiaridades formales, etc. En un inciso complementario, hemos hecho una breve interpretación de los dos epígrafes que dan inicio a cada apartado en que está organizado el poemario, ambos extraídos de poemas de Stéphane Mallarmé, uno de los poetas que mayor influencia ejerció en la obra de Panero. Sin embargo, la justificación más importante para dedicar un inciso a estos epígrafes es su aportación como parte de un discurso que apela a lo que existe fuera de los poemas mismos: una tradición literaria, un conjunto de valores establecidos, una sociedad de los tabúes, la marginación y enajenación, etc.

En el tercer capítulo se pretende dar cuenta de los componentes de este discurso a través de las propias isotopías desarrolladas en los poemas. Como veremos, este discurso que denominaremos como esquizofrénico estará conformado por dos elementos: un sujeto enunciador que será caracterizado mediante las

isotopías; y el significado de las palabras enunciadas por él, es decir, la semántica del enunciado reveladas también por el uso de ciertas isotopías.

Este conjunto que conforma el discurso esquizofrénico será lo que provoque cierto extrañamiento al momento de la lectura de los poemas, por ello será necesario adentrarnos en el concepto de esquizofrenia para conocer algunas de sus características. Con este fin, hemos optado por las observaciones que Freud y Jung hicieron sobre la esquizofrenia, principalmente porque son dos autores referidos explícitamente por Panero en uno de los paratextos del poemario.

A lo largo de este trabajo llamaremos discurso a aquello que Greimas, desde un nivel semántico, considera constituido por “formaciones discursivas cuyos *significados* se interrelacionan dentro de *campos semánticos* (discurso jurídico, discurso didáctico) que aparecen como organizaciones profundas del *contenido*, formulables como axiologías o sistemas de valores”¹ (Beristáin 155), en dicho discurso será importante el contexto en que se produce para inscribirse dentro de una tipología de los discursos (178). También a partir de Greimas, el enunciado es entendido en esta tesis como “toda magnitud provista de sentido, dependiente de la cadena hablada o del texto escrito, previa a cualquier análisis lingüístico o lógico”, es decir, toda palabra, frase u oración que tiene un sentido y que es transmitido a un receptor y, finalmente, la enunciación refiere al “acto de lenguaje” por medio del cual se transmite un enunciado (183). A partir de estas nociones, hablamos de una semántica del enunciado en tanto haremos un análisis del significado que las

¹ Las cursivas son de la autora.

palabras van construyendo en cada poema mediante las isotopías, las cuales nos permitirán proponer una interpretación de los poemas en su conjunto desde una crítica a la noción de esquizofrenia y locura.

Estos dos temas han sido muy recurrentes en los estudios sobre Leopoldo María Panero, como el que hace Concepción Pérez Rojas en “Leopoldo María Panero: poéticas de la destrucción” (2004); otro tema es el de la herejía, que ha sido ya abordada en algunos poemas de Panero por Joaquín Ruano en su artículo “«La sinagoga de Satanás». Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero” (2011), donde se incluye el análisis del poema “El lamento de José de Arimatea” perteneciente al poemario que nos ocupa. Sin embargo, en este trabajo planteamos una nueva lectura de la poesía de Leopoldo María Panero, principalmente porque esta figura de “loco” que lo ha mitificado ha sido escasamente estudiada a partir de quien habla en los poemas y se ha puesto mucho énfasis en destacar la voz del propio Panero, quizá obedeciendo a cuestiones fuera del ámbito literario y más próximas a intereses mediáticos.

CAPÍTULO I. CONTEXTO Y OBRA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

1.1 La poética de los novísimos

En 1970 se publica *Nueve novísimos poetas españoles* a cargo de José María Castellet. En esta antología, el autor plantea un cambio en la poesía española a partir de la “ruptura” con los ideales sociales y realistas de la generación anterior (de los cincuenta) y expone las poéticas de nueve poetas españoles divididos entre “Los seniors” y “La coqueluche”. Los seniors son los poetas que vivieron primero la ruptura, quienes fijaron los fundamentos iniciales para que dicha ruptura se efectuara, por consiguiente, se trata de los poetas de mayor edad: Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939) y José María Álvarez (1942).

La coqueluche la conforman los poetas de menor edad: Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina-Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947-2014) y Leopoldo María Panero (1948-2014). Según explica Castellet, la coqueluche es la:

denominación cariñosa dada por alguno de sus mayores a la irrupción de un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas. (Castellet 25)

Los poetas de ambos grupos parten de características que llegan a congeniar pero también a contraponerse, sin embargo, Castellet parte de dos supuestos socioculturales propios de esta nueva generación para entender la ruptura frente a las generaciones anteriores: los *mass media* y lo *camp*.

Uno de los elementos más interesantes que surgen a partir de los mass media, señala Castellet, es lo referente a la mitología. En *Nueve novísimos poetas españoles* el mito, antes de la aparición de los mass media, es concebido como un dador de sentido para comprender el universo, mientras que a partir de éstos el mito viene a ser una creación propia de los mass media cuyo objetivo es servir como “un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora de los individuos y las colectividades” (26-27) utilizado por el sistema de poder. Personajes mitificados como Marilyn Monroe o Ernesto Guevara, dice Castellet, dejan de ser personas reales:

en aras de la constitución de un sistema de referencias míticas que son, a la vez, refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es, en definitiva, en nuestro siglo [...] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido. (28)

El aporte que Castellet observa en relación a lo camp es un cambio de estética en cuanto a lo asumido como bueno o malo, puesto que “lo Camp se sitúa en la ambigüedad con respecto a muchos polos: lo bello y lo feo, lo subversivo y lo conservador, lo masculino y lo femenino, lo serio y lo frívolo, lo teatral y lo auténtico” (Hueso 13), y esto es para Castellet un elemento positivo que viene a dar un “aire puro” al contexto cultural de la España de los años 60 y 70.

Sin embargo, Castellet explica cierta diferencia entre lo que se interpreta como camp: los seniors asumirán lo camp como la “democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*”² (Castellet 26), es decir, que estos elementos mitificados, al exponerse a las masas a través de los mass media, lograrán obtener un carácter popular que será llevado al texto poético, y así llegar a

² Las cursivas son del autor.

una “revalorización de los materiales tradicionalmente considerados como no poéticos” (43-44), de la que participan principalmente Vázquez Montalbán, José María Álvarez y Ana María Moix.

Por su parte, la coqueluche hará uso de lo considerado camp en tanto que representa una “innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas” (26), por ello, el exotismo y la artificiosidad serán parte de su poética, una poética donde el yo se esconde y se alude a esos personajes mitificados únicamente como referencias estéticas con un fin en particular:

lo *camp* se convertía, del mismo modo que los mitos creados por los *mass-media* o los elementos culturales, en un sistema meramente referencial que permitía llevar a cabo una expresión indirecta del yo poético en el texto a través de una realidad preexistente. (Lanz 915-916)

En contraste, Lanz Rivera señala una tendencia autobiográfica en los seniors, añadida por Guillermo Carnero: “Para los seniors de la antología de Castellet, los elementos camp constituían una referencia autobiográfica, una evocación de la memoria en la reconstrucción poética de la infancia” (915), puesto que lo camp también tiene un toque nostálgico respecto al pasado, evocando momentos “parodiados, coloreados, teatralizados y deformados hasta la carcajada” (Hueso 2). Con esta evocación por un tiempo anterior se pretende escapar del tiempo presente hacia un lugar ideal, mitificado.

De este modo, queda instaurada una poética de ruptura donde los mass media tendrán un papel preponderante dentro del plano creativo, puesto que representan parte de la formación del poeta. Castellet subraya este hecho puesto que, a diferencia de los poetas de generaciones anteriores que no contaban con este

tipo de medios de comunicación, la generación de los novísimos nace estrechamente relacionada con los mass media, hecho que marca verdaderamente una ruptura, según Castellet, puesto que serán más influyentes en su formación como escritores que la propia literatura.

Además, será la literatura extranjera, y no precisamente la española (Castellet rescatará los casos de Aleixandre, Cernuda y Biedma), la que tendrá especial lugar en la formación literaria de los novísimos: Pound, Eliot, Yeats, Wallace Stevens, Saint-John Perse, además de los latinoamericanos Octavio Paz, José Lezama Lima y Oliverio Girondo.

Dentro de los rasgos que presenta esta poética del 68 se encuentra la Kenofilia poética o vacío ontológico de los signos (Vives 610), donde la nada refleja la crítica a la incapacidad mimética del lenguaje, su inanidad, por ello “el silencio o el blanco de la página aparecen como ámbitos poéticos donde marcar la distancia insalvable entre la experiencia de vida y la imposibilidad de su representación en el poema” (611).

Este principio kenofílico establece también la desconfianza en el signo lingüístico convencional, por lo que la poesía novísima pretende “desinstrumentalizar la palabra y desacredita el efecto de realidad totalizadora que el lenguaje común o las prácticas artísticas convencionales han propuesto” (598), de modo que lo que antes era comunicativo ya no lo es o no funciona en el mismo sentido que el lector pretende encontrar.

Otro elemento también importante es el de la tendencia culturalista de estos poetas, es decir, el “incorporar elementos de la historia de la cultura” (Lanz 919) así como “un modo de escritura alejandrina” sea a manera de citas, al utilizar símbolos estéticos universales, referencias a poetas, narradores, pintores, actores, etc., que intentan llamar la atención sobre el hecho artístico por sí mismo. Mediante estos recursos, Lanz Rivera expresa el objetivo de esta generación al emplear dichos elementos: “En consecuencia, tal como señaló Carlos Bousoño, la referencia culturalista, la inspiración explícita en el arte y no en la vida, implica el reconocimiento de la incapacidad de la creación artística, del poema, para acceder a la realidad” (920).

En cuanto a la forma que presenta la poética de esta generación, José María Castellet menciona las siguientes: la despreocupación hacia las formas tradicionales (libertad formal absoluta, salvo excepciones en poemas de Gimferrer), la escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de collage en función de un discurso ilógico, o una “ilógica razonada” (rasgo emparentado con el surrealismo) así como el campo alógico presente en poemas de Martínez Sarrión, Gimferrer, Molina-Foix y Panero, la introducción de elementos exóticos y la artificiosidad, sobre todo para el caso de la coqueluche, presente en lecturas o temas orientales donde las palabras como topónimos o nombres propios se emplean debido a su valor fonético.

Vicente Vives Pérez, en su artículo *Claves Temáticas de la poesía posmoderna española*, hace un compendio de las características de la generación de los novísimos, también llamada del 68. Uno de los puntos que se relacionan con lo

dicho por Castellet es lo referente a la ruptura con la poesía realista y la concepción del poema “como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según las cosas, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos” (Castellet 32). Vives Pérez señala que dicha ruptura surge cuando el signo lingüístico ya no es capaz de reflejar la realidad, y comienza a sentirse cierta desconfianza sobre la poesía social, pues no logra tener un verdadero sentido en el contexto de la posguerra, y “una vez asumido que su escritura ni servía para cambiar el entorno social y político, ni podía configurarse como expresión directa de un mensaje ideológico y explícito, la función estética se convierte en el eje primordial de la composición” (595).

Al igual que *Nueve novísimos poetas españoles*, otras antologías intentaron describir y ejemplificar esta nueva poesía que se comenzaba a escribir a finales de los años 60 y durante los años 70, de las cuales podemos mencionar: *Antología de la joven poesía española* (1967) y *Nueva poesía española* (1970) de Enrique Martín Pardo, *Antología de la nueva poesía española* (1968) y *Poetas españoles poscontemporáneos* de José Batlló, *Espejo del amor y de la muerte* (1971) de Antonio Prieto, *Nueve poetas del resurgimiento* (1976) de Víctor Pozanco y *Las voces y los ecos* (1980) de José Luis García Martín.

Así, a la generación denominada “novísima” se añadieron otros integrantes además de los mencionados por Castellet, entre ellos Jenaro Talens, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Miguel D’Ors, José Miguel Ullán, Jaime Siles,

Antonio Carbajal, José Luis Jover, Luis Antonio de Villena, Abelardo Linares, Justo Jorge Padrón, José Luis García Martín y Andrés Sánchez Robayna.

Dentro de estas y otras antologías, además de estudios críticos, los elementos desglosados por Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* serán sólo parte de un proceso de cambio, puesto que la estética novísima se verá fragmentada debido a los intereses literarios de los antologados. Así, el culturalismo, la tendencia surrealista y en general, lo que de vanguardia tenía esta estética comenzará a formar también parte del canon, por lo que muchos autores comenzarán su propio camino, y uno de ellos será Leopoldo María Panero, el más joven de los novísimos antologados por Castellet.

1.2 La poética de Leopoldo María Panero

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948-2014) fue hijo del poeta Leopoldo Panero Torbado y Felicidad Blanc, hermano del poeta Juan Luis Panero y del intelectual José Moisés Panero (mejor conocido como Michi), así como sobrino del poeta Juan Panero. Su relación con la literatura es muy temprana, siendo antologado por José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* cuando todavía contaba los 21 años.

En el prólogo de dicha antología, Castellet menciona algunas generalidades respecto a la poética de Panero en sus inicios, de quien sólo se conocía la plaqueta *Por el camino de Swan* (1968) y *Así se fundó Carnaby Street* que todavía estaba inédito, resaltando la construcción de un «campo alógico» significante, cuya lectura

exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen ese universo sincrónico que es el poema” (41) a partir del uso de una escritura automática, las técnicas elípticas, de sincopación y de collage. Éste último, explica Castellet, es construido mediante recortes de periódicos y revistas, hecho que refleja la influencia de los medios de comunicación en el joven Panero.

Muestra de ello es el poema “El rapto de Lindberg” del poemario *Así se fundó Carnaby Street*: “Al amanecer los niños montaron en sus triciclos, y nunca regresaron” (Panero 24), texto basado en una noticia sobre el secuestro de un niño en Estados Unidos que acaparó la atención mundial en los años 30. El texto, como se observa, es una minificción cuyo sentido se opone a lo dicho, por ejemplo, en *El dinosaurio*, aparecido en las *Obras completas* publicadas en 1956 de Augusto Monterroso, “cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (169), puesto que al despertar, al amanecer, aquello que se veía no “sigue ahí” sino que “nunca regresó”. Este breve texto manifiesta cierta nostalgia respecto a la infancia que no vuelve apoyándose en la noticia de un secuestro dado a conocer por los medios de comunicación e incluso da cuenta de la brevedad con que se puede ser víctima de un rapto. Además, ya comienza a manifestarse uno de los rasgos principales de Panero: los matices oscuros, de final triste, la violencia del lenguaje añadida a las tendencias canónicas.

En cuanto al uso del lenguaje, Castellet dirá que Panero pertenece a los novísimos que intentan “la desmitificación del lenguaje cotidiano por un voluntario

uso de lugares comunes, frases hechas o simplemente por un descuido consciente del lenguaje escrito” (44), rasgo que permeará la obra de Panero, quien preferirá un verso que gire en torno a una idea y no tanto a un sonido. Por esto, recurre en muchos casos al verso regular y al verso libre basados en un ritmo de pensamiento, descrito por Isabel Paraíso como un ritmo que “consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos” (57), pues sus poemas desarrollan una idea reiterando palabras que constituyen partes de un mismo significado, permitiendo cierta intertextualidad respecto a otros poemas suyos, tal como veremos en el Capítulo 2. Como ejemplo podemos observar un poema sin título de *Last River Together*:

Si no es ahora ¿cuándo moriré?
Si no es ahora que me he perdido en medio
del camino de mi vida, y voy
preguntando a los hombres quién soy, y
para qué mi nombre, si no es ahora
¿cuándo moriré?
Si no es ahora que aúllan los lobos a mi puerta
si no es ahora que aúllan los lobos de la muerte
si no es ahora que está como caído
mi nombre al pie de mí, y boquea, y pregunta
a Dios por qué nació: si no es ahora
¿cuándo moriré? (Panero 2010 216).

Esos paralelismos formales (“Si no es ahora ¿cuándo moriré?”) funcionan también como una especie de estribillo, lo cual revela la consciencia de la tradición oral cantada (como el romance o la cantiga) y conforman ese ritmo de pensamiento que aparece regularmente en esta obra. Esta repetición de elementos léxicos, sintácticos y semánticos será relevante para este estudio no sólo como constructores de un ritmo sino desde una perspectiva semántica del poema.

Sin embargo, ante todos estos rasgos descritos por Castellet, será muy pronto cuando el joven poeta se manifieste en contra de la antología y la supuesta generación enmarcada ahí, pues en la biografía que elaboró J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, “declara que le produce espanto el hecho de haber estado incluido, cuando se encuentra tan lejos de ella: «Lo que yo trato [...] es instalarme donde sea, menos en el lugar donde ya no estoy: en la novísima poesía española [...]»” (155).

Así, lo dicho por Castellet vendrá a ser meramente un punto de referencia para lo que llegaría a ser la obra paneresca, y será Túa Blesa, profesor de la Universidad de Zaragoza (España), quien se encargará con mayor ahínco del estudio de su extensa obra, además de ser el recopilador de la poesía completa de Panero en dos tomos, de 1970 al 2000 y del 2000 al 2010, reuniendo 24 poemarios para la primera parte y 25 para la segunda. Sobre esta poética, Túa Blesa acentúa el carácter marginal de la obra de Panero debido a los temas que aborda (la muerte, la herejía, lo escatológico, etc.), muchos de ellos temas tabú, que apelan a una estética muy distinta a la tradicional (la vida, el tiempo, el amor). Por ello, Túa Blesa, en la introducción a la *Poesía Completa (1970-2000)* de Panero, explica esta situación presente en toda la obra del autor:

esta obra se hace precisamente quebrando página a página, libro a libro, lo creado, el sistema estético, las convenciones, la idea de lo literario. [...] esta obra, una escritura de la transgresión, *crea*, dice no ya lo que se viene entendiendo por literatura, sino qué es lo que puede llegar a ser entendido por literario, siendo así toda una auténtica exploración. (7-8)

Asimismo, Blesa hará un esbozo de las características de la poética de Panero a partir de calificar su obra literaria como un “discurso de la violencia” que “celebra la violencia” en cuanto al uso del lenguaje (9). El primer ejemplo sobre esta violencia

tiene que ver con el uso de rimas que deben ser consideradas en Panero como formas de ironía, de “burla descarnada” sobre lo que significa la rima para la tradición poética, de lo que Blesa cuestiona: “este componente tradicional –que da ocasión para hablar en escritos de otros de pericia técnica, pero ¿acaso podría radicar en eso lo literario?” (9). Así, la poesía paneresca es un cuestionamiento permanente sobre lo denominado texto literario y más particularmente sobre lo llamado poesía.

Blesa también ejemplifica esta violencia con el encabalgamiento léxico, tan recurrente en la obra paneresca, que apela a la ruptura del sentido, a una “palabra hecha escombros, que previene sobre la incapacidad de construir un sentido, salvo que éste no sea también otra cosa que un resto, un desecho” (9). Otro ejemplo es la forma en que el poema en Panero es un silencio, como la construcción de versos en una lengua diferente a la materna o los poemas con más de una versión, que Blesa ejemplifica con los *Haikus (Variable)* en el poemario *Narciso en el acorde último de las flautas*, de los cuales, intencionalmente, se desaparece la idea de “texto original” y vendrá a tomar su lugar el principio de que “el texto es único y múltiple a un tiempo” (10).

El uso del léxico en la obra de Panero también aporta un sentido violento, según Túa Blesa, puesto que cualquier registro lingüístico tiene lugar en su poesía, sea una lengua culta o una vulgar o ambas utilizadas en un mismo texto. Esta particularidad demuestra que aquello considerado de “buen gusto” es ajeno al lenguaje y, por ello, sólo aparece en la sociedad como imposición, y aún más en el texto literario que es lenguaje esencialmente.

La muerte es uno de los temas más recurrentes en la obra paneresca y su expresión se resume en “la identidad del individuo puesta en crisis, alterada o directamente perdida” (15), se trata, en muchas ocasiones, de reflejar al hombre incompleto, desconocido, muerto en vida, con un nombre distinto, sea impuesto (el loco) o elegido (Peter Pan, Álvaro de Campos). Para el prólogo a la *Poesía completa (2000-2010)*, Túa Blesa extenderá esta indagación en torno a la identidad del yo en la obra de Panero, puesto que muchos de sus poemas tendrán un tono “póstumo”, es decir, después de la vida del yo. Además, Blesa señala que en muchos poemas cabe observar la diferencia entre el autor y el yo que enuncia, siendo otro el que habla y que, en ocasiones, se cuestionará sobre su identidad.

Además, esa enunciación póstuma, que habla también del fin del mundo, se relaciona con una de las palabras más mencionadas en su obra: la Nada. Este vacío del discurso es característico en toda la obra paneresca y es entendido por Blesa como un:

decir sin escucha –que es también, según Panero ha repetido muchas veces, lo que le sucede a la palabra de la locura, la dicha para nadie, con lo que la poesía de la locura es la doblemente dicha sin escucha– y que, por tanto, queda en una especie de limbo como si no se hubiera dicho. (Panero 2012 19)

Así, lo dicho en el poema resulta, finalmente, vacío, pero es justo ahí donde se gesta una problemática sobre el significado del poema que puede llevar únicamente a la nada, al vacío de los signos, o también a un significado oculto puesto que, como cita Blesa del poema «Parábola del diccionario»: “Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido a / otro sentido”, de modo que, en ocasiones, lo que una palabra significa según el diccionario, puede significar otra cosa de acuerdo al contexto en que se expresa y, de esta manera, dificultar su interpretación.

Este hecho sucede muy a menudo en la obra de Panero debido a la carga de simbolismos que presenta en diversas formas (nombres propios, objetos, animales, citas, etc.). De este modo, no sólo se habla sobre la nada, el silencio, lo vacío, sino que también parece dejar un vacío de interpretación al momento de su lectura. Sin embargo, es un vacío que lleva a la reflexión y a distintas opiniones, por ello Túa Blesa afirma que, en la obra de Panero, “la significación no está en las palabras sino en quienes, desde el poder, les otorgan éste o aquel significado, [...], la institución literaria, una complejidad que sólo puede ser polifónica” (21).

Esto nos lleva a recordar lo que el propio Panero expresa en uno de los artículos recopilados en *Y la luz no es nuestra* (1993), titulado “Entender la poesía”, donde expresa la importancia del lector para generar un sentido del texto poético y de lo subjetivo de su interpretación:

La poesía, es verdad, no es nada en sí misma; muchas veces lo he dicho: no es nada sin la lectura. Es por eso que el *gnomo* hispánico se siente en la necesidad de descifrar la poesía, rebuscando en ella la presencia de un contenido objetivo. Olvida, sin embargo, que la lectura poética debe ser *subjetiva*.³ (Panero 21)

Como se observa, para Panero, la lectura de poesía debe permitir ser al texto, sin intentar encontrar objetivamente lo que ha querido decir, y apelando únicamente al lector, quien responderá únicamente con una lectura subjetiva.

El tema del fin del mundo es manifestado en el documental *El desencanto* (1976) en la propia voz de Panero y también en la “Poética” que escribe para *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), donde acentuará la palabra “FIN” como la única palabra a la que remiten todas las demás y también como una posibilidad de

³ Las cursivas son del autor.

significados que desemboca en esa misma palabra: “Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos” (Castellet 239).

Otra de las características predominantes en la poética de Panero es, sin duda, la cita textual, que Blesa nombra “X *dixit*” debido a la fórmula empleada por Panero en no pocas ocasiones, para referirse a lo dicho por otro como en *Buena nueva del desastre* (2002) donde encontramos: Eliot *dixit*, Gimferrer *dixit* o Mallarmé *dixit*. Una variante de dicha fórmula es “X lo dijo” o “lo dijo X”, como en *Erección del labio sobre la página* (2004), donde reiteradamente acude a la referencia directa: Eckhardt lo dijo, Deleuze lo dijo, Kafka lo dijo, lo dijo Yeats, Faulkner lo dijo, Salinas lo dijo, Carnero lo dijo, etc. Este uso de la cita también forma parte de la técnica de collage empleada por Panero, que José Julio Fernández explica como “*polifonía intertextual*, esto es, en el mismo texto conviven varias voces y una de ellas está tomada de otro texto”⁴ (83). Por otro lado, la cita paneresca llega a prescindir de las comillas o el “X *dixit*”, por lo que adquiere un carácter de unidad respecto al poema en que se agrega en un intento por “renunciar a lo propio y reenunciar lo apropiado, y en algunos casos con obstinada reiteración, escribir algo de lo leído para que sea releído por memorable en sí mismo” (Panero 2012 22).

De ahí que Panero haga explícito en reiteradas ocasiones, que lo que hace es, por ejemplo, un plagio en el sentido en que entenderá también el quehacer del traductor: “Que a la traducción cumple desarrollar –o superar– el original y no

⁴ Las cursivas son del autor.

‘trasladarlo’, como otro mueble cualquiera, de esta habitación a otra” (Panero 2011 17). Así, Panero lleva al extremo la idea de Octavio Paz sobre la traducción como una especie de invención, es decir, mientras para Paz: “al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos” (164), para Panero, tanto traducción como escritura son un reescribir, de manera que al traducir se estará realizando un ejercicio nuevo de creación donde no se debe olvidar la literatura escrita hasta ese momento, por lo que al escribir no se dejará pasar la oportunidad de mencionar lo ya dicho por otro(s) tanto explícita como implícitamente.

Aunado a esto, la idea de plagio se manifiesta en la obra de Panero en títulos como «Teoría del plagio» (dedicado a Lautréamont) dentro de *Once poemas* (1992) o en *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999) donde incluye poemas como “Plagio de Dámaso Alonso”, “Plagiando a Pound” y “Plagiando a Mallarmé” donde toma palabras o versos completos de dichos autores para formar nuevos poemas: en Panero el plagio no se esconde, por el contrario, se hace más evidente.

Además, Blesa explica, respecto al automatismo con que aparecen ciertas citas en los poemas de Panero, que existe una relación léxica más allá de lo lingüístico y que atañe a lo literario, convirtiendo al conjunto de texto denominado literatura en una lengua por sí misma que permite relacionar ciertas palabras con determinadas citas en cuanto pertenecen a la literatura. Así, Túa Blesa ejemplifica con lo siguiente: “Si el lector llega en su recorrido a la palabra «mar» es probable que se engarce a continuación, completa o no, la cita de Paul Valéry «La mer, la

mer, toujours recommencée»” (Panero 2011 23), como si el vínculo estuviera automáticamente dado entre “mar” y el verso de Valéry “La mer, la mer...” del mismo modo en que se relaciona a nivel lingüístico un dicho popular con un determinado contexto (padre e hijo con carácter muy parecido: “De tal palo tal astilla”).

1.3 Los *Poemas del manicomio de Mondragón*

En 1987, Panero publica los *Poemas del manicomio de Mondragón*, que se convertirá en uno de los títulos más conocidos de la obra paneresca. Su escritura surge, como señala Túa Blesa, durante su estancia en el Sanatorio Psiquiátrico de San Juan de Dios y que Panero denomina “Manicomio de Mondragón” (Panero 2012 7). Debido al corpus tan extenso que representa la obra poética de Panero, se ha elegido este poemario debido al reto que representa acercarse a textos que, explícitamente, enuncia una subjetividad autodenominada loca.

Se trata de un breve poemario (18 poemas en total) dividido en dos apartados, cada uno de los cuales es antecedido por un texto en prosa firmado por Leopoldo María Panero, “A quien me leyere” y “Acerca del caso Dreyfuss sin Zola o la causalidad diabólica. El fin de la psiquiatría”. Ambos son textos en prosa que contrastan con los textos en verso que conforman cada apartado puesto que se apartan de lo poético para acercarse al tono narrativo y ensayístico, respectivamente, y deben ser leídos alrededor del poemario y no como parte del mismo (“paratextos”, si nos remitimos a Genette). El segundo texto se analizará en un apartado del capítulo 3. Además, los apartados inician con un epígrafe de Stéphane Mallarmé, los cuales serán analizados en el Capítulo 2, debido al vínculo

que tienen respecto a los poemas y por la influencia que el propio poeta francés tiene sobre la forma de concebir la poesía que desarrolla Panero a lo largo de su obra.

1.3.1 La enunciación poética y el sujeto enunciador lírico en los *Poemas del manicomio de Mondragón*

La cuestión de la enunciación poética plantea, por principio, una visión de la enunciación a partir de constricciones espacio-temporales muy distintas a las observables en el discurso narrativo, mucho más en relación a otro tipo de discursos. Tal como señala Espinoza Elías, “el poema no es un acto de habla” (71), puesto que tanto emisor como receptor sólo llegan a coincidir en tanto el receptor se acerca a la lectura del poema, lo cual no significa que ambos participantes se conozcan siquiera (como en el caso de un acto de habla ordinaria), e incluso, “puede ser que no compartan ni la misma época ni el mismo espacio” (71). Dadas estas cualidades del texto poético, la interrogante sobre dónde encontramos al emisor y, más específicamente, a quién nos referimos cuando hablamos del que enuncia en un poema, ha sido respondida de diversas maneras.

Käte Hamburger, en *La lógica de la literatura*, ofrece el término “sujeto enunciativo lírico” para definir a este enunciador en el poema que elimina su sentido subjetivo, a diferencia del sujeto planteado por la fenomenología literaria alemana (Hegel) que habla de un sujeto de carácter personal, vivencial (159), y que da cuenta de “un tipo de lírica surgido a finales del siglo XVIII, centrada en el sentimiento personal y la expresión literaria del sentimiento” (186) llamada lírica vivencial, es

decir, la que, defendida por los poetas románticos, expresa en el poema la voz de un “yo” subjetivo.

Por esta razón, Hamburger hace una diferenciación entre sujetos enunciativos a partir de su carácter vivencial, pues, mientras un sujeto enunciativo general, empírico, refiere a un objeto de manera intencional, esto es a un contexto de realidad, el sujeto enunciativo lírico o “el yo lírico, sustituye intencionalidad por incorporación del objeto a sí mismo, sin que importe en qué grado”, es decir, “convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto” (186), por tanto, la enunciación poética surge en el momento en que el sujeto enunciativo lírico expresa una vivencia dentro de su campo vivencial sea o no una vivencia del propio autor. Cabe señalar que aquello expuesto como vivencia es, explica Hamburger, “la intencionalidad de la conciencia en cuanto conciencia de algo” (186), es decir, la conciencia de un contexto de realidad.

Así, quien hará esa enunciación poética será analizado a partir de lo que tenga que enunciar de una vivencia del objeto, de modo que la subjetividad quede fuera de los alcances de dicho análisis, puesto que, si el sujeto enunciativo lírico se manifiesta mediante el “yo”, será imposible definir si “es idéntico o no al del escritor, o para ser precisos, si las vivencias enunciadas son idénticas a las de aquél” (187). Por tanto, el tipo de vivencia enunciado, menciona Hamburger, sea verídico o ficticio, obtenido de datos biográficos o de alguna otra fuente, será objeto de otros análisis.

Por su parte, María Isabel Filinich en *Enunciación* refiere a esa voz en el discurso como un “sujeto de la enunciación” y lo define como “una instancia

subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente sólo en el interior de los textos” (39). Esta subjetividad, por tanto, queda constituida dentro de cada texto y es independiente de la persona que lo ha creado.

Nosotros emplearemos el término “sujeto enunciador lírico”, siguiendo lo propuesto por Espinoza Elías en su artículo “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática”, para hablar del enunciador en los *Poemas del manicomio de Mondragón*. Este término da cuenta de “una clara conciencia que el poeta establece con su obra de crear un sujeto, el sujeto que tiene voz y que desde el texto mismo reflexiona sobre su propia naturaleza poética” (72) y es precisamente esta conciencia la que hace manifiesta Leopoldo María Panero en el poemario a tratar y que observaremos durante este trabajo.

Dentro de la poética novísima, encontramos a un enunciador que huye de la voz del poeta y, a la vez, se muestra “como un sujeto dividido, escindido, descentrado, a menudo consciente de que su identidad es quebradiza” (Martín 352) por lo que su existencia se ve cuestionada incluso por él mismo. Esta característica generacional representa también la búsqueda de una nueva voz, surgida a partir de la oposición con escritores de generaciones anteriores:

Se trataba de crear una nueva realidad a través del poema, con sus citas, los silencios retóricos, los exotismos geográficos, los irracionalismos y las enumeraciones caóticas; se rendía culto a la palabra y lo de menos era el sentimiento del poeta, su más íntima visión del mundo, su interioridad. Al final, la identidad del poeta se perdía, se fragmentaba en la propia creación. (Barella 30)

Esta enunciación poética pretende hacer entrar al lector a su lugar de origen: estos *Poemas del manicomio de Mondragón* se ven situados en un lugar particular donde el lector puede ingresar, el manicomio y el jardín del mismo, generando posibles metáforas alrededor de dichos sitios mediante palabras como Cloaca Superior, tumba, umbral, cementerio, entre otras que irán construyendo una idea de lo que representa el manicomio para el sujeto enunciador lírico y, con ello, todo un discurso en torno a la esquizofrenia. Por principio, este sitio configura muchas ideas respecto a los poemas; por una parte, desde un análisis morfosintáctico, el complemento adnominal “del manicomio de Mondragón” expresa diversos significados para el sustantivo “Poemas”:

- a) La idea de que los poemas pertenecen al manicomio como objetos abstractos que son propiedad del mismo,
- b) los poemas que hablan sobre el manicomio como tema central,
- c) los poemas surgidos dentro del manicomio, creados a partir de alguien que está dentro del manicomio o que estuvo y ya no está ahí o que continúa ahí dentro.

Cualquiera que sea el sentido que se le quiera dar, son el segundo y tercer inciso los que se aproximan a nuestro interés por lo enunciado, puesto que los poemas son enunciados por un sujeto enunciador lírico que da cuenta de un espacio y tiempo particular, así como de lo que hay dentro de este espacio, todo lo que nos ofrece una perspectiva del manicomio a través de su mirada, a la vez que nos permite indagar en las características de dicho sujeto enunciador lírico, de su propia enunciación y enunciado. Además, ese discurso que comienza por enmarcarse

dentro de los límites de un manicomio se desplazará hacia las subjetividades ahí encerradas, de manera que intentaremos realizar un análisis por poema, siguiendo cada verso, a partir de aquello que significa lo enunciado.

CAPÍTULO II. ISOTOPÍAS EN LOS POEMAS DEL MANICOMIO DE MONDRAGÓN

3.1 Introducción

En este capítulo, analizaremos los *Poemas del manicomio de Mondragón* a partir de los conceptos de isotopía y alotopía para describir su funcionamiento siguiendo lo planteado por el Grupo μ en *Rhétorique de la poésie*, particularmente en el capítulo 1 titulado “Isotopie et allotopie: le texte rhétorique”, para lo cual emplearemos la traducción inédita de Gustavo Osorio de Ita, de modo que podamos identificar cómo se manifiesta el sujeto enunciador lírico y su conciencia de yo al enunciar, a partir del uso de isotopías o alotopías. Para finalizar este capítulo, se hará un breve comentario de los epígrafes, extraídos de versos de Mallarmé, que inician los dos apartados del poemario en relación a los poemas en conjunto.

3.2 Concepto de isotopía y alotopía

El texto literario está construido a partir de un lenguaje distinto de aquel puramente referencial, que aparta a la palabra del grado cero absoluto, entendido como el “discurso llevado a sus *semas esenciales* [...], es decir, a semas a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación al discurso” (Grupo μ 1987 78), y es en este estado del lenguaje donde la función poética de Jakobson, denominada por el Grupo μ “función retórica”, tiende a expandir los alcances del propio lenguaje para llevar al texto literario a ser, precisamente, literario.

El Grupo μ parte de dos definiciones del concepto de isotopía. La primera es la definición propuesta por A. J. Greimas en *Sémantique structurale*:

Conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible una lectura uniforme del discurso, la cual resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de las ambigüedades; dicha resolución, en sí misma, está guiada por la búsqueda de la lectura única” (Osorio 48)

Según especifica el Grupo μ , “lectura parcial” debe entenderse como “lectura de sub-ensambles” o “adición de elementos” (61). El Grupo μ también tomará en cuenta dos precisiones de Greimas para entender los alcances de la isotopía: por una parte, para que exista una isotopía, un enunciado cualquiera debe contener mínimamente “uno o más clasemas en común” y; por otra parte, mínimamente dos figuras sémicas (48).

La segunda definición, aportada por François Rastier, atiende a un criterio más general pues tomará como isotopía la repetición de cualquier elemento lingüístico a pesar de no estar ordenadas entre ellas. Esta definición se presenta mucho más incluyente respecto a posibles isotopías del contenido pero también de la expresión. Sin embargo, el Grupo μ hace algunas observaciones al respecto y aconseja “1º aislar la isotopía de la expresión e isotopía del contenido, y 2º aprehenderlas en el marco de una teoría general de los discursos” (50) utilizando, por ejemplo, la dicotomía expresión/contenido, de modo que no se homologuen impulsivamente ambos niveles sin antes observarlos por separado y así determinar su correspondencia o disimilitud.

El Grupo μ pone mayor atención en estudiar las isotopías del contenido, que llamarán únicamente isotopías tal como las define Greimas, y a las no-isotopías,

referidas como alotopías. Por tanto, para nuestros objetivos, aplicaremos los criterios para el análisis isotópico de los *Poemas del manicomio de Mondragón* desde el nivel del contenido y partiendo de la definición creada por el Grupo μ para el concepto de isotopía: “se dirá que esta es *la propiedad de los conjuntos limitados de unidades de significación que comportan una recurrencia identificable de semas idénticos y una ausencia de semas exclusivos en posición sintáctica de determinación*”⁵ (58).

De manera general, las condiciones bajo las cuales se plantean las isotopías en este análisis son las siguientes:

1. La isotopía no se expresa como una cosa, ni como un campo semántico, ya que ésta no es permanente sino que permite la “búsqueda de categorías semánticas fundamentales” (55), por ello no es un elemento fijo y se adapta a cada caso.
2. La isotopía es una recurrencia o iteración de semas (Greimas), llamados clasemas, selecciona significados en el paradigma a partir de su redundancia “que permiten construir una clase homogénea de sub-ensambles” (55), esto corresponde a una regla semántica (condición de yuxtaposición).
3. En la isotopía, las relaciones sintácticas no introducen semas opuestos que se determinen (no-impertinencia), se trata de una regla lógica (condición de composición), por ejemplo en “el cuervo es un águila” se forma una

⁵ Las cursivas son del autor.

alotopía, mientras que en “el cuervo es diferente al águila” tenemos un enunciado isotópico.

Para el caso de la alotopía, basta con que una de estas dos últimas condiciones no se cumpla para dar paso a su conformación.

3.3 Análisis de isotopías en los *Poemas del manicomio de Mondragón*

Debido a la cantidad de poemas e isotopías posibles, se ha hecho una selección de aquellas isotopías que ejemplifican la idea de esquizofrenia que el sujeto enunciadore lírico construye a lo largo de los poemas, así como de poemas en que dichas isotopías se manifiestan claramente. Así, presentamos a continuación un análisis isotópico en diez poemas de los veinte que conforman el poemario. Dicho análisis es complementado con algunos aspectos como la enunciación, intertextualidad en algunos casos, cuestiones formales, etc. Si bien hemos descrito el concepto de alotopía, ésta no aparecerá salvo en escasas ocasiones y, a nivel poemario, recuperará su calidad de isotopía, razón por la cual este análisis es prácticamente isotópico.

Poema 1

1. En el oscuro jardín del manicomio
2. los locos maldicen a los hombres
3. las ratas afloran a la Cloaca Superior
4. buscando el beso de los Dementes. (Panero 2010 355)

En este poema se enuncian, desde la tercera persona, dos isotopías principales estrechamente ligadas: lo grotesco y lo anormal. Dentro de la isotopía de lo grotesco, la Cloaca Superior se relaciona con el “jardín” puesto que en el tercer verso, “afloran” no es un verbo azaroso. El sujeto enunciativo juega con las acepciones de dicha palabra: si bien aflorar significa aparecer, surgir en relación a algo oculto, olvidado o en gestión, así como asomar a la superficie del terreno (mineral), también es un verbo emparentado con flor y, por tanto, con el jardín enunciado.

Por otra parte, el jardín adquiere un aspecto anormal desde el momento en que no es aquel jardín con muchas flores, iluminado, bello, etc., sino que es oscuro, parte de un manicomio y enunciado también como una Cloaca Superior, donde el adjetivo en mayúsculas sugiere un sentido más amplio que puede referirse, principalmente, a dos cosas: en primer lugar, a la cloaca (los desechos) que sale de la tierra (se trata de una construcción subterránea) hacia el jardín (la superficie), lo que añade esta imagen a la isotopía de lo grotesco y escatológico; en segundo lugar, a que dicha cloaca no es solamente una cloaca común sino la más grande, “la Cloaca Superior”, lo que hace suponer que existe una cloaca inferior (debajo de la tierra, más pequeña) que permite dar cuenta de que la primera es mucho más

grande y, a causa de ello, contiene mayor cantidad de desechos. Todo ello sugiere también la asimilación de la cloaca con el manicomio como lugares hediondos, grotescos, como señala Bajtin:

la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos. (286)

Así, lo que estaba dentro sale, las ratas de la cloaca salen a la superficie del jardín y muestra lo que contiene por dentro, en la tierra: la inmundicia, los desechos. El acto de salir (aflorar) y lo que sale son los elementos grotescos típicos, de ahí la brevedad del poema para enunciar lo que pasa en el jardín del manicomio (cloaca).

Otro particular uso de las mayúsculas se encuentra en el último verso. Dementes funciona como sinónimo de locos pero, a diferencia del segundo, es enunciado con mayúscula inicial. Si observamos su etimología, 'de-' es un prefijo del latín que indica dirección “‘desde arriba hacia abajo’, ‘desde’, (apartándose) de” (Corominas 1996 428), y el vocablo latín *mentis* significa ‘mente’ (Corominas 1993 41). Así se aprecia el sentido anormal del demente, sin embargo, atendiendo a la morfología de la palabra, si se leyera “De mente”, el enunciado expresaría otra significación respecto al loco/demente, pues se manifestaría como una persona con juicio, cuya voz es coherente, como la antítesis del sentido inicial.

Este poema, que da inicio al poemario, hace uso de un verbo performativo, es decir, de un verbo que realiza la acción que significa (Filinich 13). De las tres acciones (maldecir, aflorar y buscar) la primera apela a la palabra (lengua) y se convierte en isotopía junto a beso (boca, lengua, palabra).

En el verso 2, maldicen, acción realizada por los locos, da cuenta de la evidente oposición entre hombres y locos, así como del rechazo que supone el acto de maldecir. El loco es quien tiene la facultad de atacar al hombre mediante la palabra (la maldición) y no al revés; sin embargo, el maldecir no representa un poder de la palabra ni un cambio de estado, puesto que, inevitablemente, las ratas se acercarán al loco a pesar de su rechazo.

La distribución de los verbos en el verso 3 y 4 presenta un tiempo inacabado (afloran-presente, buscando-gerundio) que sugiere una estrecha y cotidiana relación entre los locos y las ratas. Por otra parte, atendiendo a la simbología de las ratas como seres sucios que producen enfermedad, el plural “ratas” genera una imagen propia de la peste, transmitida a los locos mediante el contacto (beso).

Poema 2

1. Un loco tocado de la maldición del cielo
2. canta humillado en una esquina
3. sus canciones hablan de ángeles y cosas que cuestan la vida al ojo humano
4. la vida se pudre a sus pies como una rosa
5. y ya cerca de la tumba, pasa junto a él
6. una Princesa. (Panero 2010 355)

En este poema encontramos la isotopía de la palabra y de lo grotesco. Se presenta el loco como un ser maldito, el poder de la palabra interviene en su vida (isotopía de la palabra), colocándolo en una “esquina”. El rincón, esa esquina, funciona como el lugar de opresión que el loco habita: el manicomio.

La maldición del cielo es la oposición a ser bendecido, se trata del loco como un ser maldito que canta (isotopía de la palabra) sobre aquello que lo maldice, por ello hablará de cosas que no son posibles de ser vistas por el ojo humano sin causarle cierta extrañeza, lo cual atiende a una isotopía grotesca: aquello que el loco canta y no se entiende produce en el hombre normal cierto desconcierto, de ahí que hable sobre ángeles en los que el hombre “cree” pero al mismo tiempo duda de su existencia, situando a este elemento religioso dentro del plano únicamente espiritual. Al mismo tiempo, la maldición (isotopía de la palabra) conlleva un señalamiento social que produce la humillación, es decir, el daño hacia la dignidad como persona del considerado loco.

Además, en los versos 2 y 3 se desarrolla la isotopía de la palabra pues se indica la condición del loco que canta cosas que no entiende el hombre normal, sus canciones y el acto mismo de cantar en su esquina (el manicomio) y el hacerlo, además, humillado. El canto, relacionado comúnmente con la alegría, la fiesta, también adopta una condición grotesca en cuanto se conoce su procedencia, la voz de un loco y su contenido, cosas inentendibles por el hombre.

El acto de cantar, propio de poetas, desde los griegos representaba una clase social respetada por el pueblo, para la edad media era ejercicio de trovadores cuyo fin era “cantar las alabanzas y los valores esenciales de sus empleadores, estrechamente dependientes de los salarios y de los favores de sus amos” (Le Goff 280), lo cual podía llevarlos a una posición más elevada y digna de respeto, la de ser nombrado caballero, lo que significaba tener el poder (la palabra) para expresar su oposición al feudo, “dispuestos siempre a convertirse en acusadores de sus amos” (281).

Sin embargo, a partir de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX, con los poetas denominados por Verlaine como “malditos”, el poeta es concebido como un ser desafortunado, de vida escandalosa, encarcelado, e incluso condenado a muerte, como en el caso de François Villon o Théophile de Viau, lo cual no se aleja de esta figura de loco enunciado como un ser humillado y encarcelado en el manicomio. De esta forma, nos encontramos ante un paralelismo: por un lado está el poeta maldito, que se dedica a escribir poesía que, como en todas las tradiciones, intenta romper un canon, lo cual requiere de un manejo novedoso del lenguaje; por

otro, el loco maldito, cuya vida es escandalosa para la sociedad (de ahí su encierro) y que canta canciones que el hombre común no logra descifrar.

En el verso 5, se reitera la isotopía de lo grotesco con el carácter podrido de la rosa como símil de la vida del loco. Si entendemos a la rosa como un símbolo de vida efímera y también como símbolo de lo poético, este segundo sentido se aproxima a una de las ideas panerescas acerca de la muerte del poema (véase Poema 8).

Y, finalmente, en los dos últimos versos, la enunciación da un giro importante: todo el poema se enuncia desde la tercera persona (un loco, canta, sus canciones, sus pies, junto a él), sin embargo, a diferencia de los ángeles y cosas enunciadas por el loco en su acto de cantar y, a su vez, enunciadas en el poema por el sujeto enunciador lírico, la Princesa no surge como una visión fantástica (de los cuentos de hadas infantiles) en la mente del loco a manera de alucinación, sino como un ser visto por el propio sujeto enunciador precisamente en esa calidad de tercera persona (pasa junto a él / una Princesa), lo que hace evidente el uso de la mayúscula inicial como posible desdoblamiento del sujeto enunciador en loco.

Poema 3

1. Los ángeles cabalgan a lomos de una tortuga
2. y el destino de los hombres es arrojar piedras a la rosa.
3. Mañana morirá otro loco:
4. de la sangre de sus ojos nadie sino la tumba
5. sabrá mañana nada. (Panero 2010 355)

El poema presenta tres isotopías principales: la poesía/la palabra, lo grotesco y la muerte. En el verso 1, la tortuga representa dos posibles simbologías y ejes isotópicos: desde la mitología griega, el caparazón es convertido por Hermes en una lira, de modo que los ángeles son aquello que canta el loco (poema 2), esto conforma la primera isotopía: el canto, la palabra, la poesía. Además, el caparazón y sus trazos, según la tradición china, era instrumento para buscar presagios (Borges 135), lo cual otorga a la poesía esa cualidad de sabiduría capaz de decir lo aún no dicho. Este “poder decir” será un punto en común con el discurso producido por el loco, quien habla a pesar de una difícil recepción por parte del hombre y por ello puede no atender al símbolo convencional.

Por su parte, los hombres intentan destruir (arrojar piedras) a la poesía (la rosa), reiterando así la isotopía. Esta oposición de acciones respecto a la poesía, al canto, produce en el hombre cierta indiferencia ante la muerte del loco y será únicamente la tumba (muerte, isotopía) la que mantenga relación con él; de esta forma, se manifiesta un rechazo o exclusión por parte del hombre hacia el loco.

En el verso 3 y 4, loco y sangre de sus ojos constituyen la isotopía de lo anormal o grotesco. La sangre que se asoma por los ojos del loco representa una evidencia de la violencia que padece, puesto que siendo el loco el más cercano a la poesía y ésta es apedreada por el hombre, entonces el loco es también apedreado, alejado y excluido.

Sin embargo, otra posible simbología en el verso 1 es la que nos ofrece la cultura china (*El libro de los seres imaginarios* de Borges, texto explícitamente citado al pie por Leopoldo María Panero), donde la tortuga es considerada “imagen o modelo del universo” puesto que “el cielo es hemisférico y la tierra es cuadrangular” (Borges 134), de este modo, los ángeles representan una tradición religiosa en un mundo donde los hombres rechazan a la poesía, puesto que es discurso de difícil acceso para ellos (como lo dicho por un loco, inentendible), y los locos mueren sin que importe a nadie, es decir, toda una sociedad se desarrolla y vive mientras el loco, encerrado, termina su vida sin que exista nadie que se preocupe por él.

Poema 4

1. El loquero sabe el sabor de mi orina
2. y yo el gusto de sus manos surcando mis mejillas
3. ello prueba que el destino de las ratas
4. es semejante al destino de los hombres. (Panero 2010 355)

Este poema presenta en el verso 1 y 2 la isotopía dominante de lo anormal y las imágenes grotescas: la orina y la acción del loquero al probarla. En el verso 2, el yo enunciado hace referencia al loco tratado por el loquero mediante un contacto similar al abuso, pues ese gusto es propio del loquero, un disfrutar tocarlo pero no un disfrutar ser tocado por parte del loco, lo cual también sugiere una imagen grotesca.

En los últimos dos versos, se establece una similitud entre ratas y hombres a partir de la idea de destino: la naturaleza animal del primero, símbolo de la suciedad, portador de enfermedades, etc., se atribuye ahora también al destino del hombre. Por tanto, se entiende que esas ratas son los propios loqueros que, aun siendo hombres, se comportan como animales, lo que hace dudar de quién ha perdido realmente su condición humana, si el loco o el loquero.

Poema 5

EL LOCO MIRANDO DESDE LA PUERTA DEL JARDÍN

1. Hombre normal que por un momento
2. cruzas tu vida con la del esperpento
3. has de saber que no fue por matar al pelícano
4. sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
5. y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
6. de demonio o de dios debo mi ruina. (Panero 2010 356)

Podemos destacar las siguientes isotopías en este poema: lo grotesco/anormal, la muerte y lo herético. Se observa un discurso de tipo confesional, llama la atención el uso de rima consonante en los dos primeros versos (alotopía) que refleja esa posibilidad que ofrece la rima como mecanismo de recuerdo donde el loco pretende que el hombre normal no olvide lo que le confiesa. Veremos en el Poema 9 que esta alotopía pasa a conformar una isotopía a nivel poemario, pues en dos poemas aparece esta recurrencia formal. Recordemos que, como ya ha señalado Túa Blesa, las ocasiones en que Leopoldo María Panero emplea la rima son con la intención de mofarse del canon clásico de la poesía (uso de rima, métrica, etc.). Observemos también que en estos dos versos iniciales, el esperpento comienza a configurar la isotopía de lo grotesco y anormal, junto al loco.

El espacio en el poema, enunciado como “la puerta del jardín”, representa un umbral desde el cual el loco tiene contacto con el hombre denominado “normal” por el propio loco. Este tipo de enunciación es característica esencial para comprender a

este loco que se va construyendo: el hombre será enunciado como aquel hombre normal o común, mientras que el loco siempre será denominado así, incluso se verá despojado de sus cualidades humanas por momentos (véase Poema 7); de igual modo, el primero aparecerá fuera y el segundo dentro, pero nunca juntos. Así, la construcción isotópica siempre dejará ver que lo anormal o grotesco se encuentra dentro (del manicomio, del jardín, etc.) y se ocupará únicamente por este eje que será delimitado por una frontera: el umbral o la puerta del jardín.

Esta puerta del jardín le ofrece al loco un acercamiento con la cordura, siendo la puerta el límite o frontera entre razón y sinrazón, cordura y locura, lo que permite que la isotopía se sostenga a lo largo del poemario debido a la reiteración de lo que está dentro (sinrazón, locura, lo anormal o grotesco) contrastado con aquello que se denomina comúnmente como “normal”. Sin embargo, en este poema el sujeto enunciativo lírico nunca menciona al manicomio explícitamente, sino que utiliza palabras como esperpento, aquí, sepulcros o ruina para referirse al lugar donde se encuentra, en un intento de aproximarse al habla de un hombre normal, lo que posibilitaría una no-locura o, incluso, el negar su condición de encierro porque esté loco. Con las palabras “sepulcros” y “ruina” vemos conformada una isotopía de la muerte, del acabamiento.

En el tercer verso, el símbolo del pelícano (representación de Jesús y el sacrificio que hace por los hombres), aparece como una imagen grotesca (isotopía) al ser matado por el loco. Sin embargo, el poema va en otra dirección; si por un lado el loco ha negado o destruido a Jesús a partir de su símbolo, es decir, el loco es un

culpable y señalado social debido a esta imagen herética (isotopía), éste no considera que su condición sea consecuencia de este hecho sino por una cuestión de “azar”; es decir, de no haber sido él la persona encerrada, sería cualquier otro, de igual modo eso no cambiaría las condiciones en que vive un loco (esperpento). Además, la ruina en que vive el loco se aproxima a la concepción de la muerte, los sepulcros que lo rodean corresponden con una no-vida dentro del manicomio, lo cual convierte al loco en un muerto-vivo, razón por la cual no es posible nombrarlo hombre.

Finalmente, los últimos dos versos atienden al cierre de la isotopía de lo herético que comienza con la muerte del pelícano por obra del loco y termina con la abolición de las voluntades sagradas pues para el sujeto enunciador ninguna fuerza divina o demoniaca ha ejercido su fuerza para mantenerlo encerrado, dejando como única posibilidad al “azar”. Esto pone en evidencia la alusión hacia la psiquiatría, elaborada por el hombre y en oposición a una creencia religiosa (“ciencia”/religión), que verdaderamente ha llevado al “loco” al encierro de manera azarosa, es decir, sin argumentos objetivos (véase Capítulo 3).

sugiere el posible desarrollo de diferentes situaciones: a) se elige al más loco para nombrarlo rey por un día o b) el bufón del rey imita (mimo) a éste haciendo ver todo de un modo grotesco, como expondremos más adelante. Así, la primera isotopía es la de lo anormal, visto desde el punto de vista de la locura (figura del loco), es decir, el loco que imita construyendo un escenario con elementos no convencionales.

Dentro de esta misma isotopía podemos incluir a lo grotesco propiamente, puesto que, como parte del carnaval, lo grotesco se caracteriza por la degradación, es decir, “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (24), la corporización y vulgarización de lo elevado. Bajtín explica que, mientras el “cielo” representa lo alto (la cabeza) y la tierra lo bajo (órganos genitales, trasero), esta última es también la tumba y el vientre, nacer y renacer, “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación”⁶ (25).

En el poema el carácter solemne que se degrada son las construcciones míticas y simbólicas que históricamente han formado parte del canon literario (el hombre, lo marítimo, seres mitológicos, la rosa, hasta el propio carnaval). Ejemplo de ello es la imitación que el bufón (loco) hace del hombre, puesto que expone, no mediante la risa sino a través de imágenes grotescas alrededor de este último, un ambiente mórbido (isotopía).

Este ambiente muestra a los peces muertos sobre una escalera, donde la

⁶ Las cursivas son del autor.

escalera está cerrada, lo cual indica una imposibilidad de movimiento (subir o bajar), como símbolo de la supresión de jerarquías en el carnaval y al mismo tiempo la inexistencia de la ambivalencia regeneradora del realismo grotesco, propia de la parodia moderna, señala Bajtín. La sirena ahogada también se presenta como imagen “fuera de lugar” y grotesca en tanto está fuera del agua, como los peces, y ambos representan el carácter mórbido que circunda y constituye al mismo bufón (su mano es la “mano de la asfixia”).

En el verso 5 encontramos un símil entre bufón y poeta, que apela a la isotopía de la escritura/poesía/palabra como actividad del loco que hace de mimo, que imita, en un espacio donde se observa una página virgen, vacía, el vértice de una línea (en lugar de una letra o palabra) y la rosa como símbolo del misterio de lo poético que aparece demacrada, en la nada. Así, se configura una alotopía a partir de una escritura vacía, donde la escritura es la nada, sin embargo, veremos que dicha alotopía sufre un cambio más adelante.

A partir de la figura del bufón, también podemos agregar la cualidad de poder expresarse a partir de un lenguaje de la risa que, opuesto a una expresión seria, consistía en “una forma defensiva exterior, fue legalizada y se le concedieron privilegios, fue eximida (hasta cierto punto) de la censura exterior, de las persecuciones y de las hogueras” (88), por lo tanto, lo dicho por el bufón durante la Edad Media, “no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y a formularla interiormente” (89). Esto quiere decir que el bufón era portador de una voz habilitada, mediante la risa, para

decir la verdad, razón por la cual es utilizada por el loco, puesto que:

Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autentificar una partida o un contrato, no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permitir la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo [...]. (Foucault 13)

Del verso 3 al 5 se reafirma ésta idea mediante la acción del bufón pidiendo limosna con una sirena ahogada en la mano, puesto que la voz/canto de la sirena está anulada del mismo modo en que la escritura (voz) del bufón (loco) no dice nada, está vacía. Esta reafirmación vuelve a integrar a la “escritura como nada” al eje de las isotopías.

Se observan a lo largo del poema imágenes que no se caracterizan de acuerdo a lo que son comúnmente, tal es el caso del loco al que llaman el rey quien no crea, no dice, sino que destruye hasta llegar a lo grotesco: los peces muertos en los peldaños, una sirena ahogada, un bufón que no hace reír mientras imita, una rosa demacrada.

Dentro de los espacios enunciados, el umbral se coloca en el centro que divide el adentro y el afuera, dentro de su condición de bufón que imita al hombre, es dentro de ese espacio carnalesco donde se une al hombre, se trata de la frontera entre dos condiciones: cordura (libertad) y locura (encierro), creación y destrucción, por ello, quien enuncia (en este caso el bufón) crea imágenes que apelan a la muerte o asfixia.

Poema 7

1. Ven hermano, estamos los dos en el suelo
2. hocico contra hocico, hurgando en la basura
3. cuyo calor alimenta el fin de nuestras vidas
4. que no saben cómo terminar, atadas
5. las dos a esa condena que al nacer se nos impuso
6. peor que el olvido o la muerte
7. y que rasga la puerta última cerrada
8. con un sonido que hace correr a los niños
9. y gritar en el límite a los sapos. (Panero 2010 357)

En este poema tenemos la isotopía de lo grotesco y de la muerte. En los versos 1 y 2 la isotopía de lo grotesco surge a partir de la pérdida de la condición humana de ambos “hermanos”, dos locos, en tanto ahora tienen hocico (devenir animal). Deleuze y Guattari explican que el devenir animal implica una relación de alianza, no de imitación o semejanza, con un animal mediante el contagio y que surge en “grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas, tanto más secretos cuanto que son extrínsecos, en resumen, anómicos” (252), de ahí que dicho devenir surja en el contexto de un manicomio y que la isotopía de lo grotesco se presente a lo largo de la enunciación.

Esta isotopía continúa con la basura y el calor que produce (despide un olor desagradable) concebido como alimento. Lo grotesco se produce debido a este

devenir: por un lado, el loco que deviene animal debido a su pérdida de humanidad; por otro, la basura y su calor convertidos en alimento para ese loco que deviene animal y, finalmente, el sapo, símbolo de la metamorfosis (pez a animal de tierra, príncipe en cuentos infantiles).

El sapo puede unirse a la isotopía de lo grotesco, sin embargo, también juega un papel importante dentro de la poética paneresca debido a su carácter totémico. Freud explica en *Tótem y tabú*, que un tótem es regularmente un animal, inofensivo o peligroso, que mantiene una estrecha relación respecto a un grupo de personas pues es su antepasado y “su espíritu protector y bienhechor, que envía oráculos a sus hijos y les conoce y protege aun en aquellos casos en los que resulta peligroso” (9). Por ello, si entendemos al sapo como un tótem, una especie de dios visto en la figura de un animal, el grito de ese sapo-dios no es únicamente reflejo de un miedo sino una exclamación de los dioses (sapos) frente al hacer humano: alguien (el no loco) impone una condena a otro (el loco) y dicha condena rasga una puerta (la última cerrada).

Dicha condena impuesta es “peor que el olvido o la muerte”, es decir, una vida que no termina pero que tampoco es plenamente una vida, con lo que el loco, además de devenir animal, es una especie de vivo-muerto (isotopía de lo grotesco) donde también se conforma la isotopía de la muerte junto a “el fin de nuestras vidas” y “terminar”. La condena no sólo rasga una puerta sino “la puerta última cerrada”, es decir, el umbral, la puerta de entrada o salida del manicomio que delimita locura y cordura (poema anterior).

Por lo tanto, este espanto ante la puerta cerrada que es rasgada, este hurgar en la basura, configura la percepción del sujeto enunciador lírico frente a su entorno de modo que atribuye al manicomio la calidad de lugar donde habitan animales, no humanos; mientras, afuera se asustan unos niños, quienes, como el esquizofrénico, padecen alucinaciones, pero de modo natural (amigos imaginarios etc.), como agregará Panero en el paratexto 2, y a pesar de este elemento común, no son condenados como el encerrado en el manicomio.

Poema 8

1. En mi alma podrida atufa el hedor a triunfo
2. la cabalgata de mi cuerpo en ruinas
3. adonde mis manos para mostrar la victoria
4. se agarran al poema y caen
5. y una vieja muestra su culo sonrosado
6. a la victoria
7. pálida del papel en llamas,
8. desnudo, de rodillas, aterido de frío
9. en actitud de triunfo. (Panero 2010 361)

De este poema destacamos la isotopía de lo grotesco y de la destrucción de la palabra o la poesía. Predominan los elementos grotescos (alma podrida, atufa el hedor, cuerpo en ruinas, culo sonrosado, etc.) puesto que el sujeto enunciador lírico presenta su alma y cuerpo en un estado de deterioro. Sin embargo, el poema avanza en dirección hacia una aparente antítesis: ese olor desagradable y los elementos grotescos se ven relacionados no con un sentimiento de derrota o tristeza, sino con el triunfo o la victoria.

En el verso 4 la victoria es mostrada por las manos del yo mediante la imagen “se agarran al poema y caen” y en el verso 7 esa misma victoria ahora es pálida y muestra un papel en llamas, con lo cual se conforma la isotopía de la escritura o la palabra (manos, poema y papel) pero en el sentido de su destrucción o muerte, ya que se hace caer al poema con las manos y el papel es quemado como si aquello

escrito (poema) estuviera atentando contra algo y se debiera quemar (prohibir, censurar), es decir, destruir el poema. A partir de esta quema (las llamas), aparece la imagen de la vieja que puede entenderse como la muerte en su figura femenina y senil cuyo aspecto parece ser desagradable (isotopía de lo grotesco).

Esta isotopía de destrucción del poema atiende a la característica paneresca de la anulación de la palabra: el silencio, la nada. Así, se observa una relación intertextual entre este poema y el paratexto que inicia el poemario, surgiendo 3 principales puntos en común. En *A quien me leyere*, se plantea la idea de la quema de libros:

Los libros caían sobre mi máscara (y donde había un rictus de viejo moribundo), y las palabras me azotaban y un remolino de gente gritaba contra los libros, así que los eché todos a la hoguera para que el fuego deshiciera las palabras... (Panero 2010 351)

Por su parte, hemos visto en el poema 8 una idea similar con la quema del papel que lleva a la isotopía de la destrucción de la palabra y se conjuga en el segundo punto, puesto que en el paratexto se hace referencia al “emperador del helado”, que refiere a Wallace Stevens en su poema “The emperor of ice-cream”, utilizado por Panero como una alegoría de la muerte, destacando “su olor a queso podrido y vinagre”, mientras que en este poema “atufa el hedor a triunfo”, es decir, el hedor a muerte, la muerte del poema. Esto explica por qué la isotopía de lo grotesco está emparentada con el triunfo y la victoria, pues es la muerte o destrucción del poema lo que se celebra.

Finalmente, un tercer punto en común corresponde a este gesto de celebración ante la victoria: en el paratexto, el yo cae “estático de rodillas, ante el

cadáver de la poesía” (Panero 351); mientras que en el poema 8, se encuentra “desnudo, de rodillas, aterido de frío, en actitud de triunfo”. En ambos poemas la postura “de rodillas” e inmóvil (estático, aterido de frío), además de la muerte en su expresión grotesca, representa y configura uno de los grandes temas panerescos, se trata de una poesía de carácter metapoético puesto que problematiza respecto a la idea de poema y poesía.

Según explica Panero en varios escritos (ensayos y artículos), no es sino el cadáver de la poesía, o el poema muerto, lo esencial en su poesía en tanto “el deterioro de la palabra lleva consigo aquella exclusión social que, por otro lado, refuerza el paradigma asimilado de la figura del poeta a la de «un paria, un intocable»” (Mistrorigo 336). De ahí que sea tan complicada su lectura a partir de un sujeto enunciador lírico y no desde la voz de Panero, puesto que la enunciación oscila entre ambos “yo” que regularmente comparten estas dos características: enunciar en términos de una destrucción de la palabra (isotopía) y desde una condición marginal, uno como loco y el otro como poeta.

La conciencia como poeta que Panero deja ver en este poemario, y a lo largo de su obra, tiene su germen en el cuestionamiento que propone respecto a la “enfermedad mental” y la exclusión que representa, así como los tabúes e ideas erróneas alrededor de ésta. Según Panero, esta marginación no tiene otra razón de ser más que la ignorancia e inclinación de la sociedad a cosas tan banales como el dinero, lo que expresará a manera de reclamo contra la misma España en el

segundo paratexto, en el cual también incluye ideas en contra la psiquiatría (véase Capítulo 3).

De vuelta al poema 8, el elemento que más contrasta con las isotopías es el del triunfo o la victoria. Hemos dicho que esa victoria es, precisamente, la muerte, caída o destrucción del poema, aunque lo interesante de ello es esta inversión de valores, el porqué de una asimilación de la victoria en relación a la destrucción de algo como lo es el poema.

Recordemos que 'poesía' tiene su origen etimológico en el griego *poiesis* que, según la tradición aristotélica, refiere al proceso de creación mediante la imitación, es decir que el poeta es un "hacedor" (mímesis) (Aristóteles 243). Si volvemos a esa muerte del poema, una muerte de la creación, observamos una contradicción ya que se intenta destruir lo creado mediante una creación, es decir, por medio del poema se intenta destruir el poema. Se nos presenta, entonces, un postulado nuevo en este tipo de poesía en la cual, mediante la inversión de valores, el poema es una creación que intenta destruirse o una destrucción en sí mismo.

Poema 9

Los inmortales

«Cada conciencia busca la muerte de la otra»

HEGEL

1. En la lucha entre conciencias algo cayó al suelo
2. y el fragor de los cristales alegró la reunión.
3. Desde entonces habito entre los Inmortales
4. donde un rey come frente al ángel caído
5. y a flores semejantes la muerte nos deshoja
6. y arroja en el jardín donde crecemos
7. temiendo que nos llegue el recuerdo de los hombres. (Panero 2010 363)

En este poema encontramos las siguientes isotopías: la locura, lo anormal y grotesco y lo herético. La primera isotopía del poema es la de la locura que parte de aquello llamado inmortal. Se destaca del poema el título, pues funciona como una intertextualidad respecto a uno de los textos que conforma *Globo rojo. Antología de la locura* (1989). Uno de los pacientes del Sanatorio de Santa Águeda (el manicomio de Mondragón), Juan Ángel Ciriano, colabora en dicha antología con su texto “La inmortalidad”:

Yo, Juan Ángel Ciriano, afirmo que el Sanatorio de Santa Águeda, es decir, los enfermos, están alcanzando la inmortalidad. Muchos son ya inmortales, y espero que lo mismo que nosotros la humanidad alcance la inmortalidad.
Los inmortales no tienen que tener miedo ni a una ametralladora ni a un pelotón de ejecución, ni a una bomba atómica... porque no mueren. (20)

Ciriano habla de un enfermo que, debido a este encierro y marginación de la sociedad, logra, paulatinamente, alcanzar la inmortalidad, esto es, un estado de vida-

muerte en el que cualquier posible atentado contra su vida no es más peligroso o dañino que su estado actual.

En el poema 9, se observa desde el epígrafe y el verso 1 la referencia a la lucha entre conciencias respecto a la dialéctica del esclavo y el amo de la que habla Hegel en *Fenomenología del Espíritu*. Como señala el filósofo francés en su capítulo IV “La verdad de la certeza de sí mismo”, apartado A. “Autonomía y no autonomía de la autoconciencia: dominación y servidumbre”, una autoconciencia sólo es tal en la medida en que es reconocida por otra. Este reconocimiento significa que una ha superado a la otra, es decir, “lo que ella ve en la otra autoconciencia es a *sí misma*” (Hegel 287), así que esa otra autoconciencia es derrotada porque se suprime su autonomía.

Esta supresión no es otra cosa que la autoconciencia superándose a sí misma, recupera su ser otro (en la autoconciencia suprimida), “pues la autoconciencia [la A] se era ella en la otra [en la B], y si suprime y supera *su* ser-en-el-otro, con ello [al no serse sino ya ella misma, que no es sino siéndolo en el otro] no está haciendo sino volviendo otra vez a dejar libre [volviendo a soltar] a ese otro” (288). El reconocimiento, por lo tanto, genera una autoconciencia reconocida (A) y una reconociente (B), pero dicho reconocimiento, además de requerir de la etapa de presentación, sólo surgirá en el momento en que ambas autoconciencias luchen a muerte por su propia “certeza de ser cada una de ellas *para sí*” (291), pues de no luchar hasta la muerte sólo podrán ser reconocidas pero no tener esa certeza de *ser para sí*.

Así llegamos al punto del supuesto epígrafe, puesto que no es exactamente tal sino que es una paráfrasis de Hegel puesta entre comillas, una de las características que señala Túa Blesa en la obra de Panero. Hegel dice: “cada autoconciencia no tiene más remedio que enderezarse a la muerte de la otra” (292), lo cual significa que A ya reconoce a B y la entiende como otro y debe suprimir o matar a esa autoconciencia B para obtener su certeza de *ser para sí*.

En el primer verso, la lucha de la que habla el sujeto enunciador lírico es precisamente el conflicto entre la cordura y la locura (isotopía de lo anormal), mientras que esa “caída” es la supresión del yo del loco, lo cual representa su desplazamiento al bando de los Inmortales, puesto que desde dicha condición ya no muere puesto que ya es un muerto-vivo (isotopía de lo grotesco), sin reconocimiento posible. Ese “algo” que cae al suelo y que resuena como un cristal roto (verso 2) representa la derrota del loco frente al hombre, hecho que “alegró la reunión”, porque debe existir uno para que exista el otro, y para el hombre es mejor que el señalado sea otro, el loco. Elementos que sugieren esta supresión del yo del loco (isotopía) son “cayó”, “ángel caído” y “arroja”.

Una vez que es desplazado vemos, en el verso 4 una vuelta a la máscara carnavalesca del loco como rey (isotopía de lo grotesco), lo que le otorga la posibilidad de un reconocimiento. Y a diferencia de un hombre común, está más cerca de un demonio (ángel caído) que de un dios pues su condición de muerto-vivo lo desvincula de una fe en el perdón o el paraíso, así, ese “ángel caído” se inscribe

junto a elementos similares en poemas anteriores a una isotopía a nivel poemario que da cuenta de lo herético.

En el verso 5 y 6, tenemos una metáfora del loco ahora en forma de flor deshojada por la muerte que arroja al loco (flor) en el manicomio, lo que conlleva un tipo de devenir. El contacto con la muerte no mata al loco sino que lo “arroja”, separa, aleja, encierra en el jardín (del manicomio), le da otro tipo de vida: la vida-muerte (isotopía de lo anormal). Además, es de resaltar el uso de la rima “deshoja-arroja” que explicita este proceso de devenir y que conforma una isotopía de la expresión (isoplasma) junto a la rima presente en el Poema 5.

El loco, al colocarse del lado de los Inmortales, es ahora inmune a la muerte, la ha sobrepasado y ahora teme no a ella, sino al hombre no-loco, porque es él quien lo orilla a esa vida-muerte. Esta resignación a la muerte es llevada incluso a extremos en que “los muertos de Panero son muertos en vida, aquellos sujetos necrófilos de los suburbios, quienes no existen para la máquina social” (Ruiz 12), seres que se han adaptado al mundo de la podredumbre y prefieren ese lado mórbido de la vida que aquella forma de existir del hombre normal. Esa cualidad de necrófilos refiere a cierto gusto por revelar subjetividades que gusten de cuerpos muertos:

[...] Una demente luz, una luz que hace daño
encuentra sólo en mí el cadáver de tu risa
de tu risa que libra tu larga desnudez
y el viento descubre nuestra muerte, semejante
a ese agujero inmundado que yo quiero besar [...]" (Panero 2010 195)

En este fragmento de “Palimpsestos. Mutación de Bataille”, se conjuga tanto el carácter necrófilo como el grotesco que vemos en los poemas analizados, rasgo que

caracteriza los poemas panerianos pues buscan provocar cierto horror. El deseo por el cuerpo grotesco y mórbido se encuentra relacionado con el tema de la locura (“una demente luz”) y pretende desconcertar al lector, hacerlo entrar en un mundo donde una luz puede no ser segura o bella, una risa puede ser sólo un cadáver, es decir, donde valores tradicionales como lo bello se ven invertidos, de ahí que también el gusto por un cuerpo muerto o la veneración a la muerte misma sea constantemente expresada en los versos.

Poema 10

1. Llega del cielo a los locos sólo una luz que hace daño
2. y se alberga en sus cabezas formando un nido de serpientes
3. donde invocar el destino de los pájaros
4. cuya cabeza rigen leyes desconocidas para el hombre
5. y que gobiernan también este trágico lupanar
6. donde las almas se acarician con el beso de la puerca,
7. y la vida tiembla en los labios como una flor
8. que el viento más sediento empujara sin cesar por el suelo
9. donde se resume lo que es la vida del hombre. (Panero 2010 363)

En este último poema tenemos una isotopía dominante que corresponde a lo grotesco y anormal que aparece a lo largo del poemario. Podemos observar que el poema tiene una relación de intertextualidad con el poema 2, ya que la luz se manifiesta como una causa de sufrimiento dirigida hacia el loco, y se explicita su origen celestial, por lo cual la isotopía de lo grotesco y anormal se reitera principalmente por tres elementos: la “maldición del cielo” que continúa en este poema mediante una “luz que hace daño”; la imposibilidad de comprensión como frontera entre el hombre normal y el loco; y, nuevamente, se alude a la vida como efecto negativo para el loco, desde una perspectiva de vida-muerte.

En el verso 1 y 2 se observa la isotopía de lo anormal y grotesco con la presencia de los “locos” y “nido de serpientes”. Este nido proviene de la luz del cielo y funciona como una imagen del cerebro del loco o como ideas dañinas dentro de él.

La serpiente, símbolo de conocimiento, salud y eternidad, tiende, en este poema, a un significado opuesto pues el sujeto enunciador lírico construye una imagen grotesca mediante el aglutinamiento de serpientes. La imagen continúa en el verso 3 con la isotopía de la palabra a partir del uso del verbo performativo “invocar”: se invoca el destino de los pájaros, es decir que, si el pájaro ha sido símbolo del alma, lo invocado es su destino último, la muerte.

Del verso 4 al 6, lo grotesco se construye mediante la imagen del trágico lupanar (el manicomio) donde se manifiestan leyes aplicables sólo dentro de sus paredes. Estas leyes, además de resultar ajenas e incomprensibles para el hombre normal, dan cuenta de las diferencias de vida entre el loco y el hombre que no habita el manicomio. Las diferencias a las que se refiere el sujeto enunciador serán principalmente de comunicación, aludiendo a una supuesta expresión ilógica del loco que lo mantiene alejado de los demás hombres.

En el verso 6, la puerca, aunque puede ser símbolo de fertilidad y abundancia en culturas como la griega y romana, también forma parte de un simbolismo negativo “de modo que el cerdo simboliza la vileza y la maldad, en todos los sentidos” (Tutáeva 18), además de tener una estrecha relación con el Diablo, según el catolicismo, y la idea de suciedad e impureza. De acuerdo a este significado, el beso de la puerca se añade a la isotopía de lo grotesco, pues manifiesta la forma de vida de las almas (de los locos) como seres señalados, cuya única forma de interacción despierta también sensaciones de suciedad.

La vida-muerte del loco es enunciada en ambos poemas de manera distinta: en el poema 10, del verso 7 al 9, se expresa la fragilidad de la vida mediante el símil con una flor y aludiendo a una temporalidad infinita e imaginaria (el viento empujara la flor sin cesar) pero cuyo objetivo de ser imaginado es ejemplificar “lo que es la vida del hombre”; mientras en el poema 2, el mismo símil vida-flor (rosa) manifiesta una temporalidad constante pero real y de carácter negativo y grotesco (la vida se pudre).

3.4 Los epígrafes de Mallarmé

Para concluir este capítulo, hablaremos sobre los dos epígrafes que dan inicio a cada apartado del poemario. El primero es extraído del poema «Le guignon» de Stéphane Mallarmé, de donde toma las palabras “dérisoires martyrs...” (“mártires irrisorios”) cuyo verso completo es “Mártires irrisorios de tortuosos azares” (28). Se puede suponer que este epígrafe estaba en la mente de Panero a manera de recuerdo puesto que el verso francés, iniciado en mayúscula, es citado en minúscula en este poemario.

Su importancia respecto a los poemas radica en la denominación que asemeja a estos mártires insignificantes con el enunciado que los poemas reflejan acerca de la figura del loco, pues, como el sujeto enunciator lírico señala en el Poema 5, es sólo debido el azar (“Le Guignon” o “la mala suerte”) que el loco se encuentra encerrado en tales condiciones, suprimiendo la existencia de Dios o su opuesto, el Demonio: “[...] a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada / de demonio o de dios debo mi ruina” (Panero 2010 356).

Es importante resaltar que el poema de Mallarmé nos muestra imágenes de los hombres que, sumergidos en una vida poco afortunada, viven como mendigos regidos “bajo el látigo de un monarca iracundo: el Mal Sino” (31), es decir, la mala suerte. Y será precisamente a causa de este yugo que el humano preferirá la muerte y la aceptará dichoso: “Muchos agonizaron en oscuros barrancos, / Borrachos del placer de ver correr su sangre, / ¡Muerte, único beso para las bocas taciturnas!” (29) que, en cambio, el loco no gozará puesto que, como señala en el Poema 9, “desde

entonces habito entre los Inmortales” (Panero 2010 363), esos seres que no están vivos para la sociedad pero tampoco están muertos.

El segundo epígrafe proviene de los dos últimos versos del poema «Le pitre châtié», «El payaso castigado», donde se lee “Ne sachant pas, ingrat! que c’était tout mon sacre, / Ce fard noyé dans l’eau perfide des glaciers” (Ignorando, ah ingrata, que mi apoteosis era / Este afeitado ahogado en el agua traidora del glaciar) (35).

Por sí mismo, el epígrafe resulta oscuro del mismo modo que el poema del que forma parte. Se trata de un poema con dos versiones conocidas (1864 y 1887), siendo la última la versión citada y la de mayor complejidad. Sin embargo, se sostiene que se trata de un poema cuya esencia está en la figura del poeta como payaso, como un actor, cuya labor es difícilmente aceptable para los demás: “Sin una aclaración previa, el lector jamás podrá reconocer que se trata de los ojos de su amante que fuerzan al poeta a dejar el orden burlesco de la creación poética” (Kučera 257), con lo cual podemos entender que éste epígrafe refiere tanto a la figura del poeta como a la importancia que el arte siempre tendrá para él por encima de la vida misma:

[...] al final de dicho poema, el arte logra la victoria sobre la vida, un arte teñido de una ironía ligera, mas consagrado en su substancia, un arte en relación al cual la áspera frescura de la vida no es ya una realidad curativa, sino traidora, una realidad que corta las alas del espíritu excesivamente avanzado en el dominio del arte. (257)

Así, ambos epígrafes guardan una estrecha relación respecto a los *Poemas del manicomio de Mondragón* y, ante todo, respecto a Leopoldo María Panero, puesto que recalcan dos figuras fundamentales que él mismo representa: el loco como un mártir, señalado, atado al azar que lo ha puesto del lado contrario al hombre “sano”

y, por lo tanto, fuera de la sociedad; y el poeta, que también padece el señalamiento, el rechazo y que sólo puede refugiarse en la poesía misma.

En conclusión, el análisis de los poemas nos revela como isotopía dominante en todo el poemario a lo grotesco o anormal que tiene estrecha relación con la construcción del sujeto enunciador como un loco, además de calificar como grotesco tanto el ser mismo del loco como todo aquello que lo rodea dentro del manicomio. Asimismo, las isotopías de la muerte, de la destrucción de la palabra y de lo herético mantienen un vínculo estrecho alrededor de la misma noción de locura y loco determinada por los elementos anormales y grotescos.

Podemos afirmar con esto que la enunciación no presenta desvíos de sentido ni tampoco en el nivel formal (alotopías), sino que refuerza con cada poema su unidad como discurso. Se trata de un discurso lógico, organizado en torno a recurrencias semánticas que dan cuenta de quién enuncia y qué le interesa enunciar. Incluso el uso de los epígrafes al inicio de cada apartado en el poemario sugiere un camino de significados a seguir, sea desde una figura de mártir o desde los pesares que el poeta padece, que desemboca siempre en la idea de marginación y señalamiento.

CAPÍTULO III. EL DISCURSO ESQUIZOFRÉNICO

3.1 La esquizofrenia clínica (Freud y Jung)

Durante los dos capítulos anteriores hemos intentado responder a la cuestión de un discurso esquizofrénico en los poemas analizados, por lo cual resulta vital establecer lo que entendemos por esquizofrenia. Para ello abordaremos brevemente a Carl Gustav Jung y Sigmund Freud, de manera que podamos dilucidar cuáles son los rasgos que estos teóricos emparentan con la llamada esquizofrenia. Cabe mencionar que el término esquizofrenia ha sido y sigue siendo un tema de controversia en el ámbito clínico debido a que, como síndrome, trastorno o enfermedad (lo que conforma otra problemática) que recae en la mente, presenta una condición abstracta difícil de clasificar, por lo que el acercamiento que proponemos tendrá únicamente el marco de referencia que exponemos aquí.

La esquizofrenia tiene su antecedente en el término “démence précoce”, introducido por el psiquiatra Bénédict Morel en 1853, más tarde latinizado a “dementia praecox” por Emil Kraepelin para nombrar un tipo de enfermedad compuesta por 3 principales enfermedades que hasta ese momento se consideraban independientes: la hebefrenia, un tipo de demencia presente en la juventud (diferente de la demencia senil), la catatonia, acuñada por Kahlbaum caracterizada por “anormalidades motoras, que se presentan en asociación con alteraciones en la conciencia, el afecto y el pensamiento” (Crespo 251) y la paranoia, conjunto de

delirios sistematizados como el delirio de persecución o el delirio celotípico (Laplanche 270).

Eugen Bleuler, en 1911, acuña el término “esquizofrenia”, del griego σχίζειν, ‘hendir’, ‘escindir’, y φρήν, ‘espíritu’ (128) como sustituto de la demencia precoz debido a que tanto “demencia” como “precoz” no definían pertinentemente el grupo de enfermedades que incluía dicha categoría. Para Bleuler, el principal síntoma de la esquizofrenia era la denominada *Spaltung* (disociación) que “constituye ante todo un trastorno de las asociaciones que rigen el curso del pensamiento” (129), lo cual puede producir, en los síntomas primarios, un pensamiento ilógico.

Freud, por su parte, no habla de demencia precoz ni de esquizofrenia y propone el término “parafrenia” para poder asociarla y a la vez diferenciarla de la paranoia. Según Freud, la parafrenia y la paranoia son dos tipos de psicosis, es decir, de “una sintomatología esencialmente psíquica” (322), las cuales pueden combinarse y ser experimentadas por el paciente una después de la otra. La parafrenia (esquizofrenia) se caracteriza por una regresión al autoerotismo (en una etapa precoz), un predominio por la alucinación y la represión (inconsciencia), además de mencionar en su artículo *Lo inconsciente* que:

En la esquizofrenia se observa, sobre todo en sus estadios iniciales, tan instructivos, una serie de alteraciones del *lenguaje*, algunas de las cuales merecen ser consideradas desde un punto de vista determinado. El modo de expresarse es a menudo objeto de un cuidado particular, es «rebuscado», «amanerado». Las frases sufren una peculiar desorganización sintáctica que las vuelve incomprensibles para nosotros, de suerte que juzgamos disparatadas las preferencias de los enfermos. (Freud 194)

De acuerdo a esta alteración lingüística en el esquizofrénico, Freud señala que es en las palabras en lo que repara el esquizofrénico y no en los objetos, y afirmará que

“ellos tratan cosas concretas como si fueran abstractas” (200), por lo tanto, la recuperación que hacen del objeto es realizada mediante su conformación como palabra, síntoma que, según Freud, hace de la esquizofrenia una enfermedad muy particular.

Recurrimos también al concepto de demencia precoz desde la perspectiva de Jung en *Psicología de la demencia precoz. Psicogénesis de las enfermedades mentales*. En este texto, Jung plantea como características del demente precoz las perturbaciones emocionales (indiferencia emocional, falta de autocontrol) y las anormalidades del carácter (amaneramiento, excentricidad, manía de la originalidad).

Debemos destacar el paralelismo presente entre el esquizofrénico y un conocedor de la cultura y la literatura (referencias a poetas y a obras por parte del sujeto enunciativo lírico) y el amaneramiento que señala Jung (“alteraciones del lenguaje”, según Freud), puesto que se trata de pacientes en los que se manifiesta “un manierismo exagerado, especialmente en la elección del lenguaje, que abundan en expresiones bombásticas, términos técnicos, giros idiomáticos afectados y frases grandilocuentes” (Jung 66).

Otra de las características presentes en la demencia precoz es la perturbación intelectual, que tiene dos momentos: una de lucidez completa y otra de gran confusión (69). Dentro de esta perturbación encontramos a la denominada alucinación que es “la proyección hacia el exterior de elementos psíquicos. Desde el punto de vista clínico conocemos todas las gradaciones, desde la inspiración e ideas patológicas, hasta la alucinación auditiva ruidosa o la visión plástica” (77), de la cual

señala también su carácter mucho más simbólico e irreal en cuanto a distorsión que la alucinación presente en los casos de histeria.

A partir de esta breve revisión de la esquizofrenia en ambos autores, rescatamos los siguientes rasgos particulares: la inconsciencia, el amaneramiento o alteración en el lenguaje y la alucinación. Entendemos esta última como la “percepción ilusoria que no corresponde a un estímulo exterior” (Dorsch 26), este estímulo ausente podría ser un objeto, por ejemplo el mirar un árbol y asemejarlo a otra cosa o ser mediante la imaginación. Así, en el caso de la alucinación, no se transforma un estímulo exterior en otra cosa, sino que se percibe de forma independiente. Serán estas características las que desarrollaremos dentro del marco enunciativo en el apartado 3.3, asociadas con la idea de isotopía y el sujeto enunciador lírico.

3.2 La esquizofrenia. Crítica de Leopoldo María Panero en “Acerca del caso Dreyfuss sin Zolá o la causalidad diabólica. El fin de la psiquiatría”

En el capítulo 2 mencionamos que los *Poemas del manicomio de Mondragón* finalizan con un paratexto en prosa a manera de breve ensayo, donde se despliegan ciertos términos derivados de las lecturas que Leopoldo María Panero (quien firma el texto) hizo acerca del psicoanálisis y la psiquiatría. La importancia de incluir este apartado radica en el vínculo entre los poemas y el ensayo mismo, forjado a partir de la idea de locura que construye Panero.

Este paratexto explora las características tanto de la demencia precoz (esquizofrenia) como de la paranoia desde diferentes perspectivas (Freud, Jung, Lacan, Rascowski, Ferenczi y Lemert). Sin embargo, este tono ensayístico permanece sólo hasta la mitad del texto pues, en la segunda parte, Panero menciona el “caso de Dreyfuss” [sic] emparentado con su propia condición de paranoico pero que en verdad tiene perseguidores (opuesto al delirio de persecución), y explica la injusticia que ambos han sufrido: Alfred Dreyfus, militar francés, al haber sido culpado de traición y encarcelado sin verdaderas pruebas (incluso Émile Zola defiende su inocencia en *Yo acuso*), caso que, históricamente, se ha considerado un acto de antisemitismo; y Panero que, además de los conflictos y escándalos familiares, debe lidiar con el señalamiento y la persecución debido a factores como su inscripción al partido comunista en 1964 (Fernández 73), el uso de drogas, su homosexualidad y su “locura”.

Dentro de esta segunda parte, también expone una queja respecto a la sociedad española que, dice Panero, “ha rodeado amorosamente a la muerte entre sus brazos, y la prefieren al sexo y a la vida” (Panero 2010 370), pero que no se encuentra por encima del dinero, pues “en España me ha usado hasta el portero para ganarse una lotería que de todos depende” (369). Además, Panero expone su postura respecto a lo que él considera inventos de la psiquiatría, como las alucinaciones auditivas que, afirma, “son producto de la persecución social o psiquiátrica que cuelga, como vulgarmente se dice, en lugar de explicar o aclarar. Pues cada ser humano puede ser en potencia un psiquiatra, con sólo prestarnos la ayuda de su espejo” (369). La crítica a los fundamentos subjetivos de los que hace

uso la psiquiatría ante las denominadas “enfermedades mentales”, lleva a Panero a numerosas lecturas no sólo respecto a la psiquiatría y el psicoanálisis sino también sobre antipsiquiatría.

Recordemos también que Panero construye su postura sobre la locura a partir de las lecturas del posestructuralismo de Derridá, Deleuze, Lacan y Foucault, gracias a las cuales maneja un discurso en el cual este etiquetamiento funciona como un mecanismo capitalista de marginación y enajenación hacia ciertas personas. Por ello, este ensayo nos revela dos principales rasgos en Panero: el primero radica en su apertura hacia el tema psicoanalítico-psiquiátrico y su necesidad de justificar mediante tecnicismos una condición que le es atribuida (la de loco) pero que niega; el segundo, su rechazo y crítica hacia las clasificaciones e “inventos” que la psiquiatría ha implementado durante años dentro del ámbito de la salud, rasgo que concuerda con la controversia permanente que mencionamos antes sobre lo considerado “enfermedad mental” y, particularmente, respecto a la “esquizofrenia”. Sobre dicha controversia, encontramos textos como *Clasificar en psiquiatría* (2013) de Braunstein, quien señala que la psiquiatría alemana, al sistematizar y ordenar ciertos fenómenos correspondientes a su campo a principios del siglo XX, sistematizó también el perfil de los denominados psiquiatras y

lo que fue un momento de sistematización de datos empíricos en la historia de la psiquiatría, correspondiente a la expansión capitalista y a la conveniencia de segregar a los locos en las sociedades disciplinarias, se ha actualizado como un nuevo movimiento epistemológico que corre detrás de la progresiva tecnificación, burocratización y medicalización de la especialidad que debe adecuarse a los fines de la sociedad de control: posmoderna, posindustrial, poscapitalista, según se refiera. El objetivo es, hoy, clasificar a todos los sujetos de esta posmodernidad encerrándolos en los cajones (*pigeonholes*) del espacio taxonómico regentado por la “ciencia médica”.⁷ (25)

⁷ Las cursivas son del autor.

De este modo, Braunstein plantea todo un conflicto respecto a la psiquiatría como ciencia, además de cuestionar su propio objeto de estudio, afirmando que “a nadie le extraña que las supuestas entidades que los psiquiatras delimitan como *trastornos* estén mal definidas y se superpongan entre sí a punto tal que, frente a un caso singular, los juicios del clínico sean más bien opiniones personales”⁸ (25-26). Este hecho constituye una parte de todo el debate respecto a los procesos bajo los que opera la psiquiatría, pues también se puede añadir el caso de la medicalización como instrumento de control con intereses farmacéuticos y financieros, el manicomio como mecanismo de marginación, y un largo etcétera de temas que desatan controversia respecto al tema y que fueron muy debatidos por el mismo Panero tanto en su obra poética como en sus ensayos y artículos.

3.3 Hacia un discurso esquizofrénico

La lectura isotópica realizada en el Capítulo 2 nos ha permitido determinar que en los *Poemas del manicomio de Mondragón* no existe una dispersión isotópica sino una construcción isotópica consciente, lo cual indica que el sujeto enunciador lírico (consciente de su calidad de enunciador) no padece o, al menos, no revela su esquizofrenia en su enunciación. Por lo tanto, los poemas han sido escritos mediante cierta noción de estructura, esto es, bajo una lógica racional en la que opera el discurso poético, gracias a la cual el sujeto enunciador ha construido la semántica de un enunciado que intenta dar cuenta de lo que es la esquizofrenia.

⁸ Las cursivas son del autor.

De esta manera, el “yo” que, por momentos, se dice “loco”, realmente no lo demuestra en su enunciación sino en el significado de su enunciado que apela a una estructura simbólica común, por lo tanto, se trata de un discurso esquizofrénico. Explicaremos esto con algunos ejemplos del análisis apuntando hacia estos dos componentes de este discurso esquizofrénico: por un lado, la subjetividad esquizofrénica que enuncia los poemas y que, por momentos se denomina así explícitamente y, por otro lado, la semántica del enunciado que también es esquizofrénica.

3.3.1 El loco como sujeto enunciator lírico

El primer componente aparece cuando el sujeto enunciator lírico se autoproclama “loco”. Como se expuso en el Capítulo 1, el título del poemario nos coloca en un lugar específico, un manicomio, y aquello que lo delimita, es decir, su jardín, lo cual también nos sugiere la presencia de pacientes, de locos, que podríamos ver o escuchar. Esta subjetividad esquizofrénica estará caracterizada por las isotopías, las cuales darán cuenta de cómo es este sujeto enunciator, lo que ve desde el lugar donde se encuentra, así como aquellas inquietudes y cuestionamientos respecto a la etiqueta que le es impuesta.

Un ejemplo explícito lo encontramos en el poema 5, “El loco mirando desde la puerta del jardín”. El título, por principio, introduce tanto el lugar de enunciación (el jardín del manicomio) como el sujeto enunciator del poema (un loco), puesto que el poema se enuncia apelando a un “tú”. La denominación de este sujeto enunciator, entonces, demanda la existencia de un “no loco” que le permita mostrar lo que no es

mediante el contraste y que nombrará “hombre normal”, a quien dirigirá su enunciación: “Hombre normal que por un momento / cruzas tu vida con la del esperpento” (Panero 2010 356). Este encuentro representa esa estrecha frontera entre los dos mundos opuestos que se observan a lo largo del poemario: el mundo del hombre sano y el del hombre “enfermo”.

Este hombre normal permite al sujeto enunciador lírico formular una antítesis evidente: salud/enfermedad, loco/no-loco. Así, el lector entiende que el sujeto enunciador lírico tiene un rol específico dentro de los poemas y, en su condición de loco, genera una predisposición hacia su lectura, dando inicio a un juego particular que abordaremos en el siguiente apartado.

Otro ejemplo lo observamos en el poema 2 donde, hacia el final del poema, se nos revela que, aunque el poema está enunciado desde una tercera persona que habla sobre “un loco que canta”, existe un desdoblamiento de este sujeto enunciador lírico en loco debido a la alucinación que ambos comparten y por la cual descubrimos su verdadera identidad. Frente a este desdoblamiento, podríamos advertir un rasgo esquizofrénico en la enunciación, un absurdo, sin embargo, veremos más adelante que este aparente absurdo tiene una justificación.

Cabe señalar que la alucinación presente en el Poema 2, presenta características muy particulares debido a que se presenta de forma paulatina: en un primer momento, un “yo”, el sujeto enunciador, describe lo que hace un loco, un “él”, “canta humillado en una esquina”, después da cuenta de aquello que canta y la dificultad que presenta para el hombre normal (alteraciones del lenguaje, según

Freud), continúa con la descripción de la vida de este loco mediante el símil vida-rosa podrida y, finalmente, ese “yo” presencia la aparición de una Princesa. Estos cuatro momentos del poema constituyen toda una metamorfosis del sujeto enunciador lírico, pues primero un “yo” habla de un “él, quien es el loco”, y al final el loco termina siendo el “yo” al participar de la alucinación. Este mecanismo representa un cuestionamiento respecto a la posición que cada individuo tiene en la sociedad, pues aquel denominado hombre normal puede estar más cerca de la locura que aquellos etiquetados como locos.

3.3.2 El juego de la enunciación

El segundo componente de este discurso se observa cuando el sujeto enunciador lírico, a pesar de proclamarse loco, no enuncia como tal. La semántica del enunciado, como se observa a lo largo del análisis de los poemas, funciona con base en el uso reiterado de las mismas isotopías dirigidas hacia el tema de la locura, y son estas recurrencias las que evidencian el grado de consciencia y lógica que el sujeto enunciador lírico, manifestado como un loco en varias ocasiones, expresa en dicho enunciado. De ahí que hablemos de un posible juego a nivel enunciativo, es decir, de un discurso esquizofrénico donde vemos la particularidad de no corresponderse con su forma.

Es gracias a la determinación de ciertas isotopías que se evidencia una estructura lógica y racional en los poemas, al contrario de lo que hemos definido como síntomas de la esquizofrenia. Así, el sujeto enunciador lírico habla portando no una máscara de loco gracias a la cual podría adoptar dicho comportamiento, sino

sólo una etiqueta que así lo clasifica y, a partir de esto, nos dice lo que es la esquizofrenia y la locura en general, produciendo un discurso esquizofrénico.

Si pensamos esto en términos de la verosimilitud aristotélica, la enunciación en los poemas presentará una inverosimilitud que será parte del juego que el enunciador propone: el de derribar los tabúes existentes acerca del llamado “loco” o “enfermo mental”, de manera que el lector sepa que alguien (el loquero, la sociedad) ha etiquetado de “loco” a este enunciador que no presenta alteraciones del lenguaje que lleven a lo ilógico (ya que recurre a la isotopía) y, por tanto, esta obra puede leerse como cualquier otra sin que deba etiquetarse como enferma ni como producto de un paciente de algún tipo de delirio pues el poema, entendido como un arte, como literatura, conlleva sus propias reglas. Pensemos, por ejemplo, en los poetas y narradores de los que se diría que padecen de delirio de evocación ya que se empeñan en hablar de sucesos o recuerdos que no vivieron realmente tal como los enuncian. Así, la crítica a la psiquiatría anteriormente mencionada adquiere un énfasis todavía mayor ahora desde el propio sujeto enunciador lírico.

A partir del análisis realizado en el Capítulo 2, podemos destacar 3 isotopías empleadas a lo largo del poemario que conforman una notable unidad: lo grotesco o anormal, la palabra como destrucción y la muerte. Las tres, al mismo tiempo, se complementan para evidenciar 3 aspectos claves en la lectura del poemario: la primera se vincula con la forma de “vida” de un loco; la segunda refiere a una nueva concepción de la poesía no sólo presente en el sujeto enunciador de estos poemas sino en la obra completa de Panero; la tercera engloba a las dos anteriores para dar

paso a una poética de lo mórbido hasta “[...] hacer / de mi cadáver el último poema” (Panero 2014 53).

La isotopía de lo grotesco se relaciona con la figura del loco en diversos sentidos: el lugar en que el loco se encuentra, ese manicomio descrito como una Cloaca, una tumba, entre sepulcros, esperpento; el loco atendido por loqueros semejantes a ratas; el loco alimentado por basura; el loco que pierde su humanidad adoptando la forma de un animal (Poema 7) y habitando un sitio inmundo. En general, vemos a un loco que “canta humillado en una esquina” (Panero 2010 355), que enuncia desde un rincón (encerrado) viviendo bajo ese papel inferior que el hombre normal le ha asignado para representar desde un rincón.

La destrucción de la palabra, uno de los temas más recurrentes en la obra de Panero, tiene su eco en la isotopía desarrollada a partir de la reflexión metapoética que lleva a pensar el poema como una destrucción, idea contraria a la *poiesis* que se funda en que el poema es ante toda creación. Así, las palabras que conforman gráficamente al poema, desde una idea mallarmeana, deben ser destruidas, permaneciendo al final únicamente lo que ellas dicen: “El verso no debe, pues, componerse de palabras sino de intenciones, y todas las palabras deben desaparecer ante la sensación” (Mallarmé 11). Si recordamos el Poema 8 y el paratexto 1, la destrucción del poema representa no sólo la palabra del loco como una palabra vacía o muda, que no existe para el hombre normal, sino también esta idea de la trascendencia del poema más allá de su materialidad.

Esta trascendencia de la palabra, vista desde la perspectiva de una semántica del enunciado, nos lleva a pensar este poemario también como un medio para hacer que lo dicho adquiriera no sólo su calidad de enunciado poético y debatir si es o no un loco quien enuncia, sino también para proponer su transformación en discurso antipsiquiátrico, un discurso de oposición frente a los supuestos del orden, la moral y la “salud mental”. Por esta razón, el nivel forma del enunciado no adquiere tanta relevancia como el semántico con las isotopías, que van construyendo este discurso que enuncia lo que es la esquizofrenia pero también busca hacer evidente el error de la sociedad frente a la locura: el prejuicio.

Por su parte, la isotopía de la muerte, al conjugar las dos anteriores, forma parte del juego de enunciación pues el lector es atraído hacia el carácter mórbido de los versos como en el Poema 7: “[...] hurgando en la basura / cuyo calor alimenta el fin de nuestras vidas” (Panero 2010 357). En este ejemplo, el sujeto enunciador lírico adquiere un matiz oscuro y es asimilado como un loco que recurre a imágenes grotescas como “con peces muertos en los peldaños / y una sirena ahogada en mi mano [...]” (357), y también de destrucción como “[...] el papel en llamas” (361).

Recordemos que la muerte en la poética paneresca, además de estar vinculada con la marginación del loco y su no-vida contrastada con la del hombre normal, es también un no-espacio, un no-tiempo (Rodríguez 35) y, por lo tanto, la muerte del poema o su destrucción es, para Panero, la respuesta a la pregunta de lo que es la poesía pues “todo poema significa nunca” (Panero 2010 488), “he aquí, en la nada / el pecho del poema” (491). Esta insistencia sobre la idea de la nada y la

muerte, sea por la imposibilidad del lenguaje que lleva a la nada, por la muerte como forma de “vida” de los marginados que los anula de la sociedad (los poetas, los locos), por la muerte como vuelta al inicio de todo, siempre problematiza sobre lo que es el escritor o poeta para Panero:

Me asombro en el espejo, y en el poema
me desdigo, ¿eres tú la luz,
sombra sin nada, cobre para jurar en vano
ante la sombra herida del poema,
ante la luz, que desvaría
ante el delirio cruel de a nadie decir nada? (498)

La anulación del yo significa anularse por la palabra y, al mismo tiempo, anularse frente al otro por lo no dicho, tal como el loco no posee palabra para la sociedad y, por lo tanto, es anulado, muere.

Finalmente y para volver al juego de la enunciación, como mencionamos en la introducción de este trabajo, debemos destacar el grado de extrañamiento que produce. Según Shklovski, el extrañamiento (*‘ostranenie’*) consiste en una desautomatización del lenguaje pues

los signos lingüísticos sustituyen a los objetos, las iniciales de las palabras los signos lingüísticos, ... dentro de una tendencia de economía lingüística, cuyo punto máximo lo representaría el lenguaje puramente simbólico del álgebra. Para contrarrestar este automatismo de la percepción y lenguaje habituales, el hombre ha inventado el arte y el efecto desautomatizador: sólo escapando a los modos convencionales automatizados de percepción y de referencia lingüística a la realidad, podemos evitar el simple reconocimiento y llegar a ver el objeto con toda su riqueza e intensidad singulares. (Sanmartín 35)

En este poemario, esa desautomatización o extrañamiento se presenta en el momento en que un loco toma la palabra y enuncia desde un manicomio pero sin emplear una forma que se corresponda con dicha calidad de loco, pues “el extrañamiento, tal y como lo describía Shklovski (1917) [...], aparece siempre que se describe la realidad desde un punto de vista inhabitual: ya sea la mirada de un

caballo [...]” (Sanmartín 39). Sin embargo, no es sólo el sujeto enunciador y su forma de enunciar lo que despierta este extrañamiento en el lector, sino las propias isotopías utilizadas en la construcción de un discurso, principalmente el reiterado uso de elementos grotescos o mórbidos. Panero define el extrañamiento de Shklovski como parte de su poética en el “Prefacio” de *El último hombre*:

deslizar componentes anómalos en medio de un panorama familiar. Ceniza entre unas guindas, dos sapos en un jardín, tres niños adorados por los sapos: la fealdad rodeada de belleza, o viceversa, lo que no se come de lo que se devora [...]. (Panero 2010 287)

Esa sensación no familiar, extraña, de los elementos que Panero inserta en sus poemas intenta ser el reflejo de la “decadencia de un alma” pero también el camino hacia una poesía particular, el vínculo entre lo bello y el horror que Panero cree posible llevando la locura a la poesía.

3.3.3 El discurso esquizofrénico

De acuerdo a la idea que hemos abordado acerca de la esquizofrenia, podemos calificar al discurso del poemario como esquizofrénico puesto que el sujeto enunciador lírico expone las ideas más representativas o divulgadas de este padecimiento (la inconsciencia, la alucinación y el sinsentido) de manera que puedan ser contempladas tal como se presentan en la sociedad, es decir, a manera de tabú, además de que emplea una enunciación que permite una crítica al respecto. Este discurso esquizofrénico desarrollado tiene su origen en la construcción de una subjetividad con esa etiqueta (no un comportamiento ni forma de hablar), lo cual indica que lo inverosímil de su enunciación está influido precisamente por la

predisposición o el tabú de atender al sinsentido con que “se supone que habla un loco”.

Esta semántica del enunciado representa, por ejemplo, la alucinación de una Princesa (Poema 2) en la voz de un sujeto enunciador que se desdobra en un loco, también refiere a la marginación que el loco padece desde el momento en que es diagnosticado (etiquetado) como tal. Dicha marginación se manifiesta principalmente de tres formas: la primera desde el sentido de espacio ya que se le priva de su libertad al ser colocado dentro del manicomio; la segunda debido a la anulación de su voz para la sociedad puesto que “sus canciones hablan de ángeles y cosas que cuestan la vida al ojo humano” (Panero 2010 355) lo que lo deja incomunicado respecto al exterior (el mundo del hombre sano); y la tercera refiere a la privación de su condición humana, pues el loco queda convertido en un animal que, “hocico contra hocico, hurgando en la basura” (357), intenta sobrevivir.

Desde un sentido crítico, el discurso exhibe la calidad de muerto-vivo del loco (a la manera de un “zombie” contemporáneo) ya que su marginación lo mantiene alejado de la vida en sociedad, característica fundamental del hombre, como si para ella estuviera muerto; pero al mismo tiempo sabemos, como si se tratara de una leyenda, que los locos existen. Este discurso del loco que es omitido por el mundo pero al mismo tiempo conocido, estudiado, analizado, etc., se convierte ahora en un discurso poético que trasciende la concepción misma de la locura; esta trascendencia radica principalmente en tomar la idea de la locura para llevarla al verso, hacer una poesía de la locura, no hablar sólo de la locura como tema sino

como todo un discurso, del mismo modo en que Wallace Stevens, en su conferencia titulada “El elemento irracional en la poesía”, hablará de una “poesía de lo contemporáneo” en lugar de “lo contemporáneo” como tema principal de una poesía de estas características.

Un poeta que logra dicha trascendencia es Friedrich Hölderlin, de quien Panero rescata principalmente el desdoblamiento que el primero denomina como Scardanelli. Lo que Panero hace con la figura de Scardanelli es poner en evidencia que “yo no soy el que soy” (Panero 2010 499), es decir, que, para alejarse de ese yo estigmatizado y loco, el poeta recurre a otro, alguien cuyas palabras sean atendidas por un lector:

oh mano mía, mano de mi fantasma
mano de Scardanelli que tercamente escribe
la historia al revés (a partir de mi vida
acabada) (431)

Esa vida acabada representa la muerte tanto del loco en la sociedad como del autor dentro de un poema, para dar paso a la voz de un sujeto enunciador que fuera del poema sería visto como una patología mental de desdoblamiento del yo, etc. De ahí que el poema permita al loco Panero o loco Hölderlin producir una expresión con un receptor (lector) asegurado, una creación que parta de la locura para trasladarla a la poesía. En el poemario *Locos*, encontramos el siguiente poema de Panero:

Yo no soy el que soy.
Sangra la luna
y amargo el río de mi vida, en pez
se convierte.
[...]
en esta fecha muero
y a partir del último
mis días se cuentan: Scardanelli
cuenta a los niños la leyenda de su muerte.
que asoma, pálida, a través de la punta de mis dedos

violetas, húmedos, calientes.
La luz ha muerto.
Sollozan delfines
de entre la punta de mis dedos
violáceos, húmedos, calientes
torpes
 para escribir,
mientras la luna
se ríe eternamente del poema. (499)

Además de insistir y poner en evidencia que un yo (el sujeto enunciador) no es quien dice ser, plasma una metáfora dividiendo al autor del enunciador: por un lado, el yo escritor que existe físicamente como un cuerpo y, por otro, el yo existente a partir de la punta de los dedos de ese cuerpo, es decir, el yo que se encuentra en las palabras salidas de la mano que ha escrito. Este último yo, un sujeto enunciador lírico, dice comenzar sus días, su vida, a partir de su fecha de muerte, dando paso a la aparición de Scardanelli, quien cuenta su leyenda. En el caso de Hölderlin, al apoderarse Scardanelli de su creación poética, revela no sólo la existencia de un sujeto enunciador, sino de otro Hölderlin, es decir, revela a la locura adentrándose en lo poético, por lo que trasciende la vida del poeta hasta convertirse en “leyenda”, pues después de muerto Hölderlin queda su poesía para hablar en las palabras de Scardanelli.

La historia que conocemos sobre Hölderlin, ha resultado siempre muestra de la trascendencia que la locura puede adquirir en una obra poética, pues “la poesía de Scardanelli, que reemplazó completamente a la de su creador enfermo, no fue caótica, sino que conservaba una métrica y *una maestría incomparable y hasta aumentada en lo estrictamente monológico*”⁹ (Ramírez 86). Si bien es en 1800

⁹ Las cursivas son del autor.

cuando inicio el proceso que llevará a Hölderlin a la locura, es a partir de ello que su obra alcanzará una genialidad que no se ha repetido:

La valoración de su poesía última, la poesía de los años 1801 a 1805, la de los grandes himnos y las grandes elegías, así como la escasa producción que nos ha llegado de sus años de encierro, con el paso de los tiempos ha alcanzado la unanimidad de la crítica respecto a su excelitud. (Pujante 11)

En el caso de Panero, el discurso esquizofrénico que desarrolla en los *Poemas del manicomio de Mondragón*, intenta trascender ese mito del sujeto irracional que es el loco, para hacernos entrar en un juego de enunciación, como hemos argumentado, revelándonos una subjetividad esquizofrénica que no requiere, necesariamente, de una forma ilógica para enunciar; por el contrario, este discurso se funda en la consciencia de enunciación apoyada en el uso de isotopías que configuran al sujeto enunciadador lírico, al mismo tiempo que construyen un discurso de tipo esquizofrénico.

3.4 La conciencia de enunciación en la obra de Leopoldo María Panero

De acuerdo a todo lo comentado anteriormente podemos decir que el trabajo que Panero realiza desde su oficio como poeta consiste en fijar ciertas ideas reiterativas, creando una pertinencia semántica respecto a ciertas representaciones que desde una primera lectura parecen ilógicas, pero que bajo un análisis estructural como el realizado mediante las isotopías nos permite encontrar los posibles significados de dichas representaciones, de manera que podemos encontrar diversas analogías e incluso construcciones alegóricas. Todo ello permite dotar de conciencia a sus poemas y cohesionar el significado en cada uno, además de impregnarlos de una lógica que permite conducir la lectura hacia diferentes interpretaciones,

proporcionando también una idea del grado de polisemia que posee la extensa obra de Panero. Así, una estrategia pertinente para acercarse a esta poesía, como hemos visto en el capítulo 2, es el establecimiento de isotopías ya que Panero trabaja esos grandes bloques de significación que permiten esta polisemia de ciertas palabras.

La frecuencia de aparición de las isotopías nos permite afirmar que el gran juego que pone en marcha Panero es, precisamente, utilizar sus referencias biográficas para construirse un personaje, un yo autor loco, sea por sus intentos de suicidios, por sus estancias en prisión, por su drogadicción y alcoholismo, etc. Desde una pragmática enunciativa de la poesía diríamos que Panero establece una situación de comunicación donde él es un loco encerrado en manicomios (inscripción autorral), mediante la cual crea una situación de enunciación en la que el sujeto refiere su experiencia encerrado en un manicomio. Este personaje es llevado al límite tanto por el Panero autor como por los sujetos enunciadore líricos que son dirigidos hacia esta idea esquizofrénica.

Como se mencionó antes, los poemas de Leopoldo María son regularmente leídos bajo el supuesto de que no será sencillo comprenderlo puesto que es un poema escrito por un loco, que no tienen un gran aporte para la poesía o que, simplemente, no llegan a nada. Tal como señala Túa Blesa, los poemas, no sólo los de Panero, tendrán cierto valor de acuerdo a la forma en que sean leídos, lo que conlleva también el recordar que los medios de comunicación en estas últimas décadas se han esforzado cada vez más por vender la imagen de ciertas personas de acuerdo a los posibles “escándalos” que ofrezca para generar el morbo de las

masas. De ahí que a veces se diga de Panero que fue un marginado en la poesía española, y que otras se le llame sobrevalorado.

La construcción lógica que propone Panero la vemos, por ejemplo, en *Contra España y otros poemas no de amor*, donde el sujeto enunciador insiste en isotopías como la del poema destruido: “No hay más sino invitarte a la página, a la nada / cruel de la rosa demacrada” (Panero 26) donde recurre al mismo verso del Poema 6 analizado para hablar del símbolo de lo poético, resaltando su estado de deterioro. Cabe señalar que el uso del mismo verso o la misma construcción sintáctica es sumamente recurrente en su obra debido, entre otras cosas, a que refleja un particular gusto por hacer varias versiones de un poema, que se corresponde con esa característica mencionada en el Capítulo 1 sobre reescribir no sólo lo que otros poetas escriben sino lo que él mismo ha escrito.

También lo grotesco y escatológico es muy frecuente en este y todos los poemarios, que incluso tiene influencia de la poesía de Georg Trakl, en poemas como “Las ratas” donde contrasta una noche de luna de otoño, mientras “salen entonces suavemente las ratas / y aquí y allá silban saltarinas / y un horrible efluvio fecal / las husmea desde las letrinas” (42). Trakl utiliza la figura de las ratas para evidenciar ese otro mundo, lejano de lo considerado bello: una noche de luna otoñal y la vida nocturna de las ratas. Un ejemplo en Panero es el poema “Pobrecito” de *Contra España y otros poemas no de amor* donde la dimensión del manicomio es dejada atrás para hablar ahora del mundo como un lugar habitado por ratas:

He aquí las ratas que molestan a las ratas
en el inmenso albañal que se llama vida.

Salir de la cloaca es sólo un artificio
es nuestro destino vivir entre las ratas. (Panero 1991 58)

El poema muestra cierta repetición en las isotopías y también en las palabras empleadas, aparece la cloaca y las ratas pero ahora más allá de la relación loco-loquero, como un acontecer cotidiano en la vida del “hombre normal”, lo que da cuenta de la mentira que significa la vida “en libertad” y la condición de “sano” pues, sea dentro o fuera del manicomio la realidad es la misma. Otro aspecto que Panero adopta de Trakl es la concepción de la muerte desde un sentido de podredumbre del cuerpo. En el poema “A un muerto prematuro”, Trakl describe la muerte de un niño enfatizando el contraste entre los últimos momentos de su vida donde “tranquilo era nuestro paso, los ojos redondos en la parda frescura del otoño” (79), y el momento en que “el ángel negro” llega al niño:

El alma cantó la muerte, la verde putrefacción de la carne
y era el susurro del bosque,
la queja fervorosa de las fieras.
Siempre sonaban en torres crepusculares las azules campanas de la tarde.

La hora llegó cuando aquél vio las sombras en el sol purpúreo,
las sombras de la pudrición en el desnudo ramaje [...]. (79)

La imagen de la putrefacción del cuerpo se asemeja a la de lo grotesco en el Poema 8 analizado, “En mi alma podrida atufa el hedor a triunfo / la cabalgata de mi cuerpo en ruinas”, donde se conjuga lo pútrido tanto del alma como del cuerpo. En ambos poemas, se enfatiza el deterioro del cuerpo como imagen de la muerte y la decadencia del hombre, ese fin inminente que termina con una existencia inmunda como la vida.

Pero estas isotopías no son las únicas que permean la obra paneresca, pues también recurre a las referencias de la literatura infantil como a Peter Pan que él

llamará Peter Punk, “Peter Punk es el amor y Campanilla su princesa” (25), a los elementos heréticos que van desde la negación de Dios, “y Dios ya no existe / está llorando en el Infierno” (23), hasta diversos cantos dirigidos a Satán titulados “Himno a Satán” en poemarios como *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), *Orfebre* (1994), *Guarda de un animal que no existe* (1998) y *Erección del labio sobre la página* (2004), además de una serie de “Himnos a las divinidades infernales” en *Esquizofrénicas o la Balada de la lámpara azul* (2004). En poemarios como *El que no ve* (1980) aborda también el tema del incesto, a partir de unas bodas entre una madre y su hijo en “Bello es el incesto” (Panero 2010 243).

Estos son sólo algunos ejemplos de los temas más frecuentes en la obra de Panero aunque, en general, cada poemario contiene algún poema o verso referente a las isotopías mencionadas y otras más que requerirían de una tesis aparte. Como se observa, el discurso poético que Panero produjo durante décadas siguió avanzando sobre las mismas líneas, dejando ver que su palabra se fue asemejando a un eco pues, hacia los últimos poemarios (a partir del año 2000, aproximadamente) recurría al cambio de la sintaxis de un mismo verso para reutilizarlo en otro(s) poema(s) dentro de un mismo poemario.

Podemos ejemplificar lo anterior mediante el poemario *Los señores del alma* (2002) donde encontramos estos versos: “para la ruina sólida del tiempo” (140), “[...] el secreto del tiempo / que en la ruina buscara mi espejo” (142), “oh ruina estólida del tiempo” (142), “oh tú pálida silueta del tiempo” (144). Cada verso forma parte de un poema diferente, lo cual indica una posible escritura automática que busca explotar

todas las posibilidades de significado que “tiempo” y “ruina” puedan ofrecer al enunciado del sujeto enunciador.

Estas características en la obra poética de Leopoldo María Panero nos hacen saber que, dentro de su oficio de poeta, esta voz que enuncia siempre intenta mantener una consciencia de creación que permita, por muy hermética que sea su obra, seguir ciertas isotopías dentro del texto pero siempre manteniendo una estrecha relación con la intertextualidad respecto a otros poetas, la cultura de masas, el cine, la música, etc., y también respecto a los artículos y breves ensayos escritos por él que, en lo que respecta a la lectura de este poeta, son piezas claves para adentrarse en su forma de entender el poema.

CONCLUSIONES

El análisis isotópico (Capítulo 2) demuestra la hipótesis planteada al inicio de esta tesis, pues existe un discurso que es emitido por un sujeto enunciador lírico esquizofrénico reconocido mediante las isotopías, cuyo enunciado presenta rasgos semánticos que lo determinan como esquizofrénico. Por lo tanto, estamos hablando de la conformación de un discurso esquizofrénico cuyo origen observamos en esa construcción consciente y lógica que proporciona el uso de isotopías, cuyos componentes principales son: la subjetividad esquizofrénica que enuncia los poemas y la semántica del enunciado que también es esquizofrénica.

Por una parte, el sujeto enunciator lírico es caracterizado en función de las isotopías, puesto que dan cuenta de una subjetividad esquizofrénica, así como de una forma de pensar particular del catalogado como “enfermo mental”. Este sujeto enunciator apela a un “hombre normal” cuya antítesis (loco/hombre normal) hace explícita la condición del primero como marginado al mostrar dos lugares enunciados: un “adentro” donde es encerrado el loco y un “afuera” que corresponde a ese mundo del hombre normal de donde es apartado el loco.

Por otra parte, estas isotopías, construidas a lo largo del poemario, también generan toda una semántica del enunciado que gira en torno a nociones relacionadas con la locura y, principalmente, con la esquizofrenia. Encontramos, entonces, tres isotopías principales: lo grotesco y anormal, la destrucción de la palabra o poema y la muerte. Cada una enfatiza el significado que el sujeto enunciator nos presenta respecto a lo que es él mismo, un marginado, además de mostrarnos ese lugar que habita, el manicomio, como una “cloaca”. A la par, el enunciado va denotando una postura frente a la esquizofrenia que evidencia su rechazo a los valores establecidos, a la moral y a las clasificaciones que, subjetivamente, se hacen de los denominados “enfermos mentales”. Hemos señalado con anterioridad que el debate sobre la esquizofrenia ha sido ampliamente comentado, sin embargo, en esta tesis únicamente nos ha interesado enfatizar en el significado desarrollado por medio de los poemas mismos y el discurso que conforman en su totalidad.

La interpretación de los epígrafes ha complementado este discurso gracias a las referencias a dos figuras marginales aparecidas en el poemario: una figura de “mártir irrisorio” como la del loco, y aquella figura que no puede evitar ejercer su oficio artístico presentado como el poeta, en este caso Leopoldo María Panero, quien firma los paratextos. De igual manera, el paratexto uno y dos están vinculados con algunos poemas siendo este último el que da pauta para especificar el tipo de locura de la que habla el sujeto enunciador, pues explicita que será la esquizofrenia la enfermedad en cuestión.

Uno de los aspectos más interesantes que observamos a partir del análisis isotópico es el del juego que el sujeto enunciador lírico pone en marcha desde el momento en que se autoproclama loco, pues intenta llamar la atención sobre su propio ser para luego contradecirse en la forma que da a su enunciado. En este punto, caemos en la cuenta de que tanto el emisor como la forma de su enunciado no se corresponden, pues no encontramos desvíos a nivel semántico o formal, a pesar de recurrir en muchas ocasiones a las imágenes grotescas o de algo que parece ilógico, pues logra su justificación, por ejemplo, en el caso del poema 6 donde existe una inversión de roles a partir del concepto de carnaval que se sostiene mediante las propias isotopías.

Como se observa, este trabajo no limitó su estudio al análisis de los poemas sino que hace uso de todos los elementos que conforman el poemario en cuestión para denotar un discurso esquizofrénico. Las referencias intertextuales, como constantes de la obra paneresca, no podían ser omitidas y, por ello, se intentó

conjugar tanto el análisis isotópico como el de las referencias a otros poetas (Mallarmé, Stevens) y, principalmente, aquellas referencias a otros poemas del propio Panero y lo referente a su inquietud sobre el tema de la locura. Como se expuso en el apartado sobre la poética de Leopoldo María, el carácter metapoético de muchos de sus poemas está ligado a la tradición literaria y, principalmente, a poetas cuya vida y obra han sido también relacionadas con la locura, sea el caso de Hölderlin, Antonin Artaud, Georg Trakl, Edgar Allan Poe, etc.

Hemos desarrollado algunos párrafos respecto a Hölderlin y Panero para evidenciar esa figura del loco y la locura como trascendencia en el texto poético, precisamente porque Panero busca eliminar el prejuicio respecto al loco irracional y reivindicarlo en el ejercicio poético; de ahí que encontremos en los *Poemas del manicomio de Mondragón* una subjetividad esquizofrénica que no necesita manifestarse ilógicamente para tener la palabra. Sin embargo, después del análisis realizado, podemos determinar el juego de enunciación que se va construyendo mediante el uso de ciertas isotopías que configuran al sujeto enunciador lírico y que construyen este discurso esquizofrénico.

Si bien no nos hemos ocupado de todas las isotopías posibles en este poemario, pues no hemos abordado los ocho poemas restantes, nos ha parecido muy oportuno comenzar con este tipo de lecturas de la obra de Panero de manera que, en estudios futuros y desde nuestra condición de estudiosos del texto literario, se hagan lecturas más profundas respecto a los aportes que poéticas como ésta puedan ofrecer al ámbito de la literatura, y no en el mito que los medios crean para el

público. El corpus de trabajo que ofrece Leopoldo María Panero, al no limitarse al texto poético, nos parece de gran interés para el estudioso de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, sobre todo por abarcar también el género del cuento y el ensayo, todos ellos reflejando firmes inquietudes por temas siempre vigentes como el objetivo de la poesía y la escritura, la muerte, la idea de Dios, los debates del psicoanálisis y un largo etc.

BIBLIOGRAFÍA

- ACERBI CREMADES, Norma. "Una mirada histórica: simbolismo de la serpiente en las ciencias de la salud". *Revista de salud pública*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Medicina. XV.1 (junio 2012): 76-82.
- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, España: Gredos, 1974.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España: Alianza Editorial, 2003.
- BARELLA, Julia. "De los Novísimos a la poesía de los 90". *Revista Clarín*. 15 (1998): 13-18.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, España: Editorial Bruquera, 1986.
- BRAUNSTEIN, Néstor A. *Clasificar en psiquiatría*. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. España: Barral Editores, 1970.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Con la colaboración de José A. Pascual. Volumen II. Madrid, España: Editorial Gredos, 1996.
- _____. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Con la colaboración de José A. Pascual. Volumen IV. Madrid, España: Editorial Gredos, 1993.
- CRESCO, María Luisa y Verónica Pérez. "Catatonía. Un síndrome neuropsiquiátrico". *Revista Colombiana de Psiquiatría*. Bogotá, Colombia. XXXIV, 2 (junio 2005):251-266.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos, 2004.
- DORSCH, Friedrich. *Diccionario de Psicología*. Publicado bajo la dirección de F. Dorsch R. Bergiusy H. Ries, con la colaboración de C. Becker-Carus, W. R. Glaser, J. Graichen, H. Häcker, G. Kaminski G. Mikula E. Mittenecker, G. Mühle, E. Roth y otros especialistas. Barcelona: Herder, 1994.

- ESPINOZA ELÍAS, Diana Alejandra. "El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. 33 (enero-junio, 2006): 65-77.
- FERNÁNDEZ, J. Benito. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.
- FERNÁNDEZ, José Julio. "Teoría del texto novísimo (pragmática, semántica y sintaxis en el grupo poético del 68)". *Castilla: Estudios de literatura*. No. 18 (1993): 77-88.
- FILINICH, María Isabel. *Enunciación*. Argentina: EUDEBA, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Ordenamiento comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Volumen 14 (1914-16). Argentina: Amorrortu editores, 1992.
- FREUD, Sigmund. *Tótem y tabú*. España: Alianza Editorial, 2009.
- GREIMAS, A. J. *Semántica estructural: investigaciones metodológicas*. Versión en español de Alfredo de la Fuente. España: Gredos, 1971.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de las teorías del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1991.
- GRUPO μ . *Retórica general*. España: Ediciones Paidós, 1987.
- HAMBURGER, Käte. *La lógica de la literatura*. España: Visor, 1995.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. Edición y traducción de Manuel Jiménez Redondo. Profesor de Filosofía de la Universidad de Valencia. España: Pre-Textos, 2009.
- HÖLDERLIN. *Poesía completa*. Edición biligüe. Traducción de Federico Gorbea. España: Ediciones 29, 1995.
- HUESO FIBLA, Silvia. "Laberintos teóricos de lo Camp" [en línea], en *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Podlubne, Judith (ed.). Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina. Rosario, Argentina, 2009. [Consulta: 09 de septiembre de 2015]. [http://www.celarg.org/int/arch_publici/hueso_fibla_acta.pdf]

- JUNG, C. G. *Psicología de la demencia precoz. Psicogénesis de las enfermedades mentales/1*. España: Paidós, 1987.
- KUČERA, Otakar. *Stéphane Mallarmé*. [en línea]. [Consulta: 5 de febrero de 2016]. <<http://bibliotecadigital.apa.org.ar/greenstone/collect/revapa/index/assoc/19490702p0249.dir/REVAPA19490702p0249Kucera.pdf>>
- LANZ RIVERA, Juan José. "Introducción al estudio de la generación poética español de 1968". Tesis de doctorado, tomo I, II y III. Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. 12a reimpresión. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *La civilización del occidente medieval*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesía*. Versión de Federico Gorbea. Texto bilingüe. España: Plaza & Janés, 1982.
- MARTÍN-ESTUDILLO, LUIS. "El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco". *Hispanic Review*. 73.3 (julio 2005): 351-370.
- MISTRORIGO, Alessandro. "«No hay nada, nada más que la boca que dice» Horizonte poético de Leopoldo María Panero" (*En*)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. *Prosa, poesía y ensayo*. España: Iberoamericana, 2009. 327-347.
- MONTERROSO, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos) / La oveja negra*. México: SEP, 1986.
- MORALES MUÑIZ, Ma. Dolores-Carmen. "El simbolismo animal en la cultura medieval". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III, H. a Medieval, t. 9, 1996, p. 229-255.
- OSORIO DE ITA, Gustavo. "Retórica de la poesía del Grupo μ : una traducción y aplicación a la poesía mexicana contemporánea". Tesis inédita de Maestría. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- PANERO, Leopoldo María. *Globo Rojo. Antología de la locura*. Madrid, España: Hiperión, 1989.
- _____. *Contra España y otros poemas no de amor*. 2ª edición. Madrid: Libertarias/Prodhuji, 1991.

- _____ *Y la luz no es nuestra*. Primera edición. España: Libertarias/Prodhufi, 1993.
- _____ *Así se fundó Carnaby Street*. Madrid, España: Huerga y Fierro, 1999
- _____ *Poesía Completa (1970-2000)*. Edición de Túa Blesa. Madrid, España: Visor, 2006.
- _____ *Traducciones / Perversiones*. Edición de Túa Blesa. Madrid, España: Visor, 2011.
- _____ *Poesía Completa (2000-2010)*. Edición de Túa Blesa. Madrid, España: Visor, 2012.
- _____ *Last River Together*. Edición de Antonio Marín Albalade. Madrid, España: Huerga y Fierro, 2014.
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Prólogo de Rafael Lapesa. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- PAZ, Octavio. "Traducción: literatura y literalidad". *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. Selección de Lászlo Scholz. Budapest: Eotvós József, 2003, p. 157-166.
- PÉREZ ROJAS, Concepción. "Leopoldo María Panero: poéticas de la destrucción", *Revista Luvina*. Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara, 34 (2004): 28-38.
- PUJANTE, David. "Hölderlin, genio herido por el rayo de la locura". *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. 27 (Junio 2014): 35 págs.
- RAMÍREZ-BERMÚDEZ, Jesús. "Delirios de sí: una aproximación literaria a Hölderlin y Scardanelli". *Alcmeon, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*. 16, 1 (octubre de 2009): 82-88.
- RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio. "Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero". *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*. 6 (2009): 27-37.
- ROS DEL MORAL, Jesús. "Los «poetas malditos», de lo subjetivo a concreto". *Anales de filología francesa*. España: Universidad de Murcia. 1 (1985): 49-68.
- RUANO, Joaquín. "«La sinagoga de Satanás». Presencias heréticas en la poesía de Leopoldo María Panero". *Castilla. Estudios de Literatura*. 2 (2011): 123-149.
- RUIZ NORAMBUENA, Alejandro. "La literatura como vida, la transgresión y el devenir, en Piedra Negra o del Temblar de Leopoldo María Panero". Universidad de Concepción, Chile, 2005. [en línea]. [Consulta: 31 de enero de

2016].
content/uploads/2013/05/panero.pdf >

<[http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-](http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/panero.pdf)

- SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Tesis de doctorado. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- STEVENS, Wallace. *De la simple existencia. Antología poética*. España: Galaxia Gutenberg, 2003.
- STEVENS, Wallace. *El elemento irracional en la poesía*. México, Puebla: BUAP, 1987.
- TRAKL, Georg. *Poesía completa*. Traducción y prólogo de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- TUTÁEVA, Kamilla. "La simbología del cerdo en la fraseología inglesa, rusa y española". *Language Design* 11 (2009): 5-27.
- VIVES PÉREZ, Vicente. "Claves temáticas de la poesía posmoderna española". *Revista de Literatura*. 75, 150 (julio-diciembre, 2013): 593-622.