

La enfermedad de ser poeta:

Leopoldo María Panero, drogas y malditismo en la Transición.

Autor: Raúl Caballero Giménez

NIF: 1603774

Curso: 4º

Grado: Lengua y Literatura españolas

Curso académico 2024-25

Tutor: José Ramón López García

Grau: Llengua i Literatura Espanyoles

Curs acadèmic: 2024-2025

L'estudiant Raúl Caballero Giménez **amb NIF** 1603774

Lliura el seu TFG “La enfermedad de ser poeta: *Leopoldo María Panero, drogas y malditismo en la Transición*”.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia. Declaro, així mateix, que no he fet un ús indegit de la IA i que, en el cas d'utilitzar-la, ho he fet palès amb una reflexió sobre la seva aportació al present treball.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 16 de Juny de 2025.

Índice

1. Introducción.....	4
2. El malditismo: genealogía de una figura literaria.....	5
3. Posmodernidad y crisis de sentido: claves para un nuevo paradigma.....	7
4. Tres lecturas de la Transición: creación de un discurso oficial, conciencia de transición incompleta y convivencia con el trauma.....	8
5. Juventud y drogas: del tardofranquismo al desencanto y la epidemia de la heroína.....	10
6. Leopoldo María Panero. Escribir en España no es llorar, es beber.....	14
6.1. Semblanza biográfica de Leopoldo María Panero.....	14
6.2. Un acercamiento hacia una poética.....	17
6.2.1. <i>Teoría</i> (1973). El desmembramiento del sujeto esquizoide.....	18
6.2.2. <i>Poemas del manicomio de Mondragón</i> (1987). El papel del loco.....	23
6.2.3. <i>Heroína y otros poemas</i> (1992). El discurso social de la heroína.....	26
7. Conclusión.....	30
Bibliografía.....	32

1. Introducción

Tras el fallecimiento del general Francisco Franco en 1975, el fascismo se ve obligado a ceder ante una sociedad en tránsito entre la modernidad y la posmodernidad. La destrucción de las grandes verdades y de la moral autoritaria y disciplinaria provocó en los jóvenes de los años setenta y ochenta una sensación de liberación cultural y política que culminará en lo que, de modo habitual, se ha denominado “la movida”. Al abrir las puertas simbólicas y literales del país, se radicalizó la entrada de productos culturales transmitidos por los *mass media*, con especial incidencia de modelos norteamericanos, caso, por ejemplo, del *rock and roll*, la novela gráfica y cuanto se desarrollaba alrededor de los movimientos contraculturales. Sin embargo, en una sociedad tan arraigada al fascismo, las actitudes del joven posmoderno provocaban rechazo y culminaban no pocas veces en la marginalidad y, en la órbita de lo literario, en nuevas formas de malditismo, jugando un rol fundamental la experimentación con las drogas que embaucó a una generación que gozaba de las nuevas libertades democráticas.

En el periodo comprendido entre los años setenta y noventa, que cubren la transición y consolidación democrática, se asentaron las bases sociopolíticas en las que se encasilla hoy en día la sociedad española. En nuestro trabajo analizaremos la convivencia en estos años con el trauma del fascismo, sin dejar de lado las producciones culturales de unos jóvenes que encontraron en la música, en la poesía y en las artes plásticas sus trincheras para poder crear un lenguaje con el que simbolizar el mundo en el que vivían. Estas poéticas presentan en muchos casos un gran hilo conductor que, desde una filosofía de la cultura urgente y dinámica, encuentra sus cauces en la *química*, concepto entendido según plantea Labrador en *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española* (2009), ensayo en el que se delinea la relación en estos años de algunos poetas y de sus textos con las drogas y la cultura e historia que los amparó.

Para ello, tomaremos el caso de Leopoldo María Panero (LMP) para ejemplificar un *zeitgeist*; una ola cultural marcada por la marginalidad, las drogas y la locura. El mediano de los Panero, como bien observa Victor Silva Guapo (2022), es el ejemplo por excelencia del poeta maldito y posmoderno. Gracias a tres de sus libros, *Teoría* (1973), *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) y *Heroína y otros poemas* (1992), trazaremos una visión poética de una literatura basada en la autodestrucción y en el desencanto. Comprenderemos su cosmovisión y accederemos a su locura a través de sus poemas. En *Teoría* encontramos la disolución del yo a causa de la fragmentación provocada por la esquizofrenia o la farmacia

visionaria. En *Poemas del manicomio de Mondragón* accederemos al mito del loco y a su desmitificación o crítica a través de la psiquiatría. Y, para finalizar, analizaremos en *Heroína y otros poemas* la conformación del discurso de una subcultura marginal adicta a la heroína. En este último proyecto, LMP aboga por una poesía que, aunque no lo parezca a priori por su subjetivismo, tiene un marcado carácter político y social mediante la representación de una minoría que es ninguneada e incapaz, social y físicamente, de rehabilitarse.

Con esta selección de poemarios, ordenados cronológicamente, se plantea un biografismo que encuentra sentido estético en la obra de Panero. Como bien apunta Ramón López Castellanos (2019), Panero se puede identificar en dos momentos; uno antes de los ochenta y el otro de ahí en adelante. En el caso del primer Panero, este se desarrolla en un caldo de cultivo propicio para la escritura menor (concepto que más adelante precisaremos) y para la rebeldía, gracias al cambio de paradigma sociocultural del tardofranquismo y la Transición (López Castellanos, 2019: 4). Sin embargo, el segundo Panero ve su cuerpo y nombre inscritos por los discursos dominantes y las instituciones como maldito y loco. Así que, desde ese punto de partida, se abre una nueva escritura menor imbuida por su imagen trágica y por el aislamiento expresivo y vital. De esta forma, Panero, movido por un consciente *dandismo* y confirmando este gesto en las infinitas entrevistas concedidas, hace de su vida otra intertextualidad más, como si fuese otra lectura a la que acudir para entender sus poemas. Como Lali y Elvira, dueñas de la librería *Leteradura* en 1972 que tanto frecuentaba Panero, seremos testigos de cómo LMP bebe la tinta de una impresora *offset* en el almacén, haciendo de la vida y del libro un mismo mecanismo (Labrador, 2009:15).

2. El malditismo: genealogía de una figura literaria

Para el término “malditismo” no se encuentran ni una definición ni unas características categóricas, pues no se trata siquiera de una escuela o movimiento específico, sino de una etiqueta que ha sido siempre otorgada *a posteriori* por críticos o antólogos. En lo que es apenas un bosquejo panorámico, el malditismo se fragua lentamente desde el Romanticismo y encuentra su lugar en el decadentismo, cuando poetas como Baudelaire consagran el mito. El poeta francés, por ejemplo, hace de la imagen de Edgar Allan Poe la de un poeta maldito por los dioses y algo así como un antecedente de su propia maldición como también hará Panero con Mallarmé o Artaud. Por el mismo camino transitará Verlaine con su célebre antología de 1884 *Les Poètes maudits*, en la que la idea del poeta maldito parece señalar a aquellos escritores que suponen un desafío al canon y son desdeñados, a su vez, por este.

Además, Verlaine añade matices de la vida de cada autor que lo muestran como un desdichado o como alguien que se opone más o menos conscientemente a la moral o a los códigos de normalidad de la época.

De este modo, el poeta maldito queda supeditado por una serie de tópicos con los que se identifica y codifica su personalidad y experiencia. Estos tópicos son, principalmente, el hastío, el aristocratismo espiritual, el arte por el arte y, en el eje central, la alteridad. De esta forma, el poeta asume su vida como obra de arte, como una crítica que, en un sentido final, encuentra en el sacrificio del propio bienestar la belleza artística.

En *La literatura y el mal* (1957), Georges Bataille expone otra de las claves para la conformación del maldito (Silva Guapo, 2022: 4). Según Bataille, el poeta persigue la intensidad como único valor posible, en contraposición a la filosofía de la disciplina que supondría el Bien y se sublima en el exceso y en el presente. Un poeta maldito sería aquel que encuentra placer en violar las normas y la moral de la época para permanecer más allá de los límites. Esta sería la “hipermoralidad”, también propuesta por Bataille, que no es amoralidad ni inmoralidad, sino una ética que abraza lo que la moral tradicional rechaza; una actitud que no teme la transgresión, sino que la asume como parte esencial de la experiencia humana. Gracias a la espiritualidad que recuperan estos poetas, las transgresiones toman un sentido sagrado que Bataille compara con la finalidad primera de las religiones: el sentimiento orgiástico del sacrificio. Por otro lado, y al mismo tiempo que el cristianismo ofrece la simbología del chivo expiatorio y del viacrucis, la alquimia, el satanismo o el ocultismo serán el tipo de creencias que, como parte de esta espiritualidad y en oposición a unas estructuras sociales a cada momento más laicas y secularizadas, se plantean como formas de expresión, formas presentes en la obra de Panero mediante alusiones directas, como en el baudelariano poema “Himno a Satán” (Panero, 2024: 364).

En suma, el malditismo se forma a partir de una concepción que se arraiga a la vida del autor. El poeta, en un estado de hipermoralidad, no actúa bajo ningún precepto y aboga por una vivencia paralela a la realidad de los demás. En su sacrificio hay un eco del heroísmo y de la tragedia clásica que, sin embargo, se manifiesta desde una estética decadentista y grotesca, pues la sociedad no lo valora como un acto de valentía, sino como uno de disidencia. De esta forma, es odiado y marginado en un movimiento de doble sentido, ya que si la sociedad y los dioses los maldicen, ellos, como poetas malditos, los maldicen de vuelta.

3. Posmodernidad y crisis de sentido: claves para un nuevo paradigma

La posmodernidad trae consigo unas nociones que se oponen al mito del malditismo en sus raíces. El concepto crucial que enfrenta estas etiquetas se encuentra en la percepción y actuación de la sociedad frente a la alteridad, el otro o las minorías. En el posmodernismo ya no hay una única verdad o moral válida: se ensalza el pluralismo, el relativismo y la coexistencia de múltiples discursos. Es un movimiento que tiende a la plusvalía y conlleva la descentralización, es decir, a una inclusión en el canon de lo que anteriormente era entendido como marginal o estigmatizado (Silva Guapo, 2022: 5). Por lo tanto, el mito que orbita alrededor de la alteridad dentro del malditismo sufre una devaluación importante. Y no es baladí esta desmitificación, pues una de las claves del posmodernismo es la crítica a los grandes relatos como la razón, el progreso, la historia, el marxismo o la religión. Jean-François Lyotard, en *La condición posmoderna* (1979), define la posmodernidad como incredulidad ante los metarrelatos, es decir, la desconfianza hacia las grandes narrativas que explican el mundo (Puentes, 2022). Esta noción corresponde a una cosmovisión, a una forma de entender el mundo y de relacionarse con él donde se cuestiona la verdad como una construcción permanente y se revela no como una certeza, sino como una paradoja (Puentes, 2022: 6).

Esta destrucción de los cimientos que constituyan la sociedad moderna deja paso a un nuevo narcisismo marcado por un proceso de personalización (Silva Guapo, 2022: 5), en donde la personalidad se vuelve fragmentaria y dinámica a causa de una cultura asociada al consumo y con una política más flexible, abierta a la libertad de elección. Gracias a la sociedad de consumo, valores como el hedonismo, la libertad y el despilfarro se revalorizan e institucionalizan. Con ello se aplaca la alteridad del acto subversivo y se aplica una estrategia de control social basada en la modulación de los deseos y el atemperamiento de los grandes sentimientos en pos de una vida relajada, indiferente y cómoda.

A colación de lo anterior, sin un límite moral, sin la doctrina moral austera del capitalismo decimonónico, los mitos de la alteridad mueren. Sin embargo, la normalidad del individuo será dictaminada por los criterios de salud mental propuestos por la psicología y la psiquiatría. Por esta razón, los excesos de Leopoldo María Panero aún serán juzgados por las instituciones psiquiátricas y conllevarán un internamiento que es, en definitiva, una forma de aislamiento que ha perdido el carácter sacro del malditismo, ya que el mal es ahora simplemente una desviación en el acto de personalización. Además, en la nueva sociedad

posmoderna, este exceso y mala vida se perciben solamente como un acto histriónico, grotesco y algo ridículo.

Por otro lado, la cultura posmoderna es una cultura del simulacro y de la simulación. Según Baudrillard, en *Simulacra and Simulation* (1981), el simulacro hace alusión a una copia de lo real, a una réplica no auténtica que posee una naturaleza degradada en comparación con su versión original (Puentes, 2022: 9). Todo poder creador, por consiguiente, nace como una imitación de lo real que se va desprendiendo de su fuente y adquiere autonomía propia. El uso de la imitación y el plagio será también reiteradamente visible en las obras posmodernas, y más concretamente en el caso de Leopoldo María Panero, que analizaremos más adelante. En este sentido, la aparición de los *mass media* es determinante, pues modifica la experiencia estética a las exigencias del consumidor que buscará la potencia audiovisual, lo efímero y el deseo de consumo. Se desvanece el arte comprometido con la política y se crea uno en clave irónica y desmitificadora, que hace uso de la parodia o del simulacro anteriormente mencionado para crear una estética ligera, a veces banal, y que juega con los géneros, fusiona la alta y baja cultura, esa mezcla de cultura *pop* y erudición tan característica de la poesía de Panero.

Una vez realizada esta breve conceptualización de los términos “maldito” y “posmoderno”, cabe también analizar el punto de partida de nuestro autor contextualmente. La sociedad española encarna uno de los cambios más drásticos en toda Europa, pues pasa de un fascismo a una democracia salpicada por las nuevas olas filosóficas desarrolladas tanto en Francia como en otros centros culturales occidentales. Leopoldo María Panero tendrá muy presente todas estas lecturas posmodernas y malditas en el momento de introducirse en el campo de la literatura, además de sufrir un contexto marcado por el franquismo y por la disidencia, que también modificarán su literatura.

4. Tres lecturas de la Transición: creación de un discurso oficial, conciencia de transición incompleta y convivencia con el trauma

La “Transición” abarca el proceso de generación de estructuras políticas e instituciones que comprende desde la muerte del entonces presidente del Gobierno almirante Carrero Blanco, en 1973, hasta la victoria del PSOE, en las elecciones de 1982. Otros críticos como Teresa M. Vilarós proponen un alargue de esta época hasta el tratado de Maastricht en 1993 que inserta España en la nueva constelación europea (Vilarós, 2018: 39). Como es de costumbre, las fechas no son siempre exactas y recaen siempre en interpretaciones. Sin

embargo, es cierto que el prisma se ha vuelto aún más grande. Hoy en día, no se alude únicamente a los eventos y fechas históricas, sino, más significativamente, al conjunto completo de prácticas, modos, lenguajes y valores que sufrieron un cambio por aquel entonces (Labrador, 2009: 64). Todo aquello que provocó un cambio de paradigma para con el mundo creado por el franquismo en dirección hacia la nueva democracia y a lo que entendemos como posmodernismo (Vilarós, 2018: 53).

Por otro lado, el llamado discurso oficial entiende el proceso hacia la democracia como un cambio de paradigma de tintes ilustrados. Aquellos políticos actuaron como los protagonistas de una apertura del Estado español hacia el diálogo, los pactos y un futuro mejor en donde cada sector de la sociedad tuviera su lugar donde poder reconocerse. Se entiende, dentro de estas líneas discursivas, que la década transicional sirvió para saldar las deudas con el pasado y se creó el espíritu de la transición que, basado en una racionalidad eufórica de tinte adanista-hegeliano (Labrador, 2009: 66), celebraba el triunfo de la razón como si descubriera el mundo por primera vez, ignorando o silenciando deliberadamente el pasado fascista.

Desde otra mirada, encontramos una tradición crítica que al revisar el período transicional no ve un proceso culminado, sino una Transición incompleta (Labrador, 2009: 67). Se establece, al morir Franco, un proceso de negociación entendido como desigual al satisfacer solo algunas de las demandas mínimas frente a las especulaciones de un nuevo proyecto político alternativo y la total defunción de toda herencia republicana. Fue en este colapso de los grandes proyectos utópicos formados en el tardofranquismo donde se encuentra el gran pacto de olvido, el rechazo al pasado reciente (Vilarós, 2018: 53). Tanto izquierda como derecha aceptan silenciar su pasado a cambio de la legalización de los partidos y la convivencia política. Es el caso del PCE, readmitido por Adolfo Suárez en 1977, que se aleja del leninismo, y del PSOE, que hace lo propio con el marxismo (Vilarós, 2018: 47). La derecha no extremista, por otro lado, también abandona el fascismo y ejerce un proceso similar al de la izquierda.

Cuando muere Franco, como acabamos de mencionar, el discurso político de la sociedad, tanto de izquierdas como de derechas, pierde sus principios, tanto reformistas como continuistas. Sin Franco, no había ni con quién ni contra quién luchar. El franquismo se convirtió, en sus largos 40 años de gobierno, en el surtidor que dirigió el fluido vital de la sociedad española (Vilarós, 2018: 55). En un sentido simbólico, la nación fue desprovista de la figura de su padre. En el libro de Vilarós, *El mono del desencanto* (publicado originalmente en 1998), se compara el estado del ciudadano español en la Transición con el

síndrome de abstinencia, en jerga española, el “mono”. Pues, de la misma forma en que lo hace una sustancia adictiva, el químico hace o rehace el cuerpo para ser regularmente provisto de esa sustancia, creando una falsa sensación de autonomía o suficiencia que, al desaparecer la droga, supone prácticamente imposible vivir para el sujeto. De esta forma, el ciudadano cree tener una deuda simbólica, una deuda social de la comunidad con su pasado que se somatiza en un sentimiento de culpa ante la desaparición de una autoridad franquista que había erradicado en él la necesidad de pensamiento y actuación independientes. Frente a esta narcosis social, ausente de la racionalidad positivista que se le suele otorgar al periodo, las vanguardias o movimientos *underground* de la Transición, marcados por la juventud, optarán por dejarse consumir por los nuevos fármacos y sensaciones de ésta época (Labrador, 2009: 97).

5. Juventud y drogas: del tardofranquismo al desencanto y la epidemia de la heroína

En la creación del mito del mediano de los Panero, hay un trasfondo político que nace de las nuevas problemáticas y vicisitudes de una época tan convulsa como la Transición y el tardofranquismo. En correspondencia con la imagen del dictador, la sociedad era controlada con autoridad y disciplina; sin embargo, los jóvenes de los años sesenta ya se asociaban a partidos marxistas y creían en la libertad y en las utopías.

Con la muerte de Franco empieza oficialmente una Transición cuyas raíces se hallan en los años finales del franquismo y las nuevas generaciones se entregan a la sensación de libertad y celebración. No obstante, las líneas de trinchera creadas durante la dictadura se ven sin enemigo ni sentido tras la muerte del dictador. “Como diría Manuel Vázquez Montalbán, “Contra Franco vivíamos mejor”. Los planteamientos de la nueva democracia parten de una política de la memoria histórica que parece encubrir algún continuismo franquista y la inserción de las drogas deja sin impulso político a muchos miembros de una nueva generación que rápidamente se vuelve adicta.

El enfrentamiento generacional fue el eje central de la cultura juvenil durante las últimas primaveras del franquismo. Para los niños de la posguerra el mundo edificado por sus padres estaba ideológicamente alejado de los modos de vida y de comportamiento, en cuanto a valores y derechos, que ellos buscaban. Gracias a aquella presión ejercida por los jóvenes se llevaron a cabo militancias políticas antifranquistas activas u otro tipo de militancias culturales y vitales, muchas veces dentro de diferentes vanguardias. Se entabló así un

enfrentamiento con el llamado *viejo mundo* franquista que culminó con la creación de organizaciones de carácter marxista y de izquierda tradicional, además de las tendencias y movimientos emergentes ácratas, libertarios y contraculturales (Labrador, 2009: 78).

Dentro del franquismo nacen tres generaciones que permanecerán en una constante vanguardia y trinchera que será delegada sucesivamente (Labrador, 2009: 79). La primera promoción fueron los niños de la posguerra, nacidos entre 1935 y 1944. La quinta que gozó de su juventud en los sesenta comienza a expresar su distancia frente al régimen desde la militancia política y la contracultura. Los nuevos movimientos *underground* americanos trajeron consigo nueva música y el primer acercamiento a la psicodelia. La segunda promoción es la comprendida entre los años 1945 y 1954. Esta generación llega a la universidad entre los sesenta y los setenta, con sus conocidos movimientos contestatarios, y toma parte de la contracultura de la Transición. Este sector, del que es partícipe Leopoldo M.^a Panero, entre 1974 y 1977 desplazará sus actitudes políticas hacia cauces de tono bohemio en pos de las nuevas tendencias vitalistas, hedonistas y antiautoritarias. La última quinta es la que experimenta la *Movida* en su mayor esplendor. Los nacidos entre 1955 y 1965 viven la adolescencia en los años posteriores a Franco, es por eso por lo que su perspectiva es diferente frente a las otras generaciones, pues llegarán a la Transición sin implicaciones políticas y con una actitud ácrata, vitalista, lúdica y creativa.

No debemos olvidar que la filosofía que marcó sobre todo a las dos primeras generaciones fue la de una especie de resolución edípica (Labrador, 2009: 83). La sociedad, inconscientemente, tuvo que matar simbólicamente la imagen del padre autoritario junto a sus valores franquistas y nacionalcatolicistas. El discurso de libertad juvenil se mostrará en contra de las estructuras educativas del régimen como lo serían la escuela y la familia. Una generación basada en invertir los términos, haciendo de lo bueno algo malo y de lo malo algo bueno. Esta ética acabará cayendo en el exceso y en una mística del mal que romperá con muchos tabúes.

En este contexto, el empleo de hachís o LSD, consumido tanto por el militante de izquierdas como por el universitario descontento y hasta por los primeros *rockers*, se convirtió en una práctica importante por su carácter prohibido, por las experiencias psíquicas que ofrecía y como proyecto de búsqueda personal. Durante la época de Franco ya se vivían este tipo de escenas, pero al ser únicamente protagonizadas por gentes marginales, la situación estaba bajo control. Sin embargo, hacia 1970 las medidas del franquismo con respecto a los usuarios de estupefacientes se actualizó para intentar demonizar a un sector de la juventud española potencialmente conflictivo. Se aplicó la *Ley de Peligrosidad Social*

sobre el uso de drogas y se creó una fuerte alarma social a través de un discurso que daba a entender que su empleo llevaba a la degradación moral y a la sexualidad pecaminosa (Labrador, 2009: 87). Aplicando esta ley, muchos acabaron internados en prisión, donde paradójicamente era más fácil acceder a estas sustancias, como fue el caso de Leopoldo M.^a Panero.

A la primera euforia tras la muerte del dictador le sucede una segunda etapa no menos intensa. Esta segunda fase toma la forma retórica del *spleen*, de abulia transicional o de una especie de *mal du siècle*. De la abulia nacen dos ejes coordinados que enmarcan el estado juvenil de España: desinterés por el futuro e intención de abandono del presente. A este pensamiento se le ha denominado “desencanto” -nombre impuesto a través del título de una película de Jaime Chávarri sobre la familia Panero precisamente- y provocó una entrega al goce extremo no como espacio de liberación, sino como templo solipsista y signo de la decadencia (Labrador, 2009: 108). Se evidencia en esta época la falta de capacidad para transformar una realidad en la que las herramientas políticas juveniles izquierdistas y antifranquistas han sido abandonadas. Muchos han querido ver una promoción por parte del estado de esta abulia en pos de una transición de perfil bajo y continuista, pues la aparición de esta depresión generacional ocurre en el momento clave de la Transición, su momento central en los años 1978-1979.

A aquella abulia se le sumaba además una de las mayores epidemias vividas en España: la heroína. Según Usó, en torno al año 1973 se incorpora a los mercados negros esta nueva sustancia que a partir de 1977 causa serios estragos en el desarrollo de una cultura juvenil desencantada (Labrador, 2009: 111). En un primer momento, los pioneros de la heroinomanía provenían de las filas contraculturales universitarias pudientes de los setenta, como sería el caso de los Panero. A este grupo se le suman los jóvenes de la última promoción transicional, los jóvenes de *la movida* y del *no future* (hijos predilectos del *punk*), que encontraron en esta sustancia una nueva herramienta de goce y de hedonismo para la vida nocturna. De todas formas, el verdadero problema germina en la periferia de la ciudad, en barrios proletarios donde la rescisión destruye la realidad sociofamiliar y aumenta las tasas de paro. Nada tuvo que ver con el uso que le dieron los jóvenes de la bohemia transicional, que la veían como una señal de identidad para miembros de grupos subculturales diferentes.

En los ochenta aparece la figura del *yonqui* y crea consigo una propia subcultura, cuerpo de conductas y discursos que los unifican. En obras como *Historia de Julián* (1990) de Juan F. Gamella o *Los años de la aguja* (2002) de García Pardo se recogen los escasos trabajos de campo sobre el perfil sociológico del adicto epocal. Esto es debido a la

incapacidad del colectivo *yonqui* de ser discursivos y combativos con el tratamiento de su condición, junto a la incapacidad de la sociedad para reconocerlos y abordar el problema desde una perspectiva realista. De igual modo, el problema de la heroína se erradicó por sí mismo debido a las altas tasas de sobredosis que provocaba. Según Usó, entre 1976 y 1994 se registraron un total de 5.198 muertes por esta causa; por ello, la historia de esta sustancia siempre está plagada de tintes trágicos (Labrador, 2009: 117).

Una primera narrativa al respecto gira en torno a la suerte del castigo divino. Desde un providencialismo moralista, se comprende el destino fatal de la droga, como podría ser contraer el SIDA, como un justo final para todos aquellos que hicieron de la violación de la norma una forma de vida (Labrador, 2009: 120). De esta forma, la sociedad y el Estado se limpian las manos e invierten en centros de desintoxicación donde los internados son utilizados como conejillos de indias. Desde una narrativa más objetiva y analítica se pone en relieve un paradigma maniqueísta donde el mal, personificado en el narcotráfico, arremete contra los hijos de una sociedad española supuestamente feliz. En ambas corrientes la droga se condena sin paliativos por la tragedia que la envolvía.

Tantos testimonios de familias destrozadas no dejaron pie más que a la compasión en la tristeza. Sin embargo, también toma fuerza, entre la sociedad de la época, la creencia de que en la circulación de la heroína hay una trama de corrupción por parte del Estado. Es donde entra la *plot theory*. Esta teoría de la conspiración propone una introducción en el contexto transicional de drogas duras por parte de las fuerzas del Estado para conseguir así diezmar las reivindicaciones y protestas sociales. Si bien es una teoría algo fantástica, Usó señala la evidencia de un consumo alarmante de heroína en el País Vasco, estado potencialmente amenazador para el consenso social e ideológico, habiendo una pequeña posibilidad de complot o de poderes estatales ocultos. No obstante, Usó prefiere verlo justo al revés, como una respuesta de aquellos sectores que no se sentían cercanos al consenso social e ideológico. (Labrador, 2009: 133).

En la figura de Leopoldo María Panero se cruzan, casi con violencia, muchas de las heridas abiertas durante la Transición española. Y es que, mientras se hablaba de libertad y de un nuevo comienzo, él veía cómo surgían otras formas de encierro, más sutiles pero igual de asfixiantes. En su poesía lanza una crítica cruda, sin concesiones, contra el psiquiatrismo institucional y programas como el Proyecto Hombre, que, según él, no sanaban, sino que domesticaban. En ese sentido, su escritura no busca redención, sino mostrar las grietas de una democracia que, aunque cambiaba de forma, seguía señalando al que no encajaba.

6. Leopoldo María Panero. Escribir en España no es llorar, es beber

Todo individuo es intrínsecamente víctima de su época, heredero de una historia y, por tanto, de un apellido; el caso de Leopoldo María Panero es quizás uno de los ejemplos más claros de este fenómeno. Se podría decir que todo aquello que ocurrió a nivel nacional en España pasó de alguna forma bajo las mismas condiciones en el núcleo familiar de los Panero, es por eso por lo que, gracias a su literatura y a sus producciones de índole cultural, encontramos en el mediano de los hijos Panero el más claro ejemplo de la transgresión de la moral tradicional franquista. Se convierte en una voz reivindicadora de la libertad sexual, del exceso, del uso de drogas, especialmente del alcohol, y, en general, de la juventud. Sus experiencias marginales, su locura diagnosticada, sus excesos y su literatura escatológica le consiguieron el no tan buscado título de *enfant terrible* o de poeta maldito. Con una mirada concienzuda y rigurosa hacia su literatura y biografía, encontramos el perfecto *zeitgeist* de una de las épocas más convulsas y confusas de este país.

6.1. Semblanza biográfica de Leopoldo María Panero

Nacido el 16 de junio de 1948 en Madrid, Leopoldo pertenecería a la segunda etapa transicional, la en ocasiones llamada generación del átomo. Era hijo del reconocido poeta Leopoldo Panero y de Felicidad Blanc, hermano del también poeta Juan Luis Panero y de Michi Panero, además de sobrino del poeta Juan Panero y primo del periodista José Luis Panero. Se crió en un ámbito estrechamente intelectual y de alta casta. En una sociedad franquista nace, pues, LMP como hijo de una familia arquetípica; con un padre dedicado a la poesía -su trabajo-, al alcohol y a gritar, frente a una madre sumisa, débil y soñadora (Blesa, 1995: 9). En cambio, él nacerá ya rebelde, con una inteligencia desbordada que le permite escribir poemas con tan solo cuatro o cinco años.

Antes de siquiera entrar en la universidad, participa en la oposición al franquismo, junto a su hermano mayor, de la mano de grupos activistas pertenecientes al Partido Comunista y al Partido Obrero Revolucionario Trotskista (Blesa, 1995: 11). Ambos hermanos se contrapusieron a la estampa de su padre desde bien jóvenes, viendo en Franco quizás la misma represión y la misma necesidad de oposición que en la casa encarnaba su padre. Pese a abandonar estos partidos al iniciar su carrera poética, se establece un ideario político plasmado en varios ensayos escritos más adelante para revistas como *Ajoblanco* o *Nuestra Bandera* esencialmente ácrata, marginal y reivindicando una libertad individual radical. Su posición siempre será la de combatiente ante el poder, sea cual sea su forma. En 1962, a la

edad de quince años, Leopoldo sufre la muerte de su padre durante unas vacaciones estivales en la finca de Castrillo de las Piedras. Esto supondrá en la familia Panero una falta de ingresos económicos y, sobre todo, la ausencia de la autoridad y figura del padre, de la que sus hijos solo aprendieron el alcoholismo (Blesa, 1995: 11).

Cuando LMP llega a la universidad, para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Complutense, son casi los setenta y los movimientos contestatarios estaban a la orden del día. Las huelgas y las manifestaciones se suceden las unas a las otras y, con ocasión de la campaña contra el referéndum sobre la Ley Orgánica en 1966, Leopoldo María Panero es detenido, lo que se convertirá en costumbre: pocos días después de su primera detención, vuelve a ser detenido en otra manifestación y, algo más tarde, por tercera vez (Blesa, 1995: 12).

En 1968, año de la publicación de su primer libro *Por el camino de Swann*, será también detenido junto a Eduardo Haro Ibáñez por posesión de hachís y ambos cumplirán condena en la cárcel de Zamora. Dentro de la familia Panero, Leopoldo deviene la oveja negra y el chivo expiatorio, visión que, más adelante, se extenderá a todo el país.

Por otro lado, gracias a un encuentro con Pere Gimferrer en 1967, LMP se había animado a escribir su primer poemario antes referido, ya que una autoridad literaria de la talla de Gimferrer, que ya había ganado el Premio Nacional en 1966, le reafirmará en una pequeña charla el valor de su obra y de su inteligencia. (Blesa, 1995: 12). Panero decide mudarse a Barcelona a estudiar Filología Francesa en la Universidad Central, pero deja los estudios al poco tiempo y conoce a Ignacio Prat, cuya escritura radical será muy importante para él, y a Ana María Moix, persona de la cual se enamorará y le conducirá más tarde en Madrid a su primer intento de suicidio y primer contacto con las instituciones mentales.

José María Castellet recoge en 1970 diversos poemas de una nueva generación para la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles*, y LMP forma parte de ellos como el más joven y más singular en carácter y escritura. Comienza, un par de años más tarde, su faceta como traductor con el libro de Edward Lear *el ómnibus sinsentido*, libro del cual sustraerá para su propia poesía el concepto del *nonsense*, y en 1973 publica *Teoría*, en donde se intensifica la radicalidad vanguardista y la experimentación. Pese a ser leído, la crítica no permite introducirlo en el canon literario, como menciona Felicidad Blanc: “no tuvo crítica, resbaló como resbalan las cosas que tienen importancia en este país” (Blesa, 1995: 14). Sin embargo, el silencio se convirtió en un tributo a la singularidad de la obra y al personaje incómodo, borracho, maldito, drogadicto, bisexual y rojo que representaba él para la vida pública.

Durante los últimos meses de 1974 y parte de 1975, los Panero se unen al rodaje del documental *El desencanto* dirigido por Jaime Chávarri. Se nos enseña en la película una especie de sumario de las relaciones intrafamiliares de los Panero a partir de la muerte del Padre, un gran poeta y cabeza de familia. Pese a ser una producción documental, la imagen del padre aquí parece simbolizar oscuramente la imagen del franquismo. Para aquellos de valores tradicionales, esta película fue un gran escándalo porque, como dice Jorge Semprún, esta cinta era el alegato más amargo y despiadado contra la familia española católica, patriarcal, autoritaria y monoándrica que se había realizado nunca (Blesa, 1995: 15). El film adquiere por tanto un valor simbólico absoluto, ya que manifestaba lo que se vivía en un mundo soterrado que ahora se hacía emergente inevitablemente. Gracias al impulso de esta película, LMP, que por entonces era un poeta leído por minorías, se convierte en un azote público y en una voz realmente reivindicadora de la libertad sexual y del uso de drogas.

A finales de la década de los 80, cuando por fin su obra alcanzó el aplauso de la crítica literaria, ingresó permanentemente en el psiquiátrico de Mondragón. Fruto de su estancia allí, escribe en 1987 el libro *Poemas del manicomio de Mondragón*, cuyo tema será la locura, los locos, y seguirá su lucha intelectual contra la psiquiatría; combate que empezó con la publicación en 1980 del “Manifiesto del (II) Colectivo de Psiquiatrizados en lucha” en la revista contracultural *El Viejo Topo* (Blesa, 1995: 18). Más tarde, en 1990, Felicidad Blanc muere y pierde su figura materna y tutora legal. Le dedicará poemas elegíacos en libros como *Piedra negra o del temblar* (1992).

La obra de Leopoldo María Panero se extiende hasta la prolífica suma de cien libros, cifra que incluye volúmenes de poesía, narrativa, ensayos, traducciones y antologías; solo desde el año 2000 hasta el día de su muerte, el cinco de marzo de 2014, publica alrededor de cincuenta libros. Túa Blesa recoge todos sus poemas en tres volúmenes que abarcan respectivamente, los años 1970 a 2000, 2000 a 2010 y 2011 a 2014. Nunca, pues, detuvo su escritura pese a sus constantes luchas y problemas con la salud mental y el deterioro físico. A pesar de las dificultades, su creatividad y su voz única siguieron presentes, reflejando su visión del mundo y sus experiencias personales. Su vida, marcada por la alteridad y la lucha contra la autoridad, se convierte en símbolo de malditismo y de marginalidad, condenado por sus actos a ser el chivo expiatorio de toda una nación que ya no entiende el mito del malditismo y lo ridiculiza.

6.2 Un acercamiento hacia una poética

La obra de Panero se inicia desde su temprana infancia. Felicidad Blanc, su madre, recoge en sus memorias algunos de los poemas que nuestro jovencísimo “poetiso” había escrito a la corta edad de tres años y medio. Como él mismo comenta en la película de Chávarri, en estos prematuros poemas están ya presentes algunos de los elementos fundamentales de lo que será toda su obra posterior: la sombra omnipresente de la muerte, la profetización del apocalipsis, la presencia de los libros y una voz poética que nos habla desde una muerte o estado liminal (Blesa, 1995: 10). Unos de los versos más característicos sería el siguiente: “Sacadme de la tumba pero / allí me dejaron con los habitantes / de las cosas destruidas / que no eran ya más que / cuatro mil esqueletos” (Blesa, 1995: 10).

En *Poesía Completa (1970-2000)*, su editor Túa Blesa escribe una pequeña introducción a modo de investigación sobre la poética de LMP en la que acentúa su carácter marginal en la elección de los temas y en su discurso, que califica de violento, tanto a nivel semántico como lingüístico. El lenguaje escatológico, las menciones a Satán, a las drogas y, en general, a todo cuanto se percibe como tabú, son un ejemplo de violencia semántica; el encabalgamiento léxico o el silencio son un ejemplo a nivel lingüístico. Este silencio se manifiesta de diferentes maneras: con versos en diferentes idiomas, poemas con más de una versión o a partir de una carga simbólica arbitraria, ya que Panero encuentra en las palabras una carga de significado vacía, pues todo es subjetivo o, por lo menos, abierto a interpretaciones, un comportamiento, por otra parte, abiertamente posmoderno.

Por otro lado, Leopoldo María Panero fue un incansable lector de literatura en varias lenguas, desde la inglesa a la francesa, hasta la alemana o la griega, especialmente en este último caso con el poeta Cavafis, por el que tanto su hermano Juan Luis como él sintieron un gran interés. A partir de estos textos, teje una colosal tela de intertextualidad mediante la citación, el plagio, la imitación o la traducción, que será para Panero un ejercicio igual de válido y de similares características que el de la creación literaria. De esta forma, además, crea una tradición propia desarrraigada de la española, de la que nunca se sentirá partícipe. Traducir, para Panero, es deformar e integrar voces en una tradición poética alternativa: la suya.

La obra de Panero, como ha observado Ramón López Castellano (2009), es un claro ejemplo de lo que Deleuze y Guattari denominaron “literatura menor” en *Kafka: por una literatura menor* (1975). El concepto comprende todo tipo de literatura escrita en una lengua mayor, sea español o francés, que surge desde los márgenes del lenguaje, la cultura y el poder

(Labrador, 2009: 27). Igual que James Joyce escribía en inglés desde Irlanda utilizando el idioma de una forma retorcida, en la poesía de Panero hay un gesto similar de desarraigó hacia el lenguaje. A excepción de las logofagias que veremos más adelante, LMP usa el castellano normativo; sin embargo, lo subvierte desde la marginalidad del loco o drogadicto, imagen que fragua a conciencia en sus entrevistas, declaraciones y comportamientos escandalosos. Es en esa marginalidad desde donde se conforma la literatura de Panero. Su experiencia individual le llevará a la lucha edípica con el franquismo y se convertirá en la voz de una minoría atravesada por problemas políticos y/o psiquiátricos.

La obra de Panero ha sido seccionada en tres grandes etapas marcadas por las diferentes luchas internas que sufría, ciclos propuestos por Germán Labrador (343: 2009). El primer ciclo sería el esquizoide, al cual pertenece el poemario *Teoría* (1973). Este ciclo refleja la lucha interna de Panero con su enfermedad mental, especialmente la esquizofrenia. La obra en este ciclo suele ser caótica, fragmentada y llena de imágenes surrealistas que representan su estado mental. Es un intento de expresar esa experiencia de desconcierto y de explorar los límites de la percepción y la realidad. A este primer ciclo seguiría el ciclo de la víctima, donde encontramos *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987). Panero se presenta como una víctima de las circunstancias, de su enfermedad, de la sociedad o incluso de su propia historia personal. Aquí, la poesía puede adoptar un tono más dramático y confesional, donde el poeta se muestra como alguien que sufre y que busca justicia o comprensión ante su sufrimiento. Y, para finalizar, tendríamos el ciclo de la reclusión, en el que se situaría *Heroína y otros poemas* (1992), donde Panero se sumerge en un tono más melancólico y reflexivo para hablar de los problemas internos y sociales del país. Es un momento en el que el poeta se retira del mundo exterior para explorar sus sentimientos más íntimos, muchas veces con un tono de desesperanza y vulnerabilidad.

A partir de este esbozo de la poética de LMP y para sintetizar cada ciclo del autor, nos detendremos brevemente en las tres obras anteriormente mencionadas con el objetivo de entender el proyecto del escritor y su inclusión en el término “maldito” a partir de sus propios textos y desde una mirada teórica y literaria.

6.2.1 *Teoría* (1973). El desmembramiento del sujeto esquizoide

Teoría (1973) es el tercer poemario que LMP publica después de *Así se fundó Carnaby Street* (1971) y *Por el camino de Swan* (1968). La literatura paneriana, hasta el momento marcada por la prosa poética, constituye, a juicio de Túa Blesa, “una auténtica *rara avis* en la escritura

poética del momento y en la de las décadas anteriores” (Blesa, 2024: 23). Sin embargo, con *Teoría* se abre otra nueva línea dentro de la poesía de la época y de su autopercepción estilística. En palabras de Rubén Martín (2014), el poemario representa una exploración sin apenas precedentes: la indagación consciente y metódica –desde dentro– de los vínculos entre poesía y locura. Marcado por una estancia de seis meses en Tánger, donde consume y vende hachís (Fernández, 2023: 132), además de probablemente usar LSD, nos encontramos al leer esta obra un uso de la razón fuera de los límites establecidos por la misma y a un LMP plenamente inserto en el ciclo de la esquizofrenia.

El libro comienza con una cita de naturaleza órfica del Libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio que resulta clave para entender el proyecto: “Inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi / discreptum latos iuvenem separse per argos” [“Durante los rituales sagrados de los dioses y los misterios nocturnos de Baco, arrojaron al joven despedazado por los vastos campos”] (Panero, 2017: 75). Acudimos, pues, a una especie de diario de la esquizofrenia (Labrador, 2009: 336), una exploración lisérgica del sujeto que abandona la racionalidad para conseguir una vivencia psíquica superior. El sujeto es encomendado a un viaje virgiliano hacia los infiernos, donde morirá para renacer. Y como el joven Orfeo de la cita, sufrirá una muerte ritual y será desmembrado, encontrando en la escritura un espacio donde articular un discurso que reunifica cuerpo y lenguaje pero en constante disgregación.

Según los parámetros de Castoldi, estamos ante una texto drogado, pues se explica una vivencia que desafía toda razón o realidad al ser una mimesis de un proceso patológico o expansivo. Los estupefacientes no solo formarán parte del texto a un nivel retórico, también participarán en un nivel formal. Un ejemplo será la relectura del *Limerick*, composición rimada, de cinco versos, que Edward Lear utilizó en su primer y segundo *Book of nonsense* (1846).

LSD limerick

Alicia en el llano sonaba
con rojo teji · ó su baba
un viejo en la cruz · ágata
en la lámpara viejo ojo y cruz
esquizofrénico niño mas
un viejo que en el yano hablaba

(Panero, 2024: 128)

El *limerick* de Panero es lisérgico, es por eso por lo que la arquetípica *young lady* es Alicia, símbolo de las lecturas expansivas, y el viejo es el sujeto poético, incapaz de la palabra y enajenado del mundo (Labrador, 2009: 337). La intertextualidad en la obra de Panero nace de una necesidad de multiplicar las voces como mecanismo para amedrentar y/o entender un mundo esquizofrénico. De alguna forma, se puede interpretar el libro como un intento por parte del enfermo de reorganizar su mundo en un proceso de curación (Labrador, 2009: 338). El mismo Panero en una entrevista con Eneko Fraile, publicada en el año 1989 en la revista *Quimera*, enuncia: “Como decía Laing, el viaje esquizofrénico empieza en una situación de jaque mate. Es una defensa natural, una defensa del alma” (Fraile, 2024).

Ahora bien, para entender el uso de la locura en la obra de Panero cabe destacar uno de los procesos conceptualizados por Guattari y Deleuze en dos de sus obras, *El anti Edipo* (1973) y *Mil mesetas* (1980), y destacado por Rolando Pérez (2021). En estos textos se habla del “proceso esquizofrénico” como de una forma de resistencia y liberación de las estructuras rígidas de la sociedad y la cultura. Guattari y Deleuze no ven la esquizofrenia solo como una enfermedad, sino como un proceso que puede abrir caminos hacia nuevas formas de pensamiento y existencia. En consecuencia, el “proceso esquizofrénico”, según su parecer, implica la ruptura con las estructuras lógicas y jerárquicas tradicionales, permitiendo que las multiplicidades, las conexiones libres y las líneas de fuga se expresen sin restricciones. Es como un deslizamiento de las ideas y las identidades, donde las fronteras entre diferentes conceptos, roles o realidades se difuminan. Dentro de estas directrices, Panero subyuga su poesía a la desorganización de las ideas y las identidades fijas, a la creación de conexiones inusuales y no lineales entre diferentes elementos y a la liberación de las energías creativas reprimidas por las normas sociales y culturales.

Por otro lado, la influencia de Foucault es también muy perceptible ya desde el primer texto con el que se abre el poemario: “Poco o nada de mi experiencia te interesa: quieres saber tan solo de esa ficción que se creó por intermedio de otro, esa entidad, llamada ‘autor’ que te sirve para digerirme, esa imaginación pobre (‘Leopoldo María Panero’) que ahora devoran unos perros” (Panero, 2024: 77). La idea de ficción y del autor en Panero es la misma que en Foucault y desemboca en la fragmentación del sujeto a causa de su multiplicidad, y su muerte conlleva un nuevo entendimiento en el que el lenguaje libre cobra vida por sí mismo. Además, de Foucault también traslada su pensamiento del afuera a su propia poética, como observó Rafael Antúnez (2022). Este concepto hace referencia a la idea de que el pensamiento y las prácticas no deben limitarse solo a las instituciones tradicionales, como la filosofía o la ciencia, sino que también deben incluir las voces, las experiencias y las

prácticas que están fuera de los discursos oficiales o dominantes. Es decir, pensar “de afuera” implica salir de los marcos convencionales y explorar las formas en que el poder y el conocimiento se ejercen en diferentes contextos, incluyendo aquellos que suelen ser marginados o silenciados.

De esta forma, la poesía que leemos en *Teoría* se encuentra fuera de lo racional y marca su rebeldía en el simple hecho de existir sin alguna aparente herramienta de entendimiento o sentido, ya que el sentido es su existencia per se. Se produce entonces una desterritorialización múltiple tanto de la expresión como del contenido, en la que se opone un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante.

Encontramos, pues, en el poema titulado “El canto del llanero solitario” que ocupa diez cantos, una conversación con el poema de Lewis Carroll *La caza del Snark* (1876), “Paroxismo en ocho espasmos” traducido por LMP en 1982, donde la metáfora remite de forma constante al *nonsense*, en el que se utiliza la logofagia de diversas maneras. Según Túa Blesa (1998), la logofagia es el conjunto de técnicas mediante las cuales la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua o que, finalmente, se hace críptica. El poema inicia con dos palabras, “Verf barrabum”, que podrían remitir al uso de la lengua por parte de infantes que aún la están aprendiendo. Esta invención de palabras se denomina hápax y, además de esta técnica, encontramos otras como el babel, el uso indiscriminado de diferentes lenguas con la motivación de provocar confusión o vacíos de significantes también presente en el primer poema del libro “*Le chatiment de tartuffe*” (Panero, 2024: 75), de título en francés, pero enteramente escrito en inglés con un título en francés, o el criptograma, que consiste en la creación de un mensaje cifrado mediante signos convencionales que adquieren otro significado o mediante signos inventados.

En esta escritura logofágica y dentro del *nonsense* se escuchan también los ecos de la literatura de Mallarmé. El poeta francés buscó transformar el lenguaje en una experiencia estética pura, centrada en la musicalidad, la ambigüedad y la búsqueda de la verdad en la palabra. En *Teoría*, Panero adopta una actitud similar al explorar la función del lenguaje y la poesía como un medio para acceder a realidades más allá de lo evidente. La obra refleja una preocupación por la forma y el significado, donde la estructura poética se convierte en un espacio de experimentación y búsqueda de la verdad, en línea con la estética mallarmeana. La fragmentación, la musicalidad y la ambigüedad en los versos de Panero pueden entenderse

como una continuación de esa búsqueda mallarmeana de un lenguaje que trascienda lo meramente comunicativo para encontrar lo inefable. Es por eso por lo que el silencio provoca la soledad de LMP que manifiesta en “El canto del llanero solitario” al no poder encontrar significantes significado ni dentro de las palabras ni de las estructuras tradicionales sociales.

Estas dinámicas mencionadas forman parte del motor poético o narrativo del poemario en todos sus casos. Se manifiesta la ausencia del discurso lógico, la desestructuración versal y la contestación del poeta al sistema oficial, que siempre situó a la locura en la periferia del sistema. En el poema titulado “Segunda esposa”, encontramos una burla clara al sistema de creación tradicional de la poesía basado en la ripiosidad, de ahí que lo considere quizá como el más característico del poemario. Empieza con una estructura muy marcada de versos decasílabos con una clara intertextualidad con dos poemas de Poe en el uso de la palabra *nevermore* y *Leonor*. Sin embargo, somos partícipes de la caída del texto/autor en una locura que ya habíamos presenciado en “El canto del llanero solitario”. Los primeros 16 versos se presentan como poesía “normal” o tradicional, pero a partir de entonces, volvemos a la “locura” de logofagias y de *nonsense* a la que nos había acostumbrado previamente. Volvemos a encontrar el verso donde el pájaro emite un sonido estridente creado por la vocal i y al final se nos resuelve un criptograma que había sido propuesto en el décimo canto del llanero.

Teoría de Leopoldo María Panero se revela como una obra que desborda el canon poético y filosófico. Si Mallarmé plantea el poema como una abolición del sentido mediante la apertura de un espacio de indeterminación, Panero lo radicaliza en una trasposición de lo hermético a lo destructivo, donde ya no es complicado encontrar el sentido sino imposible, ya que niega el centro, el yo y el sentido per se. Presenciamos una locura no como enfermedad o accidente, sino como una forma del discurso, puesto que no escribe sobre la locura, sino desde ella, como lugar exterior al sentido común y a la estructura racional del lenguaje.

En suma, Panero no escribe desde la poesía sino desde los márgenes de lo decible, haciendo de la escritura un acto de desposesión y descomposición. El viaje psicótico y la disolución lingüística configuran la red metafórica de la poesía de *Teoría* que no es tanto una poética como una anti-poética: una teoría de la aniquilación del sujeto, donde el lenguaje ya no comunica, sino consume.

6.2.2. *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987). El papel del loco

En 1987 surge de una estancia en el Sanatorio Psiquiátrico de San Juan de Dios, o como llama Panero “manicomio de Mondragón”, el libro *Poemas del manicomio de Mondragón*. El poemario está compuesto por 18 poemas divididos en dos apartados, cada uno precedido por un texto en prosa, “*A quien me leyere*” y “*Acerca del caso Dreyfuss sin Zola o la causalidad diabólica. El fin de la psiquiatría*”. En este conjunto de poemas, Panero entrelaza el delirio con la crítica social y la autodestrucción con la erudición literaria, haciendo uso de una voz lírica que subvierte los límites entre cordura y locura, poesía y enfermedad, realidad y alucinación.

En un primer acercamiento al texto, hemos de tener presente que el lugar de enunciación en los poemas será siempre un manicomio, estancia de los “locos”. De esta manera, Panero hace del lector un visitante del sanatorio “Hombre normal que por un momento / cruzas tu vida con la del esperpento” (Panero, 2024: 356) y del sujeto que enuncia los poemas un “loco”. Este dará su mirada enmarcada en los límites del manicomio, desde donde se desplazará hacia un jardín de subjetividades y metáforas que servirán para construir una idea de lo que representa el manicomio para el mismo sujeto enunciador.

Sin embargo, en el enunciado se demuestra una razón e intención dentro de un lenguaje que no corresponde a la forma en que se expresa un texto drogado, visionario o simplemente esquizofrénico (un ejemplo serían las logofagias de *Teoría*). Los poemas presentan un gran manejo de las isotopías, como apunta Mariana Ruiz Flores en su tesis que analiza el poemario (2019), que demuestra un grado de conciencia inverosímil con la idea del “loco”. Panero, realmente, no cree en la locura, o por lo menos, cree que la psiquiatría es uno de los grandes motivos de su existencia.

En su poema en prosa dedicado al “caso Dreyfuss” reconstruye y analiza el término “locura” en forma de un breve ensayo que demuestra elocuencia y erudición. La define como una regresión al abismo de la visión, que sería la zona occipital del cerebro, según LMP. Esta zona, cita Panero a Ferenczi, nos remitiría al inconsciente biológico; una dimensión del inconsciente más profunda, corporal, anterior al lenguaje, que se expresa a través de unas alucinaciones que todos ya habríamos vivido en nuestra infancia y previas a la conciencia. Es decir, son enfermedades que él considera biológicas, en contraposición a las que considera psiquiátricas, como las alucinaciones auditivas, resultado de una persecución social e incluso sanitaria. De ahí su comparación con Dreyfuss. Ambos sufrieron una gran persecución social

y política (más intensa en el caso de Dreyfuss) acusados mediante argumentos oscuros y algo arbitrarios.

Particularmente, a Panero se le tachó de loco y politoxicómano y fue utilizado como la cabeza de turco de toda España. Según los parámetros que establece Edwin Lemert en *Social Pathology: A Systematic Approach to the Theory of Sociopathic Behavior* (1951), se podría decir que Panero ha sufrido una desviación secundaria, que ocurre cuando la sociedad reacciona negativamente al acto desviado, etiquetando al individuo, quien internaliza esa etiqueta y reorganiza su identidad en función de ella, en este caso, la de loco. Además, en el texto sobre Dreyfuss se menciona al sociólogo inglés para hablar de tipos de paranoia. El tercer tipo del que habla, que llama síndrome Petrovich Goliadkin, protagonista de la novela *El doble* (1846) de Dostoievski, es el tipo de paranoia que tiene perseguidores reales. Estos serían los que se intentan aprovechar de su imagen de loco, o de algún perfil oscuro o raro como el de Dreyfuss, para someterlos a humillaciones y vejaciones. En un punto final, este tipo de paranoico inventa a los masones o la CIA para dar sentido estético a su vida. En el mismo texto, LMP hace de sí mismo un ejemplo de este caso de paranoia, mencionando un motivo oscuro relacionado con la revelación de secretos sobre un golpe de estado, en el que él mismo estaría implicado, como razón de su persecución.

En el primer párrafo de la advertencia “*A quien me leyere...*” que abre el libro se sintetiza la idea de la identidad y de la persecución con en el símbolo de la máscara y de las palabras que le azotan respectivamente: “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, 2024: 351). La única solución que encuentra Panero ante las crisis y el malestar que ambas situaciones provocan es una creación poética en pos de la destrucción de las palabras y en oxímoron con el concepto matriz de la poesía, que es la *poiesis* o la creación.

La influencia de Mallarmé es constante en la poesía de Panero y, en este caso, encuentra en la destrucción de la palabra su lugar. De la misma forma que hace Mallarmé, Panero busca una intención y una sensación que se encuentran detrás de las palabras. Las palabras, pues, viniendo de la figura marginal del loco, representan el silencio en cuanto a que en su significante no se halla el verdadero significado, ya que este estaría privado del “hombre normal” y atendería a fines más trascendentes y alejados de la materialidad del poema en sí. En esa destrucción se encuentra la creación, en la celebración de lo grotesco se encuentra un discurso metapoético que aboga por esa muerte del poema, como vemos en la

composición que abre la segunda sección del libro, significativamente abierta con una cita de Mallarmé:

En mi alma podrida atufa el hedor a triunfo
la cabalgata de mi cuerpo en ruinas
adonde mis manos para mostrar la victoria
se agarran al poema y caen
y una vieja muestra su culo sonrosado
a la victoria
pálida del papel en llamas,
desnudo, de rodillas, aterido de frío
en actitud de triunfo. (Panero, 2024: 361)

Mediante la inversión de valores, el poema deviene una creación que intenta destruirse o una destrucción en sí misma. La victoria del papel en llamas se entiende por la muerte del texto que se deshace en el fuego. La vieja representaría a la muerte que le hace un gesto de admiración, la isotopía de lo grotesco cuya celebración es enseñar el culo ante un poema que ha devenido el mayor nivel estilístico que es la autodestrucción. Y es en la autodestrucción donde reside, en general, la poética de Panero y, más concretamente, en este poemario, tanto a nivel biográfico como literario y estilístico.

En conclusión, Panero presenta una estrategia textual y política muy consciente, pese a su supuesto estado de enajenación; usa su autodestrucción como performatividad subversiva, se convierte en monstruo, loco, drogadicto para exponer la hipocresía del sistema y usar su degradación como una denuncia, y emplea su exclusión, como una forma de resistencia frente al sistema que intenta corregirlo, medicarlo y reeducarlo. Para Panero la locura es una invención del estado para poder encerrar en manicomios y en cárceles a todos aquellos que presenten un carácter subversivo, desviado o marginal.

Pero no son sólo los militares los que me usaron; en España me ha usado hasta el portero para ganarse una lotería que de todos depende, porque el psiquismo animal es colectivo, y éste es el motivo de que el chivo expiatorio regale gratuitamente la suerte, en un sacrificio ritual en pleno siglo XX, en nombre de un dios que ya no brilla, sino que cae al suelo herido por las flechas de todos. Ese dios al que todos odian por una castidad que ha convertido al español en un mulo y en una mala bestia. Al parecer toda España ha rodeado amorosamente a la muerte entre sus

brazos, y la prefieren al sexo y a la vida. Que ella les dé al fin su último beso en la pradera célebre del uno de mayo. (Panero, 2024: 369-370)

En este sentido, Michel Foucault trató el tema de la prisión en su obra *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975). En su estudio analiza cómo la prisión no es solo un castigo, sino un instrumento de disciplina que sirve para vigilar, corregir, clasificar y normalizar a los individuos. Si en un pasado el castigo era un espectáculo público (con ejecuciones y torturas), en una sociedad que aboga por lo “civilizado”, este proceder sería inadmisible, es por eso por lo que se crea un nuevo sistema basado en el encierro y en la vigilancia. Foucault toma la idea del panóptico de Jeremy Bentham, una prisión en la que un guardia puede ver a todos los presos sin que ellos no sepan cuándo están siendo observados, para crear una metáfora del poder moderno. El control no se basa en la fuerza, sino en hacer que cada uno se controle a sí mismo, ya que los presos pensarán que pueden estar siendo observados en ese preciso instante. Al final de un pequeño documental realizado por los músicos Carlos Ann y Enrique Bunbury y titulado *Un día con Panero*, el poeta declara tras los barrotes del manicomio: “Sois vosotros los que estáis en la cárcel. Yo no”. Panero tenía claro que quien actúe bajo los ojos invisibles del panóptico, aunque no esté en la cárcel, vivirá como tal, y él, por mucho que esté en un manicomio, se siente libre porque actúa sin miedo al qué dirán porque ya lo han dicho todo sobre él.

En un sentido final y más conciso, Panero simplemente critica la sociedad española por permitir toda clase de vejaciones hacia un grupo social supuestamente afectado por la locura, cuando, en realidad, es solo disidente. El manicomio mostraría la misma represión y el mismo autoritarismo franquistas que seguirían presentes como mecanismos de control social en una sociedad que se declara democrática.

6.2.3. Heroína y otros poemas (1992). El discurso social de la heroína

Como hemos mencionado en apartados anteriores, la heroína se introduce en España a mediados de los setenta y hacia los ochenta se convierte en una gran epidemia que acarrea daños sociales y políticos, especialmente en la juventud. El imaginario social alrededor de esta nueva problemática trajo consigo varios productos culturales que marcaron tendencia y abrieron las puertas a una nueva estética, desde la aclamada película de Eloy de la Iglesia *El pico* (1983) hasta la canción *La madre* (1988) de Víctor Manuel. En ambos casos, la droga supone el eje central de la narración y conlleva siempre la tragedia o derrumbamiento

familiar, ya que aquel tipo desenlaces eran lo común. Más tarde, en 1992, LMP publica este libro que, de la misma forma que hizo De la Iglesia, ubica en su título y en el núcleo retórico el nombre de la droga que protagonizó la mayor epidemia *yonqui* que ha vivido este país.

En este poemario, Panero aborda la experiencia de la adicción a la heroína con una intensidad visceral. En una primera parte, compuesta por 13 poemas, utiliza un lenguaje crudo y poético para describir el proceso de inyección, el placer efímero y la posterior caída. Por ejemplo, en uno de los versos del tercer poema, reflejando la fugacidad del placer inducido por la droga, escribe: “Que estoy vencido lo sé / cuando el veneno entra en sangre / el triunfo es una burbuja / me deshará la mañana” (Panero, 2024: 413).

Antes de abrirse el poemario, encontramos una especie de ensayo a modo de prefacio o de introducción que se titula “Acerca del proyecto hombre”. El término “proyecto hombre” hace referencia a un programa de intervención, tratamiento y reinserción social de personas con adicciones. En España es introducido en 1984, impulsado por la Asociación Proyecto Hombre y coordinado actualmente por la Asociación Proyecto Hombre Nacional. Panero se interesa ampliamente por el tema y, además de esta especie de prólogo, inicia en los años 70 la escritura de una novela titulada *Proyecto hombre* que jamás terminará. Con ironía, el nombre del programa actúa de una manera totalmente contradictoria, ya que, como critica Panero, la esencia y la personalidad individual se elimina en este proyecto en pos de una rehabilitación para una sociedad que no admite el acto subversivo. De primera mano, Leopoldo María Panero habla de la “tortura psicológica” a la que son sometidos los *yonquis* en estas instituciones mentales y, en concreto, en el “proyecto hombre”, entablando así una línea de batalla ante las injusticias y humillaciones vistas en estos centros. Después de desmentir la famosa *plot theory*, aquella que propone al Estado como proveedor de la sustancia, en una de las líneas más características escritas por Panero, se afirma: “La heroína viene de algo peor que el estado, que es la mafia, y cuyos escrúpulos son tan pocos como los de una sirvienta” (Panero, 2024: 409), y continúa con la crítica de un método que él llama “suplicio de los pantalones”, que trata de negar la personalidad del sujeto a partir de prohibirle, y parafraseando a Panero, los vaqueros, las anillas y el pelo largo; en otras palabras, la juventud.

Después de esta reflexión, LMP comienza un poemario que se encasilla en lo que Castoldi bautizó como “literatura drogada” en un estudio del mismo nombre escrito en 1997. Se habla en la obra de Alberto Castoldi sobre una escritura traspasada por la ebriedad y la química utópica, y en cuya composición se puede rastrear el empleo de la farmacia en contra de una relación conflictiva con la realidad. De esta forma, “el texto drogado” hará uso del

fármaco psicoactivo a modo de marco narrativo, como sistema retórico y metafórico o a modo de argumento o eje causal de la creación, como ocurre en el poemario de LMP (Labrador, 2009: 37). Si bien, los poemas pueden no haber sido escritos bajo los efectos de la droga, lo que realmente prevalece en el momento de discernir una obra de tales características es la elaboración verbal, estética y literaria que se produce a partir de la supuesta ingesta. El uso del fármaco al servicio de la creación plantea dos posturas por las cuales adentrarse en la literatura. La primera es de carácter místico, siendo Baudelaire la cabeza de un movimiento fraguado en las hermandades intelectuales del s. XIX, reunidas en torno a la experimentación con *dawamesk*, un pastel compuesto de hachís (Labrador, 2009: 32). El cuerpo del poeta deviene objeto de investigación y las drogas se verán como musas que provocan la inspiración divina, siendo capaz de inducir estados en función de lo deseable. Por otro lado, la segunda manera de incurrir el fármaco en la literatura se centra en el carácter adictivo y venenoso de este. Observar la realidad del adicto, del hábito y de las nuevas formas de relación con el mundo que le rodea. El uso de la droga como atalaya, como punto de enunciación para poder hablar del mundo y al mundo. Es en la segunda de estas posturas en la que LMP se coloca concretamente en este poemario.

Además, Castoldi nos ofrece una retórica, poética y una clasificación en subgéneros; en el caso de *Heroína y otros poemas*, el subgénero al que remite sería el de la elegía de las drogas, en contraposición a su elogio, hecho que podemos observar en el poema “La Condesa Morfina” de *Teoría*, por su carácter trágico y visceral. No obstante, el libro posee alguna imagen, sobre todo en la segunda parte, de tipo alucinatorio que remitirá a otro subgénero en el que se cuenta una experiencia concreta alejada de los paradigmas de la realidad, como sería el caso de Baudelaire en *Les fleurs du mal* (1857).

La primera parte del poemario presenta las imágenes arquetípicas del imaginario yonqui. Encontramos un fetiche o morbo hacia la aguja, el pinchazo, las venas, la sangre y todo aquello que haga referencia al acto hipodérmico. El primero de los poemas que abre el poemario sería un claro ejemplo de este fetiche: “el diamante es una súplica / que tú inyectas en mi carne / el sol asustado huye / cuando eso entra en mi vena” (Panero, 2024: 413). También encontramos en repetidas ocasiones la imagen del ciervo. El ciervo que va a beber en la fuente remite a dos símbolos dentro de la literatura de Panero. El primero de ellos, según Germán Labrador (Labrador, 2009: 344), emite ecos de la poesía de Blake en el siguiente poema: “Contar ciervos en el llano / es deporte de poeta / de hombre es buscar avaro / placer en una cuchara, / oro en el excremento / para que el aullido muera” (Blesa, 2024: 413). El ciervo se convierte aquí en el símbolo del diablo y el poeta en su afán por

escribirlo todo seguirá a este hasta la “oscura noche”, de la misma forma que el yonqui busca en la cuchara un ansia de arrebato, de infinito.

El segundo símbolo lo encontramos en otro poema que dice lo siguiente: “Si el ciervo asustado huye / es que en el bosque ha su casa / así buscas en tu brazo / un lago donde esconderte” (2024: 413). La droga, de forma general durante el poemario, toma la forma de belleza trágica, ya sea como femme fatale en el poema “el jaco es una ramera”, ya sea, como vemos, en la imagen del ciervo. Este, por su estética delicada y su carácter silencioso, encaja como símbolo de esa belleza que va hacia la muerte. Se aplica, además, en el uso de la imagen ciervo un símbolo de la entrega a la droga, de la vulnerabilidad lúcida, y del sacrificio inútil. El ciervo es quien “huye al lago”, como la aguja busca la vena. Funciona como una figura intermedia entre lo humano y lo animal, lo inocente y lo lúcido, lo pasivo y lo trágico. En ese espacio simbólico se permite una lectura profunda de la heroína como experiencia existencial, más allá del simple consumo. La tradición que rodea la simbología del ciervo comienza en la Biblia, en el Salmo 42: 1, donde el ciervo es símbolo del alma sedienta de Dios: “Como el ciervo brama por las corrientes de agua, así clama por ti, oh Dios, el alma mía”.

Más tarde los ascéticos, como San Juan de la Cruz, hacen del animal la encarnación del deseo, de la búsqueda de lo divino. No es baladí que ambas corrientes jueguen con la idea de lo inefable y con experiencias extrasensoriales, unas de carácter divino, otras provenientes de un estado psicoactivo. Según Octavio Paz en su libro *El arco y la lira* (1956), ambas experiencias buscan la disolución del yo, el éxtasis, la ruptura del tiempo y la fusión con lo absoluto, pero se diferencian radicalmente en su intención, resultado y autenticidad (Labrador, 2009: 36).

Por otro lado, tenemos la segunda parte del poemario titulada “Otros poemas”. En esta sección el diálogo intertextual es intenso y encontramos una reescritura de “Le marchand d’ail et d’oignons” de Mallarmé y “La rima del viejo marinero” de Coleridge. La escritura en este apartado está más arraigada a los preceptos básicos del autor, como sería el tema del apocalipsis o la aparición sistemática de parafernalia libresca, ya sean páginas, libros o la escritura per se. Sin embargo, también encontramos dentro de estos poemas varios de los subgéneros y claves poéticas propuestas por Castoldi. Por un lado, una literatura cercana a la de Baudelaire en las imágenes de carácter sinestésico y psicoactivas de los poemas “El Buco” y “Uno más”, que funciona como continuación del primero, por ejemplo: “Cerca de mí la música mece / tal como el viento que a las olas hace / parecido a la música en que nace” (2024: 420). Otro de los recursos altamente utilizados en la literatura drogada es la

concepción del infierno y el cielo, ya sea como experiencia propia extraterrenal o como símbolo del primer goce por parte del fármaco y su posterior caída en la adicción. Estos elementos son encontrados en el poema “Ascensión y caída” y en “La rima del viejo marinero”, sin embargo, bien podrían referirse a la caída de su literatura e identidad al ser desgajadas por las manos de sus lectores: “La ascensión a los cielos comienza por la página / la caída, tras del susurro, a los pies de la página / manchada de vida, y de lodo” (2024: 421). Y es que la literatura parece estar directamente relacionada con la imagen del mar, como ocurre en el poema reescrito de Coleridge y en “El fin de una mar”, donde se repite la idea de la muerte del autor en versos tales como: “El mar es el momento en que la escritura desfallece / ante la sombra de la lectura / ante el crepúsculo cruel en que otro hombre descifra / lo que hizo la mano” (2024: 419).

En conclusión, la formulación de la obra *Heroína y otros poemas* alcanza niveles de tipo político. Ya en el prefacio se nos habla de la intención del autor por dotar de representación literaria y dignidad a un colectivo, la juventud de la transición, que se convierte en *yonqui*. En los años en que la epidemia de la heroína se llevaba consigo más vidas, Panero abandona su proyecto vanguardista y estilístico en pos de una poesía social, dentro siempre del régimen de representación de la literatura menor. Si bien, su poesía social no se enmarca dentro en los parámetros que se establecieron en la generación anterior, con poetas como Celaya o Blas de Otero, Panero participa en la crítica encarnando las fracturas y contradicciones de su tiempo a través de una poética que desafía las normas y expectativas convencionales. Panero no hace poesía social para salvar el mundo, sino para mostrar que ya está destruido. Su mirada es nihilista, patológica y marginal, pero en ella habla una verdad feroz sobre lo que la sociedad excluye. En ese sentido, su obra es profundamente social, aunque sea desde el margen. Como dice Labrador trayendo a colación de un texto de Eduardo Subirats titulado *Relato de una autodestrucción* (1973): “Inscribir, encarnar la putrefacción de una sociedad, mostrar su feísmo, visibilizar en el propio cuerpo la degradación que ésta habría soterrado en un tiempo de higiene discursiva, es una arriesgada posición política de denuncia” (Labrador, 2009: 233).

7. Conclusión

La figura de Leopoldo María Panero se erige como la del último poeta maldito al uso que esta sociedad permite. El surgimiento de la posmodernidad conlleva la desmitificación del sueño del malditismo, como hemos visto anteriormente, algo de lo que era plenamente consciente

Panero. Su obra, al igual que su vida, surge de la disidencia y de la alteridad, sin embargo, con el pasar de los años, LMP se transforma en una representación esperpética de sí mismo.

Si bien es verdad que su vida ha transcurrido de manicomio en manicomio, la voz de Panero, primordialmente en sus últimos escritos, no representa la locura total una crítica a la concepción de esta, como hemos analizado en *Poemas del manicomio de Mondragón*. Y es que LMP demuestra en muchos casos una lucidez digna de una erudición que objetivamente posee, siendo capaz de redactar textos bien argumentados y estructurados, al tiempo que subversivos y polémicamente agresivos. Entonces, por qué seguir escribiendo desde la alteridad o desde el malditismo. En primer lugar, porque la vida que ha llevado, plagada de escándalos, le ha propiciado una etiqueta que difícilmente se puede desprender. Y, en segundo lugar, porque en el mito de la alteridad, de lo diferente, usado simbólicamente como un chivo expiatorio, refleja las contradicciones de la posmodernidad, especialmente su hipocresía y su falso consenso.

Hipócrita porque, aunque la sociedad predica la apertura, la libertad y la diversidad, en la práctica muchas veces se reemplazan las antiguas normas por una especie de “tolerancia obligatoria”, que termina siendo superficial: se tolera la diferencia, pero no se le da un lugar real ni profundo. Y “falso consenso” en la apariencia de que todos estamos de acuerdo cuando ya nadie cree en una verdad universal o un modelo único y, en realidad, se crea un ambiente de supuesta inclusión o apertura que no logra transformar realmente las estructuras de poder o de exclusión.

En conclusión, Panero es como un espejo oscuro de esa posmodernidad. Representa todo lo que la sociedad dice aceptar pero en verdad teme y rechaza: la locura, el exceso, el dolor, el lenguaje que no se deja domar. Su figura muestra que el consenso posmoderno no es tan inclusivo como aparenta y que aún hoy en día, pueden existir nuevas líneas dentro del malditismo y la marginalidad.

Bibliografía

- ANTÚNEZ ARCE, Rafael (2022). “Locura y pensamiento periférico en la poesía de Leopoldo María Panero. Una lectura desde Foucault”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XLV, pp. 51-69.
- BLESA, Túa (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- BLESA, Túa (2019). *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*. Madrid: Visor.
- BLESA, Túa (2023). “Leopoldo María Panero, Mallorca, 1977: la muerte entrevista. Un texto inédito de la narración del episodio (y dos inéditos más)”, *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 40, pp. 285-412.
- BLESA, Túa (2024). “La destruction fut ma Beatrice”, en Leopoldo María Panero, *Poesía completa (1970-2000)*, edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 9^a edición, pp. 7-16.
- CHÁVARRI, Jaime (1976). *El desencanto*. Elías Querejeta (producción). 1:31:53”. En línea: <https://vimeo.com/155844430>.
- FERNÁNDEZ, J. Benito (2023). *El contorno del abismo: Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Anagrama.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2009). *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española*. Torrejón de la Calzada, Madrid: Juan Pastor.
- LÓPEZ CASTELLANO, Ramón (2019). “Leopoldo María Panero, Poeta menor”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 53, 3 (octubre), pp. 899-922.
- MARTÍN, Rubén (2015). “Terror, kitsch y palimpsesto en la poética de LMP”. Blog *Un cuerpo extraño*.
<https://uncuerpoextraño.blogspot.com/2015/01/terror-kitsch-y-palimpsesto-en-la.html>
- PANERO, Leopoldo María (2024). *Poesía completa (1970-2000)*, edición de Túa Blesa. Madrid: Visor, 9^a edición.
- PAZ, Octavio (1972). *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Ciudad de México: FCE, 2^a edición.
- PÉREZ, Rolando (2021). “Pura ira y ‘Pura ira’: Un planteamiento anárquico) y esquizoanalítico de Leopoldo María Panero”, *Revista Letral*, 27, pp. 214–230.
<https://doi.org/10.30827/r1.v0i27.18032>
- PÉREZ ROJAS, Concepción (2014). “Leopoldo María Panero: paradigmas de un no-lugar”, *L'Âge d'or* [En línea], 7. <https://journals.openedition.org/agedor/604>
- PUENTES, Juan Camilo (2022), “Lo posmoderno, una clarificación conceptual”, *Revista Humanidades*, 12, 2, s/p. <https://www.redalyc.org/articulo oa?id=498070446012>

RUIZ FLORES, Mariana (2016). *El discurso esquizofrénico en los poemas del manicomio de Mondragón de Leopoldo María Panero*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Tesis de licenciatura.

<https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/03e3f173-392c-4076-93ab-0dba55efc2e4>

SILVA GUAPO, Víctor (2022). “Leopoldo María Panero: La postmodernidad en la muerte del poeta maldito”, *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 37, pp. 244-269. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2022375941

VILARÓS, Teresa M. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española [1973-1993]*. Madrid: Siglo XXI de España, 2^a edición.