
Desde el manicomio, un poeta¹

Raquel Capurro

“Espanto en el límite de la lengua”

(Panero, 1994)²

Desde los manicomios ciertas escrituras – ¿de poetas? ¿de locos? ¿de poetas locos?- se ofrecen e interrogan a los psicoanalistas. ¿Cómo leer esos escritos?

Poesía. Al final de su camino, Lacan insiste en que el psicoanalista se nutra en la poesía: “*Que Uds. estén eventualmente inspirados por algo del orden de la poesía para intervenir es, incluso diría, es... [suspira] es hacia lo que es necesario que Uds. se vuelquen.*”³ ¿De qué modo la frecuentación de algunos poetas y la atención a su quehacer con la lengua pueden iluminar la artesanía que están llamados a desplegar el analista y el analizante en cada cura?

Locura. Algunos poetas como Ezra Pound, Friedrich Hölderlin, Edgar Allan Poe, Leopoldo María Panero y otros fueron considerados y tratados como “locos” por las sociedades en las que vivieron. ¿De qué modo pueden ellos iluminar con el verso la locura?

¹ Trabajo publicado en: Leite, Nina e Aires, Suely (orgs.) (2016). Conferência "Desde el manicomio, un poeta", in: *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas: Mercado de Letras, pp. 15-37. (Coleção Terramar)

² En *Orfebre*, Panero dedica a João Cabral de Melo Neto un breve poema que comienza con el texto colocado en epígrafe y que titula “Poesía concreta (Homenaje a João Cabral de Melo Neto)”. Leopoldo María Panero, “Orfebre” (1994), *Poesía Completa*, t. 1, Visor, Madrid, 2010. Panero publica este poemario en 1994, año en el que el poeta brasileño recibió el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

³ Lacan, *L’insu que sait de l’une-bévüe s’aile à mourre*, sesión del 19 de abril de 1977, en: <http://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/seminaires-versions-bilingues/>

En 1946, Lacan calificó a la locura como “fidel compañera” del humano. Pero la locura no existe en abstracto, existe un loco, y otro, y otro. Es verdad que está inmersa en el tejido social, en sus puntos neurálgicos, allí irrumpe, con palabras o actos que espantan o arrastran, comunican o son incomprensibles, de ahí su naturaleza social. La apreciación de la locura, como analizó Michel Foucault, es inseparable de su percepción social y de su apreciación cultural. Las sociedades establecen límites, reglas de juego, con las que excluyen a quien las infringe y delegan su represión en los poderes policiales y judiciales respecto a los cuales la psiquiatría se desarrolla como saber y poder sanitario.

Algunos de los llamados locos escriben, y escriben poesía. ¿Qué enseñanza puede encontrarse para el psicoanálisis en su lectura, en la de poetas que, como Leopoldo María Panero, incansablemente han escrito encerrados en manicomios?

Abordar la lectura de quien fue socialmente ubicado como loco, enfermo mental, psicótico, etc., reclama una toma de posición. La nuestra será foucaultiana, allí donde Michel Foucault distingue entre el abordaje subjetivo de la experiencia de la locura y su objetivación en términos de “enfermedad mental”. ¿Qué hace posible escuchar-leer el decir de la experiencia de la locura? ¿Qué vuelco subjetivo implica en el lector acoger su estilo y asentir a su subjetividad?

Ya en 1933, en “El problema del estilo...”⁴, Lacan situaba una manera de leer los escritos de los llamados “paranoicos”: al subrayar el carácter experiencial (*Erlebnis*), de la locura y su encarnación formal en un estilo que reclama el asentimiento del lector, indicaba una posición subjetiva opuesta a una lectura objetivante, reductora de la experiencia de la locura a una enfermedad mental. Esto será el meollo de su polémica con Henri Ey, en la inmediata posguerra. La locura no es para Lacan una enfermedad instaurada por la desestructuración más o menos profunda de la conciencia, sino que tiene su causalidad en los espejismos imaginarios del yo en los que es posible extraviarse y que acompañan como su misma sombra el riesgo de la existencia.

⁴ J. Lacan, “El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia”, en *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México, siglo XXI, 1976, pp. 333-337.

Al igual que Freud, Lacan no dejó de recibir enseñanza del campo de las artes: de los pintores, escultores, escritores, poetas. Enseñanza que tomó para otro arte: el que reclama la práctica analítica. Lo particular en Lacan es que ambas, locura y arte, se anudaron tempranamente en su escucha.

Cuando hace sus estudios de psiquiatría, cuando aún no era freudiano ni se había analizado, Lacan escucha a las internadas psiquiátricas desde cierta posición subjetiva: lee los escritos de esas locas, devenidas enfermas mentales mediante la objetivación diagnóstica, con los escritos de ciertos poetas. Presta atención, al leer a la llamada Marcelle C., “a las experiencias hechas por ciertos escritores sobre un modo de escritura que llamaron surrealista, cuyo método describieron muy científicamente” (Breton, 1924, *Manifiesto del surrealismo*; citado por Lacan, 1931)⁵, y encuentra que “un mecanismo análogo parece actuar en los escritos de nuestra paciente, cuya lectura en voz alta revela el papel esencial del ritmo.”

En ese momento atribuye estas analogías a cierta comunidad de método entre lo que los surrealistas llaman “*escritura automática*” y lo que, en su paciente, Lacan llamará escritura “*inspirada*” o “*poesía involuntaria*”, citando la expresión de Paul Éluard, método que “*a menudo tiene una potencia expresiva considerable*”. Recordemos que fue la “*potencia expresiva*” de ciertos escritos poéticos uno de los aspectos que lo llevó a elegir a Marguerite Anzieu para la elaboración de su tesis sobre la paranoia: ella “*retuvo su (mi) atención por la significación ardiente de sus producciones escritas.*”⁶

De esta época destaco algo que no hará sino acentuarse en su enseñanza: la atención a la escritura y, en ella a sus ritmos, a la escucha de sus homofonías, a sus juegos de sentido apoyados en la letra. Instancia de la letra. El escrito en su fijeza y en su ficción, *fixion*, neologismo que escribe esos dos aspectos que aparecen en el decir de los síntomas cuya repetición Lacan más adelante sitúa como un “*no cesan de escribirse*”.

⁵ J. Lacan, “Ecrits inspirés : Schizographie” (1931), en *Pas-tout-Lacan*: <http://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/pas-tout-lacan/>

⁶ J. Lacan, “Sobre la causalidad psíquica (1946), *Escritos*, Ed. siglo XXI, Bs. As., p.149.

Si la atención a los surrealistas se vio desplazada luego hacia otros poetas como Mallarmé o Rimbaud, la manera que tuvo Lacan de leerlos y de leer con ellos la experiencia analítica, y la experiencia de la locura, fue una constante. Hubo, sin embargo, momentos de mayor aproximación teórica a la poesía y su relación al psicoanálisis. Por ejemplo, en la década del 70, cuando retoma a Dante⁷ y busca precisar la particularidad de ambas experiencias, la poética y la analítica, discutiendo el dicho latino *Nomina (non) sunt consequentia rerum* sitúa allí un rasgo distintivo: un análisis no puede dejar de plantearse como una experiencia con consecuencias reales, aunque estas sean imprevisibles. El decir en el dispositivo analítico se sitúa en transferencia y mediante ese pasaje se hace posible un decir que afecta la vida. Como lo ha llamado Jean Allouch, la experiencia analítica es “una erótica de pasaje”⁸.

Si esto delimita la experiencia analítica respecto a la poética, intentemos ver cómo, desde el manicomio, un poeta se situó, no en transferencia para hablar con un analista, aunque sí como lector de escritos psicoanalíticos.

4

I- Presentación: Leopoldo María Panero, poeta

Son diversos los caminos que me han llevado a interesarme en Leopoldo María Panero, escritor y poeta, muerto este año en el Hospital Psiquiátrico Juan Carlos I, en Las Palmas de Gran Canaria. Tenía 65 años. Había pasado la mayor parte de su vida internado en diferentes hospitales psiquiátricos. En Brasil los diarios se hicieron eco de su muerte⁹.

Algunas pinceladas, solo para presentarlo. Su nombre completo: Leopoldo María Francisco Teodoro Quirino Panero Blanc. Nació en Madrid en 1948 en una familia de Astorga (León), familia de varias generaciones de notables del pueblo, de poetas, a la que su padre, Leopoldo Panero Torbado, poeta él también, agregó los dudosos méritos de ser uno de los artífices de las políticas culturales del franquismo. Tres años antes de Leopoldo María, había nacido un bebé que solo vivió unas horas y a quien dieron el nombre de

⁷ J. Lacan, *L'insu...*, op. cit., sesión del 08 de marzo de 1977.

⁸ Jean Allouch, *El psicoanálisis, una erotología de pasaje*. Litoral, Córdoba, 1998.

⁹ Ver <http://www.efe.com/efe/noticias/brasil/cultura/poeta-espanhol-leopoldo-maria-panero-morre-aos-anos/3/19/2257846>.

Leopoldo Quirino. Tuvo un hermano mayor, Juan Luis (1942-2013) y un hermano menor, Moisés, conocido como Michi (1951-2004). La madre, Felicidad Blanc, hija de un eminente cirujano, también escribió por momentos crónicas y cuentos, así como su propia biografía (1981)¹⁰. Falleció en 1992.

Esta familia que reverenciaba las letras, en torno a las cuales cada uno fue situando su particularidad, se constituyó, en la coyuntura política de la España franquista, en un ícono de la familia tradicional, católica, de la derecha política del momento. Ese ícono fue públicamente derribado y cuestionado por los hijos de Leopoldo Panero en un film documental, *El desencanto*, de gran repercusión en España. Dirigida por Jaime Chávarri, la película comienza con las imágenes del monumento a Leopoldo Panero padre, monumento envuelto en tela y cuerdas, que debía descubrirse en el homenaje del pueblo. Con ese envoltorio de fondo se desarrolla el diálogo implacable de los hijos y la madre. El estreno fue en 1976 a pocos meses de la muerte de Franco, en diciembre de 1975.

Panero padre murió en 1962. Fue en las vacaciones y ocurrió de forma casi súbita. Sin los ingresos que él aseguraba, la familia se encontró en dificultades económicas. Viuda, Felicidad Blanc tuvo que resolver la nueva situación y, para trabajar, se traslada a la casa que tenían en Madrid. Su hijo mayor, Juan Luis, pretende ocupar el lugar vacío del padre, pero luego de un tiempo se marcha. Siguiendo el camino de las letras se convierte también él en poeta. El menor, Michi, se hace periodista.

Mucho más azaroso es el recorrido de Leopoldo María. A los 19 años está inscripto en la Complutense de Madrid, luego de haber terminado el Secundario en el Liceo Italiano. Estamos en 1967, año en que la efervescencia estudiantil crece alimentando la oposición al régimen que propone legitimar sus reformas con un plebiscito. En la agitación callejera participa Leopoldo María. Se ha afiliado al Partido Comunista y será objeto en esos años de varios arrestos policiales que no bastaron para detener sus ímpetus libertarios. En uno de ellos se le encuentran dos cigarrillos de marihuana, lo que determina su derivación, como consumidor de sustancias “prohibidas”, de la cárcel al hospital psiquiátrico. Su “cuadro clínico” se complica cuando, en otra entrada en la cárcel, hace público su

¹⁰ Felicidad Blanc, *Espejo de sombra*, Argos-Vergara, Barcelona, 1981.

enamoramamiento de su compañero de infortunio, Eduardo Haro, con quien tiene una primera experiencia homosexual, lo que para los médicos supuso un “agravamiento” del diagnóstico. Luego, en un momento de libertad, atraído por los jóvenes poetas catalanes, va a Barcelona y conoce a Ana María Moix, joven poeta de quien se enamora sin ser correspondido. Esta situación desencadena un primer intento de suicidio al que en pocos meses le seguirá otro, con sus respectivas internaciones.

Son muchos los detalles siniestros de la psiquiatría de esa época en España. Señalemos sucintamente que, a partir de ese momento, Leopoldo María será objeto de los más variados diagnósticos, que van de la esquizofrenia, pasando por la llamada psicosis endógena, la psicopatía, la toxicomanía, etc., etc., y será tratado, según cada diagnóstico, con electroshock, cura insulínica, neurolépticos, etc.

A la vez que su vida va siendo trastornada al ritmo de detenciones policiales e internaciones psiquiátricas, sus publicaciones van generando un público entre los sectores no oficialistas de la cultura, que no cesará de reconocer su valía como poeta hasta el final de su vida.

Fue así, que mientras padecía una de sus primeras internaciones fue lanzado al público, en 1970, por el crítico José María Castellet, cuyo libro *Nueve novísimos poetas españoles*¹¹, abrió el camino a las particularidades de esta joven generación nacida en la posguerra y de la que Leopoldo María era el más joven de los así seleccionados y nombrados, “los novísimos”.

Desde los 20 años, pues, hasta su muerte vive una vida en la que alterna sus internaciones, con fugas, y/o altas, hasta los diez últimos años, que pasa en régimen abierto en el hospital de Las Palmas. Llama la atención que, desde la primera publicación de algunos de sus poemas hasta su muerte, casi toda su escritura –poemas, cuentos, ensayos, correspondencia–, la lleva a cabo durante sus internaciones, apareciendo esto como una

¹¹ Túa Blesa, Prólogo a *Leopoldo Ma. Panero. Poesía completa*, t. 1, op. cit., p 8.

primera característica de su obra: su creación fue, casi totalmente, realizada en el encierro manicomial¹².

¿Cómo era su vida cuando lograba pasar temporadas en Madrid, Barcelona, Tánger, Londres o París? Según crónicas de sus amigos Leopoldo María se entregaba a un desenfreno de consumo de alcohol y otras sustancias y llevaba un estilo de vida difícil de soportar aun para sus amigos. Su trabajo fue su escritura, pero ésta ¿requería aquel encierro?

II- Su obra/su vida

Interrumpo aquí los pormenores de una vida que ha sido cuidadosamente estudiada por J. Benito Fernández en *El contorno del abismo*¹³. No es nuestro objetivo hacer su psicobiografía; por el contrario, atenderemos su reclamo: “*Que no usen mi torpe biografía para juzgarme*”. Con un bemol: tendremos en cuenta algunas coordenadas clave para ubicar su producción poética y, por qué no, para interrogar lo que él llama su infierno: “*Yo siempre en la vida, siempre, he vivido en el infierno*” ¿Cómo podemos acoger esa experiencia del infierno?

Su editor y el mayor estudioso de su obra, el catedrático Túa Blesa, subraya su choque con la institución psiquiátrica, y en los “intervalos” de las internaciones, la experiencia de los límites. Resultado: “*un extenso y variopinto anecdotario de incidentes que incluye detenciones, cárcel, intentos de suicidio, y excesos diversos.*”¹⁴

¿Siempre en el infierno? ¿Dónde el infierno? ¿Fue para él, el infierno, un nombre de la locura, de una locura tan cercana como el toro al cuerpo del torero?¹⁵ O, para decirlo con Dante, ¿habrá sido el infierno ese *topos* desde donde su escritura puso límite a un abismo peor, por él llamado locura? ¿Acaso fue su escritura en el infierno su manera de

¹² “Casi” porque su biógrafo J. Benito Fernández (1999) señala que en una de sus estadias en Tánger “escribía furiosamente largas horas”. También quemaba muchos de sus papeles.

¹³ Fernández, J. Benito, *El contorno del abismo*, Tusquets, Barcelona, 1999.

¹⁴ Túa Blesa, Prólogo a *Leopoldo Ma. Panero. Poesía completa*, op. cit. p 8.

¹⁵ L. M. Panero, “El último hombre” (1983), *Poesía completa*, op. cit., pp. 287-288.

“contornear ese (otro) abismo” y de no caer en él? Paradójicamente, ¿no fue acaso ese infierno de convivencia con los enfermos mentales, uno más entre ellos, la condición de su creación? Para decirlo con sus palabras, ¿no recorrió allí “el laberinto de lo imposible”?

¿En qué términos sitúa Leopoldo María Panero su escritura? Escribe:

Testimonio de la decadencia del alma este libro [...] sigue una técnica: la de contrastar la belleza y el horror, lo familiar y lo *unheimlich* [...]. Blake, Nerval y Poe serán mis fuentes como emblema que son al máximo de la *inquietante extrañeza*, de la locura llevada al verso”.¹⁶

A este trabajo de pasaje “de la locura al verso” Panero lo compara con el del alquimista y/o el del orfebre, trabajo con la lengua que no nos parece excesivo aproximar al que se realiza en la experiencia analítica.

De su oficio de poeta dice Panero: “*Los alquimistas decían: notre pierre elle est couverte de fiens et d’excrements. Y también: In stercore invenitu, porque es en el estiércol de la locura donde se encuentra el único oro filosofal*”¹⁷.

“*En mis manos acojo los excrementos / formando con ellos poemas / cerca estoy ya de donde sopla el viento / y odres de mi vino están llenas*”.¹⁸

De distinta manera la lengua común sufre cierta irrupción que la desacomoda. Escribe Jean Allouch en *El amor Lacan*: “*La operación poética violenta a la lengua encarada como fruto de una cristalización debida al uso.*”¹⁹ ¿No la violentan también los olvidos, los actos fallidos, los síntomas, irrupciones cotidianas de ese saber que, pegado al cuerpo de cada uno, hace aparición en el decir y hacer de nuestras vidas y que Freud llamó inconsciente?

¹⁶ *Ibíd.*, pp. 287-288

¹⁷ L. M. Panero, “La idea como esencia trágica”, *Y la luz es nuestra. Ensayos*, ed. Libertarias, Madrid, 1993, p. 63.

¹⁸ L. M. Panero, “Contra España y otros poemas no de amor” (1990), *Poesía completa*, t. 1, op.cit., p. 392.

¹⁹ J. Allouch, *El amor Lacan*, Cuenco de Plata, Bs. As., 2012, p. 431.

Lalangue del poeta y la de cada hablante es portadora de un saber que Freud llamó inconsciente, y que Lacan formuló como el “*descubrimiento de una especializada forma de saber, íntimamente anudada al material del lenguaje pegado a la piel de cada uno.*”²⁰ En 1960, Lacan explicitaba, en Bruselas, algo que lo escandalizaba y que Jean Allouch reformuló de esta manera: “*Yo digo eso de un modo diferente, digo que lo que escandalizaba a Lacan era el hecho de que la gente vivía y moría sin haber escupido el saber del que era portador.*”²¹ Esta manera de “escupir ese saber” no le fue ajena a Leopoldo María Panero, que tituló uno de sus libros “*Escribir como escupir*”²² y que escribe un haikú que dice así:

“Un cerdo / cierra la puerta / un ave / cae como saliva sobre la página”

¿Brotó su escritura del saber de un loco? ¿De un condenado? ¿De un poeta? ¿Qué saber lo habita? Tentación de respuestas dicotómicas a preguntas mal planteadas; el poeta indica el camino al lector cuando dice que en su trabajo hace pasar la locura al verso. Siguiendo a la letra su indicación nos alejamos de toda tentación diagnóstica con la que podríamos pretender fijar su identidad y/o su patología para atenernos a sus palabras: “*Testimonio [...] de la inquietante extrañeza, de la locura llevada al verso*”.

9

III- Palimpsestos

Internado, Leopoldo María escribía y también leía, en primer lugar a los poetas que, desde los grecorromanos hasta sus contemporáneos, cita a lo largo de una escritura que califica de “palimpséstica” y/o plagiaria. Interesado tempranamente en la filología –se había inscripto en la Universidad para realizar esos estudios– participa con los otros novísimos

²⁰ J. Lacan, *Scilicet* n° 6/7, 1975, pp. 7-31. Cf. J. Lacan, Conferencias en Yale University: “*Vous devez admettre que la découverte de l'inconscient est une chose très curieuse, la découverte d'une très spécialisée sorte de savoir, intimement nouée avec le matériel du langage, qui colle à la peau de chacun du fait qu'il est un être humain et à partir duquel on peut expliquer ce qui est appelé, à tort ou à raison, son développement, c'est-à-dire comment il a réussi à s'ajuster plus ou moins bien dans la société*”. En *Pas-tout-Lacan*: <http://ecole-lacanienne.net/bibliolacan/pas-tout-lacan/>

²¹ J. Allouch, notas personales, seminario Córdoba, 2013.

²² L. M. Panero, “Escribir como escupir”, *Poesía completa*, t. 2, op. cit., pp. 447-472.

de una ruptura con la poética española, ruptura inspirada en el dadaísmo y en los surrealistas.

Pronto ya, en 1973, declara errado este camino al considerar que la escritura surrealista escribe *sobre la nada*, mientras que el movimiento que nace con Mallarmé intenta escribir *nada*. Esto lo coloca en una perspectiva apocalíptica y escatológica o, más aun, como “*el último hombre que queda luego del final*”. Ese hombre es un muerto que habla:

Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no solo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos.²³

Hace suyo el verso de Mallarmé, “*la destrucción fue mi Beatriz*”, y su amor al poema lo lleva a la destrucción de algunas de sus formas, a obstruir los facilismos del sentido, así como a explorar los pasajes de una lengua a otra. Su estadía en Cambridge le hizo descubrir la literatura anglosajona que influye grandemente en su escritura, en particular Edward Lear, Lewis Carroll, Ezra Pound, Edgar Allan Poe, y toda la corriente que valora la producción del *nonsense* mediante los juegos homofónicos. Desde allí dejará fluir su original práctica del pasaje de lenguas en la “traducción” poética, que llamará “perversión”.²⁴ No arraiga su poesía ni su poética en la tradición, por ejemplo, de su padre, sino en ruptura con ella, al considerarse tras las huellas de Ezra Pound y Mallarmé. Podemos repetir con Lacan, haciendo suya la afirmación del antropólogo Joseph Needham que, para él, “*el parentesco está en la lengua*”²⁵.

Desde el lugar de “supuesto loco”, Leopoldo María Panero lee e interroga a la psiquiatría, al psicoanálisis y a los locos con quienes convive. A partir de allí también escribe ensayos y columnas en los diarios, por ejemplo en el diario *ABC*, y dicta conferencias en la galería Buades (Madrid). Considera que la apuesta de “*llevar la locura al verso*” pasa por tener en cuenta una reflexión de Deleuze acerca del arte

²³ Panero citado en José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970, p. 235.

²⁴ L. M. Panero, *Traducciones-Persiones*, Ed. Visor, Madrid, 2011.

²⁵ J. Lacan, *L'insu...*, op. cit., sesión del 19 de abril de 1977.

que no consiste sino [...] en rozar la locura, ubicarse en sus bordes, jugar con ella como se juega y se hace arte del toro, la literatura considerada como una tauromaquia: un oficio peligroso, deliciosamente peligroso.²⁶

Con esa incesante construcción de un borde busca circunscribir un territorio real, donde él nombra lo inasible del sexo y de la muerte, trazando con su poesía, sus cuentos y sus ensayos un dique de contención a lo que en otros momentos se manifestaba en su vida social como desborde, cercanía excesiva a la caída en el abismo de la locura. Abismo pulsional, refractario a la escritura, dirá él, comentando a Sade. Encerrado escribe, construye una “re(d)-presa” cuya producción nos ilumina con ese saber de la lengua con el que logró crear en el “afuera” del manicomio una red de lectores, el “colectivo Panero”.

Vinculado amistosamente con el medio editorial de Barcelona, al tanto de las traducciones que se estaban produciendo, sorprende escucharle en algunas entrevistas citar de memoria párrafos enteros de algún texto de los *Escritos* de Lacan, a la vez que innumerables párrafos de unos y otros poetas.

Pero Leopoldo María lee a Freud, a Lacan, a Deleuze y Guattari, a Basaglia y a los antipsiquiatras desde su territorio: está confinado como loco con otros locos. No deja de interrogar la práctica psiquiátrica y la vida en los manicomios, de usar de su capacidad literaria para defender a los sin voz. En esto su posición sigue siendo la de un libertario con firmes convicciones políticas y culturales esperando se dé a los llamados locos otro trato, como lo pergeña en el “Manifiesto II”, del Colectivo Psiquiatrizados en Lucha.²⁷

Leer atentamente esos textos desborda el propósito de esta intervención, pero creo reclaman un examen atento, para rescatar la particular idea que, desde su experiencia, se hacía el poeta de la locura. En una primera aproximación hemos dicho que parece situarla como el abismo que contornea con su escritura y que le permitirá con acierto reclamar que sobre su tumba finalmente se diga “que no estuvo loco”:

²⁶ L. M. Panero, “El último hombre”, *Poesía Completa*, t. 1, op. cit., pp. 287-288. Esta relación ha sido tema de una tesis de Antonio Barrios Junior *Tauromaquia e a temática do corpo na poesia de Leopoldo María Panero* (Unicamp).

²⁷ Señalemos al pasar que los comienzos de una reforma psiquiátrica recién empezaron en España en 1985 cuando Leopoldo María ya había pasado su juventud recluido y tenía entonces 35 años.

Rezo –pues las palabras vacías se marcharon / sin ser oídas y sólo la plegaria queda / en pie– para que aun cuando tarde mucho / en morir y en escribir mi nombre / al fin sobre la lápida puedan / un día decir sobre este frío / que no estuve loco.²⁸

En esa homonimia, “loco”, yace quizá, gran parte del malentendido entre él y sus psiquiatras: “locura” no dice lo mismo para uno y otros. Quiero detenerme en este lugar de borde que Panero asigna a su escritura prestando atención a uno de sus textos, un prólogo a Sade.

IV- Prólogo a Sade (1999)

Que cada uno por su lado, Lacan y Panero, se hayan encontrado escribiendo un prólogo a obras de Sade puede indicar que un asunto común les concernía en esa escritura. La pregunta de la que parte Leopoldo María Panero no es ajena a Lacan y podemos señalar aquí varios puntos de cruce en la investigación que cada uno realiza a partir de la lectura de Sade. Aunque con una salvedad: Leopoldo María, como lo indica en forma explícita, ha leído el “Kant con Sade” de Lacan.²⁹

En ese escrito Lacan pone en discusión la máxima sadiana relativa al derecho al goce. Este asunto del goce o, más bien, de los goces, jalonará los seminarios de la década del 70 a partir del axioma de su límite, enunciado como: “*no hay relación sexual*”. Los límites del goce y de la escritura son las cuestiones que también conciernen a Leopoldo María Panero. Interroga, pues, a Sade sobre el intento de trazar bordes diferentes a los que le imponen las leyes del momento y el discurso psiquiátrico. Recordemos que Sade vivió una situación análoga y que escribió en La Bastilla, perseguido y condenado por el

²⁸ L. M. Panero, “Narciso en el acorde último de las flautas” (1979). Corrección de Yeats, *Poesía completa*, t. 1, op. cit., pp. 161-162.

²⁹ Ver también el seminario de J. Lacan *La ética del psicoanálisis* (1959-1960). En los años 50 ardió en Francia el proceso a J. J. Pauvert, editor de las obras completas de Sade, detenido por las leyes de la censura. Los intelectuales escribieron, se pronunciaron y, finalmente, en los años 62-64 fue posible una edición en 15 tomos de dicha obra en el *Cercle du livre précieux*. Se le pidió a Lacan un prólogo que luego se le rehúsa y que sin embargo se publica dos años después, en una segunda edición de 1966, así como en *Tel Quel*, N° 28: *Sade y en sus Escritos*. Para el análisis de este complejo texto de Lacan remitimos al estudio de J. Allouch, *Ça de Kant, cas de Sade*, Cahiers de l’Unébévúe, Paris, 2001.

régimen monárquico, antes de terminar encerrado por la naciente República, como loco, en Charenton.

Panero escribe un prólogo a una antología de textos sadianos y lo titula “Sade o de la imposibilidad”³⁰ fechado en 1976, el mismo año que se estrena el film *El desencanto*. También otro texto más breve en el que retoma la primera parte del prólogo y titula “*El laberinto de lo imposible*.”³¹

Voy a exponer algunas consideraciones sobre ese último texto al que entramos con la metáfora de un laberinto, invitación a una lectura de tanteos, de caminos sin salida, con un trasfondo mítico: el hilo de Ariadna.

Su punto de partida es una pregunta que califica de sencilla y aterradora “¿Cómo poder escribir?” Siguiendo a Panero la palabra “poder” connota en nuestra lectura los aportes de Foucault, sobre la presencia de los poderes en las regulaciones sociales de los placeres y de la escritura: presencia de la censura de lo escrito y de las sanciones de las conductas. ¿Qué lazo establecer entre lo prohibido y lo imposible? ¿Y cuál no? La pregunta por ser calificada de aterradora tiene algo de más radical. Comenta Leopoldo María Panero:

La asociación [de lo imposible con Sade] no es en modo alguno extraña, ya que la imposibilidad es el tema así como la forma de la escritura sadiana, e incluso forma parte de su ejercicio mismo.³²

Triángulo paneriano de la escritura: tema, forma, ejercicio. Para circunscribir su dificultad Panero recurre a los sofistas o, mejor dicho a los sofismas ya que el ejercicio de escritura que se propone practicar solo será posible mediante paradojas: “*paradojas que no abocan sino a mostrar por un instante el resplandor de lo imposible, la inviabilidad del pensamiento así como de la escritura.*”³³

³⁰ L. M. Panero, "Sade o la imposibilidad", prólogo a *Cuentos, historietas y fábulas: Marqués de Sade*, EDIMAT, Madrid, 1999.

³¹ L. M. Panero, *El laberinto de lo imposible*, 2009, en <http://elcinosargovirtual.blogspot.com/2009/04/sade-o-la-imposibilidad-leopoldo-maria.html>.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

El primer problema que encuentra Panero es el de situar ese territorio de lo imposible y diferenciarlo de lo prohibido. Tema central en Sade y presente en el escrito de Lacan. Se trata de situar el goce en referencia a la Ley. Tema acuciante en la experiencia de Panero como en la de muchos otros jóvenes de su generación, activos cuestionadores de las leyes de cierto tipo de orden social, formuladas como salvaguardas de la naturaleza humana. Teoría de la ley natural, así llamada, que era propuesta como fundamento de leyes y normas, cuya transgresión merecía represión penal y/o psiquiatrización, ya se tratase de la homosexualidad y/o del consumo de sustancias, así como de otra serie de infracciones sociales que Leopoldo María “paga” con cárcel y tratamiento psiquiátrico, en un empecinamiento transgresor que no deja de plantearnos su porqué.

Refiriéndose a un momento en el que, para él, prohibido e imposible aluden al campo social como sinónimos, escribe lo siguiente:

Trataremos aquí de precisar esta definición. Lo imposible es, no lo prohibido por una determinada ley, sino lo que prohíbe toda ley, lo que escapa a toda razón ‘social’. Lo imposible es lo que no se deja determinar por la razón social, lo que no se inscribe en el marco de una sociedad, de un sistema de relaciones humanas: lo que cualquier estructura social necesita prohibir para mantenerse; lo imposible es lo asocial puro, lo que rompe por completo con la alternancia de deberes y derechos que genera la imposición del vínculo de reciprocidad.³⁴

14

Lo imposible no deja de ser pensado por Panero desde la vida social, como su condición de existencia, sin recurrir al rigor de una explicitación como la que hace Lacan en el “campo” de la erótica con la lógica como instrumento, Panero, preocupado por los límites mismos del simbólico encarnado en la Ley y las leyes, oscila entre acercar lo imposible a lo prohibido y posible de transgredir o situarlo como dimensión radicalmente otra que se mostrará, sin embargo, a través de una serie de formas imaginarias que llama “*monstruos*”.

³⁴ Ídem.

La Ley con mayúscula, sostiene Panero, tiene como objetivo proteger “*la fragilidad inmensa de lo humano*”, que es “*tránsfuga de la naturaleza*”. Esa Ley se presentifica en lo que Panero llama “*la dependencia supuestamente necesaria al rostro blanco del Otro*”. Rostro blanco indica su “*función de no-persona, o tercera persona, que cualquiera puede representar*” a condición de no olvidar que ese Otro con mayúscula está “*desde un principio asomado a su ausencia*” y por ello “cabe pensar en su desaparición, en su asesinato”.

Para Panero la Ley es mediadora respecto al Otro³⁵: las escrituras de la Ley nos protegen de la muerte, ocupan el lugar de la muerte. Aparece allí otro triángulo paneriano: el Otro-el Yo-la Ley, cuya articulación hace posible la vida social. La locura se produce entonces cuando esta articulación se rompe, produciendo un agujero en la estructura del tejido social y esto ocurre cuando un individuo se niega a reconocer la relación mediatizada con el Otro representado por la escritura. Y aquí fundamenta Panero su propia posición de escritor:

agujero, una escritura basada en una razón analógica o mágica cuya única labor es introducir diferencias en esa inmediatez y, comparando locura con locura, lograr en se hace preciso obligar [a la locura] a entrar en ella [en la escritura] creando una escritura especial encargada de tapar esa singularidad un mínimo de universalidad.³⁶

Por lo tanto, para Leopoldo María someterse a la escritura es una forma de lidiar con la locura, vale decir con el des-borde, el exceso de goce, y trascender su singularidad. Pero no cualquier escritura: las pretendidas escrituras “científicas” son para él escrituras fallidas en su pretensión universalizante.

Se plantea, entonces, una paradoja: la sociedad castiga a veces ciertas escrituras, no las deja circular –caso de Sade– las prohíbe y prohíbe también y sobre todo que se intente vivir de acuerdo a esas escrituras. Se produce así una encarnación imaginaria del

³⁵ Lector de los *Escritos* de Lacan, Panero privilegia como rostro por excelencia del Otro al padre que sitúa respecto a “*la tangibilidad de la madre*” trayendo también aquí a colación “*lo que Lacan llamó ‘forclusión’*”.

³⁶ Ídem.

imposible, uno de sus monstruos que es el silencio impuesto, la exclusión de la circulación social. No solo se excluye con él la locura sino también, señala Panero, la subjetividad, “reverso de la locura”, es decir reverso de la experiencia de volverse loco, subjetividad a la que solo se le permite aparecer como escritura biográfica y no como “*algo que introduzca en el ser que ella inventa [...] la dimensión del habla*”. Esa subjetividad, prohibida como “decir”, puede conducir a la formación de un tercer monstruo, el “suicidamiento”.

Por supuesto, la locura está concernida como figura de un monstruo pero también la llamada perversión, que alude directamente a Sade. Panero da razones:

La perversión impugna lo mismo que la locura la retórica del hombre; y es importante señalar que impugna no sólo la escritura científica, sino también la escritura literaria, por cuanto dicha escritura ha estado siempre, con la sola excepción de Sade [...] sujeta a esta retórica del hombre desde la que se conceptúa el mito amoroso, y, por lo tanto, ha ignorado las perversiones que, como la coprofagia, lo hacían imposible.³⁷

16

De ahí que para Panero la vida social aparece, desde su posición subjetiva, como un callejón sin salida:

Por todo ello la perversión, si antaño fue castigada con el linchamiento, hoy lo es –o bien con formas veladas de éste, la que llamamos ‘suicidamiento’– o bien como la locura, siendo obligada a franquear por la fuerza los límites de la escritura ‘científica’ que es actualmente la encargada, en lugar de la moral que se ha vuelto un arcaísmo, de imponer al hombre su máscara, de encerrar al espíritu infinito e indiferente, en los límites de una escritura.³⁸

Queda aún por nombrar otro monstruo que construye la sociedad: el ocio. Quizá este término señale “*lo más imposible*”, escribe Panero, en el gradiente de monstruos imaginarios; quizá “*la madre de todos los vicios*” sea uno de los nombres del goce, ya que “*accionando su palanca lo imposible entra en escena*”, y con él se encarna “*el rostro que más espanta a los guardianes de lo posible*”.

³⁷ Ídem.

³⁸ Ídem.

La escritura es un trabajo que reintroduce al Otro mediante la lectura. El triángulo Yo-Otro-Ley ha de transformarse en pirámide cuya base es el trabajo de escritura que pide un lector.

La obra de Sade está para Panero en los límites de la legibilidad, pero en su singularidad absoluta se encuentra enunciada la respuesta a la pregunta inicial sobre la posibilidad misma de escribir y que ahora Panero sitúa así: “no es posible escribir, hablar de la pulsión por y para la cual se habla y se escribe”. El poeta buscará crear con la escritura los bordes a las pulsiones³⁹. Por ejemplo, de la pulsión escópica, cuando define la locura “como una regresión al abismo de la visión o, en otras palabras, al cuerpo humano que ésta gobierna”⁴⁰. Lo extraordinario de Sade para Panero es que estando del lado de la pulsión logra dar forma con cierta escritura a algo que está como “vaciado” por la repetición. De allí una primera consecuencia:

Así, pues, quien hoy quiera leer en Sade la aventura, quien se arriesgue en sus páginas tratando de leer lo que no puede leerse porque no ha sido escrito, habrá de recorrer el círculo de lo imposible, habrá de tropezarse a cada paso con lo-que-no-puede-ser, más bien que con el no-ser, con lo que está prohibido que sea.⁴¹

17

De nuevo el imposible se muestra para él en lo prohibido. Lectura con consecuencias para el lector-escritor que inscribe sus huellas en las de Sade:

Y si nosotros asumimos con miedo, pero también sin dudarlo, la tarea de realizar por nuestra cuenta una lectura de Sade –sabiendo que no hay lectura de Sade– lo hicimos contando con que era imposible, como no fuera tratando de transcribir nuestros contactos con ese punto siempre desplazado, con ese mapa de lo lejano, en unos cuantos conceptos imposibles que se disolvieran el uno en el otro, es decir, como no fuera fracasando, lo mismo que Sade fracasó en su empresa de poner en escena

³⁹ Las distintas pulsiones aparecen cercadas poéticamente por su objeto, por ejemplo, el excremento. Me llama la atención que sea a propósito de la pulsión escópica, la más escurridiza de las pulsiones en reconocer su límite, su castración (ver Lacan, 1964) que Panero discrepe con Lacan, entendiéndolo que éste la “minimizaba” y reclamando para esa pulsión no un *objeto a* sino “un infinito”. Cf. L. M. Panero, *Poesía completa*, t.1., op. cit., p. 367.

⁴⁰ L. M. Panero, “Acerca del caso Dreyfus sin Zola o La causalidad diabólica. El fin de la psiquiatría”, 1987, “Poemas del Manicomio de Mondragón”, en Panero, Leopoldo María (2010) *Poesía completa*, t. 1, op. cit., pp. 367-370.

⁴¹ L. M. Panero, *El laberinto de lo imposible*, op. cit.

lo imposible, de hacer hablar en una obra a la ausencia de obra. Fracasando, como él, atterradoramente, el silencio, y en la misma medida en que escribiéramos, por cuanto una escritura sobre Sade o sobre lo imposible es una escritura sobre aquello que, por definición no pertenece a la escritura.

Leopoldo María Panero busca en su trabajo de poeta cierto modo particular y coherente de practicar el *Logos*: exige paradojas y formas de escritura que rompan el juego razonante y razonable, para lograr cercar lo imposible, el borde de la hoja, y sobrevivir socialmente. Solo así posponiendo, desarticulando el *logos organon*, es decir, la lógica aristotélica, la escritura puede encontrar allí sus virtudes de *pharmakon*, vale decir, de remedio y a la vez, veneno⁴².

V- En el laberinto de la vida, el hilo de la poesía

La escritura poética es un camino que Leopoldo María Panero va a privilegiar como *farmakon*. Va a practicar con su escritura todas las formas posibles de transgredir cánones establecidos en el ámbito de la creación literaria siguiendo en esto las prácticas de las vanguardias⁴³. Su lucha contra la psiquiatrización de la locura será junto con su vida de internado una paradoja viva que también interroga los “excesos” que no resolvieron ni el control social ni su medicalización y que lo llevaron a ser tratado como enfermo mental.

Poesía y psicoanálisis. ¿Qué tipo de lectura de su poesía puede encontrar su pertinencia si nos situamos como lectores en la perspectiva que circunscribe el llamado campo freudiano?

Antoine Berman, en sus trabajos de pasaje de una lengua a otra, da una pista que creo pertinente respuesta a esa pregunta. En un texto póstumo, titulado “*L’âge de la traduction*”⁴⁴ que, a su vez, es un comentario del escrito de Walter Benjamin “La tarea

⁴² Ver Jacques Derrida, “La farmacia de Platón” (1968), en *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975, pp. 92-260; y Barbara Cassin, *Jacques el sofista*, Manantial, Buenos Aires, 2013.

⁴³ Joaquín Ruano, “Sabotaje y subversión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero”, *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, N° 19, 2009, pp. 27-48.

⁴⁴ Antoine Berman, *L’âge de la traduction*, Intempestives, Paris, 2008.

del traductor”, Berman problematiza la traducción del término alemán “*Aufgabe*” por “tarea”, observando que ese término no tiene en alemán ninguna connotación moral, como sí la tiene en español o francés, de un deber que hay que cumplir. En el universo romántico alemán reenviaba a otro término, “*Auflösung*”, que puede traducirse por “solución” o “resolución”. La tarea –*Aufgabe*– sería la operación que, ante un estado de cosas, lleva a “resolverlas”, “solucionarlas”. En el sueño inaugural llamado “de la inyección de Irma”, Freud relata, al comienzo del sueño, que la llamada Irma no ha aceptado la “solución” que le ha propuesto, y escribe ese término entre comillas (*dass sie die “Lösung” noch nicht akzeptiert*). Esa “solución” como lo despliega luego el sueño con la “trimetilamina” puede cobrar un sentido químico, referido a cierta sustancia, pero también podría tratarse de una solución matemática a una incógnita, o una solución de sonido en una composición musical. En todos los casos se trata de “*una materia hostil a disolver, o de una disonancia a resolver musicalmente.*”⁴⁵

¿Cuál sería, se pregunta Berman, el terreno específico de la tarea poética, de esa *Aufgabe* y cuál su *Auflösung*? Propone como respuesta un famoso fragmento del poeta alemán Novalis: “*La poesía disuelve (auflöst) en su esencia, a lo extranjero (das Fremde). Da “posada a lo lejano”, logra pasar “la prueba a la que nos somete lo extranjero”.*”

Este tipo de solución la poesía busca producirla, dice Berman, en su elemento propio que es la lengua. La solución está situada en forma singular por cada poeta en el registro de la lengua. Ese modo poético no apunta a una utilidad ni tampoco, en primera instancia, a una comunicación, ni a otro referente por fuera del poema mismo, no tiene la estructura de un mensaje. En epígrafe a su *Zarathustra*, Nietzsche, filósofo y poeta, escribe “*Un libro para todos y para nadie*”. La lengua del poeta es “extranjera” a su propia lengua, afirma Mallarmé.

⁴⁵ “Una disolución o solución, en química, es una mezcla homogénea de dos o más sustancias. La sustancia disuelta se denomina soluto y está presente generalmente en pequeña cantidad en comparación con la sustancia donde se disuelve denominada disolvente o solvente. En Matemáticas, en una ecuación se le llama *solución* al valor de la incógnita. En Música, la solución puede referirse al sentido de un acorde musical, una resolución con el sonido. Se trata pues de [...] una materia hostil a disolver, o de una disonancia a resolver musicalmente” A. Berman, op. cit.

Esa tarea de trasmutación de la lengua, alquimia del verbo que “disuelve lo extranjero”, es homóloga en algunos aspectos a lo que se produce en el soñante, y reclama un lector.

En un poema titulado “Lectura” escribe Panero:

Oh amor impuro! Amor de las sílabas y de las letras / que destruyen el mundo, que lo alivian / de estar ahí para nada, / como un arroyo / que no refleja mi imagen, / espejo de vampiro / de aquel que, desde la página / va a chupar tu sangre, lector / y convertirla en lágrima y en nada: / y a hacerte comulgar con el acero.⁴⁶

Esta disolución de su sangre en lágrima y en “nada” es la transformación que reclama el poeta al lector, lectura cercana a la que reclama el trabajo del sueño y, también, para Panero, su posibilidad de creación poética que no ubica como fruto de inspiración individual sino del trabajo de lectura de otros poetas. Por eso considera sus escrituras como variaciones sobre lo ya escrito por otros. Escritura palimpséstica.

Pero ¿cuál es el límite del poema? ¿Cómo decir con palabras lo que resiste a la escritura?

Un poema dice de ese real, que así se revela al poeta:

20

La cuádruple forma de la nada

Yo he sabido ver el misterio del verso
que es el misterio de lo que a sí mismo nombra
el anzuelo hecho de la nada
prometido al pez del tiempo
cuya boca sin dientes muestra el origen del poema
en la nada que flota antes de la palabra
y que es distinta a la nada que el poema canta
y también a esa nada en que expira el poema:
tres son pues las formas de la nada
parecidas a cerdos bailando en torno del poema
junto a la casa que el viento ha derrumbado
y ay del que dijo una es la nada
frente a la casa que el viento ha derrumbado:
porque los lobos persiguen el amanecer de las formas
ese amanecer que recuerda a la nada;
triple es la nada y triple es el poema
imaginación escrita y lectura
y páginas que caen alabando a la nada
la nada que no es vacío sino amplitud de palabras

⁴⁶ L. M. Panero, “Piedra negra o del temblar” (1992), *Poesía Completa*, t. 1, op. cit., pp. 433-434.

peces shakespearianos que boquean en la playa
esperando allí entre las ruinas del mundo⁴⁷

La lengua del poema no tiene otro referente por fuera del poema mismo. El misterio del verso radica en hacer con una nada de sonidos un anzuelo que venga a atrapar al tiempo—el poema será anzuelo del poeta— pescador. Eso que flota, que nada, antes de que ocurra la palabra poética, sufrirá efecto mediante esa nada de un poema. La nada no será la misma después del canto del poema pues un ritmo temporal, una escansión, se ha introducido en la “nada” por la escritura misma del poema: antes-durante-después. Lo imposible, bajo las especies de una “nada” es cercado por la poesía de Panero.

Pero hay algo más que el poeta introduce con una alusión a un cuento infantil, a los que tan a menudo recurre. Con aparente inocencia, el tono cambia, la persecución irrumpe. Alude a los tres cerditos sí, pero los lobos se multiplican. Frágil resguardo el poema que el viento derriba. La persecución ataca a la forma misma del poema, y aparece señalada entonces la cuarta forma de la nada, la muerte, esos peces que boquean en la playa.

Escribe Blesa:

Desde un lugar que no puede pensarse si no es como el vacío mismo o, más exactamente como un hueco labrado en el vacío, en definitiva como un no-lugar, irradia la potencia de su palabra y sume en sombra el interés, la significación de tanta palabrería banal⁴⁸.

Blesa señala que en la poesía de Panero, de distintas formas se hace resonar un silencio, que es también un reflejo de aquel a que ha sido sometida la poesía en el mundo actual por quienes detentan el poder de decidir lo que circula o no en el diálogo social. Con violencia, la poesía de Panero apuesta a través de una infracción permanente de los cánones del supuesto bien decir, reinscribiendo con el silencio el destino de lo proscrito.

También podemos leer esa cuádruple forma de la nada como produciendo cierto vaciamiento del sentido, efecto que Lacan califica de específico de la poesía. Dice así:

⁴⁷ L. M. Panero, “Orfebre” (1994), *Poesía Completa*, t. 1, op. cit., p. 469-470.

⁴⁸ Túa Blesa, “Prólogo”, *Leopoldo Ma. Panero. Poesía completa*, t. 1, op. cit., p. 7.

“Como puede realizar el poeta ese tour de force de hacer que un sentido se ausente si no reemplazando ese sentido ausente por lo que llamé la significación.”⁴⁹

Novedades que produce el *nonsense* o los quiebres de sentido declinados en diversidad de formas: reiteración significativa, homofonías, juegos intertextuales que producen en el lector una fuga del sentido. Por ejemplo: “*Ver barrabum qué espuma / Los bosques acaso no están muertos?*”, poema que juega con una onomatopeya paneriana y con “La caza del Snark” de Carroll⁵⁰. Repetición semántica pero también desmembramientos de palabras en sílabas y letras así como llamativas iteraciones de AH! y OH!, interjecciones de las que en una carta a su amigo Medrano dice así: “*OH, silencio del grito y de la noche [...] puede parecer cursi pero AH!, es un alarido bestial.*”⁵¹

Un último aspecto que quisiera destacar en la poética de Panero: su minimalismo, en el que también influye uno de sus poetas preferidos, Ezra Pound. Curiosamente, subraya Túa Blesa, entre los poemas de Panero hay haikús, pero que no se ajustan a la métrica del haikú ni a la presencia de elementos típicos de la tradición japonesa, a la que se sustituyen escenas de desolación o reflexiones sobre la escritura. Así por ejemplo:

“En la arena / yace un muerto / es lo mismo / yacer entre palabras”.

“No hay más sino invitarte a la página, a la nada cruel de la rosa demacrada del castigo en silencio”.

Comenta Blesa: “*simples arabescos en pugna por un sentido imposible*”. Panero toca con su escritura poética los bordes donde el real se identifica con un imposible, y que Lacan circunscribe como “aquello que no cesa de no escribirse”. “*Por ello el ciervo permanecerá siempre fugitivo, al otro lado del libro.*”⁵²

⁴⁹ J. Lacan en *L'insu...*, op. cit., sesión del 08 de marzo de 1977. Cf. comentario de J. Allouch, *El amor Lacan*, op. cit. Proponemos aquí dar a esta distinción de Lacan mayor amplitud que la de restringirla a la poesía amorosa.

⁵⁰ L. M. Panero, “Teoría” (1973), *Poesía completa*, t. 1, op. cit., p. 85.

⁵¹ L. M. Panero-Diego Medrano, *Los héroes inútiles*, carta 39 a Medrano, Ellago ed., Pontevedra, España, 2005, p. 115. Comentario sobre estas interjecciones en el Prólogo de Túa Blesa de *Poesía completa*, t. 2, op. cit., pp. 25-26.

⁵² L. M. Panero, Dioscuros-Haikús, *Poesía completa*, t. 1., op. cit., p. 312.

