

Delirios y debilidades

J. Miró, F. Hölderlin, R. Mercader,
L. M. Panero, J. Verdaguer

Edición de Jacques-Alain Miller

Prólogo de Esthela Solano-Suárez



Índice

[Portada](#)

[Prólogo, por Esthela Solano-Suárez](#)

[JOAN MIRÓ Y EL CUERPO DEPUESTO, Antoni Vicens](#)

[HÖLDERLIN: EL TRANCE DE UNA DECISIÓN, Pepa Freiría y Eugenio Díaz](#)

[RAMÓN MERCADER DEL RÍO: UNA VIDA DE NOVELA, Marta Serra y Guy Briole](#)

[LEOPOLDO MARÍA PANERO: LA ESCRITURA QUE BUSCABA HACERSE](#)

[LITORAL, Rosalba Zaidel y Vicente Palomera](#)

[LOS DEMONIOS DE JACINT VERDAGUER, Miquel Bassols y Neus Carbonell](#)

[Créditos](#)

[Notas](#)

PRÓLOGO

por
ESTHELA SOLANO-SUÁREZ

Este libro, escrito por nueve lectores, indaga los meandros de la existencia de cinco seres excepcionales: Friedrich Hölderlin, Joan Miró, Ramón Mercader, Leopoldo María Panero, Jacint Verdaguer.

Entre estos cinco nombres de la lista, tres se han elevado gracias al uso excelso de su pluma hacia las cimas poco habitadas de los artífices de la lengua, renovando el sentido, el cuarto cavó con sus pinceles la tumba de la pintura para hacerla renacer reinventada, y el último inscribió su nombre en la historia, emboscado en sus múltiples nombres, al cometer un crimen magnicida.

En esta lista disparatada, compuesta por elementos desaparejos y desiguales, solo encontramos como factor común la singularidad radical de cada uno de sus elementos, singularidad que los torna a unos y a otros incomparables. Esta es la orientación que predomina en el ejercicio de lectura cuyo resultado es este libro.

Si bien el tema de este volumen se centra en «delirios y debilidades», estaríamos equivocados si le damos al tema el sentido de una lectura orientada por concepciones diagnósticas extraídas de la psicología o la psiquiatría. Estos términos están sacados de ese universo de significación y exportados a otro discurso: el psicoanalítico, que les otorga un sentido diferente. En efecto, los lectores que escriben practican el psicoanálisis y están formados y orientados en su praxis por la enseñanza de Lacan. Sirviéndose de los conceptos extraídos de la última enseñanza de Lacan, enseñanza renovada y esclarecida sin cesar por el comentario y los aportes de Jacques-Alain Miller, los autores nos brindan una variada melodía que se adentra en los efectos de las diversas resonancias y sonoridades del drama singular del ser hablante, afectado en su cuerpo por la lengua.

El vértice de esta orientación está dado por el concepto de *parlêtre*, neologismo que Lacan sustituye al inconsciente freudiano. Este concepto pone en primer plano al cuerpo como instrumento de la palabra: una vez que esta ha sido incorporada, recorta la unidad corporal, no sin dejar inscritas en el cuerpo las trazas que lo afectan. Estas trazas, efecto de las resonancias y de los ecos de *lalengua*, modulan en la carne los modos de gozar. El cuerpo, instrumento de la palabra, *se goza* en la intimidad sin sentido de una letra de goce singular, sin saberlo. Este goce fuera de sentido y sin ley, sin ley que permita establecer un *rapport* entre los cuerpos sexuados, es real, y en tanto tal *ex-siste* a la consistencia imaginaria del cuerpo como también al orden simbólico que se articula en

palabra. De estos tres registros —real, simbólico e imaginario— resulta el nudo que sostiene a cada *parlêtre*, según las contingencias que surgen del impacto de las palabras en el cuerpo. Nadie escapa a lo real en juego. La categoría de lo real transmuta en imposible la idea de la «normalidad» para poner en primer plano la incidencia de las contingencias que impondrán la necesidad del síntoma. Este constituye la cuarta categoría que se anuda a las tres precedentes, como operador de consistencia, para sostener el nudo del sujeto.

Al concepto de *lalengua* hecha de las resonancias y de los ecos de la lengua materna que marca al cuerpo, Lacan opone el lenguaje como elucubración de saber sobre *lalengua*. En este prevalece la articulación significativa S1-S2, productora de efectos de sentido, mientras que *lalengua* inscribe en el cuerpo el significante S1, solo, fuera de sentido y cuyo efecto es el goce. El lenguaje comporta la inscripción del otro significante, S2, del cual resulta la articulación del saber. De modo que el lenguaje es un instrumento que sirve para elucubrar un saber, incluso sobre lo real del goce, lo real del inconsciente, que escapa a todo saber. Así, el inconsciente, cuando se pone a trabajar bajo la égida del Sujeto supuesto Saber, en el curso de un análisis, es pródigo en producir elucubraciones de saber en sus formaciones, las cuales pueden ser leídas, es decir, interpretadas, abriendo así el camino analítico de lo que «quieren decir». No obstante, el núcleo de la cuestión es poder cernir no solamente un efecto de sentido, sino aquello «que se goza» en las elucubraciones del inconsciente. Esto supone una orientación de la lectura analítica hacia lo real en juego, es decir, del inconsciente como real donde confluye lo pulsional haciendo agujero en el sentido y denotando que el sentido-gozado se anuda paradójicamente en los orificios del cuerpo.

A partir de esta concepción del inconsciente como agujero, al que los hablantes tratamos con elucubraciones de saber que Lacan llama *delirio*, se extiende la categoría del delirio más allá del dominio de la psicosis del cual surgió. El procedimiento es el mismo: urdir por intermedio de una articulación de lenguaje un sentido frente al sinsentido que se impone como tal. En esta extensión operada por Lacan, tanto el delirio como los sueños son considerados una defensa ante lo real, solidarios de un no querer saber fundamental.

Del ombligo de lo imposible que Freud identificó como *Urverdrängt*, represión originaria, y también de *Unerkannt*, que Lacan traduce como lo imposible de conocer de lo sexual, surge no solo el delirio como operador de sentido, sino también la *debilidad* mental. Si los hablantes estamos consagrados a la debilidad mental sin remedio es a causa del uso de las representaciones que esgrimimos en nuestras cogitaciones. Ellas emanan del cuerpo, son reproducciones de nuestra representación mental fundamental, la cual consagra en el altar de la adoración la imagen del cuerpo propio como tal.

Así, en Lacan la forclusión generalizada, impuesta por la categoría de lo real, instaura una extensión de la categoría del *delirio*, como paliativo resultante de la articulación del lenguaje y de la categoría de *debilidad* mental, concebida como una secreción de pensamiento proveniente del imaginario narcisista. Quizá por esta razón Lacan enunció que los hablantes no tienen otra opción que la locura o la debilidad mental.

En el marco de estas coordenadas que hemos delineado se inscribe la lectura practicada por nuestros colegas. Como podremos comprobar, cuatro de los cinco capítulos están escritos a cuatro manos: cuatro parejas convergen en el ejercicio de escritura en el curso de un verano estudivioso.

Pepa Freiría y Eugenio Díaz recorren los bordes del abismo frente al cual se debatió Hölderlin a golpe de versos, y sucumbió sin haber logrado bordearlo con la letra.

En su elección, en su íntima decisión se vislumbra su hercúleo proyecto: al decidir no ser el pastor que anhelaba su madre y, así, en el lugar del pastor que faltara fatalmente a esta, él será el Poeta que revela a los dioses la conciencia de sus existencias a fin de elevar a la humanidad por encima de su ignorancia y decadencia para crear un estado sagrado de armonía, que apunta hacia una nueva historia del mundo, construido gracias al «entusiasmo poético».

En los albores de los efectos del discurso de la ciencia que hace emerger un real de la naturaleza y silencia el oráculo de los dioses, Hölderlin se propone remediar el *malestar en la cultura* por la vía de la poesía. Este proyecto necesitó de un encuentro fatídico, su encuentro con el imposible de la educación, frente al autismo del goce masturbatorio del alumno, del que no salió indemne y cuyos efectos en el cuerpo se hicieron presentes por la vía de una serie de fenómenos tales como «una angustiosa vigilia nocturna», «una crítica revolución de su carácter, sufrimientos íntimos que sentía en grado inusual, un fuerte y peligroso dolor de cabeza, un ánimo profundamente trastornado, incluso refiere una metamorfosis interior». La palabra *Zerstören*, traducida por «trastorno» (o «desastre»), indicaría una «desviación interior», como señalan los autores.

En esta perspectiva se perfila el proyecto delirante en cuanto «mensajero de los dioses» o eslabón entre lo divino y lo humano; Hölderlin se sintió llamado a llevar adelante la empresa poética a fin de subsumir el goce y la decadencia humana haciendo prevalecer el divino triunfo de la razón. Como los autores indican, en la finalidad del delirio se incluye la debilidad, la cual reside en la concepción de un retorno hacia la «patria», Arcadia perdida, donde reinará «una armonía de lo bueno, lo verdadero y lo bello». La finalidad de su proyecto poético delirante es la de sostener un mundo «ideal de belleza y de felicidad», mundo esculpido con la palabra con la finalidad de consolidar el Uno de la imagen del cuerpo. Este proyecto incluye de hecho en su estructura insostenible el fracaso y la impotencia, y no puede por esos medios endilgar el goce sin sentido que socava tanto a la belleza como a la felicidad.

Así, poco a poco, las barricadas poéticas irán cediendo, y la descomposición de la unidad y de la consistencia imaginaria del cuerpo se impondrá, arrastrando con ella la descomposición de la sintaxis, para solo hacer escuchar el ritmo sin ley de *lalengua* luego del declive del lenguaje. De este apocalipsis subjetivo solo surgirán sonidos fuera de sentido, apenas balbuceados en el transcurso de una conversación, mientras que en sus poemas aún reluce «La transcripción lírica de algo vago que no puede ser desentrañado...». Hölderlin ya no está, su lugar ha sido ocupado por Scardanelli, o Salvator Rosa, o Killalusimeno, o Buonarroti. Nombres inventados a partir de otras

lenguas que se sustituyen en el lugar del agujero abierto por el desanudamiento de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario.

Marta Serra y Guy Brioleescudriñan en su texto «Ramón Mercader del Río: una vida de novela» el enigma y los misterios gozosos que recubren el acto criminal de un hombre que mató de un golpe de piolet en el cráneo, el 20 de agosto de 1940 en México, a León Trotski. El nombre del verdugo se inscribirá en la memoria de los hombres gracias al nombre de su víctima, de lo contrario hubiera atravesado la faz de la tierra sin dejar huella. Pero hizo falta tiempo para que se supiera quién fue en realidad el autor del delito, Ramón Mercader, una vez que se disolvieron los nombres detrás de los cuales se escondía la verdadera identidad del agente del NKVD soviético: Frank Jackson, Jacques Mornard.

Los autores nos llevan de la mano en pos de una elucidación de los contornos del acto criminal, como si estuviéramos en el ápice de una novela policiaca. Se perfila entonces la figura de un hombre sin rostro, que por esto mismo puede revestir múltiples máscaras, hablar varias lenguas y convencer a cualquiera por sus modales y su pantomima de la veracidad de su personaje. Una vez que se cae la máscara, queda solo el hueco de *nadie*. Ese nadie no tenía ideas propias, ni proyecto, ni vida interior. Era una pura exterioridad regida por la voluntad y los caprichos de su madre. Es lo que los autores nos dejan leer entre líneas con excelente maestría: cometió un crimen, pero nunca inscribió en un decir su acto. Se *realizó* en él como el brazo armado del delirio del Otro, del delirio pasional de su madre engarzado en el delirio paranoico de Stalin. Su debilidad mental se concretaba en la cómoda adopción de diversos trajes, que le daban un aire de ser, en el puro parecer. Llegó a ser llamado, como coronel retirado del KGB, Ramón Ivanovich López, condecorado con la Orden de Lenin y la medalla de Héroe de la Unión Soviética. Pero detrás de los últimos ropajes, y desde el momento en que se había autodesignado para cometer el acto, la disolución imaginaria golpeaba su cuerpo. Esta termina disolviendo al fin el lazo indefectible que lo unía a la madre, lazo exclusivo que centraba su «ser en el mundo», condenándolo con su pérdida a una soledad radical. Murió en Cuba, isla de la cual su madre era originaria, solo y sin los amigos que nunca tuvo. Marta Serra y Guy Briole interrogan desde el psicoanálisis la lógica del acto, del crimen, como también la función del imperativo y del Ideal del Yo, que ellos rescatan de las brumas del misterio y del silencio, como también del valor, quizá crucial en el caso Mercader, del secreto.

Antoni Vicens en su «Joan Miró y el cuerpo depuesto» nos inicia a la lectura del *sinthome* Miró, demostrando el valor de la pintura, de la escultura, del grabado y de la tapicería que erigen a Miró en una figura eminente en el mundo del arte. Su «asesinato de la pintura» se inscribe como una empresa que va contra la *debilidad mental*, siendo esta solidaria de la imagen del cuerpo, de la forma bella, y en ese sentido Miró se inscribe con su arte como un verdadero hereje, ya que elige oponerse a la representación para hacer valer el elemento, el Uno de la caligrafía de la letra que recubre lo visible.

El autor desarrolla con parsimonia y amplia documentación la falla que el artista trata a través de su obra, aquella falla enigmática que se abrió en el albor de su adolescencia en el nudo del cuerpo y de *lalengua* confrontándolo con un real en el lugar deshabitado del

sentimiento íntimo de la vida. La pintura como *sinthome* le permite construirse un cuerpo, es la tesis de Vicens, en la medida que esta adquiere para él el valor de un desecho despreciable, hecha de desechos, de restos y de heces separados del cuerpo. A ese precio el cuerpo puede conservar su consistencia imaginaria, una imagen presentable, elegante, trabajada, no sin someterlo en la soledad a maltratos y privaciones. Miró logró, gracias a su *sinthome* artístico, hacerse un nombre y también subirse a un *escabel*, recreando un nuevo sentido estético y transfigurando la mirada hasta el punto de hacernos bajar la vista cuando uno de sus cuadros nos mira para indicarnos que desde donde nos miramos no vemos que somos un conjunto disparatado de elementos sueltos.

Rosalba Zaidel y Vicente Palomera en su estudio «Leopoldo María Panero: la escritura que buscaba hacerse litoral» nos adentran en las profundidades desgarradoras de un poeta cuyo arte era la única herramienta para bordear el abismo del dolor de existir. Podemos concebir, en ese esfuerzo desesperado, a un ser hablante atravesado por el murmullo mortífero de *lalengua*, disjunto de una versión que humanice el deseo, disjunto de la función que introduce, en la juntura íntima de la relación con el cuerpo, el sentimiento de la vida. Desde muy pequeño es habitado por el trance poético declamando precozmente que ya estaba muerto. La muerte subjetiva se impuso al niño en el momento en que accedió a su condición de *parlêtre*. Los autores nos permiten delinear los contornos de ese drama subjetivo temprano que sumerge sus raíces en las sombras oscuras del amor muerto que rigió la elección de tal tipo de mujer por tal tipo de hombre, que fue su padre.

La locura, la errancia, las adicciones, las múltiples estadías en diferentes hospitales psiquiátricos, la aspiración al suicidio, se suceden desde muy temprano. El grueso de su obra poética es producto de sus encierros sucesivos. El delirio se sirve de las fuentes esotéricas, de lo oculto, de la alquimia, de la cábala, y se nutre también en sus amplias y variadas lecturas de autores de vanguardia, en cuya lista también figura la enseñanza de Lacan.

Rosalba Zaidel y Vicente Palomera nos cultivan con su lectura de la obra de un poeta que termina destruyendo la poesía, cuando esta progresivamente deja de crear un sentido nuevo, para reducirse a un sinsentido radical que agujerea la poesía misma, llevada al estado de un mero jeroglífico o a una irrupción en *collage* de otras lenguas, o a frases interrumpidas, o a la repetición de dos fonemas fuera de sentido. La disolución del lenguaje cuando se desata el Uno que sostiene su articulación reduce la escritura poética a la letra fuera de sentido, a la pura oposición de dos fonemas que no logran inscribir la presencia sobre el fondo de una ausencia. Fuera de todo efecto de sentido solo prevalecerá el efecto de agujero en su escritura poética.

Sin lograr con el ejercicio de la letra bordear el abismo de la locura, «abismo refractario a la escritura», los autores concluyen constatando que «encerrado, LMP escribió y construyó una red textual cuya producción nos ilumina con ese saber de la letra con el que consiguió reunir en el “afuera” del manicomio otra red, la de una multitud de lectores que podemos hoy calificar como “colectivo Panero”». Quizás de ese modo, gracias al lector, a los lectores que hacen vivir su obra, el poeta recupera, siendo

Otro al fin, una cuota, un resto, una migaja, del sentimiento de la vida que nunca lo habitó.

Llegamos así, de la mano de Neus Carbonell y Miquel Bassols, a nuestro último desaparejado singular: Jacint Verdaguer. Con el estudio intitulado «Los demonios de Jacint Verdaguer», nos adentramos en las aristas de un delirio y en la función eminente que la letra ocupa en su construcción.

Agradecemos a los autores el presentarnos al poeta nacional catalán que forjó la lengua literaria moderna extrayendo la lengua catalana de su uso familiar, diríamos de su estatuto de *lalengua*, para elevarla a la categoría de una lengua de cultura en el curso del siglo XIX.

Cumpliendo el designio del deseo materno, Verdaguer deviene hombre de iglesia y poeta. Por sus dones literarios se encuentra rápidamente consagrado y asciende al trono de la fama y del reconocimiento. Tanto los grandes de este mundo como los poderosos de la Iglesia lo reconocen como uno de los suyos. Pero este *escabel* no se sostiene durablemente y, en breve, lo imprevisto bajo el modo de la contingencia golpeará su puerta, desbaratando su eminente posición y abriendo una herida infantil que provoca, esta vez, una irremediable hemorragia libidinal.

Pasando del centro a la periferia, de la cúspide a la caída, encarnará la pérdida, el despojo y el reverso del mundo, desterrado de los palacios de la opulencia que frecuentó: al decir de Baltasar Gracián, el *in-mundo*. Desposeído del don literario, podrá retomar ulteriormente el camino de la letra, vía las voces de los demonios. Y es en este punto fecundo, razón para decirlo, donde nos hallaremos enseñados por la lucidez irónica de los demonios, que nos prodigan una verdadera lección clínica. Os dejo descubrir las ocurrentes expresiones demoníacas, que son una joya en su género, como los comentarios precisos de los autores al respecto. Digamos para concluir que Verdaguer, escriba de las voces de los demonios, nos deja en sus cuadernos una lección inestimable del uso de la letra como modo de tratamiento del real alucinatorio de la voz. No deja de interpelarnos el carácter de «verdad mentirosa» que enuncian las voces a sabiendas, como tampoco sus metáforas del telar y del tejido cuyo agente es «la unencia», y también la metáfora según la cual «cada palabra sea una guadaña que rompa las cadenas que almuerzan en el corazón del hombre». Sin lugar a dudas, ¡los demonios de Verdaguer son demonios lacanianos!

Lector, cuando gires esta página y comiences a recorrer este volumen, tu lectura descompletará la nuestra y, entonces sí, el libro no cesará de escribirse y las resonancias de tu voz enriquecerán los ecos de la nuestra.

JOAN MIRÓ Y EL CUERPO DEPUESTO

ANTONI VICENS

Droites. Je grimpe sur cet escabeau. [...] Tout seul. Surtout personne. Toujours.
Personne n'entre dans l'atelier quand je travaille.[\[1\]](#)

JOAN MIRÓ

El objeto de este ensayo es describir la relación que Joan Miró llegó a establecer con la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado y la tapicería, para darles las formas de un síntoma, o más bien un *sinthome*, entendido este como la mediación entre el cuerpo y la imposibilidad de concordarlo con un Uno que fuera solamente identificativo. Nos situamos entre una obra que llegó a inscribirse en la historia del arte como una de las más considerables del siglo XX y unas formas de gozar que recrearon nuestro modo de mirar y de experimentar lo bello artístico. En este caso, explorar el espacio subjetivo que se sitúa entre estas dos instancias requiere atravesar una cantidad impresionante de bibliografía. Los autores se recrean en la obra de Joan Miró sirviéndose de ella para edificar castillos en el aire, algunos de gran vuelo y de construcción bellísima, sin que se revele el misterio de su producción. Por otro lado, los intentos de la semiología del arte —el sol negro, la escalera ascendente, la mirada perdida, la desconexión—[\[2\]](#) han resultado estériles también, y demuestran continuamente que una de las fuentes del arte de Joan Miró es precisamente la de avanzar en sentido contrario a cualquier comprensión, ni tan solo artística, e incluso diríamos psicopatológica. Por cierto, la psicopatología también se ha dejado los dientes en una obra que desbarata los tópicos sobre la melancolía; un congreso reunió a una veintena de especialistas sin llegar a ninguna conclusión distinta de que Joan Miró fue un gran artista.[\[3\]](#)

Nos situamos en la perspectiva según la cual, para cada uno, sea cual sea su síntoma, la vida es objeto de una lucha, no siempre incruenta, entre la imposibilidad y la contingencia, entre la oscuridad del cuerpo que llamamos propio y el medio simbólico en el que se desarrolla la vida. Nada ahí es congruente ni predeterminado; y es esto lo que obliga al ser hablante a crear: a crearse un inconsciente, a crearse un síntoma. Se trata de una creación especialmente política, como gestión del poder de su propio síntoma. El ser puede sucumbir, o alienarse, pero puede también encontrar medios inusuales para sostener todo aquello que le resulta Otro en sí mismo, todo aquello con lo que está familiarizado y que se constituye como su realidad, su mundo, o si se quiere su entorno,

entendido incluso como el *Umwelt* de las teorías etológicas.^[4] Digamos ya de entrada que forma parte del *Umwelt* de Joan Miró la materia pictórica: el papel o la tela, con su grano, su grosor, sus rugosidades; la preparación de la superficie: lijado, cubierto de pintura al huevo, utilizado para limpiar los pinceles; la materia con la que se cubre: óleo, *gouache*, lápiz piedra, fuego, trozos de periódico o de cartón, hasta la fantasía de utilizar sus propios excrementos. Emociona oírle hablar del goce de la cerámica, las tierras, el fuego, y evocar cuando con su amigo el ceramista Llorens Artigas cocían las piezas en la mufla, con fuego de leña, dejando que el capricho de la materia y de las llamas transformase a su guisa las formas y los colores previstos.

Más sutil y de difícil análisis es la utilización de su propia mirada, o la provocación vista en la mirada de quienes contemplan sus pinturas. En este último extremo está su inmortalidad, tornada vigente por cada uno de quienes ahora mismo miramos sus obras. Nada de esto se separa de su cuerpo, a la vez que resulta una suprema deyección de este. Encontramos algunos testimonios de los estados de ánimo del artista en cada una de las épocas de su vida. Pero su arte es el de trascenderlos desde una soledad y en una sublimación que no solo nos acompaña como un lenitivo o un consuelo, sino que definen la humanidad del tiempo en que se producen. Joan Miró no renuncia a ninguno de sus estados de ánimo; los cabalga, los sigue, se deja crear por ellos; no les otorga la categoría metafísica de un ser, sino que le llevan a una unificación contingente que nos muestra a nosotros que lo seguimos el modo de excitarnos con lo más valioso de la vida: el amor, la muerte, el goce, siempre ligados al encuentro con la ausencia del Otro, el sinsentido, el traumatismo, formas del azar que nos constituyen como seres, más allá de nosotros mismos. De ahí el valor subversivo de su arte: creación hecha a partir de lo más improductivo, producción hecha con gran trabajo pero sin explotación, nueva herida abierta en la realidad y que nos muestra que aún no sabemos nada de lo real. Más allá de la angustia, cerca del arrebató místico, allí donde no hay nada más humano que el goce fuera de la ley, se encuentra Joan Miró, en cuerpo.

LOS COMIENZOS

Quien, desde la calle Ferran, entra en el pasaje del Crèdit, entre el Barrio Gótico y la plaza Reial de Barcelona, encuentra aún la garita en la que se alojaba un vigilante en la época en que aún existía la tienda y taller de joyas y relojes del padre de Miquel Miró. En la misma casa nació Joan Miró en 1893. Cuatro años después nació su hermana Dolors. Ese era también el nombre de pila de su madre y sería el de su hija. Joan Miró mantuvo relación con las tierras de origen de su padre (Cornudella, en el Priorat) y de su madre (la isla de Mallorca). Su padre le incitó a seguir los estudios de Comercio (una titulación de grado menor respecto del bachillerato), seguramente con vistas a que pudiera llevar en su día el comercio familiar. También por esta razón entró a estudiar en la Llotja, una Escuela de Artes y Oficios llamada así por el local donde estaba, la Llotja de Mar, que en la época era la sede de la Cámara de Comercio. En esa escuela se formaban sobre todo diseñadores para la industria, pero también ofrecía estudios de Bellas Artes. En esa escuela había enseñado el padre de Pablo Picasso, este último había sido también alumno unos años antes que Joan Miró. Allí estudió dibujo y pintura, a la vez que arte decorativo, formación muy oportuna para un futuro joyero. Nos quedan de esa época algunos diseños de joyas.

En 1910, Joan Miró sufrió una depresión nerviosa, seguida de una fiebre tifoidea. No sabemos mucho de este episodio, que hay que considerar muy importante. El caso es que el padre de Joan Miró había comprado una casa con una pequeña finca en Montroig, un pueblo que está a unos cuarenta kilómetros al sur de Cornudella, muy cerca del mar. Los padres decidieron mandarlo allí para que se recuperara. Permaneció en Montroig unos meses, trabajando y pintando; a la vuelta entró a trabajar como contable en un famoso almacén de droguería. A la vez, expuso un par de pinturas en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona de 1910. Mientras trabajaba como contable, estudiaba en una escuela particular de arte, regida por el pintor y pedagogo Francesc Galí, quien le hizo descubrir la música y la poesía, lo llevó a pintar al exterior y utilizó con Joan, que tenía algunas dificultades con el dibujo, un curioso método, consistente en hacerle palpar a ciegas un objeto, por ejemplo, la cabeza de un compañero, para dibujarlo luego sobre el papel.

El propio Joan Miró lo contaba así: «Era incapaz de ver un volumen, de trasladarlo con el sentido de la sombra, los huecos y todo eso [...] No era muy hábil. [...] Entonces Galí inventó para mí este método, atrevido como él [...] Yo estaba muy angustiado por no poder hacer lo que mis compañeros hacían muy fácilmente».^[5] Estuvo tres años en aquella escuela, donde hizo grandes amigos, como Josep Llorens Artigas, Enric C. Ricart y Josep Francesc Ràfols.

En 1912, el activo galerista barcelonés Josep Dalmau organizó la primera exposición cubista realizada fuera de Francia. La obra más notable que se presentó fue el *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, junto con obras de Gleizes, Le Fauconnier, Juan Gris, Metzinger, Marie Laurencin y Augusto Agero. No cabe duda de que Miró y

sus amigos conocían algo de esa escuela, pero en la época de las estampas en blanco y negro nada podía compararse a la presencia misma de esas obras.

A partir del año siguiente frecuentó la academia de dibujo del Cercle Artístic de Sant Lluç. El Cercle ofrecía modelos desnudos y caballetes para quien quisiera practicar el dibujo del natural. Joan Miró evoca la presencia, entre los que allí practicaban, de un hombre barbudo de edad avanzada: era el arquitecto Antoni Gaudí, que, con toda su fama, seguía practicando el dibujo del natural. Joan Miró conoció allí a otros que serían sus amigos. Uno de ellos era Joan Prats, que tendría durante muchos años una famosa sombrerería en la rambla de Catalunya. Los otros eran los mencionados Enric C. Ricart, con el que alquilaría un estudio, Josep Francesc Ràfols, pintor, arquitecto e historiador del arte, y Josep Llorens Artigas, que sería su ceramista. En 1913, Joan Miró expuso tres obras en una exposición organizada por el mismo Cercle de Sant Lluç.

Joan Miró empezó a alternar sus estancias durante el verano en Mont-roig con la vida en Barcelona primero y más tarde en París. Él era consciente de sus limitaciones como artista; sabía que el dibujo se le resistía; pero se le reconocían dotes de colorista. En un esbozo de autobiografía escrito para Michel Leiris en 1929 evocaría esta época: «No dispongo de medios plásticos para expresarme: esto me hace sufrir atrozmente y llego a darme golpes con la cabeza en la pared, de desesperación, al no poder expresarme».[6]

En 1917, en plena guerra mundial, el marchante parisino Ambroise Vollard organizó en Barcelona una gran exposición de arte francés, con 1.458 obras de Maurice Denis, Edgar Degas, Bonnard, Matisse, Monet, Odilon Redon, Signac, Vuillard, Cézanne, Courbet, Daumier, Gauguin, Manet, Seurat, Sisley y Toulouse-Lautrec. Picasso se instaló en Barcelona durante unos meses, en la que sería su penúltima estancia larga en la ciudad. La exposición tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes, un impresionante edificio hoy desaparecido, situado en el Saló de Sant Joan, cerca del parque de la Ciutadella. Sin duda fue un gran acontecimiento artístico, y Joan Miró quedó muy impresionado. De ahí surgiría la Agrupació Courbet, que reuniría a Joan Miró, Ràfols, Ricart, Rafael Sala, Francesc Domingo y Llorens Artigas.

En esta época, la pintura de Joan Miró tomaba su inspiración del fauvismo. En sus cuadros plasma juegos de color de gran impacto visual, reforzado por un uso de ritmos violentos en la forma. Son de esta época *El abanico rojo* (D 15),[7] el *Desnudo de pie* (D 57), el *Desnudo con espejo* (D 71), y paisajes de Mont-roig, Prades, Siurana y otros pueblos cercanos, bodegones, algunos retratos o los dos primeros autorretratos, de 1917 (D 50) y 1919 (D 72).[8] Su pintura se dirige al espectador para producir en él un efecto de sacudida. La belleza parece servir especialmente para la captura de la mirada, con el fin de desestabilizarla.

En esta época, Joan Miró se convirtió en un ávido lector, sobre todo de poesía. En uno de sus bodegones aparece un libro de Goethe, y sabemos que se aficionó a los poetas franceses, especialmente a Guillaume Apollinaire. Es notable cómo aquel hombre, que tenía una formación cultural elemental, aprendió francés con facilidad y se aficionó a la literatura más avanzada del momento. Por supuesto, su contacto con el mundo artístico en general le trajo los contactos necesarios; en aquel tiempo, Barcelona mantenía un

vínculo cultural muy estrecho con París, y tanto los artistas catalanes viajaban a París como los parisinos lo hacían a Barcelona. Joan Miró pudo conocer en Barcelona a personajes como los Delaunay, Marie Laurencin, Max Jacob, Francis Picabia o el crítico Maurice Raynal. Georges Raillard recoge un recuerdo de esa época: «En 1917, Picabia y los demás me sacudieron porque se negaban a encerrarse en los problemas plásticos, porque ironizaban sobre ellos».[9] Sin duda esta ironía y este desprendimiento de la servidumbre hacia el plasticismo son el primer paso del que sería el proyecto más original de Miró, la destrucción de la pintura.

Tenemos algunos testimonios de la tensión con la que Joan Miró vivía su relación con la pintura. En 1918, desde su aislamiento en Mont-roig, escribía a su amigo Ricart: «Nada de simplificaciones ni de abstracciones. Por ahora lo que me interesa más es la caligrafía de un árbol o de un techo, hoja por hoja, ramita por ramita, hierba por hierba, y teja por teja».[10] Y a Ràfols: «Ya ve que soy muy lento con el trabajo. [...] Gozo cuando llego a comprender en un paisaje una pequeña hierba —¿por qué despreciarla?— hierba tan graciosa como un árbol o una montaña».[11] Vemos que su relación con la naturaleza no era en nada «naturalista», sino algo que le permitía romper la jerarquía establecida por los románticos. La naturaleza era una caligrafía, algo que remite al origen perdido del trazo, y que más adelante buscará en la pintura rupestre.

De su modo de gozar con la pintura en este momento tenemos otros testimonios. En una carta a Ricart, dice: «Quien siempre, invariablemente, huye de ponerse a pintar del natural (coito del artista con la naturaleza) fatalmente me recuerda al hombre entregado a la masturbación y que va de cabeza a un manicomio o a un sanatorio de tísicos, o a una impotencia viril y por tanto creadora».[12] Y, a Ràfols: «Cavar, cavar muy profundamente, como siempre le digo a Ricart, y cavando muy hondo es como aparecerán, esplendorosos, nuevos problemas para resolver, que nos llevarán en camino de huir de lo fatal *interesante, momentáneo*, e ir a hacer *buena pintura*».[13] Más que de un posible goce fálico, estas imágenes de penetración nos dan idea de una insatisfacción con una pintura encaminada a producir interés en el espectador, y la búsqueda de un origen más profundo, algo dado siempre por supuesto en el acto mismo de pintar, pero que su pintura quería revelar.

En 1918, Joan Miró hizo su primera exposición individual, en las Galeries Dalmau, en la calle de la Portaferriça de Barcelona. Fue un rotundo fracaso, pero de ahí nació la Agrupació Courbet, con Ràfols, Ricart, Sala, Domingo y Artigas, que organizó una exposición colectiva.

París iba convirtiéndose para él en un foco de atención. En una carta de 1918 a su amigo Ricart dice: «Tengo que decirte que si he de vivir mucho tiempo más en Barcelona aquella atmósfera tan mezquina y tan de pueblo de campesinos (artísticamente hablando) me asfixiaría. Una vez fuera me parece que solo me verán el pelo cuando vaya a pasar las navidades con la familia o de paso, para ir al campo».[14] La prisa por trasladarse a París se fue agudizando y en 1919 escribía también a Ricart: «Si fuera solo para ver a Manet y a Cézanne está claro que me esperaría. Yo reniego de los que temen caer

luchando y se contentan con el relativo, pequeñísimo, triunfo tenido entre cuatro imbéciles de Barcelona».[\[15\]](#)

En 1919, la Agrupació Courbet se disolvió y algunos de sus miembros se trasladaron a París. A finales de febrero de 1920, lo hizo Joan Miró.

EL PRIMER VIAJE A PARÍS

Permaneció allí cuatro meses. Se instaló en un hotel frecuentado por catalanes y se relacionó con los que estaban en aquel momento en París: Josep Pla, Josep Llorens Artigas, Joan Salvat-Papasseit o Joaquín Torres-García. Se daba el caso de que la madre de Joan Miró y la de Picasso, que vivía también en Barcelona, eran amigas. Antes de emprender el viaje, Joan Miró visitó a la señora Picasso, y esta le entregó una tarta para que se la llevara a su hijo. Así se inició la amistad entre ambos pintores, que había de durar toda la vida. Durante los cuatro meses de su estancia en París se dedicó a visitar toda suerte de museos y de exposiciones. Asistió a clases de dibujo en la Académie de la Grande Chaumière, pero apenas pudo trazar una línea. Estaba extasiado. En una carta a su amigo Francesc Trabal, comentaría: «Mi ilusión por conocer París, vivir ahí, trabajar, no pudo expansionarse: le ganó la desorientación que me causó París. Viví un año de desorientación absoluta. De tal modo que intenté ir a alguna academia y no supe trazar una raya. Me situaba ante los modelos y, en absoluto, no sabía dibujar. Había perdido el mecanismo de cómo iba todo aquello. Y no volví a encontrarlo hasta Mont-roig, adonde volví el verano siguiente, y donde inmediatamente “me volvió” la pintura como cuando a los bebés les vuelve el llanto».[16]

En junio volvió y se instaló de nuevo en Mont-roig. Desde allí escribió a su amigo Ricart: «Decididamente, nunca más Barcelona. París y el campo, y eso hasta la muerte». El propio Picasso se lo había aconsejado: «Créame, si quiere ser pintor, no se mueva de París».[17] A Joan Miró le volvió pues la pintura, y la plasmó en obras como *La mesa (Naturaleza muerta con conejo)* (D 74) o *El caballo, la pipa y la flor roja* (D 76), que expondría al año siguiente en la galería parisina La Licorne. Se observa una clara influencia del cubismo, que reordena aquel impacto un poco salvaje de su primera pintura.

LA VIDA EN LA RUE BLOMET

En marzo de 1921, Joan Miró volvió a París. El escultor Pablo Gargallo le sugirió que se instalara en su taller en la rue Blomet, contiguo al de otros artistas y que iba a dejar libre. Miró lo ocuparía hasta 1926. Su vecino era André Masson, con el que trabó enseguida una estrecha amistad. El taller de Masson, que mantenía en un gran desorden, contrastaba con la pulcritud con la que Joan Miró limpiaba y ordenaba cotidianamente el suyo. Se comunicaban por un agujero que había en la pared. El edificio sería derribado años después.[\[18\]](#)

A través de Masson, siguió trabando amistad con artistas y literatos que, como él, exploraban vías de creación artística inéditas en aquellos fecundos años veinte parisinos: Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Antonin Artaud, Robert Desnos, Michel Leiris, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Péret, André Breton, Raymond Queneau, Jacques Prévert, que en un momento u otro se acercaban a la rue Blomet. Un poco más tarde, en 1924, Georges Bataille también empezó a frecuentar el lugar. La conversación de estos creadores giraba en torno a las lecturas que hacían de autores como Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Dostoievski o Nietzsche.

Fue en la rue Blomet donde Joan Miró descubrió la obra de Paul Klee, en una monografía que poseía Masson y en una galería que exponía algunas de sus obras originales: «Klee fue el encuentro capital de mi vida —comentó más tarde—. Fue bajo su influencia como mi pintura se liberó de todo vínculo terrenal. Klee me hizo comprender que una mancha, una espiral, un punto incluso, pueden ser temas de pintura tanto como un rostro, un paisaje o un monumento».[\[19\]](#)

Joan Miró seguía con su ritmo habitual de trabajo: los inviernos en París, en su taller y alojado en algún hotel, y los veranos entre Barcelona, donde tenía la familia, y Montroig. Pero, sobre todo en París, las condiciones materiales de su existencia eran muy difíciles. Trabajaba como un jornalero, o más bien un hortelano.[\[20\]](#) En una carta a su amigo Ràfols le cuenta: «Yo sigo trabajando con la misma humildad de un obrero que trabaja todas las horas del jornal para sostener a la familia».[\[21\]](#) Y, en otra carta: «Este trabajo, junto con la actividad que pide París, frecuentar gente y ser hombre de mundo, y la máxima actividad espiritual que todo eso pide, me dejaba sin tiempo material para contestar a los amigos». Y añade: «Por las noches iba a un gimnasio a boxear».[\[22\]](#) Uno de sus contrincantes en el boxeo fue Ernest Hemingway, que casi le doblaba en volumen. En unas notas que Joan Miró escribió sobre la rue Blomet leemos: «Practiqué el boxeo con Hemingway en un Cercle Américain. Era bastante cómico; yo le llegaba al ombligo».

En sus conversaciones con Gaëtan Picon, revela cuál era su situación material en ese tiempo: «Volvía al anochecer a mi taller de la rue Blomet, me acostaba, no siempre había comido, veía cosas, las anotaba en cuadernos. Veía formas en las grietas de las paredes, en el techo, sobre todo en el techo».[\[23\]](#) En unas notas que dejó dice: «Comía poco y mal. Ya he dicho que en aquel tiempo el hambre me producía alucinaciones, y las alucinaciones, ideas para los cuadros. Recuerdo que una vez Arp vino a verme, y compartí con él algunos rábanos, era todo lo que tenía». No obstante, en las mismas

notas comenta que iba a cenar algunas veces al restaurante Nègre de Toulouse, regentado por M. Lavigne, en el boulevard du Montparnasse, famoso por su *cassoulet*, «donde encontrábamos, dice, a Joyce, ciego, en compañía de su hija». [24]

Años después comentaba aún sobre aquel tiempo: «Era una época muy dura; los cristales estaban rotos, la estufa, que me había costado cuarenta y cinco francos en el rastro, no funcionaba. Sin embargo, el estudio estaba muy limpio. Yo mismo lo arreglaba. Como era muy pobre, solo podía permitirme una comida a la semana: los otros días, me contentaba con higos secos y mascaba chicle. [...] Para el *Carnaval de Arlequin* hice muchos dibujos en los que expresaba mis alucinaciones provocadas por el hambre. [...] Cuando no estaba contento con mi trabajo, golpeaba la cabeza contra la pared». [25]

Durante el verano, en Mont-roig, era algo parecido. A su amigo Tual, que estaba en París, le contaba: «Durante las horas de descanso, hago una vida de salvaje. Casi desnudo, hago gimnasia y corro como un diablo bajo el sol y salto a la cuerda. Por la tarde, cuando acabo el trabajo, me baño en el mar. [...] Me vuelvo cada día más exigente conmigo mismo, exigencia que me hace rehacer un cuadro si una de las esquinas tiene un milímetro de más, a la derecha o a la izquierda». [26]

De los dos o tres primeros años en la rue Blomet nos queda poca obra, pero de una extraordinaria importancia. La primera y principal es *La masía* (D 81), que resultó un punto de inflexión en su obra, pues culmina su modo de trabajar hasta entonces y, a la vez, deja atrás aquella maravillosa manera que tenía de dejarse subyugar por la representación, aunque fuera para trascenderla. Aquella pintura la había comenzado en Mont-roig en junio de 1921, tras haberse instalado en París en la rue Blomet. Fue un trabajo largo y delicado. En la citada conversación con Francesc Trabal, evocaba su forma de trabajar: «*La masía*. ¡Nueve meses de trabajo constante y pesado! ¡Nueve meses cada día pintando y borrando y haciendo estudios y volviéndolos a destruir! [...] Quise poner todo lo que yo quería del campo. Creo que es insensato dar más valor a una montaña que a una hormiga (y esto los paisajistas no lo saben ver), y por eso no dudaba en pasarme horas y horas para darle vida a la hormiga. Durante los nueve meses que trabajé en *La masía*, trabajaba en ella siete u ocho horas diarias. Sufría terriblemente, bárbaramente, como un condenado. Borraba mucho». [27] A pesar de ello, no logró terminarla antes de volver a París. Se la llevó y se encerró en su taller de la rue Blomet para acabarla. Años más tarde, en una entrevista para la *Partisan Review*, evocaría las circunstancias de aquel trabajo: «Este cuadro, que hice en París para mantenerme en contacto con Mont-roig, fue tan dependiente de la realidad que solía pasear por el *bois* de Boulogne para recoger ramitas y hojas para usar como modelos para plantas y follaje en el primer plano. El cuadro representa todo lo que era más cercano a mí en mi hogar, incluso las huellas en el camino al lado de la casa. Era Mont-roig en París». [28]

Intentó que algún marchante se interesara por ella, pero en vano. Uno de ellos aceptó tomarla, pero la metió en el sótano de la tienda y la dejó allí durante meses. Ese mismo marchante llegó a proponerle recortar el cuadro en ocho trozos para poderlos vender más fácilmente. [29] Miró aprovechó que un filólogo alemán llamado Schneeberger iba a pronunciar una conferencia sobre la literatura catalana en un restaurante del boulevard

Montparnasse para exponer allí su pintura al menos por un día. En noviembre de 1922 fue expuesta en el Salon d'Automne. Sin resultado.

Por fin, en 1925, Evan Shipman, en nombre de Ernest Hemingway, compró *La masía*. Unos años más tarde, Hemingway evocaría aquella adquisición: «Después de que Miró hubo pintado *La masía* y que James Joyce hubo escrito *Ulises*, ambos tenían derecho a esperar del público que este les hiciera confianza sobre lo que harían a continuación, aun cuando ese mismo público no los comprendía, y uno y otro continuaron trabajando muy duramente después de haber pintado *La masía* o de haber escrito *Ulises* [...] En el taxi abierto, el viento se llevaba la gran tela como si fuera una vela, y le pedimos al taxista que condujera despacito». Miró le decía a Hemingway: «Estoy muy contento de que tú tengas *La masía*».^[30]

Pero aquella venta era una excepción. En 1921, el marchante barcelonés Josep Dalmau le había organizado una exposición individual en París. Aunque el catálogo estaba presentado por Maurice Raynal, la exposición había sido un rotundo fracaso. Picasso, que tenía mucha confianza en Joan Miró, había convencido a los marchantes Paul Rosenberg y Daniel-Henry Kahnweiler para que vieran la obra. Este la había considerado digna solo de la hoguera; del primero ya hemos hablado. La presencia de Picasso en aquella época fue muy importante para Joan Miró. En algún momento, seguramente después de la fracasada exposición de 1921, Picasso le había comprado el segundo *Autorretrato*, de 1919, que está actualmente en el Musée Picasso de París. Creo que verdaderamente en ese *Autorretrato* Picasso vio una mirada que, como el propio malagueño le dijo, «abría puertas».

LA DESTRUCCIÓN DE LA PINTURA

Durante los años que van de la conclusión de *La masía* (1922) a 1925, Joan Miró vivió los años más extraordinarios de un artista. Falto del reconocimiento del público, habiendo agotado con *La masía* un programa artístico que ya de por sí era atrevido, no volvió de ninguna manera atrás, antes al contrario, avanzó con la certeza de un suicida en una evolución que iba a cambiar la historia del arte.

Nos queda muy poca obra de esta época, pero de una importancia capital. Algunos bodegones, como el de la lámpara de carburo, *La payesa* (D 87) y el *Paisaje catalán* (D 90). La gran figura de la campesina se recorta sobre un interior esquematizado, y de su cuerpo destacan unos enormes pies con unas uñas de grandes dimensiones. Estas pinturas y *La tierra labrada* (D 88) surgían de una imaginación pictórica completamente nueva. Eran saltos de gigante, con los que Joan Miró empezaba a practicar lo que llamó su «asesinato de la pintura», en un tiempo de crisis «prevalentemente anti-retinal». [31] Se trata de un abandono del carácter representativo de la pintura, en la que los elementos iban tomando más una significación de ideograma y menos un valor plástico.

En la conversación con Francesc Trabal que hemos citado, describe así su situación en aquel momento:

Llegó el verano [de 1923] y volví aquí [a Mont-roig]. Y durante un año destruía sistemáticamente todo lo que hacía. Comenzaba mi revuelta interior. De aquella época no queda absolutamente nada. Solo dejé vagamente concebida *La tierra labrada*. Volví a París sin nada. En plena revuelta y sobre todo un furor por lo natural. Mi amistad con los jóvenes intelectuales que vivían en París fue multiplicada [...]. Antes de solucionarse esta época de desasosiego [*neguit*], un día vino Picasso a casa y dijo que después de él este era el único paso adelante que se había dado en la pintura. Volví a producir y, partiendo de la realidad, conseguí perder el contacto con la realidad [...]. Desprendiéndome de toda influencia pictórica y del contacto con el natural, pintaba sintiendo un desprecio total por la pintura. [...] La idea de pintura no tiene ningún valor espiritual, de ninguna clase. Pintaba de aquella manera porque no podía transigir con ninguna otra. [...] Sentía en absoluto un desprecio por mi obra. Como lo siento ahora y como siento el mismo desprecio por mi porvenir. [32]

En una carta de 1924 a Michel Leiris, sin duda el más cercano de sus amigos franceses, se expresaba en términos parecidos:

Destrucción casi total de lo que dejé el verano pasado y que pensaba retomar. ¡Demasiado real aún! Me desprendo de toda convención pictórica (ese veneno). [...] La introducción de las materias excitantes (colores) aunque desprovistas de todo sentido pictórico os revolvió la sangre y la alta sensación que os araña el alma se echaba a perder. [...] Mis últimas telas, las concibo como por un *coup de foudre*, absolutamente desprendido del mundo exterior (del mundo de los hombres que tienen ojos en las cavidades que hay bajo la frente). Figuración de una de mis últimas X (no encuentro la palabra; no quiero decir tela, ni tampoco pintura). Retrato de una encantadora amiga de París, —parto de la idea de palpar muy castamente su cuerpo empezando por su costado hasta la cabeza. [...] Apenas es pintura, pero *je m'en fous absolument*. [33]

Estos cambios en su trabajo artístico van acompañados de otras modificaciones. Cuando a comienzos de 1924 vuelve a París, se deshace de su marchante Rosenberg, del que ya vimos que no tenía ninguna fe en su arte. Y a partir de ese año va desencantándose del ambiente artístico general de París. En una carta a Picasso, califica el ambiente artístico de París de «torre de Babel de majaderías». Y añade: «Cobardía enorme. Los memos de los críticos. Los castrados (medio eunucos, medio críos) de los pintores. ¡Los niños que

tienen miedo de un rasguño!». Y prosigue en términos de pugilato: «¡Hay que saber aguantar el directo de un peso pesado, diantre!». Y remata: «¡Me llegan hediondecas en forma de periódicos parisinos y de otras partes, que infectan la bóveda de mi casa de cielo azul!». [34]

Fue un tiempo muy difícil, en el que Joan Miró se encerraba en su estudio de la rue Blomet o en su casa de Mont-roig, trabajando intensamente y destruyendo constantemente. Destruía lo figurativo, y avanzaba hacia esa zona más allá de lo especular, apoyado en pequeños indicios para poder llegar allí donde ni el impacto de los colores violentos que había utilizado, ni el atractivo de los elementos decorativos que dejaban aún la franja de cierta atracción plástica, permitían al espectador un descanso. Si para Henri Matisse la pintura había de ser un sillón confortable, para Joan Miró había de llevar al espectador al desasosiego, a la visión de lo invisible, al agujero en el que todo sentido plástico se anula. Si en su vida cotidiana practicaba una rígida disciplina para mantener el semblante de su cuerpo arreglado como un figurín, para practicar una cortesía delicada y para que su taller estuviera limpio como si nadie viviera allí, en su pintura avanzaba con paso seguro por un camino de destrucción de todo lo visto y sabido. Apenas algunos amigos entendían el vitriolo que corría por las venas de aquel hombre menudo y del riesgo en que ponía su vida. Apenas vislumbramos cuál fue la soledad que sostuvo su acto creativo, sobre todo en aquellos dos o tres años.

En 1948 evoca el trabajo de aquella época: «...comencé a trabajar fuera del realismo que había practicado hasta *La masía*, hasta que, en 1925, estaba dibujando casi por completo a partir de alucinaciones. En aquellos tiempos vivía con unos pocos higos secos al día. Era muy orgulloso para pedir ayuda a mis amigos. El hambre fue una buena fuente de esas alucinaciones. Me sentaba durante largos períodos mirando las paredes desnudas de mi estudio y tratando de capturar esas formas sobre papel o sobre tela de yute». [35]

La obra más importante de esa época es *El carnaval de Arlequín* (D 115), del que evocaría poéticamente en 1939 las circunstancias de su creación:

El ovillo de hilo deshecho por los gatos vestidos de arlequín ahumado enredándose y apuñalando mis entrañas en la época de hambruna que dio nacimiento a las alucinaciones registradas en ese cuadro bellas floraciones de peces sobre un campo de amapolas anotadas sobre la nieve de un papel tembloroso como la garganta de un pájaro en contacto con un sexo de mujer en forma de araña de patas de aluminio al volver a casa de noche. [36]

En febrero de 1925 algo de su suerte material cambió de manera importante. El americano Evan Shipman, aquel que había comprado *La masía*, convenció a un marchante, Jacques Viot, para que viera los trabajos de Joan Miró. Este le compró inmediatamente algunas obras, lo invitó a cenar y le propuso un contrato en exclusiva. Y Joan Miró empezó a vender pinturas. En junio, Jacques Viot le organizó una nueva exposición en París, en la Galerie Pierre, en Montparnasse. El resultado fue un poco contradictorio. Al *vernissage* acudió el todo París, y los surrealistas lo adoptaron como a

uno de los suyos. Pero a pesar de ello las críticas fueron muy poco favorables, y solo vendió un cuadro.[\[37\]](#)

LA VIDA EN LA RUE TOURLAQUE

Pero ya había pasado la página. Gracias al contrato con Jacques Viot, Miró tenía unos ingresos regulares, aunque no fuesen muy brillantes. En marzo del año siguiente, Miró pudo trasladar su taller a un curioso edificio de la rue Tourlaque, en Montmartre, que se llama aún hoy la Cité des Fusains, y que albergaba una treintena de talleres y viviendas de artistas. El lugar era más cómodo y más amplio que el de la rue Blomet, y además le dio la ocasión de establecer nuevas amistades, con Jean Arp o Max Ernst, por ejemplo.

Michel Leiris publicó un bello artículo sobre Joan Miró en la revista americana *Little Review* donde resume la posición de aquel momento: «Un dedo, una pestaña, un órgano sexual en forma de araña, una línea sinuosa o el eco de una mirada, el flujo del pensamiento, las sabanas cálidas de una boca de contornos húmedos...».[38] Trabajó para los Ballets Rusos, cosa que no agradó nada a los surrealistas, que estaban en plena campaña de «El surrealismo al servicio de la Revolución». Dos obras de Joan Miró viajaron a Nueva York. En julio murió su padre. Su marchante Jacques Viot huyó a Tahití perseguido por fraude fiscal. Pero él ya estaba lanzado y no le costó mucho encontrar otro marchante, Pierre Loeb.

Y, en medio de todos estos cambios, algo más profundo transformó la condición de artista de Joan Miró. Rompió de alguna manera con los surrealistas. En realidad, siempre hubo un malentendido con ellos. Joan Miró no fue nunca surrealista, pero él siempre mantendría buenas relaciones con la secta de André Breton. Los surrealistas, muy activos aunque no tenían un programa muy rígido, fueron adoptando el credo comunista, con lo que se separaron del grupo algunos de sus componentes. Fue el caso de Michel Leiris o de Georges Bataille.

Joan Miró dedicó una pintura impresionante a la amistad con estos dos; se titula *Musique, Seine, Michel, Bataille et moi* (D 260). Miró, Leiris y Bataille ya se conocían de la rue Blomet y tenían la costumbre de pasear por la noche por los muelles del Sena, arrojando monedas al agua para conjurar la mala suerte. Así lo cuenta Joan Miró: «Me gustaba hacer círculos en el agua, me gustaban los reflejos, los colores cambiantes según la luz. Un poco más tarde pinté un cuadro que evoca estos paseos por los muelles; entre círculos en punteado, escribí: *Musique, Seine, Michel, Bataille et moi*». Y añade: «Sí, conocí bien a Bataille, pero después de la rue Blomet».[39] Una investigadora de la Universidad de Glasgow, Lesley Thornton-Cronin, dedicó su tesis doctoral a la relación entre Georges Bataille y Joan Miró.[40] No parece que intimaran mucho, pero sí que para Joan Miró esa relación fue muy importante. Señalemos que en este 1927 tanto Michel Leiris como Georges Bataille estaban en análisis con Adrien Borel.[41] Sin duda aquel ambiente fue importante para Joan Miró. En este tiempo Georges Bataille escribió la *Histoire de l'œil*. [42] Si en esta obra Bataille incluía el cuerpo y el goce del cuerpo en la materia literaria, también Joan Miró encontraba en su trabajo una vía propia para incluir su cuerpo en la pintura. Bataille y su literatura lo familiarizaron con el desmembramiento del cuerpo. Aunque Bataille tendiera a leer el despedazamiento en los términos de un dialecto fálico, no faltaban momentos en los que podía ir más allá, como

en su experiencia con las fotos del suplicio chino de los mil cortes que le mostró quien sería su analista, o el texto sobre el dedo gordo del pie.[43] Este aparece como un paso necesario para el camino por el que Joan Miró mostraba el sentido que tenía para él la pintura: construirse él mismo un cuerpo con los objetos de arte.[44]

Y es ahí donde se sitúa el nuevo giro que dio Joan Miró a su arte. A su marchante Pierre Loeb le escribió: «Un gran enamorado del oficio, me convierto cada vez más. Muy confidencialmente tengo que decirle que miro con un amor creciente cosas reales — la lámpara de carburo, patatas, finalmente acaricio con los ojos cualquier cosa. No obstante, espero que el buen Dios no permitirá jamás que me sumerja en la letrina — nueva gran evolución de la pintura—, en todo caso, si me inclino alguna vez hacia la mierda, será para sacar diamantes de ella».[45]

A partir de ese momento, el propósito explícito de Joan Miró es ejecutar el «asesinato de la pintura». Trabajaba fervorosamente en su taller, sin dejar que nadie viera lo que estaba haciendo. No quería que nadie hablara de él, hasta el momento en que presentaba su trabajo en una exposición. En otra carta a Pierre Loeb, Joan Miró había dicho: «Trabajo mucho en este momento. Estoy en muy buena forma, lo que me permite pegar duro. Mi pintura se hace cada vez más pintura, evidentemente no esa miseria de *pintura-pintura*, que solo sirve para dar de comer a los cerdos y que ya está cortada de la historia del arte, por la cual tengo el más profundo desprecio y asco, como por toda cosa humana».[46] Y, más tarde: «Usted ya sabe que quiero conservar a *cualquier precio* mi aristocracia frente a toda clase de especuladores, snobs, críticos y canalla semejante». Y también: «No creo tener ningún derecho a destruir mis telas; sería inmoral y muestra de orgullo. Sería tener una meta de perfección absolutamente imbécil. Humildad de presentarse desnudo, en cueros, ante todos los hombres, con todas mis taras y todas mis llagas».[47]

En su conversación con Trabal, cuenta su posición en aquel momento: «Lo que me horroriza es la idea de que mi obra huela un día a carroña, y es lo que querrían quienes especulan sobre mi pintura, aficionados o marchantes. Hoy percibo nuevas luces a lo lejos [...]. Esto me conduce a comportamientos extremos: a partir del momento en que he terminado una cosa, telefono enseguida a mi marchante para que venga a buscarla, pues no puedo soportar verla ante mí, ¡la encuentro horrible! [...] La encuentro vieja, ha salido de mi vida, un simple punto de partida».[48] Vemos cómo lo que había sido un programa de destrucción de la pintura se convertía en una destrucción creativa que le llevaba cada vez más allá en el camino de ser responsable de comandar en la pintura de su tiempo.

El 1928 tuvo lugar una gran exposición de obras de Joan Miró en la galería Georges Bernheim, en la rue du Faubourg Saint-Honoré, que fue un gran éxito. Joan Miró ya había entrado en el olimpo de los grandes pintores. Sería interesante saber si era él quien había entrado ahí o si lo había hecho su obra, que tenía el valor de un desprendimiento, de una deposición con la que dejaba de identificarse en el momento mismo de haberla dado por completada. Al escritor belga Jean de Bosschère le decía, refiriéndose a su obra: «Pues no puedo llamarla experiencia, digo *pintura* porque no tenemos aún un

vocablo más preciso. *Invencción* me hace pensar en los rimadores; no me atrevo a proponer *descubrimiento...*». [49]

Lo cierto es que, en la rue Tourlaque, Joan Miró produjo una cantidad impresionante de obra. Pasar las páginas correspondientes en el catálogo de Jacques Dupin produce un efecto de vértigo y desasosiego; por tanto, la mirada no consigue encontrar el reposo en nada que se fije como un estilo. Cada pintura parece empeñada en desmentir a la anterior, en un esfuerzo por borrar todo rastro de algo que se pudiera denominar un estilo. Obras notables de esta época son: *El carnaval de Arlequín* (D 115) —que le compró André Breton—, *La siesta* (D 19), *Perro ladrándole a la luna* (D 222), *Pintura-Poema. Photo ceci est la couleur de mes rêves* (D 147), la serie de pinturas sobre el circo —que evocan las figuras de alambre del Circo de Alexander Calder—, *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (D 262) (con la duda *baisse-baise*), la serie de pinturas sobre fondo blanco de 1927, los interiores holandeses —realizados tras un viaje a Holanda—, los retratos imaginarios y una multitud de obras tituladas simplemente *Pintura* —a veces con un subtítulo— o *Paisaje*.

Si al comienzo de su carrera de artista Joan Miró buscaba capturar al espectador con vivos colores para desconcertarlo con las formas, ahora es todo él quien se convierte en un objeto más en su arte. A su amigo Trabal le confiesa: «Siento una gran voluptuosidad desconcertando a quienes creen en mí». [50] En una carta a su marchante Loeb le cuenta cuál es su estado de ánimo creador: «En este momento espero poderme *lanzar a fondo*. No sé, menos que nunca, dónde estoy ni adónde voy. Lucha de elementos *reales* con acontecimientos *irreales*. [...] Lo que sé es que me contradigo. Ninguna certeza en todo lo que pertenece al terreno del espíritu». [51] Fue en este momento cuando la prensa francesa publicó la famosa declaración de Joan Miró: «La pintura está en decadencia desde la edad de las cavernas». [52]

En el número 2 de la revista *Documents*, el crítico Carl Einstein describió así su trabajo de aquellos años: «Se ve claramente que la obsesión de Miró es ahora más clara. La acrobacia anecdótica se ha venido abajo. En los paisajes de 1927-28, se ve ya apuntar esta simplicidad. Aquel que se explica demasiado rápidamente no se atreve: se coloca fuera de su alucinación y se torna espectador. Miró ha renunciado ahora al encanto de su vieja paleta. Es la derrota de la virtuosidad. La intuición sube. Marca de una independencia aumentada. Simplicidad histórica. Nos volvemos cada vez más arcaicos. El final alcanza el comienzo». [53] En esta misma revista, Georges Bataille publicó una nota muy elocuente también sobre la obra de Miró de los años anteriores:

Las pocas pinturas de Miró que publicamos aquí representan la etapa más reciente de este pintor cuya evolución presenta un interés bien singular. Joan Miró partió de una representación de los objetos tan minuciosa que pulverizaba la realidad, una suerte de polvo soleado. En lo que seguiría, estos mismos objetos ínfimos se liberaron individualmente de toda realidad y aparecieron como una multitud de elementos descompuestos y tanto más agitados. Finalmente, como el propio Miró profesaba que quería «matar la pintura», la descomposición fue llevada hasta tal punto que no quedaron más que algunas manchas informes sobre la tapa (o sobre la lápida sepulcral si se quiere) de la caja de trucos. Luego los pequeños elementos colaterales y alienados procedieron a una nueva irrupción, luego desaparecen una vez más hoy en estas pinturas, dejando solamente las trazas de no se sabe qué desastre. [54]

En 1929 Joan Miró vendió sus primeras obras en Estados Unidos. En julio se prometió con Pilar Juncosa, en Mallorca, y se casaron en octubre. Al año siguiente nació la que sería su única hija, Dolores. Dejó la rue Tourlaque, para ocupar con su mujer un pequeño apartamento en una casa de reciente construcción, rue François-Mouthon, que ocuparía hasta 1932.

Si, en una primera época, Joan Miró había estado experimentando con el color y los ritmos, si luego su pintura buscaba realizar el ideal del «asesinato del arte», su trabajo artístico ahora emprende el camino de una nueva experimentación, esta vez con los materiales, más allá de la tela y del óleo. Empezó a utilizar en su trabajo objetos y restos que encontraba: trozos de madera quemados, pedazos de cartón, alambres, cordeles, arena, piedras, piezas de reloj, etc. Como base utilizaba tablonos de madera, planchas de aluminio o de cobre, tablero de *masonite* (táblex) o papel de alquitrán. Sus obras iban tomando el valor de esculturas o, como reza el título de algunas de ellas, «pintura-objeto». En cierto momento parece estabilizarse algo parecido a un estilo, por ejemplo, en las pinturas sobre papel Ingres, hechas de líneas negras muy bien trazadas sobre un fondo de manchas de colores, pero se ve que eso dura solo un corto tiempo del año 1931. Luego volvió a la pintura de grandes manchas bien perfiladas y que se entrecruzan entre ellas. Los temas de «cabeza de hombre» o «mujer» vuelven una y otra vez a los títulos de sus obras.

En 1931 Miró describía a su amigo Ràfols su momento: «Intentando cada día hacerlo menos bien, crearme algunas más dificultades, huir del buen gusto (porque creo que es la única manera de no convertirme como la chusma que nos ha precedido)». [55]

En ese mismo año, en una entrevista que le hizo un periodista madrileño, Francisco Melgar, y respondiendo a la pregunta sobre lo que se proponía hacer, afirmaba: «Por mi parte, yo no sé adónde vamos; lo único cierto para mí es que me propongo destruir, destruir todo lo que existe en pintura. Siento un asco profundo por la pintura, solo me interesa el espíritu puro». Y también: «La pintura me inspira asco; no puedo ver ninguna de mis obras. No tengo nada mío en casa, y hasta prohíbo a mi mujer que cuelgue nada de eso en los muros». [56]

El crítico Tériade percibió bien la realidad corporal de las obras de Joan Miró: «Habiendo Miró llevado a la pintura a sus fines e incluso a su final, no ha persistido especulando con ese cadáver. Simplemente, se ha reservado el derecho de hacer uso de los objetos que él mismo había introducido. Pero ¿quién podría decirnos que, jugando hoy con esos objetos, el artista no se encontrará un día, sin darse cuenta, en medio mismo de esa pintura cuyos términos (*bornes*) creyó un día tocar?». [57]

A partir de ahí la fama de Joan Miró no cesaba de crecer. En ese mismo 1931 realizó su primera exposición individual en Estados Unidos en Chicago, a la que seguirían otras.

Tras proclamarse la República Española y aprobarse el Estatut d'Autonomia de Catalunya, Joan Miró dejó su domicilio de París para instalarse de nuevo en Barcelona, en la casa donde nació. Contaba a un amigo que estaba pintando precisamente en la misma habitación donde fue parido. Cambió de nuevo de marchante y confió su obra a Pierre Matisse, hijo de Henri Matisse, que estaba instalado en Nueva York.

En 1934, tras la victoria de las derechas en las elecciones españolas y el fuerte movimiento involucionista que se desarrolló en España, Joan Miró volvió a París y a su ciclo de viajes entre esa ciudad, Barcelona y Mont-roig. En algunas de las «pinturas» de aquella época escribe palabras que forman casi poemas: *escargot femme fleur étoile* o *hirondelle amour*. Las combinaciones de colores resultan cada vez más estridentes, rompiendo con toda posible armonía cromática, como en su pintura de 1935, *Personajes ante la naturaleza* (D 487), donde sobre un fondo de un rojo de auténtico mal gusto se destacan unas manchas verdes, ocres y pardas en las que la mirada no encuentra ningún reposo. Continuamente Joan Miró cambia de estilo, en un esfuerzo por desconcertar al *connaisseur* o por desconcertarse a sí mismo.

Cuando en 1936 se produjo el golpe de Estado que iniciaría la guerra civil, Joan Miró se quedó en París, instalado con su familia en un hotel de la place de Saint-Sulpice y trabajando en el entresuelo de la Galerie Pierre. Muchas de las obras de esa época llevan el título de *Pintura*, y en ellas sigue con sus experiencias con el uso de materiales diversos, como, por ejemplo, en la serie de pinturas que hizo sobre papel de lija. Muchas de sus pinturas están firmadas al dorso.

Empieza a escribir poemas en francés. Los textos son descarnados, obscenos a veces, con asociaciones surrealistas y flujos de escritura automática. Por ejemplo:

Una estrella acaricia el seno de una negra
un caracol chupa mil tetas
de las que brota el pipí azul del papa-rey
amén.[58]

Abandona una vez más el estilo que venía practicando, y vuelve de nuevo a la figuración. Acude otra vez a la Académie de la Grande Chaumière, donde practica el dibujo del natural. Podemos decir que vuelve a la realidad, pero esta vez deformada, o reformada por una congoja que sería precipitado considerar causada únicamente por el momento histórico.

En unas notas de unos años después, comenta para sí mismo: «Al ver *Peinture* sobre tablero de Masonite del verano de 1936 se nota que ya me encontraba en un *impasse* muy peligroso al que no veía salida posible. Vino la guerra de julio de 1936, que me hizo interrumpir mi trabajo y adentrarme en mi espíritu; los presentimientos que tuve aquel verano y la necesidad de poner los pies en la tierra haciendo realismo tomó forma en París con la naturaleza muerta del zapato».[59]

En 1937, explicaba a Georges Duthuit cuál era su situación en aquel momento: «Ya lo ve usted, concedo una importancia cada vez mayor a la materia de mis obras. Una materia rica y vigorosa me parece necesaria para dar al espectador ese golpe en pleno rostro que debe alcanzarlo antes de que intervenga la reflexión. [...] Lo que cuenta es descubrir nuestra alma. Pintura y poesía se hacen como se hace el amor; un intercambio de sangre, un abrazo total, sin ninguna prudencia, sin ninguna protección».[60]

La República Española encargó a grandes artistas varios trabajos para el Pabellón de la Gran Exposición Universal de París de 1937. Entre ellos estaba el *Guernica* de Picasso,

la escultura de Alberto *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* y un mural de Joan Miró, *El segador*. Este mural, ejecutado sobre paneles de Celotex, se perdió y solo quedan algunas fotos en blanco y negro. Se trata de una gran figura, de la que se ven la cabeza, el cuello y los brazos, correspondiente a un segador que blande su hoz, cubierto con una barretina, referencia sin duda al himno de Cataluña, *Els segadors*. Podemos imaginar la gama cromática por la pintura contemporánea a la que hace alusión, la *Naturaleza muerta del zapato viejo* (D 557), de corte expresionista, donde un tenedor clavado en una manzana, una botella que parece requemada, un mendrugo de pan y un zapato se muestran en una gama de colores agrios en un fondo negro. Por lo demás, Joan Miró siguió pintando abundantemente.

Otra pintura extraordinaria de este momento es su *Autorretrato I* (D 578), en el que, sobre un fondo de pintura al óleo de colores suaves, entre amarillo y gris verdoso, dibujó a lápiz su rostro con gran detalle. Nunca un pintor se había retratado así, con la profusión de detalles e imperfecciones de su cara, y transformando la imagen en una hoguera de llamaradas frías, espinas retorcidas y centellas puntiagudas. Tal como había recuperado la realidad en el destrozo del bodegón citado, ahora revisaba su propia imagen más allá del espejo. De esta pintura anunciaba a su marchante Pierre Matisse: «Creo que será la obra más importante de mi vida».[61] A Georges Raillard le comentó más tarde: «Del mismo modo que me interesaba pintar en 1920 la mesa con un gallo y un conejo, me servía de mi cara como me servía de un molinillo de café».[62] A él le siguió un *Autorretrato II* (D 579) de cuyo rostro solo quedaban los ojos en llamas y algunas formas descompuestas, trazadas en colores primarios (azul, rojo, amarillo) sobre un fondo negro.

El verano de aquel año lo pasó en Varengeville-sur-Mer, un pueblo de la costa de Normandía, en una casa prestada por Paul Nelson. Volvería a este pueblo en agosto de 1939, a una casa alquilada llamada Le Clos des Sansonnets. La guerra de España ya había terminado y Franco había impuesto su régimen. Pero, más allá de esto, aquel agosto no podía ser tranquilo, en la medida en que las amenazas de Hitler estaban muy presentes en Europa. En 1948, en una entrevista a la *Partisan Review*, evocaría aquel momento: «En Varengeville-sur-Mer, en 1939, empezó una nueva etapa en mi obra que tuvo sus fuentes en la música y en la naturaleza. Fue por la época en que estalló la guerra mundial. Sentí un profundo deseo de escapar. Me encerré adrede dentro de mí mismo. La noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel importante para sugerir mis cuadros».[63]

A la vez, la amenaza de guerra y fascismo que se respiraba le inspiraba este comentario: «El arte tiene los días contados». Solo iba a quedar, decía, trazar líneas en la arena de la playa, o volutas de humo en el aire, o meadas en el suelo.

LAS CONSTELACIONES

Tras la invasión de Polonia por parte del III Reich, se esperaba el ataque al frente occidental, que no ocurriría hasta mayo de 1940. Estos meses de espera son conocidos en Francia como *la drôle de guerre*. Joan Miró, instalado en Le Clos des Sansonnets, hizo aún algunas pinturas sobre tela o sobre la parte trasera de tableros de táblex. Pero, súbitamente, en enero de 1940, fue como si toda su pintura, todo su arte, se fueran a condensar en un bloc de hojas de papel de 38 x 46 centímetros. De ahí saldrían veintitrés «pinturas», que formarían una de las series más esplendorosas de su obra. Inicialmente, el bloc lo había comprado para limpiar sus pinceles. En palabras de Joan Miró: «En el fondo de la tela, un color claro como la *craie* [tiza]. [...] Había comprado en París un álbum para limpiar los pinceles, y cuando lo hice por primera vez, me quedé parado con el resultado. A partir de entonces, cuando acababa una *Constelación* limpiaba en una hoja nueva los pinceles, y de esta manera quedaba preparado el fondo para la siguiente». [64] Este tratamiento de los materiales fue su constante. Años después, en sus conversaciones con Georges Raillard dejaba claro de dónde vienen los colores: «Utilizo toda clase de colores cuando preparo los fondos, porque la mayor parte del tiempo mis fondos vienen de los jugos producidos cuando limpio los pinceles, parten de ahí, de todo lo que hay en los pinceles [...]. Obtuve una materia muy bella, de la manera como le dije, cagando encima, apliqué las dos hojas una sobre la otra, y con la tercera hoja compondré un tríptico». [65] La pintura viene del cuerpo, de su deyección, para ser elevado a la sublimación del cielo constelado.

En la entrevista a la *Partisan Review* que hemos citado, y refiriéndose a las *Constelaciones*, cuenta:

Comencé un grupo de *gouaches* que se expusieron aquí en Nueva York [...] justo después de la guerra; una concepción completamente nueva de las cosas. Hice cerca de cinco o seis [de hecho diez] antes de dejar Vareneville para ir a España, a Mallorca, cuando la caída de Francia. Había veintidós [veintitrés] en total en la serie. Se basaban en imágenes reflejadas sobre el agua. No de un modo naturalista u objetivo, ciertamente, sino formas sugeridas por esos reflejos. [...] Fue un trabajo muy largo y extremadamente arduo. Lo comenzaba sin ninguna idea preconcebida. Unas cuantas formas sugeridas por aquí exigirían otras formas por allá para equilibrarlas. Estas a su vez pedían otras. Parecía interminable. Me llevó un mes, por lo menos, hacer cada acuarela, ya que día tras día me ponía a incorporar pequeñas manchas, estrellas, aguadas, puntitos infinitesimales de color, para alcanzar finalmente un equilibrio total y complejo. [66]

El historiador del arte Paul Hammond dedicó un libro a las *Constelaciones* y a los textos que André Breton escribió sobre ellas. [67] Resume el periplo de Joan Miró en aquel tiempo. Tras terminar diez de aquellas pinturas, la invasión alemana era ya inminente. ¿Adónde ir? Joan Miró eligió la ruta hacia España vía Perpiñán, atravesando Francia en tren, con su mujer y su hija, y con la carpeta que contenía las diez terminadas y las demás hojas en blanco o en curso de elaboración. Lo contaba así a Georges Raillard: «Yo había comenzado esas aguadas en Vareneville. Eran una carpetita, nuestro único equipaje». No sin peligro pudo llegar a Barcelona y de allí fue a alojarse en Sant Hipòlit de Voltregà, donde vivía su hermana. Tampoco allí se sintió seguro y decidió trasladarse a Palma, que había sido franquista durante todo el curso de la guerra, y donde

paradójicamente podía pasar más desapercibido. Así fue, instalado en un pequeño piso de la parte vieja de la ciudad. Allí continuó la serie; que terminaría aquel verano en Mont-roig. La titulada *L'étoile matinale*, fechada al dorso el 16 de marzo de 1940, en Varengueville-sur-Mer, se la regaló a su esposa.^[68] Actualmente está expuesta en la Fundación Miró de Barcelona; las demás están dispersas en Estados Unidos en museos y colecciones privadas.

Paul Hammond lee en estas *Constelaciones* «el estado de ánimo inquieto, incluso turbulento durante este tiempo sórdido y lóbrego».^[69] Alexandre Cirici consideraba que «las estrellas y las constelaciones de Miró rara vez son luminosas. Suelen ser oscuras, incluso negras y expresan, por lo tanto, no una presencia visual».^[70] André Breton redactó unos bellos comentarios surrealistas para cada una de las *Constelaciones* (excepto para la última).

Sobre el fondo transparente de estas pinturas, Joan Miró rayó con lápiz piedra, piedra contra papel, con su suave rechinar nacarado que va escribiendo formas que se desmienten en el siguiente trazo. Para el espectador no hay representación ni escritura. Los puntos y las líneas no son pues ni ojos, ni bocas, ni sexos, ni arañas, ni picos, ni dientes, ni pecas, ni mandorlas, ni vulvas. Nada de lo que en estas *Constelaciones* se pueda leer configura un destino. No se encuentran constelaciones familiares ni agujeros negros peludos. No se puede saber si las rayas forman bordes o los transgreden; y si insinúan formas es para desatinarlas.

Joan Miró sobrevivió a esta desolación galáctica. Pero aquellas pinturas extendieron aún más el mapa de aquel Nuevo Mundo en el que se sumiría enseguida, escenario de nuevos y mayores éxitos.

UN SÍNTOMA EXTRAORDINARIO

Hemos seguido hasta aquí el trayecto de este hombre singular, un hereje del arte, que ocultaba su cuerpo tras el velo de su apariencia siempre elegante y cortés, aunque pasara hambre, que no confió a nadie la fuente de su secreto, pero que la plasmó una y otra vez en sus obras. Su cuerpo descorporizado, su tiempo melancólico eran los de sus pinturas, sus grabados, sus cerámicas, sus esculturas. Sabía que su cuerpo no le pertenecía, pero se ponía a su servicio, frente a la muerte, al borde del agujero mismo de la existencia. Su cuerpo sabía hacerlo funcionar como un autómeta, y si se le manifestaba con el lenguaje del dolor de existir, él lo castigaba con ejercicios o golpes y lo hacía morir de hambre. Si su pensamiento se evacuaba o se disparaba, él lo transformaba en un arte nunca visto. Si se deprimía, sabía montarse la prótesis de un atildamiento que llamaba la atención, o desafiar a los críticos y a los *connaisseurs* que pululan por el mundo del arte y sus mercados; sí, y también a los universitarios durante dos siglos.

Poco sabemos sobre el episodio melancólico de sus diecisiete años; seguramente fue una depresión mayor de la que salió con una convicción: aquel arte que estaba aprendiendo, para el que estaba dotado mediocrementemente, había que asesinarlo, incorporar en él toda la morbilidad que él mismo soportaba, todo aquel «dolor moral» del que hablan los clásicos. Iba a ser malo para los demás, iba a perjudicar al mundo con las materias de su deyección. Séglas dice, refiriéndose a ellos, que «ven sin comprender». [71] Y por eso Joan Miró podía ver cada cosa, cada hormiga, cada grieta en la pared, cada grano en la superficie del papel como el inicio de un nuevo mundo no creado aún, que él iba a destruir con su creación. Y, paradójicamente, deviniendo él mismo inmortal. Artista increado, todo él artista, resonador no de un *Umwelt* definido por la especificidad de su goce, sino por cualquier elemento inesperado que viniera a constituir ahí algo que aún no es mundo. Con la provocación de su arte sale al paso de un delirio según el cual «mañana el periódico publicará mi vergüenza, mi delito; mañana seré detenido, encarcelado», [72] sino que crea las condiciones para que eso suceda realmente con la provocación de su arte. La vida huye, la vida está en fuga, y Joan Miró la atrapa en su inexistencia.

En su curso del año 2011, *L'être et l'Un*, Jacques-Alain Miller sintetiza la enseñanza de Lacan según la cual el cuerpo hace Uno, incluso antes del estadio del espejo, en tanto que, ese cuerpo, no solo goza, sino se goza. No se trata del cuerpo sexuado, con su imposible inscripción congruente. Se trata de un cuerpo «en el nivel de la existencia». [73] Sobre ese nivel, sobre ese Uno no especular, Joan Miró nos deja grandes lecciones, escondidas, eso sí, en todo un aparato ligado al mercado del arte, a sus convenciones y al goce que obtenemos de él.

Quizá se pueda decir todo esto de una manera más simple. El sombrerero Joan Prats, amigo de la juventud, resumió en una frase memorable la creación más importante de Joan Miró, el lugar de su enunciación: «Si yo cojo una piedra —decía Joan Prats—, es una piedra; si la coge Joan Miró, es un Joan Miró». Lo cierto es que, después de unos

pases de Joan Miró, y para quienes no somos Joan Miró, algunas piedras nos pesan menos.

HÖLDERLIN: EL TRANCE DE UNA DECISIÓN

PEPA FREIRÍA Y EUGENIO DÍAZ

En el instante en que se han arrojado al suelo las últimas interpretaciones erróneas hechas por la Metafísica, a saber, en el momento del cuestionamiento más extremo del Ser mismo y de su verdad, la palabra de Hölderlin, conocida de antes, y por lo pronto para otros poetas, se convirtió en un destino. [\[74\]](#)

MARTIN HEIDEGGER

INTRODUCCIÓN

Mucho, y desde muy distintas perspectivas, se ha escrito sobre el gran poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843), incluso estando él vivo (lo que indica su gran relevancia y su posición casi única en la historia del pensamiento).

Su obra y su vida han sido objeto de importantes estudios, interpretaciones y usos, desde análisis literarios, poéticos o lingüísticos, pasando por la filosofía, hasta la psiquiatría, el psicoanálisis o incluso la política. Por ejemplo, de un Heidegger que encuentra el *inicio de otro pensar* en el poeta Hölderlin.[\[75\]](#)

Jacques Lacan, por su parte, lo mencionará con relación a la ley primera del psicoanálisis, el significante del Nombre-del-Padre —«primer pivote de su clínica»—, [\[76\]](#) del que Schreber dio las claves. En su comentario sobre el libro de Jean Laplanche, *Hölderlin y el problema del padre*,[\[77\]](#) se refiere a la confusión que este plantea entre la ausencia del padre (temprana, en el caso de Hölderlin) como causa final de la psicosis y la forclusión del significante del Nombre-del-Padre. La clínica estructural tomó aquí sus precisiones.

No es la única vez que Lacan habló de Hölderlin.[\[78\]](#) En 1957, en la «Instancia de la letra...», una sola mención abrirá a una vía de conceptualización fundamental —más allá de la clínica diferencial— sobre el ser, la verdad, la satisfacción y su más allá —el goce—. Así, señala Lacan, partiendo del concepto de «retorno hölderliniano»[\[79\]](#) (*Nostos*, en griego clásico, es la palabra que toma del propio Hölderlin), Freud llega a la repetición (al modo de Kierkegaard) como lo imposible del retorno al origen. Y lo hace en el viraje de la década de 1920, que le lleva a la modificación de su *métapsychologie*. Primero con «Más allá del principio de placer» y *El malestar en la cultura* y después en su obra testamentaria, «Análisis terminable e interminable», con sus lecturas de las «antinomias mortales de Empédocles»,[\[80\]](#) donde Freud le da a su dualismo «un matiz trágico»,[\[81\]](#) sin retorno en síntesis alguna, si no es a la pulsión de muerte.

Volveremos sobre la diferencia entre retorno y repetición más adelante.

Con relación a Empédocles, filósofo presocrático del que tanto Freud como Lacan se ocuparán, es interesante señalar que la única tragedia que escribió Hölderlin fue precisamente *La muerte de Empédocles* (inacabada, escrita en verso y en forma de monólogo). En ella, el filósofo, expulsado de Agrigento por los sacerdotes corruptos, se acaba suicidando arrojándose al Etna. En la obra podemos leer un rasgo del ideario político y subjetivo de Hölderlin y su fracaso: la muerte de Empédocles es una acción política que busca conmover e impulsar a los ciudadanos a una regeneración en la que conseguirán regirse a sí mismos, en una nueva relación con el Otro fijada por ellos.

Dice Empédocles: «Repugna generalmente a los humanos todo aquello que es nuevo o extraño. Limitados a cuidar de su propiedad, no se inquietan más que por su subsistencia; su espíritu no llega a más. Pero, finalmente, han de partir, han de dejar la vida y, medrosos, se sumergen al misterio. Así, cada uno de ellos recobra una nueva juventud, como quien se refresca en la purificación de un baño. Los hombres deberían hallar su

mayor placer en este rejuvenecimiento y salir invencibles, como Aquiles de la Estigia, de una muerte purificadora, fijada por ellos mismos».[82]

La idea reiterada de la purificación (baño y muerte) apuntaría, por un lado, a la posibilidad de un mundo delimitado por el principio del placer, sin goce (sin resto, podríamos decir) y, por otro, al sacrificio como ofrenda para la creación de una nueva humanidad, en la égida schreberiana.

Encontramos aquí la idea de Hölderlin sobre el destino para el hombre, libre de determinaciones, y su propia posición como poeta, mediador sacrificial entre los dioses y los hombres.[83] con las consecuencias que, veremos, esto tiene para él. «Entonces quise morir, Diotima, y creía realizar así una tarea sagrada»,[84] dirá el poeta. Soluciones fallidas, subjetivas y de orientación política, y en donde podemos anudar su delirio y su debilidad política.

Como inciso cabe decir que el Empédocles de Hölderlin no podía saber que, como ocurre en una época como la actual de «desvitalización de la causa final [...], el sacrificio no entra en el cálculo de la eficacia».[85]

Otra cosa es el alcance de su acción poética, el «espejo irrompible de sus cantos» (Zweig, *La lucha contra el demonio*). De Hölderlin dijo Luis Cernuda: «... con fidelidad admirable, no fue sino aquello a lo que su destino le llamaba: un poeta. Pero ahí nadie le ha superado en su país, ni en otro país cualquiera».[86] La fidelidad del poeta a su destino, su entrega incondicional «a no se sabe qué fuerzas que hablan por su boca y dictan y ordenan las palabras de sus poemas»,[87] son parte de su trascendencia y de su locura al mismo tiempo.

Pero ¿qué es lo que le hace tan agalmático e inspirador?

Sin duda que su impresionante obra esté atravesada por la locura, con un encierro final de casi cuarenta años, le da un carácter mítico. Hölderlin fue el único de toda una generación de poetas y artistas en Francia, Inglaterra y Alemania que pasó de la treintena. Como dice Stefan Zweig en su libro *La lucha contra el demonio* (dedicado a Sigmund Freud, «espíritu agudo y sugerente»): «Nunca, en un espacio de tiempo tan corto, han sido sacrificados en magnífica hecatombe tantos poetas y artistas como en aquellos años del cambio de siglo [...]. Uno solo de esa pléyade sagrada, el más puro de todos, se arrastra todavía largo tiempo sobre esa tierra ya sin dioses».[88]

Aún más relevantes son las ideas que se descubren en su obra poética y epistolar, producidas en un tiempo en el que el mundo se encuentra inmerso en «la caída de los dioses» y lo que transmite y anticipa de las consecuencias para la humanidad. «¡Ya no es tiempo de reyes!», clama Empédocles en la tragedia hölderliniana.

Un momento histórico, donde una nueva concepción del hombre, como protagonista de sus actos, comienza a hacerse efectiva, pero cuyas consecuencias no son la Arcadia que Hölderlin soñaba: «... me altera el humor todo lo que no esté bañado en plata y oro, soy un lamento porque el mundo no sea una Arcadia», escribe en 1794 a su amigo y «hermano del alma» Neuffer.[89]

Leamos sobre la caída de los dioses y sus consecuencias en dos de sus poemas de las

Grandes elegías (1800-1801), previos al encierro en casa del carpintero Zimmer:[90]

Pero ¿crees acaso que los dioses hayan abierto sin motivo las puertas y para nosotros hecho ameno el camino?[91]

Y aún en otro poema de su impresionante elegía *El archipiélago*:

Muy a menudo el desvarío de los mortales
estremece mi corazón con un aire siniestro,
y busco ansioso algún consejo; pero hace mucho tiempo
que los proféticos bosques de Dodona
no hablan ya para consuelo de los necesitados; mudo
[el délfico dios está,
y solitarios y abandonados se encuentran los senderos...[92]

Entonces, ante un dios que abre sus puertas, a la vez que mudo, la escritura poética de Hölderlin da cuenta de la decisión —elección, el *der Augenblick* heideggeriano (Miller, curso «Año cero», 2017)—, que ha de tomar la humanidad: o inventar nuevos dioses o perderlos definitivamente.

Para Hölderlin el concepto de decisión puede pensarse en el sentido de ir más allá de un «yo me propongo».[93] Aquí encontramos de nuevo un punto fundamental de su posición subjetiva, pero no menos de su debilidad política, pues para él es totalmente insoportable que sus acciones no produzcan los efectos deseados. Algo que le llevará primero a una inacción, que sus amigos revolucionarios le reprochaban a menudo, y después al desencadenamiento psicótico.

Por este nudo entre decisión e inacción, es considerado habitualmente un idealista, aunque más bien proponemos pensarlo, saliéndonos del juicio, como «un desorden provocado en la juntura más íntima del sentimiento de la vida».[94]

Un ejemplo de este desorden —que anticipa el fracaso de su solución— lo encontramos en una carta escrita a Neuffer: «¡Ah!, el mundo; desde mi primera infancia ha asustado a mi espíritu y le ha hecho replegarse en sí mismo».[95] algo que bien podría evocar, a su vez, lo que Lacan describió como «la regresión tópica al estadio del espejo».[96]

Pero también encontramos los signos de ese desorden en lo que Hölderlin considera qué es ser un poeta y lo que se juega en esta decisión.

En su magna obra, la novela epistolar *Hiperión* (del griego antiguo, «el que camina en las alturas»), escrita entre 1794 y 1795, podemos ya rastrearlo. Hiperión es el «hijo de los dioses»[97] y si el destino humano, considera Hölderlin, es «estar atrapado en la nada», el poeta, él mismo, es el que hace de intermediario entre los dioses y este destino. La vocación del poeta, dirá, es «exponerse al exceso, mediar, entre lo divino y lo humano»:[98]

Nos interesaremos entonces a través de su obra, incluso más que en su biografía, por la respuesta singular que Hölderlin dio en la dimensión política a los albores de un nuevo tiempo para la humanidad. Por tanto, lo que se juega entre su pensamiento, su obra poética y su acción, en el sentido de lo que transmite, es decir, de lo que tiene efectos.

Veremos también cómo su proyecto sobre el destino para el hombre se fue desprendiendo de todo sentido, hasta alcanzar un minimalismo delirante. Según unas notas tomadas por su amigo Sinclair en los últimos años de su vida, «era un solo ritmo celeste».

ACCIÓN POÉTICA

En una conferencia pronunciada por Martin Heidegger en 1936 en Roma («Hölderlin und das Wesen der Dichtung»),^[99] a pocos meses de que se desencadenara la guerra civil española y en los previos al terrible desvelamiento de lo que depararía la Segunda Guerra Mundial, este se refiere a la idea hölderliniana de que solamente por la «Poesía» el hombre logra hacer de la tierra un lugar vivible.

La palabra del poeta no se queda en un mero divertimento, en un juego que solo procuraría distracción, sino que ha de implicar una acción de gran peso para el hombre y la cultura. Su proyecto es el de una poesía que alcance a decir quién es el hombre —a través del testimonio sobre su ser—, y, aún más, que con ello modifique su destino. Quiere que la poesía provoque una revolución en el pensamiento mismo que tenga consecuencias en cada uno y en una dimensión universal. Es decir, se trata de la poesía como *un medio para...* Una acción poética que lleve al hombre a un lugar superior.

El influjo de la obra poética de Hölderlin trasciende el interés de los otros poetas —Cernuda dijo de él que le había enseñado una nueva visión del mundo y una nueva técnica de expresión poética—, llegando a los filósofos, que lo analizan con el mismo entusiasmo. Su alcance en el pensamiento universal se hace indiscutible desde el momento en que se convierte en una referencia constante para las formulaciones sobre el ser. En este sentido se puede decir que su proyecto de acción poética es efectivo.

Heidegger lo elige, lo toma, como *el caso* privilegiado cuando se propone mostrar la esencia de la poesía. Y se pregunta: «¿Por qué no a Homero o a Sófocles, por qué no a Virgilio o a Dante, a Shakespeare o a Goethe?... cuando en las obras de estos poetas se realiza, en su realidad de verdad, la esencia de la Poesía, y aun con mayor riqueza que en la de Hölderlin, tan prematura, tan bruscamente interrumpida».^[100]

La figura del poeta le ofrece al filósofo, entre otras cosas, una vía que le permite desmarcarse del peso del lenguaje de la Metafísica y de toda concepción generalista de la esencia. Para Heidegger, la raíz de la esencia no es universal: «Vale para casos privilegiados, para ejemplos ejemplares, discontinuos, sueltos, señeros».^[101] En este punto habría una diferencia destacable con el psicoanálisis lacaniano, para el que la singularidad del ser (el goce y no la esencia) se encuentra en todos y cada uno de los casos, ordinarios y extraordinarios.

Hölderlin encarna en el mundo una respuesta ejemplar a la pregunta que, tras él, y por la gracia de su acción, seguirá abierta sobre qué es ser Poeta y qué es Poesía, y esto sería así, según Heidegger, «porque su poesía mantiene constante la determinación poética de poetizar sobre la esencia de la Poesía. Hölderlin es, pues, para nosotros, y en excepcional sentido, el poeta del Poeta. Por esto nos pone en trance de decisión».^[102]

Este trance de decisión es presentado por Heidegger como un efecto —particular, único— de la palabra poética de Hölderlin, que apuntaría a intentar alcanzar el resorte que abriría para el hombre (tocado por su poesía) la posibilidad de elegir, de convertirse en hombre libre, por tanto, responsable de sus actos. «Cuando los dioses ponen a nuestra realidad de verdad en trance de palabra entramos de golpe en ese imperio donde se

decide si nos daremos, dando nuestra palabra, a los dioses, o si nos negaremos y renegaremos de ellos»,[\[103\]](#) dice Heidegger.

Es la idea del poder de la palabra (poética), del decir poético como liberador del velo impuesto al ser por el lenguaje. La Poesía, el campo de «la más inocente de las tareas», ¿es acaso «el más peligroso de los bienes»? se pregunta Heidegger a través de Hölderlin.

El poeta, intermediario entre el pueblo y los dioses, es el portador de la palabra con mayúsculas, la que puede preservar al hombre del caos. Lo leemos en unos versos contenidos en su grandioso himno «Germania»:

Pero a nosotros corresponde, bajo las tormentas de dios,
¡oh poetas! permanecer con la cabeza descubierta,
y el rayo del padre, a él mismo, con mano firme
asir y, envuelto en el canto,
tender al pueblo el don celestial.[\[104\]](#)

Señalemos aquí dos cuestiones sobre el alcance y la trascendencia de la poesía de Hölderlin. Una referida a la estructura misma de su acción poética, a saber, su capacidad singular para hacer resonar con su poesía aquello que constituiría su causa misma —más allá del sentido atrapado en el lenguaje en su uso instrumental— y su capacidad para mantener así abierta en un tiempo impreciso la posibilidad de una respuesta conclusiva. En boca de Hiperión: «Querido enigma, ¿te he entendido bien?»,[\[105\]](#) podemos ver cómo a través de un efecto poético nos hace vislumbrar las dimensiones de un diálogo —imposible— con aquello que no responde.

La otra cuestión se sitúa en el campo de las ideas que salpican sus poemas, en ese diálogo permanente entre un pensar y un poetizar, tomando una fuerza que se transmite: «El verdadero dolor —escribe a su hermano—, produce entusiasmo. El que pisa su miseria se coloca más alto. Y es maravilloso que no podamos sentir verdaderamente la libertad del alma más que en el sufrimiento». Y al mismo tiempo a Neuffer: «¡Comprendernos a nosotros mismos: esto es lo que nos encumbra!».[\[106\]](#)

En este punto encontramos la idea central de su obra, anterior a sus «tiempos más oscuros»,[\[107\]](#) del hombre que se encuentra, por el momento histórico que le ha tocado vivir, en un trance de decidir, frente a una elección que Hölderlin deletrea como: o retorno a los dioses o emancipación. Con el discurrir de su vida y de su obra se va desvelando la verdadera faz de esa elección forzada: o emancipación o muerte. Algo que responde tanto al punto de vista de la subjetividad humana como al de una realidad histórica que se dirigía hacia la *Shoah*.

Doble campo de acción, entonces. En la dimensión del sentido encontramos el ideal, del que se desprenderán incontables interpretaciones contemporáneas a Hölderlin y futuras, con sus particulares consecuencias. Es el lado de la debilidad, no tanto poética como política.

En la dimensión de la palabra como letra, como soporte, podríamos decir que la poesía de Hölderlin se erige en herramienta de trabajo y de investigación en el mundo, es decir,

abre un enigma para descifrar que no cesa, al modo de Joyce, pero, a diferencia de este, a Hölderlin no le alcanza como suplencia para detener el desarrollo de su locura.

Retorno y repetición

El retorno es un concepto fundamental en la poesía de Hölderlin, que como ya hemos señalado, en su forma, en su contenido manifiesto, aparece vinculado al retorno a los orígenes. Pensado solo en esta dimensión puede ubicarse del lado del *automaton*. No hay más que la repetición fallida si el retorno es a los orígenes, si es a cualquier forma de retorno a la identidad, a una armonía de lo bueno, lo verdadero y lo bello.[\[108\]](#)

Y aquí nos encontramos con el concepto hölderliniano de «patria», Arcadia perdida, anhelada e idealizada.

Puede verse así una división en Hölderlin, por cuanto su aspiración a la armonía le aleja de la poesía y del poeta trágico —«que es aquel que desde siempre ha sabido mostrar la desgarradura de la condición humana, el dolor de existir, la enfermedad incurable de la vida»—,[\[109\]](#) pero reaparece en los efectos sobre él del encuentro con la inarmonía.

El retorno hölderliniano en su forma lo es a un estado mítico. Es retorno a la naturaleza. Un retorno de lo mismo, donde no hay matices, ni tonos variados. «Adolezco, dirá, de matices, de tonos variados».[\[110\]](#) Retorno al tiempo mítico del Parnaso.

Recordemos aquí que para Freud no hay posibilidad de retorno a la satisfacción perdida. Sin embargo, se puede apreciar un retorno distinto si no escuchamos la poesía en su contenido manifiesto, sino en su contenido latente, al modo del sueño. Si pensamos el poema mismo como una invención, incluso como una interpretación del inconsciente, entonces el poema es en sí un atravesamiento, algo que nos acerca a otra dimensión, la del significante fuera de sentido, como el siguiente poema nos muestra al final, de un modo sorprendente, con un «todo ríe» imposible de encajar:

Cuando pálida nieve embellece los campos
y un alto resplandor la inmensa llanura ilumina,
seduce el Verano que pasó, y delicadamente
se acerca la Primavera mientras la hora declina.
Espléndida aparición, el aire es más puro,
claro está el bosque, ningún hombre
camina por las calles, ya tan lejanas, y el silencio
se hace majestuoso y todo ríe.

Entonces el retorno estaría más bien del lado del *automaton* cuando se piensa como retorno de lo idéntico, más del lado de la *tyché* cuando implica un atravesamiento.[\[111\]](#)

DELIRIOS Y DEBILIDAD POLÍTICA

Aunque, para Hölderlin, solamente la poesía podía ofrecer respuesta a los interrogantes del hombre, las reflexiones que se encuentran en *Hiperión* acerca del malestar espiritual causado por el desarraigo de la historia occidental dan cuenta de su genial intuición y de su capacidad de anticiparse a los acontecimientos.

En la última parte de la novela encontramos una crítica profunda de lo que representa la cultura alemana para él, que anticipa el funcionamiento de toda una época (posindustrial): «Te aseguro: no hay en este pueblo (alemán) nada sagrado que no haya sido profanado y rebajado al nivel del más miserable recurso, e incluso aquello que a menudo se conserva entre los salvajes divinamente puro, lo tratan estos bárbaros calculadores igual que se trata un oficio, y además no pueden actuar de otra manera, pues una vez que un ser humano está adiestrado, se pone al servicio de su objetivo, busca su provecho, no vuelve a entusiasmarse». [112]

Y es precisamente eso lo que debe cambiarse para Hölderlin. «Lo que una vez dieron los dioses a los hombres y estos perdieron en su inconsciencia, será obtenido de nuevo [...] a fuerza de entusiasmo poético» (Zweig, en *La lucha contra el demonio*).

En otra carta a Neuffer, escribirá: «Y qué más da, aunque nosotros, seamos olvidados, si por lo menos mejoran los hombres, si los principios sagrados del derecho y del conocimiento más puro quedan grabados en sus memorias y nunca más son olvidados eternamente». [113]

Hölderlin no podía contemplar la derrota como parte de la batalla. No podía hacerla entrar de ningún modo en su programa como un mal necesario, imposible de evitar. Eso le hubiera dado la oportunidad de vivir en un mundo sin dioses.

Para él, «como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación y todo lo que se separa vuelve a encontrarse. Las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única, eterna y ardiente vida». Con estos pensamientos dirigidos a su amada muerta, termina su *Hiperión*. Es esa esperanza de reconciliación lo que el poeta deja abierto *ad infinitum*, quedando él mismo en un estado de debilidad. Es el fracaso de su solución, de su propia acción y el germen de una debilidad política.

El fracaso de la razón

En la orientación que Jacques-Alain Miller ha introducido en los últimos tiempos para el campo freudiano, encontramos dos elementos principales, que en cierto modo pueden ponerse en tensión con lo que se vislumbra de la debilidad política en Hölderlin.

En primer lugar, el fundamento de su seminario «Todo el mundo es loco», donde la locura es consustancial a la condición humana. Bajo esta perspectiva lo importante es el modo singular en que cada uno, en su locura, se distingue del otro. Por tanto, lo importante es la elección y lo que lleva de esta a la acción.

Es la acción también lo que se espera del psicoanalista, pues el diagnóstico en un sentido amplio, las más de las veces, viene dado.

¿Acaso Miller —en el momento histórico en el que es posible la toma del poder de la derecha más xenófoba y terrible— no colabora en la apertura de un espacio de tiempo para la irrupción de otro inicio? Si Hölderlin se quedó en el campo de las ideas, Miller habla en este momento de «acción», en el sentido de producir una interpretación «que de entrada es un significante que percute, que hace olas... y en un segundo tiempo un texto para desarrollar».[114] Invierte así las cosas dejando las ideas políticas para un segundo tiempo. Se trata de unir fuerzas contra el mal, sabiendo que la *Todesfall* no es del todo eliminable.

Hölderlin por su parte muestra vehementemente su disposición a pasar de las palabras a la acción. Su intención política está franqueada por las ideas de la Revolución francesa y el «atravesamiento intelectual que supuso el idealismo alemán»[115] en los inicios de una nueva época para la humanidad.

Así, con Hegel y Schelling, en el tiempo de sus estudios en el seminario de la iglesia protestante en Tubinga, tenían un lema, «reino de Dios», que se refería a la creencia en una regeneración histórica de la humanidad en la égida de la razón. «La esencia del hombre es la razón», escribe de nuevo a Neuffer.[116]

Con todo ello, su entusiasmo revolucionario no solo se fue decantando hacia un programa político centrado en las ideas filosóficas y estéticas, más importante aún, se topaba una y otra vez con su experiencia subjetiva de un fracaso sin medida.

En una carta fechada en noviembre de 1794, le dice a su amigo lo siguiente: «... no quiero acabar refugiándome en una triste resignación, en la que uno se consuela con otros menores de edad e impotentes, dejando que el mundo continúe su marcha habitual en dirección a la decadencia y [...] hacia la muerte [...], esto es una resignación con la que uno contempla todo eso tranquilamente desde su rincón y a lo sumo opone a las exigencias de la humanidad su virtud negativa. ¡Antes la tumba que ese estado!». Y un poco más adelante: «Si así ha de ser, romperemos nuestras infelices liras y haremos lo que los artistas soñaron». Al decir de Zweig, Hölderlin solo conoce una vocación, ser el «Mensajero de un mundo superior».[117]

Pero no mucho después añade: «Muchas veces casi no veo otra alternativa»[118] (que la resignación), en referencia al efecto que sobre él produce la imposibilidad, o más bien impotencia, de conseguir que el mensaje llegue a los hombres. La impotencia, Hölderlin la sitúa muy primeramente en el abandono de la infancia.[119]

Si en el nivel de la poesía su acción tuvo incidencia, y por tanto efecto de interpretación, en el nivel del ideal emancipatorio, encontramos una salida política fallida, a lo que contribuyó su creencia sin medida en la razón. Tal fracaso para Hölderlin fue de un orden imposible de soportar.

El «proyecto Hölderlin»

Hiperión, es decir, Hölderlin,[\[120\]](#) quiere construir en este mundo su ideal de belleza y de felicidad. Y lo construye con palabras, aunque él quisiera verlo alzarse en la realidad. Sin embargo, «sus palabras son ya una nueva realidad, la poética, cuya integración en ellas no deja de modificarla en una interrelación en la que la palabra ejerce el papel de puente entre lo deseado y lo existente, entre la realidad y el deseo».[\[121\]](#)

Así, *Hiperión* fue escrita en el marco del estallido de la guerra greco-turca de 1769-1774, como un intento de restitución de la desilusión causada por la imposibilidad de que ideal y realidad se encontraran. Al horror de los luchadores (Alabanda e Hiperión) frente a un país devastado, y de vuelta a Alemania (por la muerte de Diótima), se le suma a Hölderlin otro horror: el de los súbditos oprimidos volviendo a Grecia.

Frente a este horror, Hölderlin tiene un proyecto: mantener la idea de un mundo mejor, como poeta profético para las generaciones futuras, eso sí, a través de la unión con la divina naturaleza.

El «proyecto Hölderlin» alcanzará a Walter Benjamin en los momentos de inicio de la Primera Guerra Mundial, cuando una nueva radicalización de los discursos nacionalistas toma Alemania, amenazando con secuestrar ideológicamente el concepto mismo de juventud. En ese momento, muchos jóvenes ya no se identificaban con las utopías libertarias de los movimientos estudiantiles, sino que encontraban su horizonte de pertenencia en el sentimiento nacionalista despertado por la guerra. Benjamin busca en las palabras de Hölderlin una oportunidad para intervenir en la disputa por el espíritu de la juventud.[\[122\]](#)

Él quiere mantener a salvo un ideal de juventud liberado de posibles deformaciones partidarias o ideológicas, y para ello se entrega a su primer trabajo sistemático de crítica literaria: *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, durante el invierno de los años 1914-1915, cuando todavía era un estudiante de veinticinco años. Lo que se propone en el ensayo sobre Hölderlin será traducir al lenguaje de la filosofía el ideario juvenil-emancipatorio asociado a la figura del poeta.[\[123\]](#)

Heidegger, en los previos a la Segunda contienda, también es alcanzado por el «proyecto Hölderlin» desde la vertiente de sus contenidos políticos fundamentales. Para sus cursos, el filósofo tomará de la poesía de Hölderlin sus fórmulas de objetivos de contenido político, que, a su modo de ver, debían servir al pueblo alemán para abrir la posibilidad de un viraje en ese momento histórico de la toma del poder del nacionalsocialismo.

Aunque la interpretación —hölderliniana— de Heidegger sobre ese momento histórico, que él veía como un destino para todo Occidente, no se correspondía con la concepción ideológica oficial del partido nazi, esto nunca supuso una disidencia clara por su parte respecto a su monstruosa deriva,[\[124\]](#) lo que debilitó para siempre la fuerza de su decir filosófico en la vertiente de la responsabilidad que este supone en el hombre.

Como recuerda Fabian Fajnwaks en un excelente artículo titulado «Paul Celan-Martin Heidegger-Jacques Lacan. Los lazos de un nudo»[\[125\]](#) Lacan envía un flechazo al pensador de manera explícita en los *Escritos*: «Que la metafísica no ha sido nunca otra cosa que el tapón que viene a obturar el agujero de la política».

Ideal rousseauiano, cuerpo afectado y escritura febril

En este punto nos interesamos sobre el Hölderlin educador. Y en particular en los efectos que sobre él causaba la profunda (en el sentido literal del término) decepción que sufría ante la imposibilidad educativa de su acción.

Pensamos que ello fue determinante en el desencadenamiento psicótico, aunque sin obviar lo aterrador que era para él el encuentro con «los grandes hombres» (Schiller, Goethe...) a los que admira sin matices ni medias tintas,[\[126\]](#) o sus grandes amores (particularmente Susanne Gontard, cuya muerte fue el punto de no retorno) y los mínimos signos de desamor, lo que suponía para él una pérdida infinita.

Hölderlin, al acabar sus estudios de teología, decide trabajar como preceptor y no ejercer el sacerdocio, en contra del criterio de la madre.[\[127\]](#) Esta elección, de gran importancia, tendrá como consecuencia, tal como acabamos de decir, el entramado del desencadenamiento y el destino de la psicosis, y no tanto por las desavenencias con la madre (como muchos autores interpretaron), que quiso, incluso negándole la herencia paterna, influir en su decisión.[\[128\]](#) Para Hölderlin lo que está en juego en esta decisión es su ser y su destino. «En la psicosis el ser se realiza en la palabra que confiesa», dirá Lacan en el *Seminario III*.[\[129\]](#) Y ser preceptor es el primer paso para seguir su destino, pero ya antes de su encierro final en casa del carpintero Zimmer,[\[130\]](#) cualquier experiencia de fracaso amenazaba con terminar en una catástrofe, en la desintegración del mundo.

Leemos en otro poema de sus *Grandes elegías*:

Quisiera festejar, sí, pero ¿qué? Y cantar con los otros,
pero en mi soledad nada de lo divino queda en mí.
Ese es mi mal, lo sé, por eso un maleficio paraliza
mis tendones y me postra nada más comenzar,
y así quedo, insensible para el día y enmudezco al igual que los niños.
.....
pero en mi pecho estremecido el sol se pone
fríamente y estéril, como rayos nocturnos,
y fútil y vacío, ¡ay!, como muro de cárcel
el cielo cuelga su pesada carga sobre mi cabeza.[\[131\]](#)

Estos efectos sobre el espíritu y, particularmente, sobre el cuerpo ya se habían hecho visibles durante su primer trabajo como preceptor en casa de los Von Kalb, en Waltershausen,[\[132\]](#) ante la imposibilidad de que su discípulo se interesara por los saberes, pero aún más ante la imposibilidad de curarle (de la masturbación). Todo ello influido por las ideas de Rousseau. Ideas de las que Freud señaló su imposibilidad de cumplir, de manera explícita en el tiempo de la desilusión provocada por la Primera Guerra Mundial.

Frente a toda una línea de pensamiento que afirmaba que por la acción educativa las inclinaciones primitivas del hombre son sustituidas por inclinaciones a hacer el bien, Freud dirá: «No hay desarraigo alguno del mal»[\[133\]](#) bajo ningún contrato social posible.

La respuesta de Hölderlin en el encuentro con lo imposible de educar es más educación. Así, piensa en la posibilidad de una educación para el pueblo.[\[134\]](#) Respuesta bien distinta es la que Freud (y después Lacan) dará, más de cien años después. Por nuestra parte seguimos a Lacan cuando dice: «La más aberrante educación no ha tenido nunca otro motivo que el bien del sujeto».[\[135\]](#)

Hölderlin se presenta como un pedagogo en la línea del planteamiento rousseauiano.[\[136\]](#) Así le escribe a Schiller: «Mi meta es formar a un hombre en mi discípulo [...] convertirle en un ser responsable de sus actos [...] y con ello convertirme en un hombre».[\[137\]](#)

El encuentro fallido con el ideal educativo y con el «círculo de los grandes hombres»[\[138\]](#) retorna como un goce que desborda toda la existencia. Un goce radicalmente separado del sentido. «A veces, dirá, me ocurre que entrego lo más vivo de mi alma en palabras muy flojas, que ninguna persona excepto yo sabe lo que en realidad quieren decir».[\[139\]](#)

Hölderlin pasa de la euforia inicial, «no imaginaba la felicidad que se esconde en la tarea de educador [...] todo en él está hecho para ser educado con los principios humanos de la educación», a la decepción —cuando no puede acabar con «el vicio de la masturbación» de su alumno, advertido por el padre— y luego el derrumbe, «la angustiada vigilia nocturna destrozó mi cabeza y casi me incapacitó para mi trabajo».[\[140\]](#)

Así es como, unos meses antes del abandono de este primer preceptorado, describe su temor a la hipocondría, debido a que, como dirá, «no coronó mi tarea». Habla de una crítica revolución de su carácter, sufrimientos íntimos que sentía en grado inusual, un fuerte y peligroso dolor de cabeza, un ánimo profundamente trastornado, incluso refiere una metamorfosis interior. La palabra *Zerstören*, traducida por «trastorno» (o «desastre»), indicaría una desviación interior.

Escuchamos también el *Zerstören* de Hölderlin en su intento posterior de encontrar una vida como escritor independiente, bajo la protección de Schiller. Y también en los siguientes preceptorados: en Frankfurt, donde estuvo casi dos años en casa del banquero Gontard y donde conoció a Susette, esposa de este (inmortalizada como Diótima), en Suiza, en Burdeos (en casa del cónsul alemán), de donde parece que huyó repentinamente, «Apolo me ha vencido», dirá en su huida,[\[141\]](#) y en su último destino antes de su estancia en casa de Zimmermann, como bibliotecario en Hamburgo.[\[142\]](#)

En todos ellos, su salida fue con el cuerpo y el espíritu profundamente afectados. Sin embargo, y esto es lo extraordinario, no le impidió una actividad poética y literaria intensísima,[\[143\]](#) casi febril. Traducciones de clásicos (Píndaro, Sófocles), la escritura de su única tragedia (*La muerte de Empédocles*) y la creación de sus *Grandes himnos*.

No hay solución schereberiana ni joyciana para Hölderlin

Si para el presidente Schreber la creación de un nuevo orden del mundo exigía su eviración, para el poeta, su papel de mediación en la fundación de una comunidad de hombres libres (y responsables), la vuelta a la naturaleza y la construcción de un mundo ideal de belleza, felicidad y razón, «ser uno con todo lo viviente»,^[144] tuvo como consecuencia, como hemos dicho, un cuerpo profundamente afectado. En una carta fechada el 4 de diciembre de 1801, leemos lo siguiente: «... temo que al final me ocurra lo que al antiguo Tántalo,^[145] que estuvo tan cerca de los dioses que recibió más de lo que podía soportar».^[146]

La solución schreberiana por la paranoia, por el delirio, no fue posible para Hölderlin. Pero además del cuerpo, la escritura también fue afectada.

Así, por ejemplo, Jaspers, en el capítulo dedicado a Hölderlin de su libro *Genio artístico y locura*, se pregunta si su poesía sufre, a partir de 1801, algún tipo de modificación. Concluye que sí, que es un fenómeno aislado e independiente de las demás obras. Señala Jaspers que lo que dice Hölderlin hay que tomarlo al pie de la letra, como una experiencia rigurosamente auténtica y peligrosa que Goethe jamás hubiera podido tener.

Por otro lado, ¿es posible pensar en la solución de Joyce para Hölderlin?

No, al menos no del todo. Joyce, al contrario que el poeta, no trata de hacer el uno con el todo, él es el Uno solo. En eso está acabar con la literatura, sacarla de su contexto (epifanías, onomatopeyas...). Joyce representa que lo que hay no es el ser, es el Uno. Desabonado, cortocircuitado del inconsciente, separado del Otro, entonces aparece de una nueva literatura.

Ahora bien, quizás en cierto modo puede pensarse cerca de Joyce.

Michael Turheim, en su trabajo *Sobre la psicosis de Hölderlin. Rechazo de la solución paranoica*, a partir del análisis de un famoso himno del poeta, también analizado por Heidegger («Como cuando en día de fiesta»), plantea que, a diferencia de Schreber, Hölderlin renuncia a la solución paranoica, identificatoria, ubicándose más bien en una nueva forma de lengua. Se apoya, por una parte, en el concepto de parataxis, que traduce como «subversión de la estructura jerárquica de la frase que facilita su infiltración en el Otro».^[147] Se trata de la abundancia de coordinación. Y, por otra, en un uso paródico (irónico)^[148] de la metáfora que apunta a la demolición de la retórica, aunque no implique exactamente una nueva significación, pues son citas que ya existen.

Este uso paródico de la metáfora podría acercarse a la idea de un significante solo que se convierte en letra que fija el goce, como en Joyce. Este último ilustra el puro goce de la letra fuera de sentido, como señala Lacan en el *Seminario XXIII*.

Leemos quizás eso en su poema «Amistad, amor...»:

Amistad, amor, iglesia y santos, cruces, imágenes,
altar y púlpito y música. Se escucha el sermón.
Adoctrina a los niños después de comer con un parloteo
[que adormece
a hombre y niño y doncella, y piadosas mujeres.
Después irá él, señor, burgués y artista,
alegre por los campos y las praderas natales,

Mientras los jóvenes marchan meditando también.

En esta misma dirección del fuera de sentido, encontramos testimonios de algunos visitantes de Hölderlin en casa del carpintero Zimmer: «Al principio escribía mucho. Llenaba todos los papeles que se le pusieran a mano. Eran cartas en prosa o en metro pindárico libre, dirigidas a su amada, y también escribía odas arcaicas. Había adoptado un estilo extraordinariamente singular».

Y aún más: «Una vez que le dieron un libro de Esquilo, leyó unos versos, para a continuación con una risa convulsiva decir: “No entiendo eso. Es lenguaje kamalatta”», pues a las peculiaridades de Hölderlin pertenece también la creación de palabras nuevas».

Vemos aquí, en lo extraordinariamente singular, cierto uso de la escritura, fuera de sentido. Es su *lalangue*, una sintaxis extravagante como respuesta al embrollo del pensar.

Un ejemplo más con relación a esta experiencia es lo que Hölderlin hizo con un piano que le regalaron: cortó casi todas las cuerdas, dejó solo algunas, y sobre ellas improvisaba. Así son los *Poemas de la locura*. «Quizá nadie haya visto nunca forma más transparente», señala un visitante.

Scardanelli: un uso metonímico del nombre

Leamos otro poema escrito en sus años de encierro, firmado como Scardanelli, en fecha ficticia de marzo de 1671:

Imágenes que la plenitud del día a los hombres muestra,
en el verdor de la llana lejanía,
antes de que la luz decline en el crepúsculo,
y la tenue claridad dulcemente serene los sonidos del día.
Oscura, cerrada, parece a menudo la interioridad del mundo,
sin esperanza, lleno de dudas el sentido de los hombres,
mas el esplendor de la Naturaleza alegra sus días
y lejana yace la oscura pregunta de la duda.[\[149\]](#)

Sus poemas de esta época, si bien no carecen del todo de sentido, son, como dice bellamente Zweig: «La trascripción lírica de algo vago que no puede ser desentrañado... Pero aún hay poesía».

Este es un punto interesante que apunta al valor de la letra como objeto que se coloca en el agujero de significación de la psicosis. Es la libertad del loco, podemos decir.

En una ocasión, le hicieron entrega de un ejemplar de sus poemas, dio las gracias, hojeó el libro y dijo: «Sí, los poemas son auténticos, son míos, pero el título es falso. En mi vida me he llamado Hölderlin, sino Scardanelli, o Salvator Rosa o algo así». «Yo, estimado señor, ya no tengo el mismo nombre. Ahora me llamo Killalusimeno»,[\[150\]](#) responde a un visitante. En otra ocasión firma como Buonarrotti. Aquí encontramos lo que Lacan señala en «Subversión del sujeto»: «El nombre propio no significa nada, solo es su enunciado [...] designa el ser».[\[151\]](#)

El uso del nombre propio, un poco a la deriva, se escucha en el «algo así». Es un uso metonímico. Aquí Hölderlin se separa de Joyce, que, al decir de Lacan, buscó valorar su

nombre propio aun siéndole extraño. Lacan lo nombra como «Joyce el síntoma», y supone que Joyce se reconocería en este nombre propio en la dimensión de la nominación.[\[152\]](#)

Por otro lado, en la fecha se puede ver el Hölderlin fuera de todo tiempo,[\[153\]](#) solo apegado a un ritmo monocorde y a su ironía. En una ocasión le dice a su visitante Waiblinger: «Me he vuelto ortodoxo, Su Santidad».[\[154\]](#)

Entonces, una repetición monótona, letanías, un ritmo invariable que le envuelve.

EL DECIR DE PSICOANÁLISIS Y EL DECIR POÉTICO: UN DECIR SIN OTRO

Cien años después de Hölderlin, Freud «inventará una nueva figura del sujeto».[155] Un sujeto responsable de sus actos, de sus palabras, de sus pulsiones (de su goce), y que, al incluir el nudo entre responsabilidad y pulsión en el centro mismo de su concepción, da una salida política (y, por tanto, no solo individual)[156] a los impases del idealismo y su inacción.

Lacan va aún más allá cuando inventa el *parlêtre* allí donde hay el sujeto. *Parlêtre*, aquel que, desde su *lalangue*, con su *sinthome*, da una respuesta singular a lo que no va y en eso genera la posibilidad misma del lazo social. Un lazo que no lo es si no incluye la enunciación propia ahí donde ya se desvela que el Otro no existe.

Por su parte, la invención de Hölderlin, su acción poética es lo que constituye su genio y lo que le da el poder de transmisión de su proyecto político. Pero este, al igual que el propio Hölderlin, sustentado más bien en la potencia del poder de la razón, acaba separándose de sus propias líneas de fuerza, para terminar en una vía muerta.

Así, es la poesía, como un decir sin Otro del poeta Hölderlin, más allá del sentido que transporta, lo que alcanza al pensamiento humano, abriendo la posibilidad de una transformación.

RAMÓN MERCADER DEL RÍO: UNA VIDA DE NOVELA MARTA SERRA Y GUY BRIOLE

Ramón Mercader, quién sabe, incluso hoy en la época de la información inmediata y disponible para todos en nuestras máquinas conectadas, quién es este personaje que, sin embargo, pasó a la historia por la celebridad de aquel al que mató de un golpe de piolet, asestado en la parte trasera del cráneo, el 20 de agosto de 1940 en México: León Trotski.

Todos se fijan más bien en el que fue brutalmente asesinado, su lugar junto a Lenin, las consecuencias de su desaparición, los patrocinadores de este homicidio y sus motivaciones. Las condiciones rocambolescas en las que esta ejecución tuvo lugar suscitan también la curiosidad. Ramón Mercader casi desaparece, eclipsado por la sombra imponente de aquel al que hizo desaparecer.

En cierto modo, como veremos, este lugar es más bien acorde con el que fue su modo de ser. Sin embargo, esta idea debe ser claramente matizada dado que, en cuanto uno se detiene un instante en Ramón Mercader —finalmente no se puede hacer otra cosa si se quiere comprender más en detalle la muerte de Trotski—, deviene ineludible y suscita mil curiosidades. Esta resulta ser un poco su revancha: al exhumarlo de la sombra, es de él de quien se quiere saber más. Una parte del «¿por qué?» se desplaza sobre él, sobre su vida, sobre sus allegados; especialmente, su madre, personaje pintoresco sobre el cual volveremos.

El interés por Ramón Mercader es tal que devino, sin su conocimiento y como sucede con los héroes, un personaje novelesco que ha estimulado la imaginación de periodistas, hombres y grupos políticos, novelistas, directores de cine —Alain Delon encarnó el personaje de Mercader en la película dirigida por Joseph Losey en 1972, *El asesinato de Trotsky*—, pero también de biógrafos, ensayistas y numerosos universitarios. Entre estos últimos, el libro *Ramón Mercader. El hombre del piolet*, escrito por Eduard Puigventós López,[\[157\]](#) servirá de referencia, dada la seriedad del trabajo de investigación y el contraste de las numerosas versiones de la vida del personaje.

Otros trabajos, que son polémicos, serán también citados por los puntos de vista que dan una dimensión más encarnada de ambos personajes, en tanto apuntan a otra verdad que la que orienta al universitario. Entre otros: Jorge Semprún, *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1985); Luis Mercader, Germán Sánchez y Rafael Llanos, *Ramón Mercader, mi hermano. Cincuenta años después* (1990); Leonardo Padura, *El hombre*

que amaba a los perros (2015); John P. Davidson, *El asesino obediente* (2016); Gregorio Luri, *El cielo prometido. Una mujer al servicio de Stalin*; etc.

Ramón Mercader era un hombre que parecía destinado a la discreción; sin embargo, fue extraído del frente en el que, como muchos republicanos, estaba arriesgando su vida por la joven República española para ser convertido en miembro de los servicios secretos soviéticos. Su discreción fue abandonada solo en apariencia, y fue más bien utilizada como aptitud para entrar en personalidades prestadas, para fundirse perfectamente en los distintos personajes que debió encarnar en sus misiones de espionaje. Eso merece nuestra atención.

Por supuesto, las condiciones del homicidio llevan a interrogarse sobre las coordenadas de su acto y sus consecuencias. Especialmente, la transformación que ese acto produjo en él y cómo puede entenderse la línea inflexible que adoptó, de la que jamás se desvió, que hizo de su existencia una vida de fidelidad a la *ficción*, o *fixión*, de un comunismo ideal.

Previamente, es esencial detenerse en los elementos de su vida, en los entrecruzamientos de redes significantes que están en el origen de las múltiples facetas de ese personaje devenido cuasi monolítico después de su acto. El personaje plástico, que suscita la fantasía de cada cual, es más bien el de antes. Por tanto, para entrar por esta vía en la vida de Mercader nos apoyaremos en la culta imaginación de Jorge Semprún y las metáforas pictóricas con las que inicia su novela.

Semprún, si bien no conoció personalmente a Ramón Mercader, sí mantuvo con él un profundo desacuerdo sobre la visión del porvenir del comunismo. En su libro *La segunda muerte de Ramón Mercader*[\[158\]](#) aporta un punto de vista interesante. Esta obra se presenta como una novela de espionaje que comienza y termina en Ámsterdam, en torno a tres cuadros que establecen el escenario. Son como tres metáforas de la vida de Ramón Mercader, vistas por Jorge Semprún.

En La Haya, en el Mauritshuis, el narrador nos conduce frente a dos cuadros. El primero de Vermeer, *Vista de Delft*, sitúa en primer plano seis personajes cerca de una barca, que parecen esperar a un séptimo, probablemente para atravesar una extensión de agua estancada y alcanzar la otra orilla con su ciudad habitada. El que es esperado mira la escena desde donde el pintor la fija sobre la tela, pero no acudirá. Es reenviado a la imposibilidad de estar con los otros, de unirse a ellos.

El autor nos arranca de esta escena para guiarnos hacia otro cuadro, *El jilguero*, pintado por Carel Fabritius. Este pájaro, que se caracteriza por su elegancia y su canto melodioso, puede, si es agredido, producir un grito de lo más estridente. Grito, por tanto, en espejo a su oponente. Habitualmente sociable, es ahí representado en su soledad sobre la percha, con una fina cadenita que lo ata y le impide salir volando.

Por último, henos ahora en el Rijksmuseum, frente a la intrigante tela de Vermeer, *La callejuela*. La casa está cerrada al exterior; no se puede pasar sin ser visto por una de las mujeres; más allá no se sabe qué sucede. Es el coloquio singular, el mal encuentro tanto para uno como para el otro, Mercader y Trotsky.

En este laberinto más bien sofisticado de traiciones, de verdades contradichas, de personajes originales, en el que nos invita a seguirlo, Semprún permanece con una cuestión personal: «¿Dónde están los comunistas?». Es su manera de interrogar: «¿Dónde está mi ideal perdido?». La respuesta no está en las figuras del Kremlin, sino quizás en «toda esta vida de fidelidad» que ha encarnado Ramón Mercader, el catalán muerto en La Habana y no su homónimo, el castellano encontrado muerto por suicidio en su habitación de Ámsterdam, un personaje inventado por Semprún quien, digámoslo así, es el pretexto de su libro.

LA VIDA DE RAMÓN MERCADER, VISTA POR OTROS

Los padres: un burgués y una rebelde

Ramón Mercader del Río nació el 7 de febrero de 1913 en Barcelona. Era el segundo hijo de una familia de la alta burguesía industrial catalana por parte de padre, Pau Mercader. Pau era un hombre bueno pero gris, sin brillo alguno intelectual, muy religioso y gran jinete, rasgo este último que atrajo el interés de Caridad del Río. Para sus hijos fue, fundamentalmente, una figura marcada por la impotencia.

Caridad, nacida en Cuba en el seno de una familia acomodada, había recibido una formación muy superior a la que las convenciones sociales de la época promulgaban para una chica de su estatus. Formada en centros religiosos de París, Brighton y Madrid, y después de un tiempo fugaz como novicia en las Carmelitas Descalzas, llegó a Barcelona. Se enamoró de Pau y contrajeron matrimonio.

Pero, como veremos a continuación, ella se desmarcará de esta vida ya trazada por anticipado, lo que tendrá consecuencias en la vida de sus hijos, especialmente, respecto a lo que nos interesa en este trabajo, en la vida de Ramón.

En claro contraste con su marido, Caridad muy pronto empezó a mostrar que no estaba dispuesta a seguir los valores que su medio burgués y católico sostenían, con el consiguiente fastidio de su familia y de su marido. Por ejemplo, según se relata en la biografía de Caridad del Río, ya en el bautismo de su primer hijo, Georges, se indignó cuando el cura que debía bautizarlo en la catedral aceleró el bautismo de unos niños pobres para no hacerles esperar a ellos. Le dijo: «Tiene usted todo el tiempo porque a mi hijo no es usted el que lo bautizará»; cogió a su hijo y se marchó, dejando atrás a todos estupefactos.[\[159\]](#)

Sin embargo, Caridad eligió la mejor educación para sus hijos en una escuela religiosa y también que practicasen deporte. Era muy estricta en sus criterios de formación: con los niños se hablaba en francés hasta la una del mediodía y en inglés después de esa hora. Toda esta exquisitez en la formación fue sin duda alguna un apoyo fundamental para las misiones posteriores que Ramón llevó a término.

Todos los que la conocieron la presentaban como una mujer de mucho carácter, muy apasionada, que sufrió grandes cambios de humor a lo largo de su vida. Era una madre muy autoritaria y exigente con sus hijos; ellos la temían y la criticaban, pero nunca, ni siquiera ya adultos, se atrevieron a enfrentarse a ella. Luis, el hermano menor, relata que Ramón decía de su madre que era «una caprichosa y una dictadora».[\[160\]](#)

A los diez años de matrimonio empiezan a tener graves dificultades económicas; la vida burguesa toca a su fin. Mientras Pau hace trabajos de contable para sacar adelante a la familia, Caridad empieza una metamorfosis ideológica a partir de su interés por el mundo artístico y por los anarquistas. En un momento dado, la alarma crece en su entorno y Pau decide, de acuerdo con la familia del Río, ingresar a Caridad en una

clínica psiquiátrica durante tres meses, incomunicada y con un tratamiento brutal. Su salida marca el momento de ruptura definitiva con su familia y su clase social.

Al poco tiempo, en 1925, escapa a Francia, a la ciudad de Dax, con todos sus hijos, siguiendo a Louis Delrieu, un aviador francés. Tres años después, Louis pone fin a la relación y Caridad se instala en las afueras de Toulouse.[\[161\]](#)

De los marginales y anarquistas al Partido Comunista

Primero, Caridad y sus cinco hijos viven en una granja; después ella regenta por un tiempo un restaurante, pero, cuando es ingresada en el hospital debido a un serio intento de suicidio, Pau Mercader va a recoger a los tres hijos pequeños para llevarlos consigo de vuelta a Barcelona. Mientras, los dos mayores, Georges y Ramón, quedan internados en una escuela de hostelería en Toulouse.

Caridad siempre sostuvo que en ese momento de total desamparo, cuando creía que no podría salir adelante en la vida, fue el Partido Comunista Francés lo que la sostuvo. La disciplina del partido le parecía admirable. En cuanto se recuperó, se marchó a París y empezó a implicarse en el partido. Dado el rasgo de apasionamiento que la caracterizaba, su implicación fue a fondo. Se convirtió en una funcionaria de la revolución que firmaba sus cartas: «Tuya y de la Internacional».

Vuelta a Barcelona: el compromiso comunista y la guerra

Por su parte, Ramón vuelve a Barcelona a inicios de los años treinta, un año antes de que se proclame la República. Tiene diecisiete años. Ingresó inmediatamente en las filas de la Juventud Comunista pese a que en ese momento los comunistas eran casi marginales en España. Ramón es ya todo un hombre y además es atlético, guapo, elegante y muy presumido, lo que, sumado a su cultura, le hace ganarse la admiración de sus camaradas. Sin embargo, no es mujeriego, como no lo fue tampoco después.

Le gusta la disciplina —como a su madre— y, por tanto, ingresa en el ejército voluntario y asciende rápidamente. Se licencia, en 1934, con el grado de teniente. En ese mismo año, su madre viene varias veces a Barcelona desde París como «miembro del Partido Socialista Francés» para intervenir en mítines en distintos puntos de Cataluña, y establece ya lazos que le permiten —cuando es expulsada por la policía de Francia— ser inmediatamente acogida por los camaradas catalanes y empezar a militar en el PCC,[\[162\]](#) donde ya militaba Ramón.

Entre 1935 y 1936, Ramón y su madre participan en la confluencia de los partidos de izquierda y en la revuelta que se produce a consecuencia de la proclamación del Estado catalán dentro de la República federal española. Ramón es apresado en una redada y condenado a cinco años de cárcel, pero, con la victoria del Frente Popular, es liberado en febrero de 1936.

Ambos trabajan también en la organización de la Olimpiada Popular que se prepara en Barcelona en respuesta a los Juegos Olímpicos de Berlín. El 18 de julio de 1936, durante el ensayo general de la Olimpiada, se produce el alzamiento nacional en Marruecos y en la madrugada del 18 al 19, la sublevación de la guarnición barcelonesa.

Caridad tuvo un lugar destacado en los combates que se produjeron y en la toma de la Capitanía General, así como en la rendición del general Goded. Esa escaramuza fue tan sencilla que alimentó un entusiasmo generalizado: tenían la sensación de que iban a poder enfrentarse de igual manera en otros lugares y a triunfar con idéntica facilidad.

El enemigo trotskista

Para ese entonces, los rusos ya mandaban combatientes a Cataluña que eran muy bien recibidos. Era la manera de demostrar que la Unión Soviética quería ayudar a la República. Pero también llegaban noticias de los procesos de Moscú, en los que, de la noche a la mañana, personas con un recorrido importante en la revolución pasaban de ser considerados notables del país a traidores —lo que significaba, concretamente, ser acusado de trotskistas— y ejecutados por fusilamiento.

Los efectos de esos procesos empiezan a producir resonancias en Cataluña. En primer lugar, con la división de opiniones entre los distintos partidos de izquierdas respecto al proceso soviético. La CNT[163] y el POUM[164] critican lo que sucede en Moscú, mientras que entre los camaradas del PCE y el PSUC[165] no se duda ni un ápice de la justicia revolucionaria de Stalin.

De nuevo, Caridad, junto con sus hijos Ramón y Pau, parte al frente de Aragón con un grupo de voluntarios —hombres y mujeres— cargados de un entusiasmo revolucionario e idealista pero mal armados y sin entrenamiento alguno.

Tanto Ramón como su madre resultan heridos muy pronto. Él, después de un acto heroico en el que, buscando proteger a sus compañeros y exponiéndose a los tiros de los fascistas, se sube a un palo y corta el tendido eléctrico. Al volver a la trinchera el rebote de una bala le cortó los tendones del antebrazo derecho.

Por su parte, Caridad es herida en el ametrallamiento del tren que se dirigía al frente de Aragón. Sus heridas son gravísimas y le dejan secuelas para el resto de su vida, pero se convierte en el modelo de las combatientes antifascistas, y pasa a ser conocida como «la pasionaria catalana». Madre e hijo se reencuentran en el hospital militar de Lérida, donde ambos son tratados antes de regresar a Barcelona.

Caridad ya no puede volver al frente, pero empieza a desarrollar importantes misiones propagandísticas en México y Estados Unidos, buscando apoyos, alianzas y dinero para la continuación de la lucha. En ese momento, cuando ella visita México, aún no estaba decidido que el país acogiera a Trotski en su exilio por el mundo.

A finales de 1936 la «limpieza» de trotskistas en Cataluña ha tomado ya la misma contundencia y magnitud que en la Unión Soviética. Esta pone condiciones para seguir mandando ayuda desde Moscú: el POUM debe ser aislado y aniquilado. El PCE y el

PSUC aceptan, y el POUM es excluido del gobierno de la Generalitat. De alguna manera, se produce una guerra civil dentro de la guerra civil. Lo que está sucediendo en Barcelona es explotado por las radios franquistas, que hablan de una «orgía roja».

El pacto de Ramón con Caridad

El 7 de enero de 1937 Caridad llega a España después de su periplo americano, poco después de que otro de sus hijos, Pau, haya muerto en el frente entre Guadalajara y Madrid.

Probablemente en ese momento conoce a Nahum Eitingon —alias Kotov—, el adjunto del jefe del NKVD en Barcelona. Es él quien la recluta para este servicio de espionaje soviético, y a través de ella también a su hijo Ramón.

Caridad se desplaza a principios de ese mismo año 1937 hasta el frente en el que Ramón está combatiendo cerca de Madrid. Es una visita extraña que consiste, fundamentalmente, en una conversación de más de dos horas entre Caridad y Ramón. Existen varias versiones de este momento singular probablemente en razón de su importancia decisiva para el futuro de Ramón.

El primer punto que llama la atención concierne al hecho de que Caridad haya podido acceder a esta parte de las zonas de combate, estrictamente prohibida a toda persona ajena a la unidad combatiente. Ella llega allí en un coche con chófer y, además, acompañada de Luis, el hermano pequeño de Ramón. Caridad se dirige directamente al comandante, quien la recibe de inmediato. Ramón la ve llegar, pero no se mueve de su puesto. Todo hace suponer que ella tenía un salvoconducto especial, probablemente de los servicios secretos.

Todos los autores que han escrito sobre este momento acuerdan que fue un encuentro verbal más bien violento, por lo menos sin concesiones, con un punto principal de confrontación: las condiciones de la muerte de Pau.

Pau no murió por uno de esos destinos que la guerra puede poner en el camino, sino por decisión de sus jefes directos, validada por instancias superiores. Pau había desobedecido dos órdenes formales que se le habían precisado claramente. En primer lugar, había proseguido una relación amorosa que mantenía con Alicia, una joven del POUM. En castigo, se le había confiado la misión de ejecutar a tres fascistas y de no dejar los cuerpos *in situ*. Si bien llevó a cabo la ejecución, no se llevó los cuerpos del lugar. Fue entonces, después de esa última falta, que con el aval de autoridades superiores se decidió colocarlo frente al enemigo en una situación de peligro tal que no podría escapar a la muerte. [\[166\]](#)

Sobre este punto concreto Ramón habría cuestionado a su madre: ¿por qué ella no hizo nada? A esta interpelación, Caridad no habría podido responder sino invocando el interés superior del partido y la grave desobediencia de su hijo. Frente a las decisiones tomadas, parece que los miembros del partido habían esperado que ella protestara respecto a la sentencia, pero no fue así. A Caridad se le atribuyó una frase terrible: «Hice

un último sacrificio y guardé silencio. Demostré mi lealtad más allá de toda duda y, ahora, ellos están en deuda conmigo».[167] «¡Era mi hermano!», dijo Ramón. «¡Era mi hijo!», contestó su madre.

El segundo punto complejo tiene que ver con la persona de Eitingon, a quien Ramón considera, claramente, el amante de su madre. Caridad le dice que es él quien lo quiere reclutar para una misión de la cual, ella, no puede hablar.

Las versiones sobre este intercambio son múltiples y en esa variedad resalta una duda que todas comparten: la de Ramón sobre el lugar que ocupó Eitingon en la vida de su madre, Caridad. Sin embargo, pese a esa duda y la ambivalencia de Ramón, veremos que ese hombre funcionó como una figura paterna positiva.

Eitingon y Caridad vivían «una profunda amistad, y tal vez algo más», [168] concede Puigventós, pero, en seguida, prefiere apostar por la tesis de Luis: «Yo no creo que mi madre y Leonid fueran amantes. Yo los he visto juntos durante muchísimos años, en Francia, en España y en la Unión Soviética. Mantenían unas relaciones sencillamente amistosas, fraternales, propias de camaradas comunistas».[169]

Ambos hermanos tenían sus propias razones para sostener una u otra posición; ambos se enfrentaban a una problemática que los comprometía en su relación con la madre. Por tanto, sus relatos distintos no dicen la verdad de lo que fue, sino lo que surge a partir de la subjetividad de cada uno de ellos.

La entrevista, después del pedido de la madre, siguió así: «¡No confío en ti!», dice Ramón. A esta interpelación Caridad contesta: «Ramón, quieres odiarme, ¡pero somos iguales!». Este sería el momento clave, cuando Ramón cedió a la presión de Caridad y la siguió, en un pacto que incluye lo que sucedió con Pau, su hermano, y todo lo que seguiría a continuación con Eitingon. Es el momento preciso del reclutamiento de Ramón por el NKVD.

Ya son ambos, madre e hijo, agentes de la Unión Soviética y se marchan a vivir a Francia bajo la supervisión de Eitingon.[170]

UNA HISTORIA DE ESPÍA

El hombre: invisible, visible, siempre otro

Desde ese momento hasta junio de 1938 no se sabe a ciencia cierta qué hizo ni dónde estuvo Ramón. Lo más probable es que permaneciera en Francia, recibiendo entrenamiento y formación, con el objetivo de prepararle para la misión de infiltrarse en las organizaciones trotskistas francesas. La orden de matar a Trotski todavía no había sido dada.

En Francia, cuando finalmente reaparece, lo hace como Jacques Mornard. Su verdadero nombre, Ramón Mercader, desaparece para siempre. Como espía, dependía de la Administración de Operaciones Especiales, unidad de élite especializada en tareas de sabotaje, control de los enemigos políticos y eliminación de estos fuera de la Unión Soviética.

Su dominio del inglés y del francés, así como su buena educación general y su gusto por la elegancia y los buenos modales, fueron fundamentales para que pudiera adoptar sin grandes contratiempos la identidad de Jacques Mornard. Este era un supuesto periodista deportivo belga, de familia adinerada, nacido en Teherán, donde su padre —ya fallecido— había sido diplomático.

Es un joven al que claramente le gustan los placeres de la buena vida, adora a su madre, que vive en Bélgica, y es un entusiasta de la práctica de la equitación. Y, sobre todo, parece no tener el menor interés por las cuestiones políticas. Una postura que fue crucial para iniciar los contactos y las relaciones que requería su misión —ser un topo de la red de vigilancia del trotskismo en Francia— sin despertar sospechas.

El hilo hacia Trotski: Sylvia Ageloff

Finalmente se presenta la oportunidad. Recibe la misión concreta de seducir a Sylvia Ageloff, que va a acudir como correo a la reunión de la Cuarta Internacional que se llevará a cabo cerca de París en junio de 1938.

Sylvia es hija de padres judíos rusos, emigrados a Nueva York, que siempre conservaron la lengua materna. Además, domina el inglés y el francés. Con sus dos hermanas mayores, Hilda y Ruth, ya había viajado en 1931 por Europa y todas ellas se sentían fuertemente atraídas por los ideales comunistas. A la vuelta de ese viaje se afiliaron al American Workers Party of the United States (AWP), de orientación trotskista, y no al Partido Comunista, que seguía la línea ortodoxa de Moscú. Ruth conocía a Trotski y fue la secretaria de la Comisión John Dewey que debía investigar las acusaciones de Stalin en contra de Trotski y que funcionó en México en 1937.

Sylvia trabajaba en Nueva York como psicóloga en instituciones educativas y de asistencia social. Era una mujer frágil, propensa a sufrir crisis nerviosas, pequeña y algo

descuidada en su aspecto físico. No podía decirse que fuera guapa, era muy miope y tenía una voz muy aguda. En resumen, no resultaba para nada atractiva a las miradas masculinas.

Al poco de llegar a París, algún tiempo antes de la reunión política por la que se había trasladado a Francia, se produce su encuentro «casual» con Jacques Mornard. Por supuesto, ese encuentro no tenía absolutamente nada de casual; había sido preparado por los servicios de espionaje rusos utilizando —con amenazas— a una amiga llamada Ruby Weil, también comunista.

A partir del mismo día en que se conocen, el rico, simpático y atractivo Jacques Mornard se vuelca en la tarea de seducirla: la invita, le compra bonitos regalos, la mira y la escucha con interés..., en resumen, la enamora. También la acompaña en su coche —por pura amabilidad— a las reuniones de la Internacional Trotskista, en casa de Alfred y Marguerite Rosmer, pero, por supuesto, ¡desinteresado como es de toda cuestión política!, se limita a esperarla en el jardín y a hablar con los otros participantes de temas que nada tienen que ver con la reunión que los convoca allí.

Mornard logra impedir que Sylvia regrese a Nueva York una vez acabada la razón de su estancia en París proponiéndole hacer traducciones de textos de psicología, muy bien pagadas, pero sobre las que le han prohibido comentar a qué revista están destinadas ni qué editorial es la que la emplea. Ella no intentó en ningún momento averiguar más sobre lo que Mornard decía. En realidad, llegó a la conclusión de que era él quien pagaba ese dinero para retenerla a su lado. El amor de ese hombre era un regalo del cielo y ella estaba ciega de amor. Pese a algunas extrañezas del comportamiento de Mornard, Sylvia no cede en su ceguera.

De repente, Mornard plantea un cambio de planes. Le comunica que ella puede irse a Nueva York cuando quiera y que se reencontrarán allí porque un rotativo belga lo ha contratado como corresponsal para esa ciudad americana. Sin más detalles, Sylvia marcha a Estados Unidos en febrero de 1939.

Del hilo al esbozo. La diana es Trotski

Justo poco después, en marzo de 1939, Pavel Soudoplatov, director de Operaciones Especiales, recibe del mismísimo Stalin la orden de asesinar a Trotski. Junto con Eitingon, que está en Moscú, diseñan la Operación Pato, que es definitivamente aprobada por Stalin en agosto de 1939.

La Operación Pato estaba formada por varios comandos integrados por comunistas reclutados durante la guerra civil española. Uno, dirigido por David Alfaro Siqueiros —artista mexicano—, era el que debía llevar a cabo el asesinato; otro, formado por Caridad y Ramón Mercader, en el que Ramón solo tenía asignadas, en este momento, tareas de vigilancia y recogida de información. Probablemente había más comandos, pero sin que unos tuvieran conocimiento de los otros.

Caridad parte hacía México, por su lado, pasando por Cuba. Su hijo —ya no Ramón Mercader ni Jacques Mornard sino Frank Jacson— llega a Nueva York en octubre de 1939. Un nuevo cambio de identidad se ha producido, ahora se ha convertido en un ingeniero canadiense nacido en Montreal con negocios en México. Por tanto, cuando llega a Nueva York ya está claro para él que su destino es México. Se queda un tiempo con Sylvia, alimentando su relación amorosa y trabajando para convencerla de que lo siga a México. El cambio de identidad es justificado frente a ella como el único recurso posible para evitar la llamada al servicio militar que le hubiera impedido abandonar Europa.

Una vez que Frank Jacson ya está instalado en México, ella viene a visitarle aprovechando unas largas vacaciones que se consigue, aduciendo problemas físicos que requieren cambio de clima. Se quedará con su amado durante dos meses.

Una circunstancia es altamente favorable a los intereses del nuevo ingeniero canadiense: Sylvia no conoce en México a nadie fuera de los trotskistas que trabajan en Coyoacán, en la villa donde está instalado Trotski con su mujer, Natalia Sedova, y su nieto, Sieva.

Por tanto, dado que el ingeniero debe trabajar, ella se pasa por la villa a menudo a saludar y charlar. Jacson se ofrece a acompañarla en coche, a recogerla después. Nunca entra. En ocasiones, debe esperarla un tiempo fuera y así va, paulatinamente, estableciendo relaciones con los guardias, sus mujeres. En general, son jóvenes trotskistas norteamericanos, intelectuales sin mucha formación militar, que cambian permanentemente porque no soportan la presión de la situación. Agradecen la distensión de Jacson, su charla ajena a la política y, también, su disposición a hacerles pequeños favores, como acompañarlos en coche.

También traba amistad con la pareja Rosmer, a la que había conocido en París cuando Sylvia fue a la reunión trotskista y que habían venido a México a traer al nieto de Trotski; y ellos se quedaron también instalados en la casa de manera indefinida. Con ellos, Sylvia y Frank hacen excursiones en las que, a veces, acude también el pequeño Sieva. Es cierto que a Sylvia y a sus amigos Rosmer les surgen en ocasiones algunas dudas sobre el tipo de trabajo que hace Jacson en México; temen que esté metido en algo ilegal, pero, sorprendentemente, nunca se plantean que pueda ser algo relacionado con la política y menos aún con Trotski. Si bien hacen algunas pesquisas, renuncian pronto a sus dudas. Es difícil renunciar a lo agradable.

Cuando Sylvia debe, ya sin posibilidad de demora debido a su trabajo, regresar a Nueva York, le hace prometer a Jacson que no irá solo a casa de los Trotski. Teme que la vigilancia policial que hay en la casa descubra sus papeles falsos y lo repatrie a la Europa en guerra, al tiempo que teme que su ilegalidad pudiera causar dificultades a Trotski.

Sin embargo, una vez ya partida Sylvia, Alfred Rosmer enferma y le pide ayuda a Jacson para acompañarlo al hospital en coche, cosa a la que el amable ingeniero no puede negarse. Por tanto, los contactos con algunos habitantes de la casa se reinician, así como las excursiones, los favores, pero siempre extramuros.

El extravagante asalto, su fallo

El 24 de mayo de 1940, el equipo encabezado por Siqueiros lleva a cabo el primer intento de matar a Trotski. La operación es una bufonada y un total desastre. Entran en la villa —disfrazados de policías, medio borrachos y sin la menor instrucción militar—, disparan más de doscientas balas sin matar a nadie, tan solo en el talón del nieto queda el rastro de un roce de bala. Es tan burdo el asalto que la policía duda de si no es el propio Trotski quien lo ha montado para dar publicidad a su causa. Sin embargo, obviamente, las medidas de seguridad aumentan.

Pocos días después de este intento de asesinato, Jacson podrá conocer en persona a Trotski cuando los Rosmer decidan volver a Europa y le pidan, nuevamente, que los acompañe hasta Veracruz en coche. Natalia Sedova también irá hasta allí para despedirlos. Por primera vez, Jacson se cruza con Trotski en el patio de la casa y se estrechan la mano cordialmente. Ya después del asesinato de Trotski, Natalia Sedova dijo a la policía que ese día en que Jacson entró por primera vez en la casa le había resultado extraña la indiferencia con la que él reaccionó frente a los rastros del ataque sufrido en la casa. También le sorprendió que preguntara en varios momentos por el camino a Veracruz, dado que, supuestamente, iba allí por trabajo regularmente. Pero son las cosas que *après-coup* uno toma en cuenta, ¿no en el momento que habría sido oportuno!

Entre tanto, y después del fracaso de la primera operación, Stalin decide que la acción contra Trotski deberá ser llevada a cabo por una sola persona. No se puede volver a poner en riesgo toda la red de informantes en México.

Por ese motivo, el 12 de junio de 1940, Jacson se marcha a Nueva York por trabajo y deja su coche a disposición de los habitantes de la casa de Trotski. Tiene ya una razón para volver allí, con o sin Sylvia.

En Nueva York, ciertamente ve a Sylvia y a su familia, pero el verdadero motivo de su viaje es que ha sido convocado por Eitingon —junto a su madre, Caridad— para replantear cómo proseguir su tarea en adelante.

El vel: la vida de Trotski o la propia

Eitingon tiene la misión de organizar un plan alternativo y todos los que surgen no parecen buenos. Jacson sabe que la vida de los tres —la de su madre, la de Eitingon y la suya propia— está en riesgo si no se logra llevar a cabo el asesinato. Es una clara presión de Beria y de Stalin.

Finalmente, dice: «¡Lo haré yo!». Y los tres concluyen que debe ser un ataque con un cuchillo, o algo similar, que no alerte a los vigilantes y que facilite la posterior huida del agresor. Este fue el momento en que Ramón, alias Frank Jacson, fue elegido o, más bien, se autodesignó para matar a Trotski.

El cambio de misión produce un efecto en su cuerpo. A la vuelta de Nueva York, a principios de julio de 1940, enferma y le pide a Sylvia que viaje junto a él para cuidarlo.

Ella llega a principios de agosto. Él está muy desmejorado: delgado, nervioso, ansioso, a veces violento, en ocasiones con verborragia; otras veces no encuentra las palabras para hablar.

En la casa de Trotski, cuando va a recoger el coche, también lo notan mal. Les anuncia que Sylvia vendrá unos días de vacaciones. También llevó una caja de bombones a Natalia Sedova de su parte y el mensaje de que espera que podrán verse en su visita a México. Para Trotski también llevó un regalo, un libro titulado *¡Hitler y -Stalin!* A partir de ahí aumenta los contactos y las relaciones con los vigilantes y sus mujeres.

Finalmente, el 10 de agosto de 1940, es la primera vez que Jacson logra compartir un tiempo —y un té— con Trotski. Están también presentes Natalia Sedova y Sylvia. Cuál no es la sorpresa de esta última cuando la charla, que inicialmente versaba sobre los planes de boda de la joven pareja, cambia de orientación y Jacson acaba por comentarle a Trotski que quiere escribir un artículo sobre el vuelco imperialista que ha sufrido Rusia desde la llegada de Stalin al poder. Y le pide si aceptaría revisar dicho artículo.

Trotski acepta. Había tocado su punto débil, su dedicación total a la causa, su voluntad de instruir y trabajar por ella desde todos los ámbitos posibles; además, Trotski, con un narcisismo en nada despreciable, gustaba de corregir y aleccionar a los otros. Era alguien que tenía muchos admiradores pero no así amigos. Frío, distante, impaciente, su fuerte no eran las relaciones personales, así que su inteligencia y sus argumentaciones entusiasmaban a la gente, pero acababa siempre discutiendo por cuestiones teóricas o prácticas. En general, la gente se apartaba de él.

Jacson le presenta por primera vez el borrador del artículo a Trotski el 17 de agosto de 1940. Son solo once minutos. De ese tiempo compartido Trotski sale disgustado. No le agradan los modales de Jacson, quien no se ha quitado el sombrero —cosa extraña en un francés, según Trotski— y se ha sentado informalmente sobre la mesa en lugar de ocupar una silla. Además, según le dice a Natalia Sedova, el artículo es un conjunto de superficialidades y está mal escrito.

Después de eso, el cuerpo del sujeto Jacson sigue francamente mal. Según Sylvia relata después: «Caminaba lento, fumaba mucho, tenía la mirada perdida, no se levantaba de la cama ni para comer y contestaba con monosílabos a sus demandas».

[\[171\]](#)

Finalmente, el 20 de agosto de 1940, Jacson vuelve con el artículo corregido. Lleva un piolet escondido debajo de la gabardina, también una pistola y un puñal. Los vigilantes no le cachean dado que lo conocen bien. Natalia Sedova se extraña de su gabardina en un día de calor, pero no quiere ser desagradable. Trotski lo recibe casi forzado, no quiere pasar mucho tiempo con esa tarea por la que no tiene el menor interés, ni tampoco con ese sujeto que no le despierta ninguna simpatía.

El golpe de piolet

Mientras Trotski lee el artículo, al pasar a la segunda página, Jacson le clava el piolet por detrás en la cabeza. Trotski emite un grito desgarrador, pero, lejos de desplomarse, se levanta y ataca a Jacson, hincándole los dientes en la mano con todas sus fuerzas. Jacson queda paralizado, no puede reaccionar siquiera para utilizar la pistola y acabar su misión. Entra Natalia Sedova, y tras ella los vigilantes, que lo reducen golpeándolo brutalmente.

Caridad y Eitingon, que esperaban en un coche cerca de la villa para ayudarle en su huida, ven llegar a la policía y las ambulancias y comprenden que algo no ha salido bien. Huyen del lugar y Caridad, antes de abandonar el país, hace gestiones para que Jacson sea asistido por un abogado en lo que supone le espera después.

Trotski muere al día siguiente, el 21 de agosto de 1941.

Jacson permaneció hospitalizado algunos meses, muy vigilado, aislado y solo. Era una presencia incómoda para todos, dado que temían que pudiera ser motivo de un atentado.

Si desde que Jacson supo que debía llevar a cabo el asesinato, su cuerpo y su estado de ánimo daban muestra de una profunda conmoción subjetiva, después del asesinato, eso se mantuvo. Más allá de las secuelas de la paliza recibida de los guardaespaldas de Trotski cuando lo redujeron, el cuerpo del «Asesino del piolet» —nuevo nombre con el que se le conocerá desde entonces— siguió profundamente afectado. Pasó los dos primeros meses casi sin comer. Contaban que en la reconstrucción del asesinato estuvo a punto de desmayarse, nervioso y gimiendo, suplicando parar.

La policía encontró en el bolsillo de la chaqueta de Jacson la carta firmada por él que Eitingon había preparado con los motivos rocambolescos que explicaban su acto. Allí afirmaba que lo había hecho por amor a Sylvia, dado que Trotski era un farsante que estaba utilizando mal el dinero que se había donado a su movimiento y, además, pretendía meterle en acciones terroristas. En resumidas cuentas: ¡Frank Jacson era un trotskista que había visto la verdad del mal de Trotski!

En los interrogatorios siempre sostuvo la inocencia de Sylvia: ella no había participado en nada. Mantuvo durante mucho tiempo la versión redactada en la carta, pero, con el paso del tiempo, empezó a cambiar permanentemente de versión. Y es que fue muy sencillo demostrar la falsedad de todos sus relatos sobre las «conversaciones» con Trotski, dado que la cantidad y duración de sus visitas a la casa estaban todas en el registro que llevaban los responsables de la seguridad de la misma.

Se encargó un informe médico y psicológico, sobre el que volveremos más adelante, con detalles precisos. Este trabajo requería de su colaboración para poderse llevar a cabo. Su primera respuesta a la propuesta fue: «Non, j'ai fermé la bouche»,^[172] pero creyeron persuadirle con el argumento de que serviría para atenuar la pena. Acabó por consentir y por colaborar activamente. ¡Siguió el juego!

El estudio debía realizarse en tres meses, pero, finalmente, fue un trabajo que duró seis. Trabajaron todos los días de ese medio año. Además de las pruebas médicas, también sufrió brutales interrogatorios policiales que dejaron como secuela impotencia sexual. No se excluye que, además, sufriera palizas estando ya en prisión.

Ya en el hospital recuperó la identidad de Jacques Mornard, pero probablemente hubo muchas personas que lo reconocieron no solo por las fotos publicadas en la prensa de

todo el mundo, sino también allí mismo, en México, donde había montones de refugiados comunistas de la guerra civil española.

¿Por qué nadie lo identificó? Quizá temían represalias, o acusaciones de complicidad o, más simplemente, que ser español como él deviniera un estigma negativo en un momento en que necesitaban ser protegidos y ayudados. Sin duda alguna, su verdadera identidad era un secreto a voces.

Finalmente, fue condenado a veinte años de reclusión y los cumplió todos.

«PRISIONERO»: DE MÉXICO A RUSIA

México: privilegios y disponibilidad

En prisión se mantuvo siempre como Jacques Mornard y desde el primer momento se hizo respetar por todos, autoridades y presos. Lo primero que hizo fue adecentar la celda, contratando a un preso para que le ayudara a pintarla, y organizó una rutina de aseo personal y ejercicio que siempre mantuvo. Es cierto que contaba con algunos privilegios y también con dinero: tenía el abogado más caro de México; vestía de paisano y se alimentaba con comida que le cocinaban en el exterior de la prisión, donde también le lavaban y planchaban la ropa; tenía una radio y una biblioteca en su celda; y recibía muchas visitas. Estudió y leyó muchísimo en prisión, adquiriendo conocimientos generales de casi todo.

Si bien al principio se mantenía a distancia de los otros presos, poco a poco volvió a ser el hombre educado y tranquilo que siempre había sido. Se apuntó a alfabetizar presos con la promesa de que quien más lograra sería amnistiado. Quedó segundo, pero, igualmente, la promesa tampoco se cumplió con el que le ganó. Fue nombrado responsable de taller y reparaciones y formó a muchos presos, a los que, además, daba algunos trabajitos remunerados.

Roquelia, la mujer que se encargaba de cuidarlo y cocinar para él, se enamoró de él y acabó siendo su esposa.

Ramón nunca mostró arrepentimiento por su acto, mantuvo siempre la identidad falsa y no se consideraba a sí mismo un asesino. Nunca confesó. Nunca traicionó a los suyos.

Rusia: privilegios y soledad

El 6 de mayo de 1960 fue puesto en libertad y expulsado de México. Una hora después partía hacia La Habana, y quince días más tarde hacia Rusia en un barco ruso. Por primera vez pisó la tierra del país por el que había pasado veinte años en prisión.

Entre 1960 y 1974 no abandonó nunca la Unión Soviética. A su llegada a Rusia pasó a formar parte de los servicios de inteligencia soviéticos como coronel retirado del KGB, por lo que se le otorgó una pensión y se le proporcionó una nueva identidad: Ramón Ivanovich López, combatiente español refugiado y nacionalizado soviético. Un año después, casi en secreto, fue condecorado con la orden de Lenin y la medalla de Héroe de la Unión Soviética.

Se le concedieron también una casa grande, beneficios médico-sanitarios y la posibilidad de acudir a espectáculos a los que le conducía un chófer en coche. Además, también trabajaba como traductor, dado que aprendió rápidamente el ruso. Tenía libre acceso a la biblioteca pública de Moscú, en la que como investigador podía acceder a libros prohibidos. Parece que leía cosas de Trotski, o sobre Trotski, en francés o en

español y que repetía frases en voz alta; podía reírse o caminar por los pasillos hablando solo, polemizando quizá con alguien ausente, quizá Trotski mismo. También trabajaba mucho en su despacho en casa, allí disponía de prensa internacional y libros que su mujer Roquelia le traía de sus viajes al extranjero. Ella estaba totalmente desinteresada en Rusia y en el comunismo.

Con los compañeros del PCE, no fue fácil. Si bien era de la junta del partido, no ostentaba cargo alguno, ni tampoco tenía verdaderos amigos. Era admirado por sus medallas pero criticado por su posición ultraortodoxa, frontalmente opuesto a cualquier idea revisionista, estalinista convencido. Por supuesto, crítico con Jruschov y firme antitrotskista, razón por la cual los acontecimientos de mayo del 68 no despertaron en él interés alguno, dado que, a su entender, los cabecillas, pese a ir contra el sistema, no eran verdaderos comunistas.

Ramón tuvo la posibilidad de participar en una obra colectiva sobre la guerra civil española y para ello se puso a investigar a fondo, pero se dio cuenta de que solo se podía escribir lo que dictaba el partido, así que acabó siendo crítico con la edición y le comentó a su hermano Luis que «era una prioridad partidista» de más importancia ideológica y política que histórica. Finalmente, su nombre no consta en los volúmenes editados.[\[173\]](#)

Si bien durante los primeros años de estancia en Rusia Ramón no permitía crítica alguna del régimen, paulatinamente se fue desencantando del sistema; la aplicación del socialismo que se llevaba a cabo allí no correspondía a su ideal.

Vio en alguna oportunidad a su madre, en los viajes de esta a Moscú, pero sus relaciones no eran fáciles. Ahora, decía de ella que era una tirana, que había dispersado a la familia y, sobre todo, la hacía responsable de una gran parte de los años que pasó en prisión. Por su culpa había fracasado la Operación Gnomo, ordenada por Stalin en el año 1943, para sacarlo de la cárcel de México. La presencia de Caridad en México en el año 1945 —contra las órdenes de Stalin— dio al traste con toda la operación, dado que alertó a las autoridades y se aumentaron las medidas de seguridad del preso. Después de eso, Stalin renunció a liberarlo.

Ramón no estaba a gusto en Rusia, como muchos otros refugiados; sin embargo, incluso cuando en 1970 surgió cierto debate entre la ortodoxia y la necesaria renovación, él se mantuvo en silencio, fiel a la línea oficial del partido y se distanció aún más de muchos de sus compañeros. En cierto modo, se resistía a admitir que su proyecto había fracasado, que sus ideales no se habían realizado por más que él hubiera sacrificado una gran parte de su vida por ellos.

Cuba: privilegios y decepción

En 1972, gracias a una amiga, llega a oídos de Fidel que el Héroe de la Unión Soviética desearía vivir en Cuba y Fidel muestra su acuerdo. «Está invitado a la isla», dice. Solo falta la autorización de la Unión Soviética. En enero de 1974, Roquelia, su mujer, y los

tres niños que la pareja había adoptado parten definitivamente a instalarse en Cuba. Él debe aún esperar el permiso de las autoridades, que no llega.

Nuevamente la enfermedad y la tristeza hacen aparición en su vida en ese momento crucial: fiebre y fuerte dolor de huesos. Cuando eso aumenta, lo ingresan en una clínica y permanece allí tres meses. Sale mejorado, pero sin un diagnóstico claro. Eitingon, su único verdadero amigo en Rusia, estaba convencido de que lo habían intentado envenenar; ¡sabía demasiadas cosas!

Ramón Mercader, después de múltiples negativas de las autoridades soviéticas y pese a la insistencia de Fidel Castro, acaba por conseguir marchar a Cuba, la isla de la que su madre era originaria. Los cubanos pagan el vuelo, que parte en agosto de 1974.

En La Habana vive bien, en una bonita casa de un barrio hermoso, pero aislado de la vida real de la isla. Les traen la comida para toda la familia una vez por semana, tiene chófer y coche a su disposición para ir a trabajar, cuenta con la pensión de Rusia y un salario por las horas que trabaja para el Ministerio del Interior cubano, aunque para él mismo está claro que sus aportaciones no son demasiado tenidas en cuenta. No se sabe con certeza si es Fidel quien tiene la idea de pedir la opinión de Ramón Mercader sobre las prisiones castristas ¡llenas de oponentes suyos! Uno puede preguntarse también si esa demanda tiene que ver con una supuesta «competencia» de Ramón en el tema de prisiones o con un espíritu retorcido por parte de quien la propuso.

Finalmente, tampoco allí su ideal comunista se refleja en la sociedad. No hace amigos en la isla. Nunca sana totalmente de su enfermedad de Rusia y —poco a poco primero, rápidamente después— va deteriorándose. Fallece el 18 de octubre de 1978.

Rusia: el último viaje de Ramón Ivanovich López

Sus restos fueron repatriados y fue enterrado en Moscú. Del entierro se ocupó la KGB, cuyo jefe hizo un discurso alabando la fidelidad de Ramón al Partido Comunista y a la Unión Soviética. Ramón había pedido que el himno nacional de Cataluña sonara en su entierro, pero eso no sucedió. En su lugar sonó el himno de la Unión Soviética.

En la sencilla tumba, la inscripción de las siglas del nombre que le pusieron a su llegada a Rusia: Ramón Ivanovich López. Casi diez años más tarde se añadió una lápida vertical con su nombre verdadero completo, Ramón Mercader del Río, y el símbolo de Héroe de la Unión Soviética.

Finalmente, una pequeña modificación ubicó una foto de sus últimos años sobre el símbolo de Héroe de la Unión Soviética, que, por tanto, dejó de ser visible.

LOS ENTORNOS DE UN ACTO

¡Un feroz complejo de Edipo no superado!

Uno de los policías que lo interrogó introdujo en Ramón una gran confusión cuando le relató que había salvado su vida gracias a la intercesión de aquel a quien acababa de golpear con el piolet. Fue él, Trotski, quien conminó a sus guardaespaldas a que cesaran de golpearle.[\[174\]](#) Como en un espejo, estaba vivo por decisión de ese al que acababa de dar un golpe mortal. Por otro lado, mientras estaba recibiendo los golpes, había gritado, presa del terror: «¡Tienen a mi madre! ¡La van a matar!». Leonardo Padura se pregunta «de qué meandros de su cerebro salieron esas palabras imprevistas».[\[175\]](#)

He aquí una cuestión que atormentó tanto a los investigadores como a los médicos, neurólogos, psiquiatras, psicólogos e incluso a los psicoanalistas mexicanos de esa época. Mercader sufrió todo tipo de interrogatorios, violencias, torturas, etc., pero también se le hicieron todo tipo de pruebas, físicas y psíquicas, así como de habilidades, idiomas, orientación, voz, etc. En lo que relataba sobre su vida mezclaba cosas verdaderas y falsas, hablaba del amor por los abuelos paternos, del sentimiento de rechazo por el padre y la admiración por el poder de la madre, de las peleas en el colegio y, también, de una fimosis operada tardíamente a los veintiún años.

Al final, fueron 972 horas de investigaciones reunidas en un informe de 1.352 páginas, dividido en dos volúmenes, llamado: *Estudio orgánico-funcional y social del asesinato de León Trotsky*.[\[176\]](#)

Las primeras conclusiones del informe fueron: «A la luz de la psicología criminal no hay más que un camino claro y evidente: *un feroz complejo de Edipo no superado*». [\[177\]](#) Aunque también se afirma que es un mitómano y que tiene un nivel de cultura medio bajo.

Las conclusiones sobre los motivos del asesinato fueron las siguientes: «El acto impulsivo-delictuoso “aparentemente” fue determinado por un sentimiento de odio hacia León Trotsky, su más remoto origen es de naturaleza subconsciente (complejo de Edipo muy complejo), y corresponde a la más grande exteriorización de un “estado neurótico” evolutivo que debió iniciarse desde la más temprana infancia como consecuencia de un “trauma afectivo”. Posteriormente intervinieron motivos derivados de la crisis psíquico-social del adulto (fracasado social) que determinaron, por la acción circunstancial del medio, su categoría de “revolucionario”, “destrutivo”, con vocación genérica para el asesinato y específica para el magnicidio».[\[178\]](#)

Aquí tenemos el *señor Ramón Mercader* cernido, atado con todos estos significantes que lo describen y en los cuales se mezclan diferentes orientaciones científicas, sociológicas, jurídicas y políticas. No falta nada a este inventario de las causalidades esclarecedoras del pasaje al acto.

Quizá nosotros podríamos decir que lo que falta es el sujeto y lo que lo agujerea; falta buscar precisamente en lo que permanece silenciado por el *parlêtre*, extraerlo de su

soledad.

La soledad del acto

Ramón Mercader está en la soledad del que debe cargar sobre sí el crimen que ha realizado en nombre de otros. Conoce esta lógica que, en un instante, desposee del sentido que había dado a su vida. La cuestión, en esta soledad, es no poder decidirse a pensar que su gesto no fue un acto militante, sino la mano armada de una venganza inexorable remachada por la paranoia implacable de Stalin. El silencio, ese imperativo de callarse, es a la vez la marca de su fidelidad y su imposibilidad para poder realmente plantearse que podría haber sido instrumentalizado. Jorge Semprún lo dice con palabras intensas: «Él comprendió [...] que nadie querría compartir aquella sangre, aquella muerte, aquella abyección, aquella entrega de sí mismo».[\[179\]](#)

Según todos escriben, fue elegido por sus cualidades distintivas de abnegación fiel, por tanto, por un sólido lazo a los otros y al Otro; pero paradójicamente el resultado es que estará ya para siempre solo, consigo mismo; incluso como poseedor de las más altas distinciones de la URSS permanecerá desposeído de todo, incluido su nombre.

Jacques-Alain Miller, citando a Joseph de Maistre,[\[180\]](#) hacía valer el rol civilizador del verdugo, «el hombre que mata en nombre de la Ley y de la humanidad», el que elimina «el en-demásia [*l'en-trop*] de la humanidad»; eso que hace una sociedad por medio de las guerras o de un orden interno.[\[181\]](#) Lacan indica que ni el crimen ni el criminal pueden «concebirse por fuera de su referencia sociológica».[\[182\]](#) Aun así, si hay un *asesinar legal* y se requiere que algunos se encarguen de ello, eso no los libera de lo que deben vivir por el hecho de haber realizado este acto para otros.

Es precisamente lo que describe Elie Wiesel antes de obedecer la orden dada por los responsables del Estado naciente de Israel, ejecutar a un enemigo que tienen secuestrado: «Mañana, estaremos vinculados el uno al otro para la eternidad, como solo el verdugo y la víctima pueden serlo».[\[183\]](#) El «verdugo legal», como Elie Wiesel en esta situación, puede contar con una forma de apoyo que no lo deja solo, si bien, como ya hemos dicho, eso no lo libera del trágico cara a cara.

Sea cual sea la dimensión simbólica de este asesinato, su importancia con relación a los valores del comunismo para el propio Mercader, para aquellos que lo han encargado o, incluso, para los comunistas de esa época, el homicidio en su dimensión real queda a cargo de quien lo ha perpetrado. Lacan lo formula así: «El psicoanálisis irrealiza el crimen, no deshumaniza al criminal».[\[184\]](#) Ramón Mercader, más allá del acto asesino, no encontrará ni durante los veinte años de prisión en México, ni después, el reconocimiento de para qué sirvió que él matara a Trotski. Queda solo con su muerte y ese grito estridente que no le abandonará jamás.

El acto: lo que es «razón» para Mercader

¿Por qué Mercader comete ese acto? Habría muchas maneras de abordar esa cuestión; por ejemplo, según la subjetividad de cada uno o la orientación teórica a la cual uno se adhiere.

Así, Jorge Semprún, con su sensibilidad y su implicación en la aventura comunista, sostiene que «la historia de aquel asesinato era para empezar la historia del hombre adiestrado para aquel asesinato. La historia de todos los valores morales —el coraje, el sacrificio, el dominio de sí mismo, la adhesión total a una causa—, todos esos valores pervertidos para convertir a aquel militante en un asesino. Que no podía ser un asesino perfecto más que en su cualidad de militante».[185]

En esta causalidad que queremos cernir y que se escapa siempre —¡quizás es mejor así!— citaremos, pero no retendremos, la orientación biologicista, hormonal o genética, heredera de Cesare Lombroso, el famoso médico y criminólogo italiano que desarrolló el concepto de *criminal nato*, relacionado con la genética, y que vuelve a ponerse en primer plano con la acentuación científica de la psiquiatría legal. Tampoco retendremos la justificación del acto por un comportamiento que sería típicamente propio alguien con una personalidad determinada o con una patología psiquiátrica específica.

Sobre el sujeto Mercader centraremos, como nos enseña el psicoanálisis, nuestro abordaje: aquello que ha hecho encuentro en un momento de su historia y/o de la Historia, en un lugar particular; lo que sostiene su determinación de permanecer en silencio, como si toda palabra pudiera estropear, manchar, el acto que debía conservar, imperativamente, su valor mítico.

Otra manera de abordar el acto criminal consiste en imputar a quien lo comete tendencias inconfesables —goce, perversión, odio personal, venganza, etc.— o una pasividad que hace del sujeto alguien que, sometido a otro, le obedece sin poder distanciarse de esa obediencia.

Sin los enunciados del sujeto mismo, solo es posible proponer hipótesis que no constituyen una relación de causalidad entre el acto y lo que podría desvelarse de rasgos de carácter o de comportamientos en la infancia. Ambos remitirían a los «anormales», tal como lo desarrolla Michel Foucault en uno de sus cursos, en el que denuncia a los que sostienen que el criminal se parecía ya a su crimen antes de haberlo cometido.[186] Dicho de otra manera, el razonamiento es: «Si ha cometido un crimen, es que es un criminal». Cuando precisamente la cuestión es saber si —fuera de la definición legal— Mercader es un criminal. Él, Mercader, sostiene lo contrario, no se define como criminal.

Lo que parece más adecuado es evitar pretender la comprensión de todo y detenerse más bien sobre lo que, en ese acto, introduce una ruptura con la vida habitual de esa persona.

Lacan y «el acto»

Retomemos algunos puntos clave de lo que nos enseña Lacan sobre *el acto*.

Lacan renovó la concepción del pasaje al acto que la psiquiatría y la criminología planteaban al ubicarlo del lado de lo que escapa al sujeto, de modo que desplazaban al infinito la cuestión de su responsabilidad. Por el contrario, para Lacan, es solo a partir de la definición del acto como es posible abordar el pasaje al acto y el *acting out*.

Lacan define el acto por ser un franqueamiento, un atravesamiento de los límites, un instante de separación del pensamiento, él mismo obstáculo del acto. Su paradigma es el suicidio, ese acto radical del que no se regresa; «el único acto que puede tener éxito sin fracaso».[187]

En este sentido, todo acto es a la vez una transgresión y una forma de «suicidio» del sujeto. Este punto debe entenderse como que en todo acto se corre un riesgo y el sujeto resulta transformado. Jacques-Alain Miller subraya que un verdadero acto comporta un franqueamiento: «de un código, de una ley, de un conjunto simbólico»[188] que él transgrede. De hecho, un acto está siempre enmarcado por una red significante, por el lenguaje. Es en el instante de su realización cuando se produce la separación del pensamiento, cuya permanencia se opone de alguna manera al actuar. Para el sujeto, no hay vuelta atrás posible; hay un «después» y, con eso, se las tiene que arreglar. El acto se encuentra llevado a término por uno solo, aunque haya realizado las intenciones de muchos otros.

Hay en Mercader esta dimensión de «chivo expiatorio» de la que habla Lacan, que eleva algunos pasajes al acto a la dimensión de un valor general, para subrayar cómo los alienados que los cometen deben ser mantenidos en ese lugar tanto más cuanto que se «reconoce en ellos las intenciones de todos».[189]

Mercader y «el acto»

Mercader no es un alienado, ni un criminal, ni tampoco un ejecutor de actos de liquidación como puede ser el caso en todo servicio secreto. No es esa su función en el NKVD, aunque la división a la que está adscrito, después de su estancia en París y antes de partir hacia México, contiene esta denominación: «Control de enemigos políticos y eliminación de estos». Eso será una única vez en su vida, en este momento que surge, como indicamos, en desarmonía con su vida habitual.

Respecto al crimen, Ramón Mercader no está en una relación con un real que vuelve siempre al mismo lugar; está confrontado a *una esquirla de real* que hace que, incluso si ha acudido a esa cita sin equívoco —el piolet disimulado bajo la gabardina portada con aparente descuido sobre el antebrazo—, esta esquirla le ha explotado en plena cara.

El grito fue el golpe de piolet que él recibió en espejo, el efecto de retorno de aquel que, en el cuerpo a cuerpo, nada pudo *escaboter, escabotear*, [190] para retomar ese feliz neologismo inventado por Lacan para hacer valer que, incluso provistos del *escabel*, el encuentro de los cuerpos no puede, en ciertos casos, ser evitado. Para Mercader ese enfrentamiento de los cuerpos, incluso si fue brevísimo, no le dejó escapatoria alguna; la marca quedó también como inscripción traumática en él. Hay que añadir la marca en lo

real de su cuerpo que le dejó el potente mordisco en la mano que le dio Trotski después de haber recibido el golpe de piolet.

Obediencia o elección. El crimen «histórico»

¿Fue él elegido, designado, como sostienen algunas versiones del suceso? En ese caso, habría obedecido una orden. Pero, entonces, ¿estaba conforme con la orden dada o se vio imposibilitado para oponerse? Vemos aparecer aquí la cuestión de la obediencia, siempre propuesta para justificar el acto. Sin embargo, es también sabido que uno debe, con relación a su propia responsabilidad, rechazar obedecer una orden contraria a su conciencia. «El hecho de haber actuado bajo las órdenes [de un gobierno, de un superior jerárquico] no libera la responsabilidad del agente si ha tenido moralmente la facultad de elegir». [191]

Mercader se encuentra en esta configuración precisa; además, en ningún momento parece que haya querido hacer recaer la responsabilidad sobre otros. Parece más bien que su implicación total por el comunismo se haya mezclado con el desprecio de esos por los que se habría involucrado en la ejecución de Trotski: Stalin y Beria. La herida es tanto más grave cuanto que le es sustraído el amor supuesto de aquel por quien se habría comprometido.

Trotski, antes de su muerte, es el hombre que fue brazo derecho de Lenin, el fundador de la Armada Roja y de la IV Internacional, y el enemigo acérrimo de Stalin. Después de su muerte permanecerá como ese gran hombre que la Historia no olvidará. Sin embargo, el lacónico comunicado de la Agencia TASS, reducido a una pequeña nota en el *Pravda*, lo rebaja a un cadáver vinculado a su asesino, un allegado. Sin duda alguna, esa fue una desvalorización radical y brutal de lo que para Mercader tenía, probablemente, un valor histórico. Lo que le habría protegido, podemos pensar, de verse, bajo la calificación de asesino común, sometido a las mismas leyes que todos.

Esto nos acerca a la cuestión de lo que, en un asesinato histórico, podría haber de racionalidad que lo justificara. Ramón Mercader se encuentra interpelado, por él mismo, frente al fracaso del asesinato de Trotski intentado por el equipo de Siqueiros. No puede negar las consecuencias de ese fallo sin verse llevado a negar el proyecto de sociedad por el que ha comprometido toda su vida. Debe elegir, «elegir la historia [...] y el asesinato del hombre con ella, si ese asesinato es necesario a la historia». [192] Está atrapado en ese nudo que lo amordaza: el crimen y el silencio. Se sitúa de entrada, en esta lógica, fuera de cualquier rebeldía, fuera de cualquier posibilidad de dejar que se instale un conflicto interno. En cierto modo, esto «destruye la libertad de elección». [193]

Si se atribuye —como hacen un buen número de autores— una trascendencia histórica al asesinato de Trotski, ese acto solo puede ser considerado como «una aventura más o menos razonable o fundada. Es de entrada un riesgo. En tanto que riesgo, no podría justificar ninguna desmesura, ninguna posición implacable y absoluta». [194] En el caso de la misión de Mercader cabe destacar algunas diferencias: lo implacable de la decisión

de Stalin, la imposibilidad de un razonamiento y la falta de una lógica que fundaría el acto. En ausencia de rebeldía, queda la obediencia a la orden recibida, pero para el sujeto —cuando puede— se presenta la obediencia a lo que él mismo se ha comprometido. Entonces, dice Camus, a partir de ese preciso momento «la tierra queda desierta».[195]

El silencio y el valor mítico del acto

Se debe entonces mantener, por todos los medios posibles, el valor mítico del acto. Para ello, una sola opción: callarse. Hacer de esa fidelidad sacrificial la nobleza de su compromiso, nunca traicionar. Según Semprún, Mercader había integrado que «un comunista no habla nunca, [...] no traiciona nunca a los suyos. Él no había hablado. Había negado la evidencia, nunca había traicionado los secretos de la organización».[196] Subrayemos que a este imperativo se le suma otro: traicionar la organización es, en su caso, traicionarse a sí mismo. Ahí donde —eso seguro que no se le escapó— es él quien ha sido traicionado; o bien eso queda como un punto ciego debido al velo que pone el ideal comunista, mantenido cueste lo que cueste; decirlo de esta manera no es una palabra vacía ni una fórmula hueca; es su peso real.

Hay un único reproche que parece haber sido reseñado por todos los autores que han trabajado sobre la historia de Ramón Mercader. El que dirige a su madre, a quien tenía por responsable de la prolongación de su detención en las prisiones mexicanas. Su presencia en México y sus gestiones inadecuadas con las autoridades de ese país para provocar su liberación tuvieron como consecuencia el aumento de la vigilancia sobre Ramón y con ello el fracaso de la Operación Gnomo, un plan de evasión que se preparaba para uno de sus desplazamientos de la prisión al juzgado.

Este punto nos lleva a retomar y reconsiderar el tiempo y el contexto en el que se tomó la decisión de la designación de Mercader para la misión de ejecutar a Trotski. Recordemos que antes hubo el fracaso, estrepitoso e incomprensible, del asalto realizado por el pintor mexicano reconvertido en soldado del estalinismo, David Alfaro Siqueiros. Después Stalin cambió radicalmente de estrategia y «apostó fuerte por la opción expuesta por Eitingon: matar a Trotsky sirviéndose de un solo agente, dejando de lado las redes de espionaje convencionales».[197]

¿Mercader se siente preocupado, se siente designado para la misión? ¿Qué rol atribuirle a su madre, que, con algunos otros, lo ha conducido hacia el comunismo? ¿Y a ese personaje que jalona toda su vida de militante y que se encuentra en tantos momentos clave de su vida y de la vida de su madre, Nahum Eitingon, alias L. Kotov?

Amor y odio se reencuentran para Mercader sobre este hombre que ocupa un lugar privilegiado en el afecto de su madre, siendo, además, el único personaje masculino que la regula, la pacifica. Una figura totalmente opuesta a la de su padre, personaje desvalorizado.

Lacan despejó muy claramente «la función [...] pacificante del *ideal del yo*»[198] en su lazo con la *imago* del padre. Es interesante considerar esta cuestión en la

configuración edípica, tal como se presenta después del asesinato del padre en el *Tótem y tabú* de Freud, con su correlato: la culpabilidad. Para Mercader, la *imago* paterna estaría más bien del lado de Eitingon, pero esta representación es suplantada por un líder carismático, y con más razón cuando en el S1 que lo distingue, «pequeño padre de los pueblos», se encuentra inscrita esta función. Salvo que, como es a menudo el caso para estas excepciones —un liberador de su pueblo, el guía Fidel Castro y tantos otros—, la paranoia galopante del complot los abrumba y lo devasta todo. Entonces ya no se trata en absoluto del ideal del yo y la culpabilidad —nadie evoca la posición subjetiva de Mercader en esta dimensión—, sino de un poder absoluto que no perdona a nadie. En esta configuración ninguna vida tiene valor, ni siquiera la propia, salvo para el que se le impone la vivencia de una injusticia que lo concierne y sostiene su propio rencor. ¡No hay soledad más íntima!

El imperativo del secreto

En el año 1990, el gran periódico soviético *Troud* publica una entrevista con Luis Mercader —el más joven de los hermanos, diez años menor que Ramón— realizada en Madrid. Por tanto, fue cincuenta años después de los hechos cuando aceptó hablar de su hermano y de su acto asesino. Este encuentro fue posible por la contingencia de la *glasnost* y la desaparición de Dolores Ibárruri, la *Pasionaria*, que alejaron un poco el miedo a hablar.

Este hermano pequeño, del que ya hemos hablado, quería mucho a su hermano mayor y siempre se interesó por él. Y, sin embargo, pese a que aporta importantes aclaraciones sobre distintos puntos que son objeto de controversia, muchos aspectos de la vida de su hermano han permanecido oscuros para él. ¿Por qué? Quizá por ese gusto por el secreto inherente a la persona misma de Mercader, como un componente de su ser. ¡Ramón estaba habitado por una manía obsesiva de enredar las cosas incluso con su familia! *Secreto* parece ser una palabra clave de su vida.

Se podría pensar que eso es algo banal en el mundo del espionaje, pero Mercader es un hombre de la sombra siempre a plena luz, ¡bajo personalidades prestadas! ¿Cuándo es Ramón Mercader del Río, Jacques Mornard o Franck Jacson? Fue por uno de los nombres prestados como las agencias internacionales de prensa identificaron al asesino —«un allegado»— de León Trotski.

Es en Cuba, frente al mar, donde se podía ver en sus ojos qué «paraíso perdido»^[199] de su Cataluña natal estaba soñando: Sant Feliu de Guíxols. ¡Todo un destino!

LEOPOLDO MARÍA PANERO:
LA ESCRITURA QUE BUSCABA HACERSE LITORAL
ROSALBA ZAIDEL Y VICENTE PALOMERA

«Oh tú, Leopoldo María Panero, alias La Muerte». «Yo he muerto más veces que ningún muerto [...] y he muerto sin sepulcro»

LEOPOLDO MARÍA PANERO,
Papá, dame la mano que tengo miedo (2007)

«LA DESTRUCCIÓN FUE MI BEATRIZ»

Leopoldo María Panero hizo suyo un verso de Mallarmé, «la destrucción fue mi Beatriz». Es un verso que no solo puede acoger su abundante obra, sino resumir también toda su vida.[\[200\]](#) Sobre su vida y obra se ha hablado y escrito mucho, y ha llegado a formar parte del espectáculo nacional. Era ya conocido en los ambientes cultos de Madrid, pero después de la película de Jaime Chávarri sobre los Panero (*El desencanto*, 1976) se acabó convirtiendo en el símbolo de la náusea de la institución familiar. La familia de los Panero —compuesta por los poetas Juan Luis y Leopoldo María, el hermano menor Michi, la madre Felicidad Blanc y la figura ausente del padre— era una mezcla agónica e irrepitible de talento, teatralidad, excesos y transgresiones. En marzo de 2014 una última ventolera apagaba la vida de Leopoldo María y caía el telón de una de las estirpes más zarandeadas de las letras españolas.[\[201\]](#)

Leopoldo María Francisco Teodoro Quirino Panero Blanc nació el 16 de junio de 1948, en Madrid. Fue el hijo del cuarto embarazo en el matrimonio entre Leopoldo Panero y Felicidad Blanc, aunque siempre se indique erróneamente que fue el segundo. Como ya documentó su madre,[\[202\]](#) hubo un segundo embarazo que fue interrumpido en 1944, así como otro niño que nació prematuro en 1945, el cual vivió casi dieciocho horas y que fue llamado Leopoldo Quirino. De lo que se deduce que el extenso nombre de nuestro poeta deriva de algunos familiares anteriores a él: el Leopoldo de su padre y de su hermano que murió al nacer, y el Quirino de su abuelo, de su padre y de su hermano muerto. El María hemos de suponer que fue tomado del primer nombre de su madre. Sus otros dos hermanos son Juan Luis, seis años mayor y poeta también, y Michi, tres años menor.

Antes de alcanzar la fama como una de las jóvenes promesas de la poesía, tuvo su primer internamiento en una institución psiquiátrica en 1968. Desde entonces, una buena parte de su vida transcurrirá en una cadena de internamientos en diferentes centros. Llama la atención que desde la primera publicación de algunos de sus poemas hasta su muerte su obra se realizó casi en su totalidad desde el manicomio.

Leopoldo María Panero tenía bastante de Artaud, algo de Mallarmé, de Lautréamont y, por supuesto, un poco de Hölderlin, aunque no pasaría sus días en ninguna torre de Tubinga, sino en los pasillos de los psiquiátricos de media España. En su estancia en el Hospital Psiquiátrico Insular de Las Palmas de Gran Canaria, declararía con amarga ironía: «No entiendo por qué estoy aquí. Por qué me he pasado de manicomio en manicomio, por España, como si trabajase en la Guía Campsa».[\[203\]](#)

La presentación pública de Leopoldo María Panero (en adelante, LMP) tuvo lugar en Barcelona, en 1970, en una famosa antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. Desde entonces hasta su muerte se contabilizan veinticuatro libros, o series, de poesía en los que LMP es el autor, además de otros diez publicados bajo una doble firma. También publicó diferentes traducciones y participó en dos películas (*El desencanto* de Jaime Chávarri y *Después de tantos años* de Ricardo Franco), documentos imprescindibles que retratan no solo al poeta, sino también a toda su familia.

Su choque con la institución psiquiátrica dejaría un extenso anecdotario de incidentes que incluye detenciones, cárcel, pasajes al acto suicidas y otros excesos. Para LMP ese infierno fue un nombre de la locura.^[204] El infierno sería ese *topos* desde donde su escritura podría poner límite a su abismal locura. Y es que, en efecto, la escritura de LMP ha revelado ser una verdadera «topografía del abismo».^[205] Su escritura fue su manera de contornear el abismo de la locura y de no caer en ella. Su biógrafo y los testimonios escritos sobre su vida y obra están de acuerdo en aplicar los términos de *contorno* o *bordes del abismo* para nombrar lo que supone avanzar hasta los bordes de la escritura como un modo de protección ante esas «ráfagas de la nada» de las que había hablado Artaud y que, en Mallarmé, tomaron el nombre de «el abismo».

A su muerte se han sucedido las necrológicas que lo destacaban como el poeta más importante del segundo medio siglo en España, aunque su controvertida personalidad, sus extravagancias y locura llegaron a abrir una brecha entre él y sus escritos y no han faltado quienes negasen a su obra, o a parte de ella, casi todo valor literario. Por ello, conviene que recordemos las palabras de Pere Gimferrer, un lector más que cualificado, además de poeta como muy pocos, para definir su poesía:

Dado que la poesía española actual suele ser más bien mero simulacro de poesía, el entendimiento de ella [la poesía de Leopoldo María Panero] es la poesía real [...]. La imaginación, aquí, es tan poderosa, sobrecogedora y abismática como siempre, pocos poetas en la España de hoy [...] comparten esta cualidad esencial y se sitúan así en el centro más avizorador —y más avorazado también— de la poesía. El *tejido textual* es, como siempre, riquísimo, inagotable en su variedad fundadora.^[206]

Hablar de «tejido textual» nos permite evocar la palabra que Jacques Lacan inventó en 1971: *lituraterre*. Este neologismo que da título a un escrito sobre la letra se legitima en la etimología latina: *lino*, *litura*, *liturarius*. En él encontramos una pregunta que Lacan propone a la literatura de vanguardia: «¿Es posible constituir del litoral tal discurso que se caracterice por no emitirse desde el semblante? Esta es la pregunta que solo se propone en la literatura llamada de vanguardia, está ella misma hecha de litoral: y no se sostiene, por ende, en el semblante, pero aun así no prueba más que la ruptura que solo un discurso, con efecto de producción, puede producir».^[207]

Lacan siempre tuvo un gusto por la literatura de vanguardia, una literatura que se caracteriza por su voluntad de ruptura, de separación del inconsciente. Podríamos decir que la verdadera literatura de vanguardia apunta a hacer callar al inconsciente o, en otras palabras, a conseguir el silencio del inconsciente. Pensamos que la obra de LMP es una búsqueda permanente por encontrar los recursos del lenguaje —en una práctica que Lacan llamó de abarrancamiento (*ravinement*)— por medio de los cuales obtener efectos de ruptura con el discurso del inconsciente y lograr que la escritura llegue a hacerse litoral entre el goce y el saber.

¿En qué términos define LMP su escritura? «Testimonio de la decadencia del alma de 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». [\[208\]](#) LMP señala que fue construyendo su lengua privada con el material de su propia locura, en la que bullían los románticos ingleses y alemanes junto a Rimbaud, Bataille, Ezra Pound, Genet, también el rock y las drogas. Se trata de un espacio de difícil acceso, cercado por el mito del personaje, por sus teorías paranoicas, con las que hacía reír y asustaba. Se necesita tener paciencia para cribar esa maraña de versos y frases descabelladas con que Panero regó a la audiencia durante años y coraje para ir a tientas hasta llegar al hueso, ahí donde oímos su voz sin disfraz y que nos llega a estremecer:

Más allá de donde
aún se esconde la vida, queda
un reino, queda cultivar
como un rey su agonía,
hacer florecer como un reino
la sucia flor de la agonía:
yo que todo lo prostituí, aún puedo
prostituirla mi muerte y hacer
de mi cadáver el último poema.

La obra de LMP vulnera todos los semblantes de la tradición. Esta no es una postura que en principio pueda sorprendernos por su originalidad, cierto. Lo mismo hicieron Blake y Rimbaud, que cumplieron con su deber de artistas críticos, hostiles, irónicos y se dedicaron en cuerpo y alma a transgredir las normas y conductas de la sociedad burguesa y a impugnar los centros de poder. LMP bebe de esas mismas aguas apartadas y se postula a sí mismo para ser el rey de los delirantes, el que injuria y denigra todo lo que le circunda, incluido él mismo:

Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero
hijo de padre borracho
y hermano de un suicida
perseguido por los pájaros y los recuerdos
[...]
gritando porque termine la memoria
y el recuerdo se vuelva azul, y gima
rezándole a la nada porque muera

Decir que LMP era un poeta maldito no deja de sonar a estereotipo. No fue este su caso. Ángel Guinda declaraba, en un homenaje a LMP, que «el poeta maldito es un irreductible condenador de las normas esterilizantes dictadas por el sistema establecido; un voraz y veraz resistente tan autocondenado al abismo interior como condenado por los límites exteriores; siempre al margen, aunque no necesariamente marginado». [\[209\]](#)

Rendido ante el relativismo de Nietzsche, a quien citaba a menudo a modo de invocación, LMP usó la poesía como un arma para desmitificar todo cuanto se pusiera a su alcance. La incertidumbre y el escepticismo sobre la existencia humana fueron algunas de las «obsesiones» de LMP. Algo que lo llevó a arrastrar una vida dura y severa por los bares y calles de Madrid, donde malvivía vendiendo sus poemas, desarraigado de todo tipo de razón, convencido de que ninguna de esas cosas que llenan de sentido al hombre común tenía valor para él. De todo ello fue advertido muy tempranamente.

«ESTOY INSPIRADO»

Si bien nunca había escuchado a su padre poeta declamar sus versos, LMP solía desde muy pequeño perderse en un trance de manera muy teatral y declaraba «estoy inspirado», tras lo cual empezaba a recitar los poemas que espontáneamente le surgían. El poema más temprano que su biógrafo encontró fue recogido en diciembre de 1952, cuando Leopoldo María contaba con cuatro años y medio de edad:

Su madre, Felicidad Blanc, decidió contar en su libro estremecedor, *Especios de sombra*, que era ella quien recogía los poemas que le eran dictados por su hijo:

yo me hallaba en la tumba
echado con las piedras, yo
decía
Sacadme de la tumba pero
allí me dejaron con los habitantes
de las cosas destruidas
que no eran ya más que
cuatro mil esqueletos.[\[210\]](#)

Son versos que no parecen ser creados por un niño de cuatro años, sino por alguien mayor y con una presencia de la muerte muy marcada. Los padres, por su parte, actuaban con indiferencia, en la mayoría de estas ocasiones, para no reforzar la vocación literaria en su hijo, pues les causaba miedo y preocupación a la vez. Dice la madre: «Leopoldo María fue mi preocupación constante desde niño cuando a los tres o cuatro años nos dictaba aquellos poemas realmente estremecedores. Su precocidad nos hizo mirarle siempre de otra manera». Justo en esos años, hubo un escándalo por una niña prodigio de la poesía en Francia, que dictaba poemas con una madurez inexplicable y pasó a ser enigma policial y psicológico.

Los padres ocultaron por mucho tiempo el talento de su hijo, tratando de evitar una situación como aquella, mientras este se autodenominaba «poetiso» y declamaba como un adulto. Luego empezaría a improvisar monólogos y poemas frente a los amigos de su padre, disfrazado con un sombrero de paja recitaba versos haciéndose llamar el «Capitán Marciales», cuya esposa se llamaba «Viene y Va», lo cual lo hacía ganarse la atención de todos. «Tiemblo a la adolescencia de este chico», le decía Leopoldo Panero a su esposa desde entonces. El niño había comenzado a hacer poemas a los tres años (después de la muerte del abuelo materno) y Felicidad no solo los escribe, sino que registra episodios en los que el niño manifiesta una rebeldía ante la que el padre admite su derrota.

Estos recuerdos recogidos por Felicidad Blanc nos muestran el modo en que el cuerpo del niño era arrebatado por el aparato del lenguaje. El inconsciente le advirtió muy pronto[\[211\]](#) que el mundo era una gran conspiración que no tenía otra tarea que la de aplastarlo y humillarlo y que ningún semblante ideal tomado de la tradición familiar iba a poder sostenerlo en los juegos y espejismos propios del narcisismo. Son notables su rechazo al padre desde muy temprano, cuando lo llevaba al Colegio Hispano-Latino, y cuán difícil le resultaba relacionarse con los demás. Desde el primer día rechaza la asistencia al aula que le corresponde y exige que lo coloquen con los mayores. Una

mañana, acompañado de su padre, el niño en pleno bulvar se resiste a ir a la escuela. Reprendido por el padre, la criatura encolerizada se arroja al suelo llamando la atención de los viandantes. Entre humillado y enojado, Panero padre regresa a casa con el párvulo y lo encierra en un cuarto. Este, ventana a través —se comunican por un patio de luces—, observa desafiante a sus progenitores. Es el único que contradice la autoridad paterna y en ese decir «no» se localiza esta rebeldía muy pronto.

Coincide con una época del matrimonio marcada por la confesión de la madre a su marido sobre su «historia sentimental» con el poeta Luis Cernuda. Confesión por la que él la echa de casa. Luego acepta su vuelta, pero, para castigarla, le impide ir a ver a su familia y solamente la dejará acompañar a su padre cuando este se está muriendo. La mirada inquisidora de Leopoldo Panero penderá sobre ella cada vez que se acerque a un hombre. A pesar de que su padre la anima a dejarlo, ella, «mirando a Leopoldo María, tan pequeño»,^[212] declarará: «Algunas veces me quedo mirando a Leopoldo María. Sin saber muy bien por qué, me recuerda a mi hermana Eloísa cuando yo era niña, ella también inventaba toda clase de juegos, era nerviosa y alegre como él».^[213]

Pero de lo que Felicidad no habla, lo que ella nos muestra, no es tanto la conocida equivalencia freudiana «niño-falo», sino la del «niño-muerte», la del niño como el «objeto de su existencia que aparece en lo real». Es muy posible que su precoz saber hacer con la letra de LMP sea lo que vino a ocupar el lugar de equivalente de la significación fálica.

LA MUERTE DEL SUJETO

Todo esto nos lleva al problema de saber desde qué punto de vista leer los poemas de Panero.^[214] Túa Blesa fue el primero en dar una ingeniosa respuesta: ese lugar tenía que ver con la posición de ultimidad, de final de mundo, de apocalipsis, aunque más tarde matiza esta afirmación llevando esa posición a un momento todavía posterior, el momento que sucede al último: «La poesía de Panero sería en conjunto ya no la *última* palabra, sino con mayor propiedad la palabra *póstuma*».^[215] Esa palabra *póstuma* sería dicha ciertamente tras la muerte del sujeto, pero la paradoja es que dicha palabra *póstuma* es de hecho una palabra anunciada *ab initio*.

Al lector atento no se le escapa la expresión «muerte del sujeto». Fue introducida por Jacques Lacan^[216] para referirse a la capacidad adivinatoria del inconsciente, a saber, que el inconsciente, por su capacidad de producir certeza, puede advertir al sujeto. Lo demuestra a propósito del caso de Schreber: ¿qué se hace cuando no se puede ser el falo de la madre? Ser la mujer que falta a los hombres. El caso de LMP indica que esa certeza era la de aportar lo que le faltaba a la poesía, lo que le convierte finalmente en el perseguido por la cultura oficial.

El inconsciente le advierte muy pronto a LMP que no iba a lograr sostenerse en ningún semblante, en ningún discurso garantizado por el Nombre-del-Padre o una identificación ideal basada en la tradición. «Muerte del sujeto» implica también estar desabonado del inconsciente y la cuestión planteada por el caso de LMP es saber por qué vías pudo reconciliarse con el goce de un modo que no llegase a ser aniquilador para él. Pensamos que su genialidad consistió en construir una lengua rompiendo sus lazos con el inconsciente, sin tener que desprenderse de su cuerpo, algo de lo que estuvo muy cerca especialmente a partir de su desencadenamiento. LMP declaró en incontables ocasiones: «Yo estoy muerto», y se mantuvo así gran parte de su vida. Lo diría de varias maneras: «Yo, que fui un hombre, anhelaba no morir víctima de un cigarrillo: Porque yo estaba muerto [...] Quién sabe cuánto tiempo hace que he muerto» (*Esphera*); «el cadáver de mi alma / que al oído me dice: no eres un hombre / eres menos que un cadáver» (*Los señores del alma*); «A los lobos atroces que he visto en la calle / comer mi cerebro, cual gusanos / que nutriera mi cadáver» (*Escribir como escupir*).

BOVARISMOS Y OTROS ESPEJISMOS

En su estremecedor testimonio *Espejo de sombras*, Felicidad Blanc nos revela los intensos lazos que le unían a Leopoldo María. Este se sostuvo siempre en un espantable odio brutal contra su madre y un afecto, un amor soterrado y antiguo hacia ella. Son varios los poemas (y dichos) contra su madre y especialmente uno, algo posterior, «A mi madre» (de *Poemas del manicomio de Mondragón*, 1987), donde ella es identificada de un modo acogedor con la muerte. En el poema que se subtitula «Reivindicación de la hermosura», ¿quién es la hermosura sino la tan denostada madre misma? En la mesilla de al menos dos manicomios, junto a la cama vulgar donde dormía Leopoldo, había una pequeña foto en un viejo marco con el semblante de una Felicidad joven y atractiva... Quizá para él no terminaban de ser la misma, la joven interesante y bella, y la mujer ya mayor que no solo le dio la vida, sino que le condenó a soportarla.

Es en *Narciso en el acorde último de las flautas*, título que, al parecer, procede de un verso de Trakl, donde está uno de los principales poemas a su madre, «Ma mère», que creo debemos leer: «A mi *desoladora madre*, con esa extraña mezcla de compasión y náusea que puede solo experimentar quien conoce la causa, banal y sórdida, quizá, de tanto desastre»:

Yo contemplaba, caído	
aplastado, pasto de serpientes, a vena de las águilas,	mi cerebro
yo contemplaba mi cerebro para siempre aplastado y mi madre reía, mi madre reía viéndome hurgar con miedo en los despojos de mi alma aún calientes	pasto de serpientes
como quien tiene miedo de saber que está muerto, y llora, implora caridad a los vivos para que no le escupan encima la palabra muerto. Vi digo mi cerebro en el suelo licuándose, como un excremento para las moscas. Y mi espíritu convertido en teatro vacío, del que todo pensamiento ha desertado — <i>tuti gli spiriti miei eran fuggiti</i>	temblando siempre
mi espíritu como un teatro vacío donde en vano alentaba inútil, mi conciencia,	<i>dinanzi a Lei</i>
aliento de monstruo presentido en la caverna. Y allí, en el teatro vacío, o bajo la carpa del circo	cosa oscura o
—Mozo, Bozo, Lozo—	abandonado, tres atletas
con vanidad desesperada el trapecio de un lado a otro, de un lado a otro. Y también, cortesanas con el pelo teñido de otro repugnante, intercambiaban leyendas sobre lo que nunca hubo en el palacio de las ruinas. Y me vi luego, más tarde mucho más allá del demasiado tarde,	saltaban sin descanso, moviendo
alguna ciudad invernal, mendigando	en una esquina desolada de

a los transeúntes una palabra que dijera
algo de mí, un nombre con que vestirme. Puerta
del infierno —del
infierno de la imposibilidad de sufrir ya—

puerta del infierno

—del infierno de la posibilidad de sufrir ya—

puerta del infierno

—del infierno de la posibilidad de sufrir ya—
este poema, este canto exhausto
esta puerta que chirría en la casa
sin nadie, llevada solo por lo deshabitado del viento,
como un pelele o marioneta infame que mimara
su carencia de ser con lo exagerado del gesto: una

muñeca

llevada por los hilos invisibles de todas las manos
y negada por todos los ojos. Como una muñeca me

mimo

a mí mismo y finjo
delante de nadie que aún existo. Peonza
en la mano del dios de los muertos. Como una

muñeca extraviada

en la ruta implacable de tantas otras, de las

incontables marionetas

que ejecutan su vida como un rito funerario,
una obsesión senil o un delirio
último de moribundo. Porque los hombres no hablan,

me dije, dije

a los ciegos que manchaban
de heces y sangre sus zapatos al pisar mi cerebro.

Y al momento

de pensar eso, un niño
orinó sobre la masa derretida,

dando luego

de beber vino rojo y fuerte a un sapo
para que borracho riera, riera, mientras caía
sobre el invierno de la vida la lluvia
más dura. Y al verlo, y mientras me arrastraba
cojeando entre los muertos pensé: llueve,
llueve siempre en las ruinas. Y mi madre rio, al oír

aquel ruido

que delataba mi pensamiento.

Un poema magnífico. Su protagonista es el propio Leopoldo, pero ese cerebro pisoteado entre heces y sangre es el doliente poeta que se siente muerto y duda en querer estarlo, sabiendo que a la muerte, a la desolación ha ido empujado por la sociedad, y es la risa cruel de su propia madre la que ha puesto a la sociedad tras su pista para destruirlo más. El texto es un morador del abismo. [\[217\]](#)

Felicidad Blanc evoca en varias ocasiones lo que supuso para ella la pérdida de la casa propia por la casa del hombre con el que se casó: fue el principio del fin de una mujer que «no acababa de encontrar su sitio» y que solo cuando decide despertarse se da cuenta de que la han tenido dormida muchos años. Son muchos los momentos del libro en los que ajusta cuentas con su marido, uno de los grandes poetas del franquismo, que barrió todas sus amistades femeninas y también barrió su gusto por escribir relatos —llegó a publicar unos cuantos en *Cuadernos Hispanoamericanos* e *Ínsula*—. Convertida en florero y en fábrica de tener hijos, hay un momento en su libro cuando ella está pariendo un cadáver y en la habitación de al lado su marido está tecleando un poema en la máquina de escribir. Muchos de esos poemas eran de amor a ella, lo que la lleva a

preguntarse: «... esos poemas... que hablan de mí ¿a quién se refieren?, ¿a esta mujer abandonada y triste?». [218]

Felicidad Blanc se definió como una «mujer que ha dimitido de sí misma», [219] confiesa que la equivocación por la que pagó el resto de su vida fue la de confundir vida con literatura. A pesar de ello, hay unos cuantos arpegios de felicidad en su relato: son algunos reflejos de un *bovarismo* con el que ella trataba de sobreponerse a la vulgaridad de la vida cotidiana con un marido alcoholizado.

Por su parte, Leopoldo Panero construye un extraño objeto, el de una dama idealizada y hasta tal extremo distante que acabará convertida en un objeto puramente fantasmático. Felicidad cae rendida ante esa imagen en el momento que él le hace la siguiente declaración: «Una tarde me coge de la mano: “¿Sabes? Desde que te he conocido tengo una sensación rara. No te veo joven, te veo con arrugas, ya vieja, paseando por las murallas de Astorga, terminada ya la vida”. No ha podido decir nada mejor. Me he enamorado de él». [220]

Vemos cómo se dirige a ella en el registro de un semblante fuera de la vida, un semblante que, al final, acaba escindiéndose en dos. Por un lado, un objeto elevado a la categoría del ideal intocable y, por otro, ese mismo objeto, por una notable inversión, acabará convirtiéndose en un objeto maltratado en sus pensamientos y actos.

A la fascinación por una mujer que ha terminado ya la vida se une la de la mujer cubierta de hijos. Hay abundantes ejemplos literarios, como Carlota de *Las penas del joven Werther* de Goethe, [221] la mujer casada cubierta de niños y el hombre cautivado por la imagen de un hijo pegado a la madre, un hombre que, como el caso de Panero, en lugar de dirigirse a la mujer sitúa la hermosura del niño en sus brazos, trampeando por tanto con una identificación del hijo con un niño muerto.

Felicidad nos muestra una vida atravesada por relatos románticos, de amor imposible y de muerte, tanto en la genealogía de su madre como en la de su padre. Su mismo nombre de pila, como el de su madre, es un «desafío al destino pues ni mi madre ni yo fuimos demasiado felices». [222] Estos relatos se infiltran en la poesía de LMP: en *Así se fundó Carnaby Street* reproduce algunos diálogos que su bisabuela dictaba a sus nietos (su madre y los tíos de él, diálogos tomados del diario íntimo de Felicidad) mientras jugaban a disfrazarse con sus trajes de juventud.

En la infancia, el contacto con personas de su edad es para Felicidad motivo de terror, pero disfruta de todo lo del campo, sus gentes y sus labores en función de los ciclos de la naturaleza, se hace seguir por perros en manada y a los gatos los trata como muñecos, confiesa que jugó con muñecas hasta los quince años y ya muy mayor se detiene ante los escaparates para mirarlas. Muestra al lector su rechazo ante la manifestación del deseo en los otros y describe su refugio en la naturaleza y en los relatos de mujeres: su abuela, su tía abuela, su madre.

En la adolescencia se repite el mismo escenario respecto al deseo en el Otro, no va más allá de las manifestaciones de ternura, poniendo las condiciones para producir tristeza: con catorce años afirma que «soy una mezcla de niña y de pequeña mujer», [223] a los quince le dice al primer chico que se le declara que es demasiado joven para

ser su novio y, muy enamorada, este acto «heroico» le depara una «tristeza inmensa».
[224]

En la misma época, con las primeras manifestaciones de la psicosis de la hermana, se siente aterrada por la facilidad con la que, piensa, se puede pasar de la salud a la locura: de «ser igual que ella».[225] Felicidad opta por proteger «la felicidad familiar»[226] callando esos síntomas hasta que en el primer ingreso piensa que su hermana es «un ser distinto y terrible que se alejaba para siempre».[227] La misma extrañeza se manifestará años más tarde ante la precocidad y, luego, la enfermedad de Leopoldo María, actuando al igual que sus padres con su hermana, intentando, primero, desconocer, ocultar la enfermedad mental, luego apartarlo de la familia esperando su curación, una y otra y otra vez.

En su «búsqueda incansable del amor» para encontrar que «mi amor es un amor triste, al que le falta algo, algo se perdió [...] y que creo que no volveré a encontrar», [228] describe las características melancólicas de su *bovarismo*: el sujeto tiene ideales que surgen por el ejemplo y la educación despreciando lo real, cualquiera que hubiera sido su situación, habría deseado otra diferente, por el fallo de su personalidad asume un carácter diferente al propio, presa del entusiasmo, la admiración; debilidad que aunada a la impotencia no le permite igualarse al modelo.[229] Cuando reflexiona, promediando los años de convivencia con su marido, sobre sus condiciones de elección de objeto dice: «¿En dónde estuvo mi equivocación? Quizás en confundir literatura con la vida: los libros son para ser leídos, no para vivirlos al lado de quien los escribió. Ahora daría todo por tener a alguien en quien apoyarme, por una mano que simplemente apretara la mía con ternura».[230]

Ella misma se da cuenta al final de sus memorias que ha creado esa distancia necesaria entre lo vivido y lo imaginado, lo real y lo ideal, para mantener su posición *bovática*, cuando habla de «La risa, una constante en mi vida a la que ahora veo como la manera que he tenido de esquivar el destino, de transformarlo a favor mío. Y es algo que no se traduce en *El desencanto* y que también echo de menos aquí, en estas memorias, cuando las leo».[231]

La escritura del poeta Leopoldo Panero (padre), en la que destacan el amor y la muerte, forma parte de la alquimia que encanta los pensamientos de Felicidad: al día siguiente de reñir con él y considerar que su idilio estaba acabado, recibe el *Cántico*, el primer poema de amor de su futuro marido:

No sé si estoy ya muerto. No lo sé. No sé, cuando
te miro, si es la noche lo que miro sin verte.
No sé si es el silencio del corazón temblando
o escucho la música íntima de la muerte.

...
para siempre al mirarte, ¡para siempre contigo,
en la muerte que alcanzo y en la vida que pierdo![232]

...
Tengo aquí mi ventura. Tengo la muerte sola.
Tengo en paz mi alegría y mi dolor en calma.
A través de mi pecho de varón que se inmola
van corriendo las frescas acequias de tu alma.

...
La presencia de Dios eres tú. Mi agonía
empieza poco a poco como la sed. ¡Tú eres
la palabra que el Ángel declaraba a María,
anunciando a la muerte la unidad de los seres![\[233\]](#)

Todo indica que Felicidad se casó con los poemas y, a sabiendas, a disgusto con el hombre de carne y hueso, cuerpo y deseo. Su *bovarismo* maneja su vida, no solo él la ve vieja, falo muerto, ella también lo «mata» para amarlo, pero no por error, por creer que la literatura es la vida, sino que se esfuerza por parecer el ser ficticio que imagina tomando imágenes de su educación y lecturas burguesas, y una vez que las imágenes caen ella se enfrenta a su impotencia ante la vida.

De nuevo, el amor que imagina con Luis Cernuda: «Soy otra persona, he vuelto a encontrar lo que ha sido siempre el móvil de mi vida, el amor».[\[234\]](#) «Le había pedido que trajera un poema [...] aquellos versos finales: “¿España?”, dijo. “Un nombre. / España ha muerto”. [...] Él no hablaba, me miraba solo [...] Qué importa lo demás, los años grises, los días interminables. Solo hay unas horas que cuentan, y esas fueron y existieron aquella mañana [...]. Apoyo mi cabeza en su hombro: “¿Cómo sabré de ti? Yo puedo escribirte, pero tú, ¿cómo sabré de ti?” “Lo sabrás en mi poesía, en lo que escriba”».[\[235\]](#) Para ella es amor lo que un hombre sin deseo por ella, como mujer, le proporciona porque es una verdadera enamorada de las palabras.

El nacimiento de LMP la reafirma en el lugar de la mujer que solamente puede ser vista por su marido en tanto rodeada de niños. Y aprecia la distancia entre los poemas que él escribe y la realidad: «Los empiezo a mirar como si fueran escritos a otra mujer. Otra mujer que no vive con él, que está lejos, que yo apenas conozco [...]. Y en ese clima de frustración y de melancolía es cuando escribo por primera vez».[\[236\]](#) Pero abandona esa escritura y lo que ella misma denomina sacrificio la sume en nuevas ensoñaciones en las que, ante la enfermedad terminal de su padre, recuerda a Luis Cernuda. Cuando ella le escribe hablándole de amistad y no de amor, Cernuda le responde, pero cuando él le habla de la soledad y el exilio, ella ya no le contesta, del hombre real no quiere saber nada, solo de su ideal.

Mis hijos coincidirán más tarde en que hasta la muerte de su padre no me comprendieron, ni se tomaron la molestia de pensar quién era yo. Y pienso en tantas mujeres que, como yo, habrán dejado que se oscureciera su inteligencia repitiendo maquinalmente los mismos gestos, perdida la curiosidad por todo, anuladas en una renuncia inútil.[\[237\]](#)

Esta interpretación social de su «sacrificio», «inhibición», «sumisión», tiene su pertinencia, pero todo ello supone también su consentimiento con el fin de mantener esa distancia con el ensueño, sirve también a esos «fantasmas» de los que ella misma habla al final de estas memorias.

Cuando por fin, en el verano de 1962, con el poema «Los días felices», Leopoldo Panero le dice: «He dedicado demasiado tiempo a su amistad [Luis Rosales y José María Souvirón] que podía habértelo dedicado a ti», ella piensa en los años por venir en los que «todo será distinto». Luego, la pesadilla: «Veo una calle llena de gente, por la que voy

corriendo con Leopoldo María de la mano, todavía pequeño, y, sin saber por qué, vamos llorando los dos». [\[238\]](#) Y su marido muere dos días después.

QUIEBRA Y DESENCADENAMIENTO

En 1967, LMP entabla amistad con algunos de los que luego serían sus compañeros novísimos: su maestro Pere Gimferrer, Ana María Moix, Guillermo Carnero y Vicente Molina Foix, al cual conocía ya de Madrid. Traslado su matrícula universitaria a Barcelona para estar cerca de sus amigos poetas, pero la universidad le denegó esta petición. A este plan frustrado se sumó que no pudo publicar un libro en ese momento como estaba en sus planes y, enamorado de Ana María Moix —quien se encontraba en ese momento en una crisis psiquiátrica—, no fue correspondido por ella.

Un día, LMP (que se hospedaba con su madre) sufre un episodio de confusión ansiosa con raptos suicidas. Fue encontrado por su madre tendido en la habitación y con dificultades para respirar, junto a una carta de despedida y dos cajas de fármacos vacías. Había intentado suicidarse tras su encuentro frustrado con Ana María Moix.

Atendido médicamente, al día siguiente es trasladado a un hospital psiquiátrico de Madrid, la clínica Nuestra Señora de la Paz (febrero de 1968). Esta decisión de su madre, que opta por el internamiento, fue lo que Leopoldo María le reprochará el resto de su vida, incluso después de fallecida, pues en este momento comenzó un peregrinaje del poeta por más de veinte hospitales psiquiátricos. En la quiebra anímica abierta entre ambos, ella solo guardaba silencio y él le hacía todo tipo de reclamos.[\[239\]](#)

Cuatro días después de su ingreso, salió su primera publicación, titulada *Por el camino de Swann*, una *plaque* de doscientas impresiones enumeradas a mano, hoy imposible de encontrar, y dedicada a Ana María Moix. Dado de alta, Leopoldo María se volvió una persona muy distinta, con un discurso confuso y hasta incoherente. Se empezó a interesar por la alquimia y la cábala, ya su alcoholismo comenzaba a ser escandaloso en Madrid.

Volvió a Barcelona y regresó la depresión por su amor no correspondido, lo cual lo llevó a intentar nuevamente el suicidio a sus veinte años. Tras este acto y su recuperación médica, fue internado en la clínica psiquiátrica Residencia Pedralbes en mayo de 1968. En este segundo internamiento le aplicaron terapia electroconvulsiva. Escribió allí parte de lo que será *Así se fundó Carnaby Street*, su primer libro.

Fue esta la época en que salía a la luz su consumo de marihuana, lo cual tuvo mucho que ver con su psiquiatización, pues Felicidad fue puesta en alerta de forma algo exagerada mediante una llamada en la que le dijeron que «lo peor no es que su hijo sea un suicida, sino que se drogue». Traslado a la clínica Villa-Blanca en Madrid para enfermos mentales de buen nivel económico, se le administró por primera vez el *shock* insulínico. El tratamiento lo dejó irreconocible físicamente, hasta noviembre de 1968 que regresó a la casa materna. Así se completaría la figura de todo lo detestable para la sociedad: subversivo, drogadicto, bisexual, suicida, poeta que escribe contra las convenciones del momento.

El 8 de diciembre de 1968 es detenido por posesión de hachís y, el 2 de enero, trasladado a la Prisión Provisional de Zamora, donde conoció al escritor (otro llamado «maldito») Eduardo Haro Ibars, con quien mantuvo una relación de enemistad alternada

con pasión amorosa durante muchos años. Felicidad Blanc hablaba de este enamoramiento con gran entusiasmo. Es Joaquín Araujo, «Quine» —quien, con motivo del recientemente declarado estado de excepción, se refugia en casa de los Panero porque la policía le busca en su domicilio una y otra vez—, el que recuerda cómo una mañana, desayunando con Felicidad, esta le cuenta dichosa que Leopoldo había tenido relaciones homosexuales. El entusiasmo de Felicidad deja asombrado a Quine. Está muy contenta porque por fin Leopoldo ha encontrado su sentido en la vida y ella piensa que la homosexualidad lo va a equilibrar.[\[240\]](#)

También seguía moviendo todos los contactos posibles para sacar a su hijo de la cárcel, al igual que había hecho en sus detenciones anteriores. En la prisión, LMP acudió de nuevo a los intentos de suicidio. De vuelta en Madrid, y con idas y venidas de Barcelona, consumía LSD después de haber conocido los disolventes en el penal, así como barbitúricos y otras drogas. Ante este comportamiento, su madre lo ingresó en varios hospitales de los que se trasladaba al cabo de semanas o meses.

El año de la publicación de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* significó la definitiva aparición de Panero como figura pública de la poesía. Castellet fue el primero en resumir su novedosa escritura en cuatro puntos: la despreocupación hacia las formas tradicionales; la escritura automática, técnicas elípticas, de sincopación y de *collage*; la introducción de elementos exóticos; y la artificiosidad.

En sus inicios, los novísimos retomaron las vanguardias y cumplieron su máxima de prescindir de la tradición, refrescando así el ambiente vanguardista en una España retrógrada y conservadora. Tal fue el panorama hasta que las vanguardias se convirtieron en «históricas» y las formas literarias tradicionales dejaron de verse como cómplices del franquismo.[\[241\]](#)

Inició sus colaboraciones en periódicos y no se presentaba a la mayoría de las materias en la universidad. Felicidad, con la colaboración del poeta Claudio Rodríguez que de tanta ayuda fue con las controversias de Leopoldo María, lo envió a estudiar inglés a Cambridge (lugar donde también había estudiado su padre) durante seis meses, tiempo que en realidad su hijo solo dedicó al consumo de alcohol. Se marchó a Londres en pleno apogeo del *gay power* y el *glam rock*, allí recibió la influencia musical de David Bowie, Alice Cooper y T. Rex, entre otros. LMP, evidentemente, abandonó sus estudios.

Lo que sigue en su biografía es una fila de abundantes historias de drogas, alcohol hasta el cansancio, fiestas desastrosas, fantasías delirantes —todo lo cual le llevó a ir perdiendo la simpatía de sus amigos y del mundo intelectual que lo rodeaba— y, por supuesto, mucha literatura. Por ejemplo, hacía a su madre esconder hachís en el domicilio familiar, convertía los apartamentos que esta le pagaba en una fiesta permanente, consumía estupefacientes y fue nuevamente detenido por tráfico y consumo de drogas ya no solo en España, sino también en varias ciudades de Marruecos.

Si William Blake había escrito que «el camino del exceso conduce a la sabiduría», Panero lo tomó en su literalidad más estricta. LMP se hizo, desde el margen de las instituciones académicas, con una cultura singularísima: lector de Lacan, de Deleuze y Guattari, por citar unos pocos nombres de relieve, en unos años en que en España eran

verdaderamente exóticos, sus idearios se entremezclaban con tratados de alquimia y todo tipo de saberes esotéricos, lo que daba como resultado un universo intelectual brillante y caótico. Y lo mismo sucede si se atiende a lo literario: Mallarmé es nombrado y citado reiteradamente en sus obras como la cima de la poesía, y junto a él algunos de los poetas provenzales, Lewis Carroll, Wallace Stevens, su amigo y primer valedor Pere Gimferrer o Góngora, unos pocos nombres para una lista casi interminable, que se completa con Nostradamus o Aleister Crowley, el satanista. El ensamblaje de cada una de esas piezas acaba por conformar, pese a que parece que no habría manera de encajarlas, un -rompecabezas estético que no encuentra parangón en la literatura española.

Tanto en las formas como en los asuntos de los que se habla, como en el lenguaje mismo, sus textos se distancian una y otra vez de lo que es usual, de la norma, lo que, desde muy pronto, vino a construir una marca, la marca Panero, una forma de escribir que se desmarca de lo que se entiende en general por literatura y aun por lo aceptable. El caso es que esa escritura de lo inaceptable ha encontrado numerosos lectores, logrando crear un público de entusiastas. El hecho de que se siguen publicando diversas antologías y recopilaciones de sus obras, que se reeditan, es un índice de la calurosa recepción de su palabra.

SE DIRIGE A LACAN

A finales de 1975, Panero conoce a quien fue luego su novia, Mercedes Blanco o «Mechita», hermana de su amigo Antonio. Al conocerse, Mercedes y el poeta quedaron mutuamente seducidos. Mercedes es una mujer muy cosmopolita. Cursó estudios en Sevilla, en el Liceo Francés de Madrid y en el de Roma, y en París logró la licenciatura en Matemáticas y realizó estudios de Filología Hispánica, doctorándose en la poesía europea del siglo XVII, centrada en la figura de Baltasar Gracián. Para ella «tenía un atractivo vagamente inquietante, era más bien guapo, brillante, provocativo, dotado de una cultura muy personal, muy desordenada [...]. A pesar de lo incoherente de su pensamiento, podía ejercer cierta fascinación por su imaginación verbal, su humor añorado en los momentos de recesión de su delirio, su febrilidad y su insaciable violencia de sus apetitos en los momentos de crisis. Cuando le conocí, su locura estaba en periodo de latencia, vivía una vida improductiva y tranquila, con relativa sumisión a su madre, muchas lecturas y charlas y moderados excesos. Por desgracia nuestro encuentro coincidió con el inicio de un periodo fecundo de su psicosis (tal vez contribuyó a desencadenarlo por oscuras razones)». [242]

Mercedes huye de su lado, pero este distanciamiento seguirá teniendo sus vaivenes. Ella se fue a París para seguir sus estudios e iniciar un análisis con el doctor Jacques Lacan. LMP realizará más tarde muchos viajes a París, de largas y cortas estancias, algunas en las que nadie se explicaba cómo había logrado llegar por ser viajes improvisados y en un estado delirante. Mercedes acabó convirtiéndose en el blanco de sus delirios, a partir de lo cual se produjeron muchos reencuentros y rupturas entre ellos, durante años. Al mismo tiempo, tiene la idea de que la CIA lo quiere matar. María Luisa, «Marava», con quien había empezado una relación, decide seguirle a París, pero las broncas de LMP con su amigo José Saavedra y con otros compañeros de desórdenes haría que a los tres días regresase a Madrid. Con el paso de los años Marava acabará convirtiéndose en la mano derecha de LMP. [243] Delirando con la *sana intención* de curar a su madre con el esquizoanálisis, Leopoldo lleva una caja metalizada llena de pitillos elaborados por él con algunas hebras de tabaco y sus propias heces. Pensaba regalárselos a Felicidad en la convicción de que cuando los probara iba a salir de la esquizofrenia paranoide que él le había diagnosticado. Piensa que solo así llegará a su propio yo, al punto axial. Un sistema simbólico, un modo de retrotraerse a la fase anal, a la infancia. [244] Añora a Marava y la anima a volver a París. Felicidad continúa enviándole talones. Allí LMP escribe sin parar y, junto con Marava, frecuentan la tertulia del filósofo Víctor Gómez Pin. De vuelta en Madrid le escribe obstinadamente a Mercedes: pretende que le traduzca un análisis semiológico sobre uno que él ha redactado y se lo entregue a Lacan. Es la época en que lee «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis» [245] y el *Seminario XX, Encore*, [246] muy cerca de su quiebra psíquica. Mercedes tenía acceso a Lacan como cualquier otro paciente que visitara su consulta y LMP tiene la idea delirante de que está surgiendo un nuevo Leopoldo y que está inventando el psicoanálisis. [247] LMP parece aspirado por el

futuro, como una suerte de huida al infinito del futuro. Como hemos señalado arriba, se trata de lo que Lacan califica de *momento fecundo* en la psicosis, cuando el sujeto experimenta la certeza de ser el blanco de una significación cuyo sentido es enigmático.

A fines de 1979, el LMP que todos conocían no existía ya. Venía mal. Descuidado en todos los aspectos y casi mudo. Nace el LMP del que todos tienen que huir, a menudo incluso los amigos, que no podían hacerse cargo de él por resultarles de todo punto excesivo. Es el momento en que se dice que Leopoldo, extraviado, como perdido, compra un cruasán y lo moja en el agua sucia de un charco o en la más repelente aún que corre en los arroyos, junto a la acera. Era un Leopoldo desastrado que olía fuertemente a suciedad. Todo indicaba que, aunque el detonante de esa caída hubiese sido la ruptura con Mercedes, nunca volvería a estar bien. LMP se encontraba en los bordes del más brutal abismo.

En los inicios de los años ochenta, LMP seguía con sus eventuales colaboraciones en revistas y periódicos. Además, siguió siendo invitado a muchos programas de televisión, dictó numerosas conferencias, fue incluido en la Gran Enciclopedia Larousse y ganó el Premio Gabriel Miró por su cuento «Paradiso o le revenant», aunque se anuló la concesión porque el cuento no era inédito, lo cual provocó un escándalo por parte del autor.

Siguió con su viacrucis de hospitales, la mayoría de las veces ingresado en graves estados etílicos, sometido luego a desintoxicaciones y con diagnóstico de «paranoia» inducida por el alcohol.[\[248\]](#) Inició un régimen de hospital de día, toda una novedad en la España de entonces, al cual Panero asistió voluntariamente, diagnosticado con «esquizofrenia» en el hospital de día de la Ciudad Sanitaria Provincial Francisco Franco. Iba al hospital temprano y mantenía su vida noctívaga por las calles y bares de Madrid, donde se ambientaba con los grupos musicales de la movida madrileña que empezaba a emerger. Pero su disciplina no era apta para el régimen diurno, pues desaparecía durante varios días del hospital.

ESCRIBIR EN EL ABISMO

Al escribir *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Blesa quiso mostrar cómo una vez que LMP irrumpió en la poesía no tuvo más remedio que llevarla hasta el extremo, derrumbando la idea convencional de poesía, así, con sus libros clausuraba todo un mundo estético e ideológico. Por tanto, decir que la obra poética de LMP no se sostiene en el semblante significa que la ruptura del juego de espejos de un narcisismo hecho añicos es la fuente de esa disolución imaginaria que tanto impacta en su escritura. Ante la desaparición del mundo, del yo, de la humanidad, ante la llegada de la nada, ¿qué importarían en esa escena los modos poéticos tradicionales y los menos tradicionales, los criterios estéticos, estos o aquellos?, ¿qué el decir la belleza con las palabras y las formas ya usadas? Ante ese momento en que se detendría, que se destruiría el mundo y con él, claro, el sujeto y con él la palabra, esa no podría ser más que la *última* palabra. Esta actitud de escritura y el conflicto que conlleva no es invención de LMP ni siquiera radicalmente nueva, sino que se remonta a las vanguardias y todavía más allá: surge con Arthur Rimbaud y sus dos libros decisivos, *Une saison en enfer* e *Illuminations*, de los cuales todo lo demás es consecuencia. Al respecto, ¿cómo no recordar ahora que el último libro de los mencionados se abre con *Après le déluge*, con lo que desde el inicio mismo se declara que el tiempo es el posterior al desastre?

LMP se hizo, desde el margen de las instituciones académicas, con una cultura singularísima, en unos años en que en España nombres como el de Lacan eran verdaderamente exóticos; los idearios de LMP se entremezclaban con tratados de alquimia y todo tipo de saberes esotéricos, lo que daba como resultado un universo intelectual brillante y caótico. Si en su vida su posición fue siempre la del rebelde por principio, la de quien encuentra su enemigo a quien hay que derrotar en el sistema, ya sea en lo político, lo social o moral, nada distinto sucede en su escritura. Desde hace años, por otro lado, su discurso, poético, político, etc., contra los límites accedió a la investigación académica y hoy es común encontrar en publicaciones universitarias y revistas especializadas trabajos que tratan de explicar su inextinguible rareza. Una rareza que contamina cualquiera de los temas que ha llevado al texto. Si recuerda la muerte de su madre, pongamos por caso, el poema se convierte en una extraña elegía: «Señor del mal, ten piedad de mi madre / que murió sin sus dos tetas / y sobre la que yo escribí / y ahora amo», donde la palabra hecha violencia desemboca en una expresión de sentimiento de ternura; si el tema es la escritura misma, dejará dicho que su poesía está tallada en heces, caso, por cierto, de una muy notable presencia de lo escatológico en sus escritos. Se puede decir que en cada una de sus páginas hay una transgresión, una extralimitación, lo que permite señalar a este situarse contra lo instituido, lo aceptado, como una de las claves de su obra.

DEL POETA AL «POÂTE»

A partir de 1983 se produce una inflexión. LMP declara que «la inspiración es una falsedad», al contrario de lo que solía anunciar con solemnidad en aquellos raptos poéticos a sus cuatro años de edad. LMP señala ahora que solo existe la intertextualidad. Creía que la verdadera poesía proviene no de la experiencia vivencial del poeta, sino que sus fuentes eran los textos de otros: «De alguna manera la obra poética (Rimbaud lo dijo) es semejante a la empresa alquímica: una destilación del espíritu, un psicoanálisis [...]. También he de decir, en esta suerte de poética, que igual que Mallarmé, no creo en la inspiración. Es más, considero que la buena literatura debe rehuirla como si de una bestia se tratara. La poesía no tiene más fuente que la lectura, y la imagen del lector. La literatura, como decía Pound, es un trabajo, un *job*, y todo lo que en ella nos cabe es hacer un buen trabajo».[249]

A partir de este vuelco, la escritura paneriana buscará en adelante trastocar el lenguaje, perturbar el sistema por el que las palabras significan esto o aquello, bien sea por exceso o por defecto, decir el silencio.[250] Por ejemplo, en primer lugar, encontramos una mayor densidad semántica con pasajes que reproducen las palabras de otros, con citas innumerables que se van enhebrando en la escritura. Siguiendo esa marca de la vanguardia que es la absorción de la literatura anterior, son constantes las referencias, imposibles de enumerar, a toda una gama de textos que conocía y memorizaba para luego citarlos.

La escritura de LMP reitera cada vez más las *citas*,[251] que se presentan bajo modalidades directas como «Mallarmé *dixit*», «lo dijo Pound», «como decía mi padre», «como decía yo en otro poema». Es un repertorio más bien reducido que incluye, entre otros, Guilhem de Peitieu y Raimbaut d'Aurenga, Cavalcanti, Dante, Nerval, Baudelaire, Yeats, Eliot, Salinas, Gimferrer y algunos más tomados de su propia escritura en un ejercicio de intertextualidad: sea el caso, por ejemplo, del poema de *El hombre elefante* que comienza con «Oh Ziggy Stardust», en el que se incorporan versos de «El alcaudón en lucha con la serpiente» (*Así se fundó Carnaby Street*).[252]

En segundo lugar, hace uso del *palimpsesto*. LMP reescribe sobre los textos de otros. Esto da al escrito un estatuto duplicado, de doble firma y doble autoría, disipando los límites entre el «autor original» y el autor de los textos sobrescritos.

En tercer lugar, el uso del *plagio*. El poeta toma como propios los textos de otros, en una especie de cita sin citar que el ojo atento del lector podía no siempre identificar con facilidad.

En cuarto lugar, las *colaboraciones*. Panero escribió muchos libros en colaboración con otros escritores. Por lo que la escritura a cuatro manos desafiaba los cánones de un-autor-y-un-texto. Se inscribe nuevamente la doble firma. Es lo que Blesa llama «la serie Panero-y-X», donde la equis la ocupan diversos poetas según el libro en cuestión, «trasladar del yo al yo+yo la responsabilidad autoral» No se sabe quién escribe, es imposible el reconocimiento por separado de ambas escrituras.[253]

En quinto lugar, los *cadáveres exquisitos*. Una de sus formas de colaboración favoritas fue el recurso surrealista del cadáver exquisito. En él, varios individuos disponían del espacio en blanco del papel para escribir un verso cada uno, a veces sin saber lo que estaba previamente escrito. No solo se fragmenta la idea del autor y su firma, sino la noción de unidad de la obra.

En sexto lugar, formas de escritura de *autor plural*, donde encontramos las referencias que hace a más modalidades de varias culturas que implican la idea de autor plural: la *tenso* provenzal («trova a dos voces»), el *renga* japonés (canción de *tankas* encadenadas) y la *lientsu* china (líneas mezcladas de autores distintos).

En séptimo lugar, los *heterónimos*. Posiblemente influido por Pessoa, Panero desarrolló alrededor de su nombre de autor otras personalidades poéticas que él mismo se encargó de citar y difundir: Leopold von Maskee, Johannes de Silentio (tomado de Kierkegaard), Leopoldo del Vuoto, Leopoldo d'Assenza y Ladislaw Lubicz Wholesilenz. Lo cual trastorna nuevamente la idea de autor y, más aún, la correlación que lleva a pensar que una persona escritora alberga a un solo autor. La unidad del sujeto es cuestionada y también la unidad de la obra.

En octavo lugar, el *énfasis en el lector*. En muchos poemas LMP se dirige directamente al lector, o «a quien me leyere», retándolo y enfrentándolo no con poca violencia. En su obra ensayística se evidencia este punto, posiblemente influido por Roland Barthes, demuestra que lo importante en la poesía es la imaginación del lector, el choque frontal con él, y no necesariamente el imperio del autor: «Para quienes sustentan esta “política de autores”, la “creación” (otra de sus palabras) es un acto libre y vacío que se apoya solo sobre sí mismo, es decir, que está al margen de la lectura, a la que se considera como una operación inferior a la escritura y vasalla de esta, en lugar de como su fuente».[254] «La lectura destruye la escritura. [...] No hay escritura sin lectura. [...] La escritura tiene como fin la lectura, y cuando esta no existe la escritura pierde su función».[255]

En noveno lugar, la *literatura orgánica*. LMP desarrolló una teoría que pone en entredicho la teoría literaria. Encierra tal vez todos los puntos anteriores, y se refiere a la literatura divorciada de la noción de autor, referida siempre a sí misma, como la interminable biblioteca borgiana, como un sistema de citas.

El uso de todos estos recursos poético-narrativos implica un manejo especial de la letra que abre barrancos entre el campo de los semblantes y el campo de lo real. Es bordear el agujero del saber que el psicoanálisis designa justamente cuando el sujeto lo afronta. La escritura poética de LMP apunta a lo que va trazando la letra al situarse en el borde del agujero del saber. La letra se sitúa en el punto en el que el saber se encalla, es eso que circunscribe el saber respecto a su punto de no saber, punto de vacío, de inconsistencia.

La letra no tiene tanto una función de mediación como de circunscribir el agujero, situándose justo en el borde del saber circunscribiendo el goce. Podríamos decir pues que la obra de LMP se acerca a la del *poâte*. [256] No hay una explicación definitiva del uso que hace Lacan de la palabra *poâte* (que no existe en francés) en lugar de *poète* («poeta»). Lacan quiso mostrar la diferencia entre el poeta que permanece prisionero de

los efectos de sentido y el *poâte* que dibuja «no la cosa, sino el efecto que ella produce», que utiliza el «significante con finalidades de goce». Este neologismo revive la significación etimológica de los términos *poesía*, *poeta*, *poema*, *poético*, que dan la idea de la creación como fabricación y que remiten al orden de un hacer, de una técnica. En este sentido, el lugar de LMP como *poâte* no sería el salón, lugar donde se «literatura», sino el taller, lugar donde se fabrica la «lituretierra». Mientras la preocupación del poeta es estética, la del *poâte* es ética. Digamos que no es *poâte* todo poeta que quiera. [\[257\]](#)

ADIÓS AL INCONSCIENTE

Cada *poesia* produce una fractura entre significante y significación, y nos confronta así con un ilegible que nos remite a «nuestra inscripción como ser [...], gozador en el campo del lenguaje; es el efecto de agujero: queda el silencio». [258]

Finalmente, la poesía de Panero apunta de distintas formas a hacer resonar un silencio. Aparecen en sus poesías y con insistente frecuencia unas peculiares piezas del lenguaje, dos interjecciones *¡oh!* *¡ah!* para expresar asombro, comprensión de lo oído, sorpresa, placer. En *Los señores del alma* se lee «oh» en nada menos que setenta y siete ocasiones —destaca el poema «Rimas», en el que las ocurrencias llegan a ser ocho— y «ah» en diecisiete. «Extrañas palabras, extraños mensajes —comenta Blesa— por cuanto cumple en ellas una rara semanticidad. Tan raras que entre los lingüistas no faltan quienes le otorgan una naturaleza pre-lingüística, sea eso lo que sea. “Ah” es usada para denotar pena, admiración, sorpresa o sentimientos similares, donde la fórmula “usada para denotar”, que no aparece normalmente en las definiciones académicas, ya revela la anomalía que guardan con respecto a las restantes piezas de la lengua: anómalo también es que en la definición se sucedan los sentimientos que pueden denotar y aún se deje el listado abierto. “Ah” y “oh” no son quizás a fin de cuentas más que las sinécdoques del conjunto de todas las palabras, de todos los textos, de la lengua, del lenguaje y, claro, de la poesía. Al respecto, se puede aducir lo que se lee en uno de los poemas de *Erección del labio sobre la página*: “El poema es solo un fonema”, será acaso el representado por “ah” o bien el representado por “oh”». LMP padece de un esfuerzo singular por desabonarse de la significación, por decir adiós al inconsciente y llegar a un discurso sin palabras.

El asunto de la deriva de la significación está puesto en cuestión en diversos lugares de la obra de LMP, pero quizás en ninguno de un modo tan decisivo como en los versos iniciales de «Parábola del diccionario»: «Una palabra reenvía a otra palabra, un sentido a otro sentido». [259] LMP se inquieta ante lo arbitrario del signo, ante el hecho de que hay en el lenguaje esa función inquietante de un amo de lo arbitrario del signo. Esto es lo que vienen a ser los poemas de Panero a través de ese *tour de force* por hacer que el sentido se ausente. Para tal fin tiene que producir el *nonsense* o los quiebras de sentido declinados en diversidad de formas: reiteración significante, homofonías, juegos intertextuales que producen en el lector una fuga del sentido, 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». [260]

Un último aspecto en la poética de Panero es su minimalismo, en el que también influye uno de sus poetas preferidos, Ezra Pound. Curiosamente, subraya Blesa, entre los poemas de Panero hay haikús, pero 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.

LMP expresa el silencio de varias maneras: el discurso borrado, el uso de otras lenguas y los abarrancamientos producidos a través de variantes y notas a los poemas. En primer lugar, tenemos el modelo de los textos incompletos como si el tiempo los hubiera borrado —o, como lo llama Blesa, la «caligrafía del hueco»—, [261] que convoca al lector hacia el silencio hecho una escritura olvidada, la huella de un discurso inexistente que inscribe el silencio entre las palabras. El poema «De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida», en su VII parte, es un ejemplo de este tipo de silencio que Panero precisamente copia de otros poemas de Pound. En el siguiente fragmento se puede notar casi un balbuceo, un ahogo, un discurso interrumpido en cada palabra:

«Pero sin embargo a un
muerto...»

..... que vive en la montaña.... lejos presagio.....
está todo de mis ojos.... de-
seo en la ingle, hecho piedra,

luz..... el fuego.....
güenza de estar vivo, como un gusano.....
..... sangre que corre.....
..... espuma..... alrededor..... ver-
..... las mandíbulas.....

el sol... cenizas... [262]

Una segunda forma de silencio es la escritura en diversas lenguas. Y esto no se refiere al uso de extranjerismos o citas de autores en otros idiomas (lo cual es bastante común en la literatura), sino que se trata del uso de códigos que excluyen a gran parte de los lectores. Un ejemplo es el fragmento de «El canto del Llanero Solitario», que presenta jeroglíficos imposibles de leer, una literatura visual, letrismo de raíz dadaísta que se puede tipografiar más o menos así:

☞ ?+ 1Γ . £. c+ .¿?][[263]

Al final del poema, se revela que los dibujos se descifran como una clave que Poe propone en el cuento *El escarabajo de oro*, significando entonces «río que no existe».

Es interesante notar cómo Panero utilizaba lenguas ajenas a la materna en un texto completo, no solo en fragmentos de este, aunque ello implique no ser leído por una parte del público del ámbito lingüístico español. Estos casos se dan en las contradicciones de «Le châtiment de Tartuffe» y «Le dernier voyage de Napoléon», poemas con título en francés, cuya totalidad de los versos está en inglés y español respectivamente; «Konoshiro», con título en japonés y versos en español, o un poema escrito totalmente en francés, llamado «Autour du poème», y otro en italiano, «Uomo ch'alla Sicilia abiti».

En lengua inglesa, sobresale el poema «Dead flower to a worm»:

Blind worm that slips in the desert
that I am
thinking of green meadows
in which disappear
thinking of merry fields
whilst I am dead
Blind worm that is like water
falling on my skull

must move forever through my bones

will move forever through my bones, forever
disbelieving of the dead flowers
falling over you. [264]

Who knows, who knows if you

Who knows, who knows if you

También utilizaba signos vacíos de su propia invención que tornan la lectura imposible, como se puede apreciar en el verso «Ver barrabum qué espuma», [265] a lo que se suman palabras del universo de Carroll, creando significantes que terminan siendo sonidos de silencio:

luz, el fuego.....güenza de estar vivo, como un gusano....
..... espuma.... alrededor.... ver-.... las mandíbulas....

El silencio se expresa en forma de un entrecruzamiento de voces que rompe la linealidad del discurso. La primera forma de esta modalidad se da a través de la multiplicidad de versiones del mismo poema, que coexisten todas en una misma edición, como poemas únicos e independientes, duplican el texto y niegan la unicidad, pues no se trata de una corrección redactada a lo largo del tiempo que llevará a una versión final que superará y eliminará las anteriores.

LMP no entendía su posibilidad de creación poética como el fruto de inspiración individual, sino como el trabajo de lectura de otros poetas. Por eso, consideraba su escritura como variaciones sobre lo ya escrito por otros: escritura palimpsésica. Jugando con esos tipos de *circularidad* de los que habla Roman Jakobson donde el mensaje remite al mensaje (*M/M*) o el código remite al código (*C/C*). [266] La cuestión es saber dónde está el límite del poema para mensajes producidos por el código pero que se dirigen al código, o esos mensajes en el interior del mensaje. Un poema nos dice que la lengua del poema no tiene otro referente por fuera del poema mismo.

En la escritura de LMP todo indica que lo que se busca es que el sujeto realice de manera vivible para él, con su cuerpo, el goce que falta a todo el sistema del lenguaje. Un sujeto que finalmente acabará siendo él mismo el libro que contiene los otros libros y que, en la multitud de citas que se engarzan en sus páginas, acaba reuniendo todo lo que se ha dicho antes que él. Creemos que de este modo LMP acabó reconciliándose — como en el sueño del bibliotecario de Borges que velaba por todos los libros y sabía todo lo que se había dicho— con esa muerte en la que él mismo se hace libro consiguiendo hacer del libro su propio sepulcro.

La obra de LMP es un testimonio acerca de lo que puede significar una literatura como voluntad de desabonarse del inconsciente. LMP encontró una garantía en la letra y, a

fuerza de poner la letra en el agujero del significante, logra una solución a la inconsistencia lógica del padre.

ACCIÓN DEL PÚBLICO EN LA OBRA DE LMP

Entrado en la última década de su vida, LMP se hizo más sedentario. Su vida será menos agitada. Desde la muerte de su madre, desposeído de sus cuidados, de su inspiración y de ese vínculo ambivalente, se sintió desprotegido y culpable de sus malos tratos hacia ella, lo cual le llevó a deprimirse durante meses.

Al recibir el nuevo siglo, LMP declara que «escribir es todo lo que se puede hacer en un manicomio». Es esta una década que quedó marcada por la publicación de numerosos libros de poesía como *Teoría del miedo*, *Suplicio en la cruz de la boca*, *Buena nueva del desastre*, *Erección del labio sobre la página*, *La esquicia*, y *no el significante*, *Mi lengua mata* y muchos más, a los que se suma el trabajo en prosa, las compilaciones de su obra completa y el inicio de una saga de colaboraciones con otros poetas.

Hacia el final, residirá en el Hospital Psiquiátrico Insular de Las Palmas (en la actualidad, llamado Juan Carlos I o «el hospital del Dr. Inglott» —como lo llamaba el poeta—), donde había entrado en 1997. LMP recupera cierto sosiego, disfruta de un régimen abierto en el que solo debía ir al hospital a dormir a las nueve de la noche. En sus doce horas libres al día, asistía a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y allí atendía a periodistas, profesores, estudiantes y editores que lo buscaban; se saturaba de cigarrillos que dejaba a medio fumar y latas de Coca-Cola, recitaba poemas suyos y de sus poetas favoritos con una impresionante memoria de baúl, iba a la playa y dormía siestas en los bancos de las plazas. Había abandonado los excesos con el alcohol, pero los efectos secundarios de su ritmo de vida y la medicación psiquiátrica se hacían notar, principalmente en su dificultad para vocalizar. Se paseaba siempre con un maletín lleno de libros pesados o se iba a su «segundo hogar», una cafetería frecuentada. Cantaba, reía a carcajadas, contaba chistes, ponía apodosos o «motes» a la gente, hablaba entre sus excéntricos descarríos y sus lúcidas genialidades.

El 5 de marzo del 2014 falleció tranquilamente mientras dormía por un fallo multiorgánico. Ocurrió seis días después de la muerte de la novísima Ana María Moix, su primer amor. Llegó entonces el tan mencionado fin de raza de los Panero.

Su cuerpo fue incinerado en el tanatorio de San Miguel de Las Palmas de Gran Canaria después de estar un día y medio en velación. Asistieron no demasiadas personas: varios amigos, personal del psiquiátrico; tal vez quien tenga las mejores palabras a manera de epitafio sea Blesa, publicado en el suplemento *El Cultural*, el 6 de marzo de 2014:

Ha muerto el último poeta, quedan el fulgor de sus libros, el fervor de sus lectores y la lección de que en literatura, en arte, en la vida, el caminar contracorriente es posible. Esa lección que nos deja la pagó cara Leopoldo María Panero, es deber de los lectores que el libro que la contiene no se cierre con su muerte, ahora sí, no literaria.[\[267\]](#)

Cabe preguntarse por qué los últimos años de Leopoldo María Panero fueron tan prolíficos (estamos hablando de unos treinta o cuarenta libros de poemas). ¿Acaso su

poesía era más fácil de escribir que leer y pertenecía a ese tipo de obras en las que el lector padece un nivel de exigencia mayor que el que ha padecido el autor?[268]

Hay que recordar que a la vez que la vida de LMP iba siendo trastornada al ritmo de detenciones policiales e internaciones psiquiátricas, sus publicaciones fueron generando un público entre los sectores no oficialistas de la cultura, el cual no cesó de reconocer su valía como poeta hasta el final de su vida. Llama la atención que desde la primera publicación de algunos de sus poemas hasta su muerte casi toda su escritura —poemas, cuentos, ensayos, correspondencia— fue llevada a cabo durante sus internamientos. Su creación se realizó, casi totalmente, en el encierro manicomial.

Es la incesante construcción de una escritura para circunscribir un territorio real donde surcar con su *poésía* el litoral que contenga lo que en otros momentos se manifestaba en su vida social como desborde, cercanía excesiva a la caída en el abismo de la locura, un abismo refractario a la escritura. Encerrado, LMP escribió y construyó una red textual cuya producción nos ilumina con ese saber de la letra con el que consiguió reunir en el «afuera» del manicomio otra red, la de una multitud de lectores que podemos hoy calificar como «colectivo Panero».

LOS DEMONIOS DE JACINT VERDAGUER

MIQUEL BASSOLS Y NEUS CARBONELL

Que cada palabra sea una guadaña que rompa las cadenas que almuerzan en el corazón del hombre. Almuerzan allí, toman café y ocupan sillón.

UNO DE LOS DEMONIOS DE JACINT VERDAGUER

Jacint Verdaguer (1845-1902), popularmente conocido como mossèn Cinto, gozó del rango de poeta nacional catalán por haber sido el escritor que forjó la lengua literaria moderna durante el período que se conoce como la *Renaixença*, el movimiento cultural de recuperación lingüística y cultural que surgió en el siglo XIX al amparo de las teorías nacionalistas románticas. Después de una literatura medieval de gran importancia, con personajes como Ramon Llull, Ausiàs March o Joanot Martorell, el catalán sufrió durante tres siglos el vacío cultural que acompañó a la decadencia política, demográfica y económica de los siglos XVI-XVIII. En el siglo XIX, la burguesía que nacía con la revolución industrial necesitaba un discurso cultural que la legitimara y creó el movimiento que recibió el nombre de *Renaixença*, discurso vertebrado fundamentalmente a partir de los mitos nacionales románticos de la época. Cabe señalar que, a diferencia de otros países europeos donde la burguesía tenía orígenes renacentistas y pronto se vinculó a los poderes nobiliarios y bancarios, en Cataluña la burguesía surgió en el XIX y procedía de las clases menestrales enriquecidas con el comercio recién abierto con América. Debía, entonces, conseguir armarse con los semblantes que necesariamente acompañan al poder. De ahí el mecenazgo a la incipiente cultura catalana del siglo XIX y de los primeros años del siglo XX, así como la creación de un discurso nacional que le fuera propio. Sin embargo, pronto las clases populares, inmersas por otro lado en las luchas políticas obreras, harían suya la cultura y la causa catalanista. El caso de Verdaguer es el ejemplo paradigmático de esta operación en la que confluyen cultura popular, lucha obrera, academia literaria, mecenazgo de la alta burguesía y recuperación de la lengua literaria. Solo así podemos entender cómo el poeta nacional, encumbrado por la burguesía de Barcelona y la corte de Madrid, acabó teniendo en la posteridad el rango de «amigo de los pobres y perseguido de los poderosos». De sorprendente recorrido vital, y después de haber conocido los mayores éxitos, Verdaguer se lanzó en la última parte de su vida a una maníaca empresa de persecución del mal —especialmente con la práctica de los exorcismos—, de la limosna —llevando a extremos delirantes su

entrega al cargo de limosnero del marqués de Comillas— y de desobediencia a la jerarquía eclesiástica —identificándose con místicos como san Juan de la Cruz—.

El éxito de Verdaguer fue sobre todo un éxito popular. Su obra ha pasado a la historia de la literatura en buena medida gracias a las clases populares que durante generaciones aprendieron y recitaron sus versos, ya sean los de sus grandes poemas épicos o aquellos poemas de corte más popular, algunos de los cuales se han convertido en canciones emblemáticas. En los últimos años de su vida se vio abandonado por los mismos poderes que lo habían ascendido a las cotas más altas de reconocimiento. Su particular contienda fue capturada por las tensiones sociales y Verdaguer se convirtió en símbolo para las clases populares. Al fin y al cabo, el éxito de su poesía es haber forjado una lengua literaria moderna a partir de la lengua popular. Y aunque las tendencias literarias y culturales sean hoy de lo más alejadas del espíritu que el filólogo Joaquim Molas definió como «nacional religioso» del poeta de Folgueroles, incluso escritores contemporáneos poco sospechosos de ninguna filiación «nacional religiosa», como Enric Casasses o Perejaume, se autodenominan verdaguerianos por el valor de invención de un legado literario que solo alguien con una especial relación con la *lalingua* podría haber fraguado. ¿Cómo hacer, en efecto, de una lengua que se encontraba reducida a un uso social y familiar una lengua de cultura comparable a las de las otras naciones europeas? Jacint Verdaguer, a veces comparado de manera un tanto abusiva con Víctor Hugo, será uno de los que mejor llevará a cabo esta operación.

Si bien Verdaguer hizo entrar el catalán en la literatura moderna con todos los honores, esa entrada sucedió también con todas sus peculiaridades, con sus delirios y sus debilidades. En efecto, delirante fue su relación con la sociedad de su época, desde su relación con las más altas instancias del poder político, económico y eclesiástico hasta con los pobres, los exorcistas y los endemoniados. Sus debilidades fueron la cultura popular, de la que arrancó sus mejores versos a través de una lengua que llevó a altas cotas de lirismo, y la naturaleza. Verdaguer fue un incansable excursionista y montañista en una época en que se subía a picos como el Aneto con alpargatas. Él mismo narró su propia ascensión, más bien extraña en aquella época para un religioso como él, a la cima de los Pirineos en unas notas recientemente recogidas y comentadas en un curioso volumen.^[269] La cima tenía entonces el nombre, casi premonitorio para lo que fue el futuro de Verdaguer, de *Maleïda*, Maldita. En efecto, su vida convulsa estuvo marcada hacia el final por diversos enredos entre la Iglesia, la alta sociedad y la academia literaria. Así, Jacint Verdaguer subió al cénit de la cultura y de la sociedad de su tiempo para verse finalmente bajando a los infiernos.

La hipótesis que ha guiado nuestra lectura se funda precisamente en este lugar de los infiernos en el que habitan los demonios de Verdaguer. Sin ellos no podría entenderse la complejidad de una obra, de apariencia a veces tan sencilla y angelical, que hace de la letra y de la escritura un modo privilegiado de defensa frente al Otro maligno. El delirio vendrá en varios momentos a responder a este Otro maligno, confirmando a la vez su carácter persecutorio en las mismas instancias de las jerarquías religiosas. En otros momentos, la frágil relación de Verdaguer con la realidad social y cultural marcará su

debilidad para hacer frente a momentos de una caída melancólica que lo llevó a una ruina tanto económica como subjetiva. Aun ahí, la escritura, su destino de poeta, será un modo de hacer frente a lo real imposible de soportar que se le hacía presente en su particular «temporada en el infierno». Por ello, nos detendremos de manera especial en los textos, apuntes más bien, que resultaron de su encuentro con los demonios de la Casa d'Oració, lugar de videntes y poseídos que frecuentó en la práctica del exorcismo. Fue el momento que coincidió, después de un viaje decisivo a Tierra Santa, con el inicio del periodo en el que se agudizó la oscilación entre sus caídas melancólicas y sus embates persecutorios que lo llevaron finalmente a la muerte. La letra de los demonios de Verdaguer sigue siendo, en este recorrido del sujeto Jacint, la brújula para deletrear la lógica interna de su texto.

Veamos, en primer lugar, los hitos mayores de su biografía, que no nos explicarán el sentido de su obra, sino que mostrarán más bien su absoluta continuidad con ella.

LA CERTEZA DE LA LETRA

Verdaguer fue el tercero de una fratría de siete hermanos de los cuales solo sobrevivieron tres. Según cuentan sus biógrafos, fue el favorito de su madre, que, desde siempre, le tuvo reservado el destino de sacerdote y de poeta. Así pues, como veremos, Verdaguer dedicó su vida a cumplir los designios maternos hasta la tragedia. Su madre, mujer devota que asistía a misa diaria y llevaba consigo a su hijo predilecto a rezar a una pequeña ermita, lo introdujo en la poesía popular a través de las canciones, las leyendas y los versos religiosos. Su biógrafo Sebastià Juan Arbó afirma que «fue una enamorada de su hijo» y que para el propio Verdaguer «su madre fue el amor más grande que tuvo en la tierra, [...] a través de su amor, su madre se nos aparece casi como una santa. Verdaguer no la olvidó ni un solo instante; al contrario, a medida que pasó el tiempo, cuanto más le hundió la vida, más alta la levantó él en sus recuerdos y más la sublimó en su amor».[270]

Más allá de las múltiples anécdotas que se recogen de su infancia, destacamos dos momentos de especial relevancia para entender la posición subjetiva del poeta. Cuando tenía nueve años muere su hermana pequeña de cinco. Parece ser que Jacint se hundió en un profundo, largo e imposible duelo. Más adelante, en una confrontación con su hermano mayor, Jacint se lanzó por una ventana al vacío. Estos dos incidentes arrojan cierta luz sobre la posición melancólica que invadirá especialmente los últimos años de su vida.

En una carta escrita a su padre en 1872 Verdaguer afirma: «Déu i les lletres són mon tresor» («Dios y las letras son mi tesoro»).[271] Y, en efecto, como veremos, el carácter divino y a la vez demoníaco de la letra será el soporte fundamental de su vida. Después de entrar en el seminario de Vic como estudiante a los once años, y aunque no era obligatorio que continuara la carrera sacerdotal, Verdaguer lo hizo siguiendo los designios maternos. Los primeros triunfos literarios fueron también precoces. En los recién instaurados Jocs Florals, certamen literario de primer orden en la época, Verdaguer fue galardonado en 1866 con un accésit en todos los premios. Encontrará ahí el padrinazgo de un Frédéric Mistral: «Verdaguer, il faut être fier...», le dirá el escritor occitano en el momento de participar en el concurso reconociendo su talento. Años después, en 1877, cuando Jacint Verdaguer publica su impresionante poema *L'Atlàntida*, con el que obtendrá el mayor reconocimiento, el propio Mistral añadirá: «Tu Marcellus eris», que tiene el sentido de «Tú serás el elegido». Y fue, en efecto, el elegido por los distintos ámbitos sociales y culturales de Cataluña como el poeta nacional que condensaba el saber popular y la lengua con un uso culto de esta. Fue también el elegido por la primera fortuna española de aquel momento, el marqués de Comillas, para ser el capellán de la familia, lo que le conllevará con el tiempo diversos problemas nada ajenos a una subjetividad radicalmente excéntrica para la institución religiosa.

Volvamos, sin embargo, al hilo de su carrera religiosa. Cantó su primera misa el día 2 de octubre de 1870 en una ermita cerca de Vic y en presencia de su familia. Después de un

año de espera, el obispo de Vic lo destinó a su primera parroquia, la iglesia del pequeño pueblo de Vinyoles d'Orís. De esta estancia tenemos el testimonio de una rara enfermedad que le acosó durante cierto tiempo: unos terribles dolores de cabeza de naturaleza desconocida que le impedían leer y escribir. Se trasladó entonces a Barcelona en busca de remedio médico. Allí, solo y sin recursos, escribe un poema titulado «La bona mort» («La buena muerte»), cuyo texto trata sobre su propia muerte de una forma especialmente descarnada:

Quan de Josafat
espere el gran crit,
en pols convertit
de què só format,
cucs per companyia
i ossos per coixí:
Jesús i Maria,
pietat de mi![\[272\]](#)

Sin embargo, su muerte debería esperar aún un buen tiempo después de múltiples avatares. Verdaguer, a pesar de sus deseos de muerte, supo encontrar amigos y admiradores de su poesía, especialmente de los versos de su primera gran obra que estaba entonces componiendo, *L'Atlàntida*. Los médicos le recomendaron aire de mar y la fortuna hizo que, a través de Antoni Estalella, miembro de la tertulia literaria a la que asistía Verdaguer y profesor de los hijos del marqués de Comillas, propietario de la compañía La Transatlántica, pudo conseguir la plaza de capellán de uno de los barcos que cruzaba el océano. A finales de 1874 se embarcó en un vapor en su primera travesía a América. Tras unos primeros poemas preñados de nostalgia —algunos de los cuales se han convertido en verdaderos himnos populares, como «L'emigrant» musicado por Amadeu Vives—, Verdaguer consigue finalizar su gran obra, la que le reportaría su primer gran éxito, *L'Atlàntida*.

Durante los dos años de navegación los dolores desaparecieron y Verdaguer se sintió presa de una euforia que se repetirá en otros momentos de su vida, siempre seguida de momentos de caída melancólica. Fue a su retorno del viaje cuando obtuvo el cargo de capellán en el palacio de los marqueses de Comillas. Ocupó este puesto durante diecisiete años, que fueron el tiempo de sus mayores éxitos literarios. Escribió su otra gran obra, *Canigó*, y fue un asiduo de los poderes políticos, económicos y religiosos del país. Viajó incansablemente, por lo general acompañando a Claudio López Bru, el segundo marqués de Comillas. Y recorrió el Pirineo a lo largo y ancho de manera inagotable. Su obra *Canigó* refleja su experiencia del encuentro con lo real de la naturaleza. En efecto, preguntémonos por esta afición de Verdaguer al viaje y al excursionismo. A través de la naturaleza, parece poder realizar una experiencia soportable de lo real. En este sentido, destaca la capacidad del poeta para describir una naturaleza indomable, como vemos en estos versos de *L'Atlàntida* que describen una tempestad:

Los núvols en figura d'espectres nos ho diuen;
ho criden les tempestes amb xiscles i gemecs;
estels amb cabellera de foc pel cel ho escriuen,

entrellaçant amb lletres d'espurnes i llampecs.

Lo cel veig en feréstegues bromades arrugar-se,
mostrant-se, com entre ales de corbs, a claps a claps;
la terra veig, glatint-nos a nostres peus badar-se
i caure'ns la corona, poc testa en nostres caps.[\[273\]](#)

La letra, escrita para él en la naturaleza, sirvió en efecto a Verdaguer para atrapar lo insondable de una fuerza natural que le atravesaba el cuerpo:

Faig guerra al cos cada dia,
me'n despedesc cada nit,
l'endemà en trobo en sos braços.
Valga'm Déu, i quin patir![\[274\]](#)

Es en la naturaleza donde encontraba un real que solo la letra le permitía bordear. Verdaguer necesitaba sin duda la escritura para frenar una presencia demasiado real, difícil de metaforizar de otro modo. Su viaje a Tierra Santa, sin embargo, dio al traste con toda posibilidad de bordear por este medio lo insondable de su experiencia subjetiva. Se trataba de un viaje largamente deseado cuyas consecuencias fueron paradójicas. Cabe señalar que el viaje tiene lugar justo después del éxito de su obra *Canigó*, que lo «corona» como «poeta de Cataluña». Tiene cuarenta años y está en la cima del éxito y del reconocimiento social y literario. Durante su peregrinación escribió un cuaderno en el que iba recogiendo sus impresiones. Publicado como *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*, es un libro de viajes extraordinario.[\[275\]](#) En él se ve bien la función sagrada, divina, del lugar, y la función de la letra para rodear este lugar de lo sagrado y decir algo sobre lo más inefable. Podemos poner sin duda esta obra en continuidad con *Canigó*. Propongamos que para Verdaguer «el Lugar», en mayúsculas, es contenedor de lo sagrado. Desde esta perspectiva, el viaje no podía no tener consecuencias.

LA PÉRDIDA Y LA HEMORRAGIA LIBIDINAL

Conocemos los efectos que el viaje a Tierra Santa tuvo de desbordamiento subjetivo por las consecuencias que se suceden a su regreso. A saber: el abandono progresivo de la vida literaria, su vinculación con la Casa d'Oració, donde se practicaban exorcismos — episodio que veremos más adelante—, la entrega a su trabajo como limosnero de la casa de los Comillas y su alejamiento de las jerarquías eclesiásticas y de los poderes bajo cuya protección había vivido hasta entonces. Se dedicó así a las ocupaciones que él mismo llamaba «santas» con una obstinación y un desatino que no pueden pasarse por alto. Con todo, la mayor tragedia fue, sin duda alguna, el abandono progresivo de la escritura que lo había sostenido desde siempre.

Desde 1886, año del éxito de *Canigó* y del viaje a Tierra Santa, hasta su muerte en 1902, Verdaguer vive dieciséis años de pura pérdida que le llevan al ostracismo y a la pobreza. Desde su regreso de Tierra Santa, no solo abandona la escritura, sino también sus lazos con las sociedades literarias, los certámenes y otras actividades públicas. Toma a su cargo la caridad de manera frenética mientras se identifica con la vida de los santos. Así, empieza a visitar sin tregua a enfermos, pobres y huérfanos. Los estudiosos del personaje lo describen como un hombre crédulo, de buena fe, de manera que, cuanto más se dedicaba con ahínco a su devoción por los pobres, más aumentaba su trabajo y más crecían las demandas. Verdaguer, sin embargo, no retrocede, presa de una total certeza sobre lo que debía hacer. La cantidad de dinero que repartió fue asombrosa, como lo era su ánimo exaltado. Para poder continuar con su ingente tarea, pidió ayuda a su primo, que, atónito ante el ritmo de dinero que se repartía, le preguntó hasta cuánto debían donar. A lo que Verdaguer respondió que, tratándose de pobres y enfermos, había que continuar dando y que él ya avisaría cuándo sería suficiente. La hemorragia libidinal que todo ello suponía era, en efecto, tremenda. A ella se unió la práctica de los exorcismos que conoció a través de otro sacerdote, un hombre, según su biógrafo Juan Arbó, «de mirada asustada de alucinado».[276] En 1888 entra en contacto con la Casa d'Oració a través de este extraño personaje llamado Joaquim Pinyol. Se introducirá en la práctica de los exorcismos, que, cabe decir, contaba con un considerable predicamento entre las clases populares barcelonesas, así como el espiritismo. Lo que empezó como pequeñas reuniones acabó siendo un «problema público», puesto que la popularidad del poeta atraía cada vez a más asistentes. En estos momentos Verdaguer, que ya había dejado de escribir, a excepción de las notas que tomaba de los exorcismos, se pasaba noches enteras en vela rezando.

Sus biógrafos destacan dos características del poeta: su credulidad y su exaltación. Verdaguer estaba, sin duda, entregado a una certeza. Desde ese momento, ya nada ni nadie podrá hacerle volver a un estado anterior, tampoco obedecerá ya más a la jerarquía eclesiástica, ni se apercibirá de los problemas que se atrae sobre sí mismo. De igual modo, no respetará los cumplimientos que le pedirá la jerarquía eclesiástica. Verdaguer se verá a sí mismo como un «perseguido», tal como lo fueron antaño otros célebres eclesiásticos. Su certeza lo llevará a no aceptar ninguna crítica sobre los exorcismos, que

entiende como una práctica necesaria para luchar contra el mal y el diablo. Es evidente que Verdaguer tenía una certeza sobre sus actos, aunque sin poder medir en ningún momento sus consecuencias. Así, llevó los exorcismos al mismísimo palacio de los Comillas e intentó involucrar en ellos a la segunda marquesa de Comillas. Verdaguer accedió finalmente y con muchas reticencias a poner fin a los exorcismos cuando se lo pidió el obispo de Barcelona, convencido, sin embargo, de que era otra estratagema del diablo que se estaba sirviendo del obispo. Y aunque ya no los practicaría más, continuó vinculado a la secta.

Finalmente, y con el acuerdo de la jerarquía eclesiástica, Verdaguer fue despojado de su cargo en el palacio al servicio de los Comillas y recluido mediante engaños y subterfugios en el santuario de La Gleva, donde vivió dos años bajo vigilancia. Perseguido además por sus acreedores a causa de la compra a débito de una ermita, Santa Creu de Vallcarca, que iba a ser demolida y que tenía un significado especial para los exorcistas, Verdaguer pidió repetidamente al marqués de Comillas que le liquidara las deudas, pero este había ya zanjado toda relación con él. Verdaguer fue así abandonado progresivamente por sus antiguas amistades. Objeto también de chismorreos sobre su comportamiento y su estado mental, el poeta acabó concluyendo que sus perseguidores lo querían mal. De hecho, la jerarquía eclesiástica dio la orden de que nadie saldara las deudas de Verdaguer ni le ofreciera ninguna ayuda de manera que no pudiera salir de La Gleva, donde estaba vigilado.

El círculo de relaciones se fue, inevitablemente, estrechando cada vez más. Quien no le abandonaría ya fue la familia Durán, compuesta por una viuda y tres hijos. No se sabe a ciencia cierta el papel que esta familia tuvo en su vida, aunque, sin duda, fue fundamental. Vivió con ellos en la más absoluta miseria y sin ninguna otra fuente de ingresos que la caridad. También esta familia había colaborado activamente durante la etapa de limosnero del marqués de Comillas y había participado en los exorcismos. Incluso es posible que la hija, Empar Durán, vidente, hubiera sido ella misma objeto de exorcismos.

Verdaguer no cedió a ninguna de las presiones que recibía para cortar toda relación con los Durán. Sin duda, su certeza de ser injustamente perseguido por el diablo encarnado en los poderosos era inamovible. El obispo de Vic, su superior, consiguió un certificado médico de alienación mental para poder internar a Verdaguer en la casa asilo destinada a los sacerdotes enfermos. Cuando Verdaguer se enteró, huyó a Barcelona y se refugió en casa de los Durán, de los que ya no se separará hasta su muerte —y a los que legó su herencia en una controversia testamentaria, ya que tras su muerte aparecieron dos testamentos, el que lo legaba todo a los Durán y el que designaba a su hermana Francisca como heredera—. Verdaguer huyó a escondidas de La Gleva en 1895, llegó a Barcelona fugitivo, sin amigos ni recursos y con muchos enemigos poderosos. El obispo respondió a su rebeldía enviándole la policía a detenerlo. Las razones por las que no fue detenido pertenecen ya un poco a la imaginación colectiva. Algunos dicen que el policía mismo no fue capaz de arrestar al poeta por ser quien era, otros aseguran que la viuda Durán se

opuso valientemente. En cualquier caso, Verdaguer respondió al intento de arresto con una nota publicada en la prensa que causó verdadero revuelo, todo un escándalo. Sin dinero y sin amigos, Verdaguer utilizó su única y auténtica arma: la escritura. Fue el inicio de la construcción pública del personaje perseguido, injustamente vituperado:

He baixat a Barcelona, en ús de mon dret i ma llibertat, per arreglar mos assumptos i obrir una sortida en ma situació desesperada, i dues vegades he vist la força pública en ma mateixa posada per agafar-me com un delinqüent. Gràcies a la Verge Maria, que no m'ha deixat en ma tribulació, no he passat per eixos carrers entre gent d'armes. Per si hi hagués de passar demà o qualsevol dia o nit, contra l'expressa voluntat del governador, a qui estic agraïdíssim, ara, mentres tinc lloc i temps, demano justícia i protesto davant de la llei, davant de la gent honrada de Barcelona que em coneix, davant de cel i terra i del mateix Déu qui ens ha de judicar a tots, de la iniquitat de què és víctima, no sé amb quin fi, aquest pobre sacerdot.[\[277\]](#)

Con ese artículo inició una serie en la que dio respuesta a todos sus enemigos. El caso Verdaguer se había convertido ya en una querrela pública entre los favorables a los poderes y los partidarios del poeta. Y la división era política: entre la derecha y la izquierda. El obispo respondió al desafío con hostilidad. Así, suspendió a Verdaguer *a divinis*, es decir, lo privó de cualquier poder para ejercer ninguna función propia del sacerdocio. Durante tres años Verdaguer fue el perseguido y clamó desde su tribuna periodística. Ricard Torrents cuenta que en el pueblo de Manlleu, al lado de Vic, los picapedreros que estaban construyendo la plaza se detenían cuando alguien les leía un artículo de Verdaguer publicado en la prensa.[\[278\]](#) Los movimientos obreros, fuertemente anticlericales, hicieron suya la causa del poeta. La querrela fue más allá de Cataluña y tuvo una enérgica repercusión en Madrid. En 1897 Verdaguer fue, quizás inesperadamente, rehabilitado gracias a la intercesión de los hermanos de El Escorial y previa firma por parte del poeta de un documento de disculpas al obispo cuya respuesta fue una carta exculpatoria. Que hubo negociaciones para conseguir la rehabilitación parece evidente, cuál fue su contenido permanece un misterio. En cualquier caso, el poeta obtuvo de vuelta sus derechos sacerdotales. Además, fue admitido en su diócesis por el obispo de Barcelona, que le concedió el beneficio de la iglesia de Belén, irónicamente situada delante mismo del palacio de los Comillas. Aunque era un destino modesto, al menos Verdaguer contaba con unos ingresos, por nimios que fueran.

Durante los últimos años, Verdaguer retornó a la actividad literaria. Sus últimas poesías, recogidas en el libro *Flors del calvari*, exhalan misticismo. El poeta, muy debilitado físicamente, murió el 10 de junio de 1902 en la torre Vil·la Joana en Vallvidrera, aunque las trifulcas le acompañaron hasta el final, en este caso a causa del testamento. El entierro fue multitudinario y el poeta «nacional» fue enterrado con todos los honores en Montjuïc en un hermoso enclave entre el mar y la ciudad al lado de un laurel.

LOS DEMONIOS A LA LETRA

Los demonios que Verdaguer encontró en la llamada Casa d'Oració después de volver del viaje decisivo a Tierra Santa están sin duda en el recorrido de su experiencia religiosa y literaria como un índice subjetivo que anunciaba su bajada a los infiernos. Cuando conoce a Joaquim Pinyol, el sacerdote que lo introduce en la práctica exorcista, está en un momento de claro impacto subjetivo por el viaje. Pronto acompañará a Pinyol a la Casa d'Oració, localizada en un pequeño y viejo piso del centro de Barcelona en la calle que lleva el nombre, tan indicativo para el caso, de Mirallers («fabricantes de espejos»). Lo que Verdaguer encontrará allí merecerá en efecto ser leído como la imagen invertida de sus propios fantasmas, en especial de los que lo torturarán poco tiempo después con el peor de los augurios. Cada tarde asisten a la Casa d'Oració enfermos, posesos endemoniados y alucinados, médiums y creyentes en el espiritismo que reciben a las «víctimas», en su mayoría mujeres, que entrarán en trance para dar cuerpo a la voz de los demonios. Y los demonios hablan a rienda suelta en el delirio, con un desparpajo y una lucidez que dejan a Verdaguer entre la duda y la perplejidad. La duda se irá tornando certeza a medida que la perplejidad vaya dando lugar a la escritura con la transcripción de las voces. Por supuesto, la crítica feroz y radical al clero, a los poderes religiosos y políticos, era uno de los temas predilectos de los demonios, en paralelo con las posiciones más radicales sostenidas en aquel momento por anarquistas y masones. Verdaguer, que seguía una observancia intachable de las reglas católicas, siente que entra en un terreno pantanoso, pero se deja seducir, esa es la palabra, por la lógica del discurso de las voces de la Casa d'Oració. Su ingenuidad no explica por sí sola el grado de adicción que producen en él las dosis, tan delirantes como poéticas, de las voces de los demonios. El poeta Enric Casasses, el mejor comentador que hemos leído de los apuntes que Verdaguer escribe sobre su encuentro en la Casa d'Oració, lo señala muy bien: «[Verdaguer] no tiene un temor respetuoso a las jerarquías, tiene una honda creencia en lo que representan, en el Padre y el Hijo y el Espíritu. Las respeta, como respeta las leyes del Estado. Pero tiene una cosa que es solo suya y de Dios y que no la cederá nunca a ningún grupo pequeño o grande, y es el alma [...]. Y por ello, a pesar de que haya entrado a fondo en ella, nunca se podrá decir que la “secta” lo haya captado. Los demonios lo ven, o lo adivinan, cuando, ya bastante pronto, dicen hablando de él: *Le sorberemos la salud, la memoria, el entendimiento y todo lo que tiene menos el alma*»[\[279\]](#). Es una clara predicción de todo lo que le sucederá a Verdaguer hasta el momento mismo en que redacte su testamento en el lecho de muerte. En efecto, Verdaguer lo perderá todo después de este episodio endemoniado. Lo perderá todo menos lo que nosotros llamaremos el alma de la letra, que no es la actividad misma de la escritura, que dejará casi de lado, sino su certeza con relación a lo real del goce que lo llevará al desastre de la hemorragia libidinal y económica. Verdaguer sabe ya que perderá todo lo que tiene para mantener la certeza de lo que él es, de lo que es desde que el deseo del Otro, de la madre en primer lugar, marcó su destino.

Por el momento, en sus visitas a la Casa d'Oració Verdaguer mantiene una nueva apuesta con la escritura, distinta a la que mantuvo en su oficio de poeta, siguiendo fielmente la transcripción de las voces del maligno. Esta escritura encuentra allí su punto subjetivo más alto por ser precisamente lo más ajeno a él, aquello que de sí mismo menos puede reconocer como propio. La experiencia de la Casa d'Oració fue para él tan decisiva como nos dice en este testimonio: «Esto y tantas cosas así que ahora me ocurren cada día, no las habría creído hace algún tiempo y no sé quién las creará fuera de los poquísimos que ven con claridad en este mundo de tinieblas».[\[280\]](#) Que creyera o no en el exorcismo y en el espiritismo es secundario, aunque no meramente «folclórico» —como puede pensar uno de sus recientes biógrafos—, teniendo en cuenta la importancia del fenómeno en la Cataluña de la época. Lo importante es que creía en lo demoníaco de la letra que se iba escribiendo y que él transcribía de manera obediente. Puede ser interesante situar este momento «espiritista» en la Barcelona de aquella época, pero la sociología no ayudará a descifrar la letra de los demonios de Verdaguer. Por otra parte, sería una impostura, más que un error, lanzarse ahora a rehacer una psicopatología de Jacint Verdaguer. Ya se hizo, por un lado y por otro, para denostarlo o para reivindicarlo. Mejor leerlo.

LOS APUNTES DE LA CASA D'ORACIÓ

El texto que leemos no forma ni seguramente nunca formará parte de las *Obras completas* de Jacint Verdaguer. Lleva, sin embargo, la firma subjetiva de su mejor estilo. Es más bien el texto que descompleta necesariamente esas obras para mostrarnos su reverso, el tejido del que está hecho un discurso demasiado reducido a veces a su fervor romántico. Los demonios de Jacint Verdaguer son el reverso mismo de esta obra. Hablan al sujeto del modo en que Lacan indicó la estructura de la comunicación humana: el sujeto recibe su propio mensaje desde el lugar del Otro bajo una forma invertida. El Otro es aquí el espíritu del mal que habla a través de las poseídas, casi siempre en femenino, de la Casa d'Oració y que le devuelven a Verdaguer una verdad que de hecho está ya escrita en filigrana en todo su discurso de románticas bondades. Y lo hace con un estilo de poesía involuntaria que el propio Verdaguer podría firmar muy bien: «¿Te crees que el pie sagrado tiene que apretarme poco los cuernos para hacerme vomitar estas verdades?». [281] Y las verdades verdaguerianas van surgiendo, una tras otra, para que el sujeto las escriba, una tras otra, en cuatro cuadernos que a lo largo de dos años, desde mayo de 1890 hasta noviembre de 1892, serán una suerte de «bloc maravilloso» como el que Freud utilizó como metáfora de la escritura del inconsciente. [282] En él irán apareciendo, en efecto, las letras del inconsciente del sujeto Verdaguer, lapsus incluidos.

Ya el primer verso del primer cuaderno se escribe así para ponernos en alerta sobre la clase de espectáculo que se desarrollará en la Casa d'Oració, con sus espíritus malignos y sus exorcismos: «Extrañado de lo esperable [*Estranyat de l'espectable*]» [283] en lugar del esperable «Extrañado del espectáculo [*Estranyat de l'espectacle*]», que es lo que quería escribir Verdaguer en realidad. ¿Hay mejor modo de empezar una transcripción del discurso del inconsciente? Lo esperaba sin saberlo, tan sin saberlo que solo puede llegar a saberlo en la extrañeza. El espectáculo que cada día se ofrece a quien quiera escucharlo en la Casa d'Oració es, en efecto, de lo más florido, y mejor no estar dormido para poder escucharlo, tal como indican los siguientes versos: «—Qué extraño es. / — ¡Qué extraño es! / ¡Y los capitostes duermen!». [284] El primer «extraño», anota el poeta Enric Casasses, debe ser del propio Verdaguer. El segundo, más admirado todavía, debe de ser la respuesta del demonio, que no dejará tampoco de sorprenderse muchas veces de lo mismo que se encuentra diciendo por boca de las inconscientes posesas. Los capitostes son los peces gordos de la Iglesia y, por extensión, de todo el mundo, que siguen durmiendo el sueño de los justos: «Llorad por el clero engañado. Todo está hecho para adormecerlo, después ya lo despertamos nosotros». [285] Verdaguer estará, en efecto, muy despierto para hacer saber la injusticia de la que él mismo será objeto poco tiempo después y que los demonios le están anunciando una y otra vez.

Al revés, aunque con el mismo empuje de la letra, que el libro que Ramon Llull debía escribir siguiendo la misión que su Dios le había encomendado y que debía ser «el mejor libro del mundo», el libro que Jacint Verdaguer se encuentra escribiendo al hilo de las voces imperativas de los demonios será «el peor libro del mundo». Los propios demonios se lo indican: «El mundo en general y tus conocidos están tan fuera del camino

que si viesen lo que escribes dirían que es el peor hecho de tus libros, y eso que lo dicta Jesucristo. Todo en él es sencillo, ya que es obra del sencillo de los sencillos. Quien lo reprueba, será reprobado».[286] Las paradojas se suceden: el libro lo dictan las voces demoníacas y Jesucristo a la vez, sencillas las dos, ya que lo escribe sencillamente el propio Jacint Verdaguer, con una sencillez elevada a la segunda potencia. Digamos que es la aguda sencillez del saber del inconsciente, y quien la repruebe será igualmente reprobado. Enric Casasses lo intuye muy bien: «A veces parece que con el demonio hablen entre consciencias de Verdaguer».[287] En muchos momentos, «Verdaguer pasa sin avisar de lo que él dice a lo que dice el maligno y del discurso directo al indirecto», [288] hasta que lo fragmentado de las voces del texto nos devuelve la unidad de una única voz, la del discurso del propio sujeto llamado Jacint Verdaguer. No sorprenderá entonces que las voces esperen a Verdaguer para hacerse escuchar: «Confesando en el Hospital se me ha ido la tarde y son las ocho cuando llego a la Oración: Hoy no se había hablado. De repente se levanta la enferma que estaba estirada en el suelo y me dice que hoy todo ayudaba para que yo no viniera, tal como es verdad, pero que la Virgen me ha inspirado para que viniera y estuviera, para darme alguna advertencia».[289]

Los cuatro cuadernos de exorcismos son así un texto sorprendente en el que la lengua —mejor escribir *lalengua* con el neologismo lacaniano— campa a sus anchas para dejar leer la instancia de la letra en el inconsciente. Los demonios hablan muchas veces en verso, con rimas internas que dejan resonar el uso popular de la lengua, con sus pareados y formas proverbiales, con sus modismos incluso cuando blasfeman. No son cuadernos, comenta Enric Casasses, son campos de batalla donde no se sabe muy bien finalmente quién está luchando contra quién ni con qué objeto. Los pronombres y los sujetos del enunciado van de un lugar a otro —del «nosotros» al «vosotros», del Yo al Ello—, dejando muchas veces ambiguo el lugar del sujeto de la enunciación. ¿Quién habla?, se pregunta con acierto el poeta. ¿Y quién escribe? «La letra es de Verdaguer, pero ¿y el espíritu? Se podría plantear de una manera todavía más cruda: la letra es de Verdaguer, pero ¿y la escritura?».[290] Y Enric Casasses concluye de la mejor manera: la escritura es, sin duda, escritura de Verdaguer escribiendo a toda velocidad y dejando a cada paso la marca del verdadero sujeto de la enunciación que es finalmente el discurso del inconsciente, el discurso del Otro. Y en este discurso la voz satánica que se alza contra el poder político, social y religioso de la época será tan dura como irónica, una ironía que es la marca de estilo que haremos bien entonces en aplicar a todo el discurso de la obra, tan aparentemente angélica e ingenua, de Verdaguer, incluso allí donde la ironía no es un recurso voluntario. No, los apuntes de la Casa d'Oració no son «anecdóticos» —el término vuelve a ser de uno de sus biógrafos recientes— ni colaterales en la obra de Verdaguer. Más bien nos dan una clave mayor del sentido del conjunto de su obra en su contexto político y social. Y el efecto que tuvo este episodio en el «caso Verdaguer» lo confirma. Como hemos comentado anteriormente, la jerarquía católica no solo prohibirá a Verdaguer seguir con la práctica del exorcismo, sino que desencadenará a partir de allí una suerte de defenestración del poeta nacional hasta tratarlo de loco y querer encerrarlo

en un asilo, el «loquero» [*la bogeria*] al que se refieren con frecuencia los propios demonios.

Nos queda el texto de los apuntes reunidos en los cuatro cuadernos, el segundo de los cuales se extravió misteriosamente, que han sido comentados de manera especialmente notable por el poeta y ensayista Enric Casasses. No se trata en realidad de un texto con un discurso hilvanado y argumentado, sino de una serie de fórmulas sueltas apuntadas de la voz del maligno que funcionan la mayor parte de las veces como aforismos, algunos de una estupenda densidad poética. Eso los deja librados necesariamente a interpretaciones múltiples que el propio Verdaguer incluye a veces en el texto, hasta llegar a componer párrafos, paráfrasis de las sentencias demoníacas. Su lectura nos ofrece un testimonio subjetivo de primer orden de una experiencia del inconsciente a cielo abierto. ¿Inconsciente de quién? De las «víctimas» poseídas por el demonio, aunque también del cura que acompaña a Verdaguer para hacerlas hablar. Pero, finalmente, la letra del inconsciente es la del propio Verdaguer que transcribe la voz de los espíritus. Debemos entender aquí que el sujeto del inconsciente, desde Freud, es transindividual, aunque no colectivo. «Lo colectivo no es nada sino el sujeto de lo individual»,^[291] anotaba Jacques Lacan en su texto sobre el tiempo lógico, localizando así al sujeto del lenguaje distinto del individuo, efecto únicamente de la relación entre los significantes que soportan un discurso. Aquí el discurso colectivo de la Casa d'Oració nos llega por la letra misma de Verdaguer, con la marca subjetiva de su estilo y de su deseo, lo que quiere decir también de sus temores más secretos.

Y es que las condiciones de la Casa d'Oració son, a juicio de los propios demonios, las mejores que podrían esperarse de un lugar que quiera escuchar y tratar la locura. A la pregunta que Verdaguer les hace sobre si no sería mejor contar en los manicomios con un buen exorcista que no aplicar los métodos médicos de la época a la locura, los demonios responden decididos: «—¿No hay ningún exorcista en el manicomio [*bogeria*]? — Ninguno que practique el exorcismo como es debido. También ha habido algunos que lo pasan un poco por el cedazo. Al que quiere negociar con interés también lo podemos enredar y lo podemos tocar con una descarga».^[292] Claro como el agua: el que quiera negociar el sentido con la locura saldrá a buen seguro bien trasquilado del intento ante los enredos que los demonios le deparan.

La Casa d'Oració es así una suerte de «Presentación de enfermos», un tanto salvaje, a los fines del exorcismo. Hay momentos en que el texto parece más bien un informe clínico extraído de un departamento de psiquiatría y salpicado de expresiones populares: «31 de julio. Hoy se ha presentado María de Sarriá. Es una joven de diecinueve años, del pueblo, sencilla y candorosa. Ha llegado serena y ha respondido a todas las preguntas con mucha prudencia. Se le han dicho los exorcismos y ni fu ni fa, se le han vuelto a decir y ha empezado a remover la cabeza y a girarla cada vez que se nombraba a Dios, a su Santísima Madre. Después ha empezado a blasfemar al escuchar estas invocaciones. Se le ha preguntado cuántos eran [los demonios], ha dicho que eran cuatro. Satanás, Lucifer, Judas y otro, no quiere decir su nombre. En este intervalo ha llegado a la casa la Larga [otra médium o poseída]. No se han visto nunca y no ha entrado a la sala de la

función. —¿Quién ha entrado? —le hemos preguntado. —Otro embustero como yo». [293] La «sala de la función» tiene todo el carácter de un escenario en el que las voces de los demonios toman los cuerpos para desarrollar su guion. Y es con frecuencia un guion con contenido social y político en el que las voces piden «que los hombres puedan ver lo que las llagas de Jesucristo quieren y están pidiendo especialmente por la parte principal de la sociedad [es decir, los pobres]». [294] Hay que señalar aquí el contexto en el que se desarrollaban las prácticas espiritistas y exorcistas en la Barcelona de aquel tiempo, especialmente en los barrios de Sants y de Gràcia, donde el pensamiento y la acción de los anarquistas tenían una gran presencia. Las voces tienen siempre una posición crítica de este orden con respecto a los altos estamentos sociales y religiosos.

Por otra parte, los demonios se quejan a veces irónicamente de tener que encarnar a todos los personajes de la obra ante los sacerdotes que quieren mantenerlos escondidos: «Los propios sacerdotes nos esconden en los enfermos diciendo que no estamos en ellos, y nosotros tenemos que hacer todos los papeles. Quieren nervios, pues les damos nervios, quieren locuras, hacemos locuras, nos dejan decir blasfemias, pues decimos blasfemias». [295] La ductilidad obediente de los demonios ante el deseo del Otro es notable: no dicen más, ni menos, que lo que este deseo esconde de sí mismo en ellos. Y no dudan en decirlo, a su vez, entre el candor y la ironía, entre la sumisión y el enfado por tener que hacer el trabajo que deberían hacer los otros: «A fin de cuentas el maligno se enfada por tener que predicar: ¿Dónde se ha visto, dice, tener que hacer de misionero, siéndome un veneno para mí la misión?». [296] En efecto, «Sí, señor, ¡dónde se ha visto!», añade Enric Casasses. ¡Qué gran extrañeza tenía que sentir el propio Verdaguer transcribiendo este mensaje que podía aplicarse tan bien a sí mismo! Misión envenenada fue finalmente la suya al tener que servir a dos amos, el del clero y el de las letras. «Te esperan muchas penas», le avisa el maligno. «—Aquí tenemos al maestro de las penas, digo haciendo la señal de la cruz. —Di más bien el Maestro de las glorias», [297] remata corrigiendo el otro.

Pero Verdaguer, que había ascendido ya a la gloria de las letras, empezará pronto a sentir el peso de la cruz sobre sus espaldas. Tomará sin duda partido por las letras, hasta las que los demonios le ofrecen: «Estando diciendo los exorcismos, me dice: Escucha lo que te dice tu Madre: *Cada letra es un barrote para perseguir a quien va contra la dirección del cielo*». La letra como arma de lucha, esta es la militancia última de Verdaguer. ¿Podríamos llegar entonces a leer toda su poesía como un exorcismo hecho a sí mismo a partir de la letra? Sería el destino lógico de la instancia de la letra en el inconsciente, esa misma que cada sujeto esconde a la vista de todos, y en primer lugar a sí mismo, como la carta-letra robada del cuento de Poe.

EL GOCE DEL UNO

Que el inconsciente hable de manera especialmente abierta en los fenómenos que se entienden como locura es un hecho reconocido por los propios demonios. Así, la palabra *locura* insiste en sus dichos para hablar de la misma posesión de la que es su agente. Verdaguer transcribe: «Dice [el demonio] que los locos están todos poseídos. Si lo toman bien o si son buenos tendrán premio de mártires. Habla del incendio del loquero de [falta el nombre del manicomio en cuestión] y dice que los buenos se han salvado y que los doscientos que han muerto quemados, empezando ya el infierno en esta vida, eran malos y estaban poseídos de cuerpo y alma». [298] Los demonios tienen así una curiosa valoración de su acción sobre la locura, pero también de la del propio Verdaguer en su función de escriba del inconsciente: «[El demonio] me dice a mí, viéndome escribir: Haces muchos garabatos pero bajo tu buena voluntad, un día Jesucristo lo escribirá por ti. Dile ahora “Aceptad, Señor, estos garabatos que hago para honraros a vos y para haceros honrar por aquel que me ha dejado”. Un día te entregarán estos garabatos en letra limpia y lo podrás presentar al Obispo de los Obispados». [299] El autor de los «garabatos» es Verdaguer, por supuesto, pero también Jesucristo mismo y también aquellos que se los devolverán a él un día en un texto en limpio para que él pueda dirigirlo al poder eclesial. La ambigüedad sobre quién es el sujeto de la enunciación sigue manteniéndose. El recorrido de la letra está bien establecido para la defensa del propio Verdaguer, aunque de poco le servirán los buenos oficios del demonio para esta defensa. Más bien serán materia de su acusación definitiva por espiritista exorcista y por loco a la vez. Verdaguer parece intuirlo ya, pero el demonio, que siempre sabe más que él —«Voy más ligero yo por la montaña que tú por el llano»—, no deja de anunciarle su lugar de ignorante en este recorrido de la letra: «Me dice que yo no sé todavía muy bien qué hago aquí, que lavo ropa y no veo ni la pala ni las manchas». [300] La ironía burlona del demonio con la imagen del lavadero, que volverá otras veces en los apuntes con la metáfora del Juicio Final como lavadero universal, deja ya a Verdaguer en muy mal lugar para su defensa: no tiene ni idea de dónde están las manchas del pecado ni la pala con la que habría que golpearlas para limpiarlas. Y eso que, como señala Enric Casasses, los demonios le pronostican a las claras los males que terminarán por echarlo del lugar de privilegio que tenía en casa del marqués de Comillas: «aunque estuvieses en un trono estás como en medio de la calle». [301] ¿Función de sugestión? ¿Autoprofecía en boca del maligno? Las dos cosas en realidad.

En todo caso, la voz que habla a Verdaguer en boca de las poseídas tiene un saber muy sutil sobre la relación que deberíamos mantener con lo real y con los engaños de la verdad. Una fórmula sobresale en los apuntes de una fuerza lógica que se acerca de manera notable a la que conocemos en la enseñanza de Lacan sobre «los nombres del padre» —*les noms du père*—, que son también «los no engañados» —*les non dupes errent*— condenados a errar con respecto a las argucias de lo real: «Si no te dejas engañar vivirás desengañado de todo lo que hay en la tierra». [302] ¡Admirable! Verdaguer será, es cierto, un desengañado de lo real, con toda la amargura que deberá

sentir tan injustamente durante sus últimos años. Pero su obra tendrá a la vez ese rasgo de estilo que hace de la verdad un puro semblante. Es un semblante que no atrapa nunca lo real de su experiencia, un real que quedará para Verdaguer del lado decididamente místico, más que religioso, del lado del goce del Otro que solo desde la feminidad puede abordarse. Y los demonios, en efecto, están más bien del lado femenino, no le engañan allí donde utilizan la verdad en su discurso como un semblante que no atrapa nunca lo real de la experiencia. Hablan desde el desencanto de la verdad cuando deben decir lo real del goce, con ese tono irónico y socarrón, hasta cínico, que los caracteriza. El maligno habla, habla en verdad de la mentira y habla de la verdad siendo mentiroso, con todas las paradojas que ello implica: «Soy el presidente de la mentira ¿y ahora tendré que enseñar la verdad? ¿Yo tendré que enseñar la doctrina?». [303] En un discurso donde la verdad ha perdido su valor absoluto, no queda otra referencia que los efectos que la palabra produce directamente sobre el cuerpo con sus resonancias, tomando el fantasma de cada ser hablante como marco de referencia para darle una significación posible. En la Casa d'Oració es el discurso de los demonios el que tendrá la misma función de interpretación que la palabra poética, función de hacer resonar el sentido de las palabras en el goce del cuerpo.

Cuando se trata del goce, invocar la verdad será siempre quedar en la impotencia o, lo que es peor, en la pura tontería. Y así lo indican los demonios: «Ver la verdad es de ordinario, ¡es una grosería!», [304] exclama el maligno. En este punto los demonios parecen ser para Verdaguer una luz privilegiada para iluminar lo real del goce de los seres hablantes, son los seres cuya existencia Dios ha permitido, y deben ser escuchados de manera fidedigna aunque no siempre digan la verdad: «Dios nuestro Señor deja hacer a los demonios alguna vez para que ellos mismos nos den luz». [305] Lo que no pasaría, en efecto, ningún juicio de ortodoxia. Pero es que, en realidad, en todo su discurso los demonios apuntan a lo real de un modo que ellos mismos reivindicaban como más certero que el que frecuentan las instancias religiosas contra las que se alzan. Llegan a reivindicarse, así como más cristianos que estas mismas instancias. Y es extremadamente llamativo que lo hagan en nombre del concepto de lo Uno, con un neologismo que es del todo verdagueriano según los críticos, nada simple ni con ningún antecedente conocido en aquella época. Es el concepto de la Unencia (*Unència*): «[...] para que la unencia de Jesucristo os dirija cuerpo y alma. Si tenéis la dicha de aguantar este telar, sacaréis buena pieza». [306] Sin duda enigmático. No se trata de la unidad mística del creyente con Dios como podría parecer en una lectura apresurada, tampoco se trata de la unidad de la Trinidad del dogma. El término reaparece unos días después acompañado de nuevo por la metáfora del telar y del tejido, como una virtud que, junto a la diligencia y el trabajo, permite poner en marcha (*engegar*) la maquinaria del acto en la certeza. Esta fuerza de lo Uno puesta en acto en la cualidad de la unencia es tanto la que permite a los demonios reinar sobre la tierra como la que permitiría a los cristianos ganar la guerra contra ellos si tuvieran la certeza para hacerlo: «La unencia nos hace reinar [a los demonios] sobre la tierra, la unencia os tiene que hacer ganar a vosotros». [307] Es el Uno único, solo, sin alteridad posible, el Uno que se repite, que se itera más bien, allí donde un propósito se

pone cada vez en acto. Cómo no encontrar en este neologismo inédito una resonancia del Uno del goce, el que dirige la singularidad de cada sujeto, cuerpo y alma a la vez, el que teje su destino desde que se hace presente en el lenguaje: al principio era la unencia en acto y la unencia se hizo carne, podríamos muy bien añadir. No hay duda, los demonios de Verdaguer son militantes decididos del Uno del goce en contra de los estamentos religiosos que se han corrompido impunemente.

Tal vez por ello, los demonios de la Casa d'Oració que hablan a través de sus víctimas tienen a veces la bondad de tratar de la mejor manera a Verdaguer. Lo tratan muy familiarmente: ya viene «el del cartapacio», dicen cuando llega Jacint con la libreta bajo el brazo. No solo le han avisado ya de los problemas que puede llegar a tener con los estamentos religiosos, sino que lo ponen directamente sobre aviso de la situación: «[Un demonio] me dice que el Sr. Obispo y otros sacerdotes principales saben que rezo exorcismos y que alguna vez me querrían reprender y alguien no se lo permite. Me dice que el Papa está enterado».[308] En un rasgo de comicidad rocambolesca tendrán incluso la deferencia con su exorcista —en el fondo, como comenta Enric Casasses, son unos pobres diablos— de indicarle cómo debe cumplir mejor su función: «Haciendo yo algunas cruces demasiado deprisa, el maligno de Margarita me ha reñido y dice: —No hagas las cruces tan deprisa, hazlas más acompasadamente; más vale que hagas menos cruces. A veces las hacéis tan deprisa que nosotros nos sentamos en medio de ellas, ha dicho el maligno de la de Sarriá».[309] Y Verdaguer los cree a pie juntillas, no hay duda alguna. Su buena voluntad es encomiable, tanto como su error de buena fe, error de buena fe consigo mismo en primer lugar y con sus propios fantasmas, tan demoníacos como los de cualquier otro. Los demonios, lo hemos dicho antes, tienen una clara vocación política al lado de masones y anarquistas, y Verdaguer se verá pronto llevado por ellos en sus conflictos con las instituciones: «Hemos hecho un robo de dinamita para derrumbar iglesias. Ya lo veréis en los periódicos. Conjuraldo y destruidlo, ya que tenéis poder. El gobierno busca a los ladrones, les costará encontrarlos porque somos nosotros».[310]

Los demonios de Verdaguer no dejarán de hacer así su trabajo de denuncia social y política en boca de las poseídas. Sus diagnósticos anuncian conflictos que estarán pronto al orden del día: «La tierra está hinchada y esta hinchazón tiene que reventar».[311] Pero es notable que el ámbito geopolítico en el que mueven sus protestas y reivindicaciones sea Europa y no el ámbito más reducido de Cataluña o de España: «Roguemos por los del manicomio, digo yo [Verdaguer]. Di más bien, me responde [el demonio], que roguemos por ese manicomio que no está cerrado, que es Europa».[312] «Toda Europa está jorobada y tú tienes que pasar el cepillo en todas las jorobas».[313] La acción de los demonios se extiende así al ámbito europeo, que en ese momento se presentaba ya muy convulso. Así, la misión encomendada a Verdaguer —pasar el cepillo en cada lugar donde las malignas jorobas se hacen presentes— no será en efecto de corto alcance. Se trata nada menos que de tomar Europa entera como sujeto de la locura, una locura de la que él se hará, finalmente, el último objeto.

¿Cuál es, en definitiva, esta locura que campa por Europa entera y de la que la Casa d'Oració sería el compendio último, el lugar de máxima concentración al que Verdaguer ha ido a encontrarla? Es la locura del lenguaje que solo el propio lenguaje puede abordar y tratar de manera conveniente. El saber de los demonios sobre su propia naturaleza de lenguaje es de una notable lucidez, ironía doméstica incluida. «Decid: que cada palabra sea una guadaña que rompa las cadenas que almuerzan en el corazón del hombre. Almuerzan allí, toman café y ocupan sillón».[314] Los demonios, de lo más familiares del mundo, parecen demonios de estar por casa —¡se sientan en los sillones a tomar café!—, pero tienen su hábitat principal en el poder de la palabra. La metáfora de la guadaña es, en efecto, cortante, toca lo más real del cuerpo que los demonios han encadenado y que solo podrá desencadenarse por medio de la acción de las palabras. Verdaguer debía de sentirse sin duda de lo más cercano a este poder familiar de las palabras sobre el cuerpo.

Los demonios protestan, sin embargo, cuando deben hablar. Lo hacen muchas veces obligados, en contra de sí mismos y manifestando su gran sufrimiento: «¿Os gustaría mucho que os esperasen abajo en la calle cuatro animales, que al salir de casa os atasen a ellos y os descuartizasen? Pues más sufro yo aquí teniendo que decir estas verdades. Yo no las querría decir, cuando me apodero de la víctima soy un león, pero desciende María Santísima la aplastadora de leones y me pone bajo sus pies y me hace vomitar lo que no quiero».[315] Parecería, pues, que hubiera que forzarlos invocando el poder santísimo para extraer de ellos las verdades. Sin embargo, solo hace falta que Verdaguer, el del cartapacio, se presente en la Casa d'Oració para que desencadenen su discurso delirante.

Hacia el final del cuarto cuaderno las escenas tomarán ya una forma manifiestamente alucinatoria en un delirio que se retroalimentará entre el grupo de asistentes a la Casa d'Oració. Verdaguer transcribe detalladamente varias escenas, de las que citaremos solo la que explica el método más terapéutico que se practica en la Casa: «La Virgen ha abierto con sus divinas manos la cabeza de la víctima y con una escobilla o pincelito limpia todo el interior que ocupaba hasta ayer la serpiente infernal. Después el arcángel san Rafael le presenta un frasquito de porcelana lleno de alguna medicina del cielo y Ella le unta con ella el cerebro y la parte enferma de la cabeza. Después el buen Jesús pone sobre ella una mano extendida y el Padre Eterno pone también su mano sobre la suya. Después el Padre Eterno ajusta bien [las piezas] y cierra el cráneo de la víctima y pone en la juntura un sello como signo de que el enemigo no volverá a abrirlo».[316] La operación terapéutica debe congregarse en efecto a toda la jerarquía divina para hacer frente a los poderes del maligno.

Pero Verdaguer tendrá muy claro cuál es el instrumento último de esta acción. No es otro que la letra, el que ha sido y será hasta el final el instrumento de su trabajo incesante como poeta. Y lo sabrá, de nuevo, por boca de los demonios, que son los que le permiten escribir su mensaje recibido a través de ellos en el aforismo que define de manera sintética el mecanismo simbólico de toda la operación: «Letras retiradas almas condenadas».[317] El inverso es igualmente cierto: letras inscritas, almas salvadas. La

operación es más literal que literaria y dice muy bien lo que fue la lógica interna de la vida y obra de Verdaguer, incluso allí donde la tragedia le mostró sus límites.

Director de la colección:
VICENTE PALOMERA

© del prólogo, Esthela Solano-Suárez, 2018.
© de esta edición, RBA LIBROS, S. A., 2018.
Avda. Diagonal, 189 - 08018 Barcelona
rbalibros.com · editorialgredos.com

RBA · GREDOS
REF.: GEB0516
ISBN ePub: 978-84-249-3829-1

SAFEKAT, S. L. · Conversión a ePub

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

Notas

[\[1\]](#). *Ceci est la couleur de mes rêves. Entretiens avec Georges Raillard*, Seuil, Paris, 2004, pág. 39.

[2]. Por ejemplo, Rudolf Wittkower, Margot Wittkower y Joseph Connors, *Born under Saturn*, 1963; o Erwin Panofsky, Rudolf Klibansky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, 1964.

[3]. Joseph J. Schildkraut y Aurora Otero (eds.), *Depression and the Spiritual in Modern Art: Hommage to Miró*, John Willey and Sons, Nueva York, 1996. El simposio tuvo lugar en la Fundació Miró de Barcelona en 1993.

[4]. Término acuñado por Von Uexküll, utilizado por Lacan en diversas ocasiones. El *Umwelt* es todo aquello que, perteneciente al mundo entorno, pertenece también al cuerpo del ser vivo, tanto como sus propios órganos. En ese *Umwelt* el ser hablante encuentra lo más externo a la naturaleza: el habla, el lenguaje, la escritura.

[5]. Joan Miró, *Ceci...*, *op. cit.*, págs. 121-122.

[6]. Joan Miró, *Escritos y conversaciones*, a cargo de Margit Rowell, IVAM, Valencia, 2002, pág. 171.

[7]. Citaremos de cada pintura el número del catálogo de Jacques Dupin y Ariane Lelong-Mainaud, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Paintings*, vols. I a VI, Daniel Lelong & Successió Miró, París, 1999 y ss., con la letra D seguida del número de opus.

[8]. Cf. Antoni Vicens, «Los autorretratos de Joan Miró», en *Freudiana*, de próxima publicación.

[9] . Joan Miró, *Ceci...*, *op. cit.*, pág. 17.

[\[10\]](#). Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 72.

[\[11\]](#). *Ibid.*, pág. 97.

[\[12\]](#). *Ibid.*, pág. 106.

[13]. *Ibid.*, pág. 111.

[\[14\]](#). *Ibid.*, pág. 96.

[15]. *Ibid.*, pág. 111.

[16]. Francesc Trabal, *Una conversa amb Joan Miró*, Fundació La Mirada, Sabadell, 1992; publicada originalmente en el diario *La Publicitat*, en 1928.

[17]. Agnès de la Beaumelle (dir.), *Joan Miró. La Naissance du monde*, Centre Pompidou, Paris, 2004, pág. 308.

[18]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 229.

[19]. Brassai, *Les artistes de ma vie*, citado por Beaumelle, *op. cit.*, pág. 313.

[20]. Joan Miró, *Je travaille comme un jardinier* [hay trad. cast. *Yo trabajo como un hortelano*, Gustavo Gili, Barcelona, 1964].

[\[21\]](#). Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 128.

[\[22\]](#). *Ibid.*, pág. 129.

[\[23\]](#). Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 319.

[24]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 165.

[25]. *Ibid.*, pág. 227.

[26]. *Ibid.*, págs. 131-132.

[27]. Francesc Trabal, *op. cit.*, pág. 11.

[28]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 291.

[29]. Lo cuenta así en su conversación con Trabal: «Yo tengo un desprecio absoluto [...] por el paisaje de señora parisina. *La masía* me hacía sentir una agresividad física incluso. Cuando la terminé, volvía a París [*sic*] y fue esa tela la que me hizo hundirme allí. No había manera de que ningún marchante se quedara con *La masía*. Ni siquiera que quisiera mirársela. Escribí a mucha gente, y nada. [...] Al final, Rosenberg, seguramente por compromiso con Picasso, aceptó tenerla en depósito en su casa, pero la clavó en el sótano y la dejó allí un montón de tiempo. Al cabo del cual, inquieto por tantos meses, volvía a ver a Rosenberg el cual, complaciente, me hizo esta proposición: “Ya sabe que en París actualmente la gente vive en habitaciones pequeñas y cada día más, debido a la crisis que pasamos. Los pisos son bajos de techo, reducidos, y bien: ¿pues por qué no hacemos una cosa? Podríamos hacer ocho trozos de esta tela y venderla al menor...”. Rosenberg hablaba en serio» (Francesc Trabal, *op. cit.*, págs. 13-14).

[30]. Agnès de la Beaumelle, *Joan Miró, op. cit.*, pág. 365.

[31]. Lesley Thornton-Cronin, *Boundaries of Horror: Joan Miró and Georges Bataille, 1930-1939*, tesis doctoral, University of Glasgow, Glasgow, 2016, pág.15.

[32]. Francesc Trabal, *op. cit.*, págs. 14-15.

[33]. Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 316.

[34]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 143.

[35]. *Ibid.*, pág. 293.

[36]. *Ibid.*, pág. 230.

[\[37\]](#). El comprador fue el escritor Raymond Roussel.

[\[38\]](#). Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 324.

[39]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 164.

[40]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, nota 32.

[41]. Adrien Borel, un extravagante psicoanalista que se había hecho una especialidad en análisis de surrealistas. También Raymond Queneau se analizó con él.

[\[42\]](#). Editado clandestinamente en París en 1928.

[43]. Georges Bataille, «Le gros orteil», de 1929; en *Œuvres complètes* 1, Gallimard, Paris, págs. 200-204; cf. Lesley Thornton-Cronin, *op. cit.*, págs. 74-76, 178-179.

[44]. Del mismo modo que Joyce se construyó un inconsciente con la escritura. Y en ese esfuerzo por inventar el Uno del cuerpo en la pintura y el Uno de la palabra en la escritura, nos enseñan la estructura del cuerpo gozante el primero y la estructura de *lalangue* el segundo.

[45]. Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 333. La carta es del 7 de noviembre de 1927.

[46]. *Ibid.*, pág. 332.

[47]. *Ibid.*, pág. 334. La carta es del 2 de enero de 1928.

[48]. *Ibid.*, pág. 338.

[49]. *Ibid.*, pág. 338.

[50]. Francesc Trabal, *op. cit.*, pág. 20.

[\[51\]](#). Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 334.

[\[52\]](#). *Ibid.*, pág. 337.

[53]. *Ibid.*, pág. 348.

[54]. Al parecer es lo único que Bataille escribió sobre él. En la revista *Documents*, número 7: «Joan Miró, peintures récentes». Reproducida en *Œuvres complètes*, vol. 1, pág. 255.

[55]. Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 353.

[56]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, págs. 176-178.

[57]. Agnès de la Beaumelle, *op. cit.*, pág. 356.

[58]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.* (R200).

[59]. *Ibid.*, pág. 200.

[60]. *Ibid.*, págs. 214-216.

[61]. *Ibid.*, pág. 224.

[62]. Joan Miró, *Ceci...*, *op. cit.*, pág. 87.

[63]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 294.

[64]. *Joan Miró 1893-1993*, Fundació Joan Miró, Catálogo de la Exposición del centenario, Leonardo Arte, págs. 367-375.

[65]. Joan Miró, *Ceci...*, *op. cit.*, págs. 90-91.

[66]. Joan Miró, *Escritos...*, *op. cit.*, pág. 295.

[67]. Paul Hammond, *Constellations of Miró, Breton*, City Light Books, San Francisco, 2000.

[68]. Es la imagen del cartel anunciador del XI Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis sobre el tema «Las psicosis ordinarias y las otras», Barcelona, 2-6 de abril de 2018.

[69]. Paul Hammond, *op. cit.*, pág. 47.

[70]. Alexandre Cirici, *Miró mirall*, Polígrafa, Barcelona, 1985, pág. 112.

[\[71\]](#). Jules Séglas, *Leçons cliniques*, 1895, pág. 667.

[\[72\]](#). Ludwig Binswanger, *Melancholia e mania* (1960), Boringhieri, Turín, 2015, pág. 47.

[\[73\]](#). Clase del 23 de marzo de 2011, inédita.

[74]. Referencia extraída del artículo de Breno Onetto titulado «El apoderamiento de Hölderlin y Nietzsche en la Medianoche del Mundo», publicado en *Aparte Rei* 15, revista de filosofía en línea, mayo de 2001, pág. 1. <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/page9.htm>>.

[75]. Jorge Alemán, *La experiencia del fin. Psicoanálisis y metafísica*, Miguel Gómez ed., Málaga, 1996, pág. 25.

[76]. Jacques-Alain Miller, Seminario de política lacaniana, «Los heréticos», Turín, 8 de julio de 2017.

[77]. El título original en francés es «*question du Père*», mal traducido como «problema». En todo caso aún más interesante aquí es lo que señala Lacan como dificultad en el planteamiento de Laplanche, al que reconoce bastante mérito, en la clase única que dictó del *Seminario de los nombres del padre*. Dice Lacan: «Esta formulación era mala e incluso representaba un contrasentido, sin que esto pueda serle reprochado. No puede ser “pregunta de la pregunta del padre” por la simple razón que nos encontramos más allá de la fórmula que podemos postular como pregunta...».

[78]. Lacan nombrará también a Hölderlin en el *Seminario VII. La ética del psicoanálisis* y en «L'Etourdit».

[79]. Jacques Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos*, tomo 2, Siglo XXI, México, 1989, pág. 499.

[80]. Las antinomias de Empédocles a las que se refiere Lacan sobre el dualismo de Freud son *philia* y *neikos*, amor y destrucción.

[\[81\]](#). Serge Cottet, «El descubrimiento de Freud», *Virtualia*, n.º 14, revista digital de la EOL, junio de 2005, pág. 4.

[82] . Extraído de Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, de un fragmento de *La muerte de Empédocles*. En Biblioteca Virtual Universal: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130869.pdf>>.

[83]. Stefan Zweig señala que, para Hölderlin, «consagrar la vida entera a la poesía es la única ofrenda digna de ofrecerse».

[84]. Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, Hiperión, Madrid, 1993, pág. 178.

[85]. Jacques-Alain Miller, «Los heréticos», Seminario de Política Lacaniana, Turín, 8 de julio de 2017 (www.radiolacan.com/es/topic/1016/3).

[86]. Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, *op. cit.*, pág. 13. Extraído del prólogo de Jesús Munárriz.

[\[87\]](#). *Ibid.*, pág. 14.

[88]. Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio...*, *op. cit.*

[89]. Friedrich Hölderlin, *Correspondencia completa*, Hiperión, Madrid, 1990, pág. 209. Las cartas a sus amigos y coetáneos de manera particular son una fuente imprescindible para conocer sus ideas filosóficas e ideales políticos. Entre ellos se encuentra preferentemente Christian Neuffer, al que conoció con diecisiete años, del que Zweig dice fue un «vulgar versificador». Neuffer fue íntimo amigo de Hölderlin durante diez años. Con él formó en 1790 una asociación poética. Desde 1800 perdió su amistad, nunca fue a visitarlo en la época de su enfermedad ni le mencionó en su autobiografía.

[90]. El carpintero Zimmer era un ferviente lector del poeta. Lo acogió en su casa junto con su familia, durante treinta y siete años, hasta su muerte. Allí Hölderlin recibió algunas visitas ilustres.

[91]. Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías (1800-1801)*, «Stuttgart», Hiperión, Madrid, 1994, pág. 71.

[92]. *Ibid.*, *El archipiélago*, pág. 39.

[93]. El uso del término *decisión* para Hölderlin pareciera tener dos sentidos: cortar, separar, y poner algo como fin. Véase sobre este punto el ensayo de Felipe Martínez Marzoa titulado *Hölderlin y la lógica hegeliana*, en particular los capítulos 2 y 3, págs. 22-33.

[94]. Jacques Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis» (1957-1958), en *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1989, págs. 513-564.

[95]. Cita extraída del libro de Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*, *op. cit.*

[96]. Jacques Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», *op. cit.*, pág. 543.

[97]. Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, *op. cit.*, pág. 59.

[98]. *Ibid.*, pág. 70.

[99]. Publicada en castellano bajo el título *Hölderlin y la esencia de la poesía*, editada, traducida, comentada y prologada por Juan David García Bacca en distintas ediciones (Anthopos, 1989).

[\[100\]](#). *Ibid.*, pág. 19.

[\[101\]](#). *Ibid.*, pág. 13.

[\[102\]](#). *Ibid.*, pág. 20.

[\[103\]](#). *Ibid.*, pág. 28.

[104]. Extraídos de *Los himnos de Hölderlin «Germania» y «El Rin»*, curso que Heidegger dictó en la Universidad de Friburgo entre los años 1934 y 1935. Publicado en 2010 por la editorial Biblos.

[\[105\]](#). Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, *op. cit.*, pág. 211.

[\[106\]](#). Cartas al hermano y a Neuffer (1798), *Correspondencia completa, op. cit.*, págs. 375-376.

[107]. Cabe señalar que, en estos tiempos de manera particular, sintagmas poéticos como «la noche», «la niebla de otoño» o «vivir como las sombras» toman en Hölderlin sentidos cercanos a la angustia, a la pérdida de gusto por las cosas y el sentido de la vida, la decepción sin medida o al aburrimiento. Con relación al aburrimiento, encontramos en el texto de Breno Onetto un comentario especialmente interesante a partir del *Hiperión*: «Cuando se considera la historia de la primera parte de la novela, no parece ser casual un discurso sobre el aburrimiento de más de 150 páginas, que buscaba describir el temple que reina en nuestra época». Hölderlin anticipa en su novela un diagnóstico acerca del malestar actual que nombra como «el aburrimiento del siglo». Más allá de las dos formas superficiales del aburrimiento que describe Heidegger en *Los conceptos fundamentales de la Metafísica*, «estar aburrido por algo» y «aburrirse de algo», Hiperión se encuentra con algo que le afecta profundamente, algo sin causa, que se va abriendo y extendiendo hasta alcanzar prácticamente a todo su ser. Un abismo que le invade. Sería la tercera forma de aburrimiento descrita por Heidegger, cuando se está aburrido de verdad. Un «aburrimiento que no permite que algo pase, que nos sea significativo o valga, sino más bien, hace que todo valga tanto mucho como poco». Un «quedarse vacío (*leergelassenheit*)» que supone «estar entregado (*ausgeliefertsein*)», que «la existencia está entregada».

[\[108\]](#). Carta a la madre (1799), *Correspondencia completa, op. cit.*, pág. 410.

[109]. Gustavo Dessal, «Comentario de los capítulos XIX, XX y XXI, La esencia de la tragedia» del *Seminario VII. La ética del psicoanálisis* de Jacques Lacan, SCF, mayo de 2007.

[\[110\]](#). Carta a Neuffer (1798), en *Correspondencia completa, op. cit.*, pág. 388.

[\[111\]](#). Sobre el concepto de atravesamiento, véase Jorge Alemán, *La experiencia del fin. Psicoanálisis y metafísica*, *op. cit.*, pág. 51 y ss.

[\[112\]](#). Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, *op. cit.*, pág. 207.

[\[113\]](#). Carta a Neuffer (1794), *Correspondencia completa, op. cit.*,pág. 178.

[114]. Jacques-Alain Miller, curso «Año cero», dictado en la ECF el 24 de junio del 2017 (blog.elp.org.es/orientacion-lacaniana/campo-freudiano-ano-cero-jacques-alain-miller).

[\[115\]](#). Gonçal Mayos Solsona, «Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado», *Convivium. Revista de Filosofía*, 1992, 3, págs. 53-74.

[\[116\]](#). Carta a Neuffer (1794), *Correspondencia completa, op. cit.*, pág. 210.

[\[117\]](#). Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*, *op. cit.*

[\[118\]](#). Carta a Neuffer (1794), *Correspondencia completa, op. cit.*, págs. 213-214.

[\[119\]](#). Infancia para Hölderlin también equivale a Patria. Encontramos aquí una forma del retorno en el sentido de *automaton*.

[120]. En una ocasión, ya en casa del carpintero Zimmer, un visitante le lee unos fragmentos del *Hiperión*; Hölderlin le dice: «No mires tanto ahí dentro, es canibalesco». Fragmento del diario de Waiblinger, en *Poemas de locura*.

[\[121\]](#). Prólogo de *Hiperión*, *op. cit.*, págs. 15-16.

[122]. Martín Baigorria, «Cripto-populismo: Benjamin, Hölderlin y “los días de agosto”», en *Exlibris*, 1, revista de la FILO:UBA, Buenos Aires, 2012.

[\[123\]](#). *Ibid.*

[\[124\]](#). En el terreno de la disidencia en Heidegger podemos situar la renuncia a la cátedra en la Universidad de Friburgo poco después de tomar posesión de ella en 1934.

[\[125\]](#). Fabián Fajnwaks, «Paul Celan-Martin Heidegger-Jacques Lacan. Los lazos de un nudo», *Enlaces*,17, ICBA.

[126]. «Demasiado sé que no soy uno de esos hombres contados. Tengo frío y me hielo en el invierno que me rodea». Carta a Schiller (1795), *Correspondencia completa, op. cit.*,pág. 264.

[\[127\]](#). Que no paró de insistir en que dedicara su vida a la Iglesia y se hiciera pastor como su propio padre. Hölderlin entró a los catorce años en un convento y salió del seminario a los veintitrés, con la decisión tomada de no dedicar su vida a menesteres eclesiásticos.

[128]. La relación irónica con la «bondad materna» es bien precisa, llegando al paroxismo en sus últimas cartas: «Soy con el testimonio de mis sentimientos de obediencia, su más obediente hijo», *Correspondencia completa, op. cit.*,pág. 587.

[\[129\]](#). Jacques Lacan, *Seminario III. Las psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1990, Clase 12.

[130]. Antes de vivir en casa del carpintero Zimmer, pasó por una clínica donde estuvo internado casi un año con síntomas, parece, de agitación motriz, deambular, accesos de ira y, sobre todo, una incontrolable verborrea.

[\[131\]](#). Friedrich Hölderlin, «Lamentaciones de Menón por Diótima», *Las grandes elegías, op. cit.*,pág. 57.

[\[132\]](#). Puesto que le consiguió Schiller. Charlotte von Kalb escribió al propio Schiller sobre la confusión mental que mostró prontamente Hölderlin.

[133]. Sigmund Freud, «De guerra y muerte. Temas de actualidad», en *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 1986, pág. 282.

[\[134\]](#). Carta a Hegel (1795), *Correspondencia completa*, *op. cit.*, pág. 233.

[\[135\]](#). Jacques Lacan, «La dirección de la cura», en *Escritos 2*, Siglo XXI, 1989, pág. 599.

[136]. Escribe a Neuffer (1791), a propósito de su «Himno a la humanidad»: «... por lo demás he hecho poco, dejarme instruir por el gran Jean-Jacques sobre los derechos humanos». *Correspondencia completa, op. cit.*,pág. 125.

[\[137\]](#). Carta a Schiller (1794), en *Correspondencia completa, op. cit.*,pág. 180.

[138]. Escribe a Schiller (1798): «Vd. adivina cómo son las personas... ya sabe que todo gran hombre le roba la paz a los que no lo son [...]. Por ello le tengo que confesar que a veces me veo enzarzado en luchas secretas contra su genio para poder salvar mi libertad a su despecho, y que el temor de verme más y más dominado por Vd. me ha impedido ir hacia Vd. con alegría». En *Correspondencia completa, op. cit.*,pág. 370.

[\[139\]](#). Carta el hermano (1798), *ibid.*,pág. 407.

[\[140\]](#). Carta a la madre (1795), *ibid.*,pág. 223.

[\[141\]](#). Carta a Böhlendorff (1802), en *Correspondencia completa*, *op. cit.* pág. 552.

[\[142\]](#). El señor Bibliotecario es como le llamarán en casa de Zimmermann.

[143]. Véase, por ejemplo, «Nota preliminar» del libro *Poemas de locura, precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los «años oscuros» del poeta*, Hiperión, Madrid, 1979.

[144]. Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, *op. cit.*,pág. 25.

[145]. En la mitología griega Tántalo, hijo de Zeus, fue eternamente torturado en el Tártaro por los crímenes que había cometido. Por la cercanía con los dioses, en la versión de Hölderlin.

[\[146\]](#). Carta a Böhlendorff (1801), en *Correspondencia completa, op. cit.*, pág. 547.

[147]. Michael Turnheim, «Sobre la psicosis de Hölderlin», en *Locura: clínica y suplencia*, Eolia, Madrid, 1994, págs. 119-124.

[148]. La escritura irónica se escucha bien pronto en su epistolario. Un ejemplo, entre muchos, es una carta dirigida a sus amigos Stäudlin y Neuffer, fechada en diciembre de 1793, recién llegado a Waltershausen. Allí, con fina ironía, habla del gran descontento en toda Franconia (hoy Baviera) con el Gobierno prusiano «que tanto bien está haciendo» y de cómo los ciudadanos maltratan a la milicia. *Correspondencia completa*, pág. 167.

[149]. Friedrich Hölderlin, «Visión», en *Poemas de la locura*, *op. cit.*

[\[150\]](#). Extraído de algunas páginas significativas de «Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin de Wilhelm Waiblinger», en *Poemas de locura*, Hiperión.

[\[151\]](#). Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo», en *Escritos 2*, Siglo XXI.

[152]. Jacques Lacan, «Joyce el síntoma». Conferencia del 16/6/1975, en los anexos del *Seminario XXIII. El sinthome*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pág. 165.

[\[153\]](#). «Está en lo eterno, embriagado del ritmo y la melodía», Zweig en *La lucha contra el demonio*.

[154]. En estos años, se dirigía a sus visitas (y en su epistolario también) sin cesar de hacer reverencias (con movimientos convulsivos, que a la vez transmitían un vacío), con fórmulas de exagerada cortesía, «Santidad», «Su eminencia», «Vuestra majestad»...

[\[155\]](#). Serge Cottet, «El descubrimiento de Freud», *op. cit.*

[156]. Jacques-Alain Miller ha señalado recientemente en Madrid, París y Turín que para Freud, como para Lacan, no hay diferencia entre la psicología individual y la psicología social. En Lacan el «aserto de los tres prisioneros» es un claro ejemplo.

[\[157\]](#). Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader: El hombre del piolet*, Ara Llibres, Barcelona, junio de 2015.

[158]. Jorge Semprún, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, Seix Barral, Literatura Contemporánea, Barcelona, 1985, págs. 12 y 270.

[\[159\]](#). Gregorio Luri, *El cielo prometido. Una mujer al servicio de Stalin*, Ariel, Barcelona, 2016.

[160]. Luis Mercader, Germán Sánchez y Rafael Llanos, *Ramón Mercader; mi hermano. Cincuenta años después*, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pág. 199.

[\[161\]](#). Gregorio Luri, *El cielo prometido...*, *op. cit.*

[\[162\]](#). PCC: Partit dels i les Comunistes de Catalunya, rama del PCE: Partido Comunista de España.

[\[163\]](#). CNT: Confederación Nacional del Trabajo.

[164]. POUM: Partido Obrero de Unificación Marxista. Erróneamente acusados de trotskistas cuando, en realidad, eran antiestalinistas. El partido estaba dirigido por el que fue ministro de Justicia del Gobierno de Cataluña hasta 1936, Andreu Nin, asesinado cerca de Madrid por comunistas españoles y el NKVD.

[\[165\]](#). PSUC: Partit Socialista Unificat de Catalunya.

[\[166\]](#). Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*, pág. 79.

[\[167\]](#). John P. Davidson, *The Obedient Assassin: A Novel*, Delphinium Books, Nueva York, 2014. [Hay trad. cast.: *El asesino obediente*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 2016. Solo en formato Kindle, 86.]

[168]. Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*, pág. 83.

[\[169\]](#). Luis Mercader, Germán Sánchez y Rafael Llanos, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*, pág. 56.

[\[170\]](#). *Ibid.*

[\[171\]](#). Cf. Raúl Carrancá, *El caso Trotsky*, pág. 171. Citado por Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*, pág. 341.

[\[172\]](#). Cf. *International Committee of the Fourth International. Trotsky's Assassin at Large...*, citado por Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*,pág. 412.

[\[173\]](#). Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*,pág. 517.

[\[174\]](#). Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*, Tusquets, Barcelona, 2009, pág. 703.

[\[175\]](#). *Ibid.*

[176]. Cf. Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*,pág. 415.

[\[177\]](#). *Ibid.*,pág. 414.

[\[178\]](#). *Ibid.*,pág. 416.

[\[179\]](#). Jorge Semprún, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, *op. cit.*, pág. 172.

[\[180\]](#). Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2007, págs. 455-775.

[181]. Jacques-Alain Miller, «Nada es más humano que el crimen», en Silvia Elena Tendlarz y Carlos Dante García, *¿A quién mata el asesino?*, Grama, Buenos Aires, 2008, pág. 203.

[\[182\]](#). Jacques Lacan, «Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología», *Escritos*, Siglo XXI, México, 1971, pág. 118.

[\[183\]](#). Elie Wiesel, *L'aube*, Seuil, collection Points, París, 1960, pág. 10.

[\[184\]](#). Jacques Lacan, «Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología», *op. cit.*, pág. 121.

[\[185\]](#). Jorge Semprún, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, *op. cit.*,pág. 150.

[186]. Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*. Curso del 8 de enero de 1975, Gallimard, París, 1999, pág. 115.

[\[187\]](#). Jacques Lacan, «Televisión», *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012, pág. 568.

[188]. Jacques-Alain Miller, «Jacques Lacan: observaciones sobre su concepto de pasaje al acto», *Infortunios del acto analítico*, Atuel, Colección Algoritmo, Buenos Aires, 1993, pág. 45.

[\[189\]](#). Jacques Lacan, «Premisas para todo desarrollo posible de la criminología», *Otros escritos, op. cit.*, pág. 137.

[\[190\]](#). Jacques Lacan, «Joyce el síntoma», *Otros escritos, op. cit.*, pág. 595, y pág. 569 en la versión francesa.

[191]. Tribunal Militar Internacional de Núremberg, *Procès des grands criminels de guerre devant le tribunal militaire international*, 1949, t. I, pág. 235.

[\[192\]](#). Albert Camus, *Obras. El hombre rebelde*, vol. 3, Alianza Tres, Madrid, 1996, pág. 338.

[\[193\]](#). *Ibid.*

[\[194\]](#). *Ibid.*, pág. 297.

[\[195\]](#). *Ibid.*

[196]. Jorge Semprún, *La segunda muerte de Ramón Mercader*, op. cit. pág. 150.

[\[197\]](#). Eduard Puigventós López, *Ramón Mercader...*, *op. cit.*, pág. 324.

[\[198\]](#). Jacques Lacan, «La agresividad en psicoanálisis», *Escritos, op. cit.*, pág. 109.

[\[199\]](#). Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*, *op. cit.*, pág. 752.

[200]. Véanse antes que cualquier otro los estudios de Túa Blesa, donde se encuentran dos sagas importantes de indagaciones desarrolladas desde la Universidad de Zaragoza. Primero, el libro *Leopoldo María Panero, el último poeta* (Valdemar, Madrid, 1995), que funda oficialmente los estudios literarios en torno a Panero y es hoy en día el libro más citado e inevitable, donde se profundiza en variedad de temas como lo informe de la forma en la poesía paneriana, el lugar del silencio, de los espejos y las máscaras (los heterónimos), lo monstruoso y lo apocalíptico, así como lo excrementicio unido a una sexualidad tabú en su obra. Posteriormente, Blesa se ocupó de la compilación de poemas y cuentos completos, así como de las traducciones de Leopoldo María.

[\[201\]](#). Juan Bonilla, «Los Panero. Fin de trayecto», *El Cultural*, en *El Mundo*, 14-20 de marzo de 2014.

[\[202\]](#). Felicidad Blanc, *Espejo de sombras* (1977), Argos-Vérgara, Barcelona, 1981.

[203]. Leopoldo María Panero y Diego Medrano, *Los héroes inútiles*, prólogo de Luis Antonio de Villena, Ellago, Castellón, 2005, pág. 245.

[204]. Leopoldo María Panero, «El último hombre» (1983), *Poesía completa. 2000-2010*, Visor, Madrid, 2014, págs. 287-288.

[205]. Consúltense la siempre bien documentada biografía de J. Benito Fernández, *El contorno del abismo*, Tusquets, Barcelona, 1999, y el apasionante testimonio personal de Luis Antonio de Villena, *Lúcidos bordes del abismo*, Memoria personal de los Panero, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2014.

[206]. Pere Gimferrer, «Prólogo» a Leopoldo María Panero, *Buena nueva del desastre*, Scio, 2-4, Lugo, 2002.
Las cursivas son nuestras.

[207]. Jacques Lacan, «Lituratierra» (1971), *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012, pág. 26.

[208]. Leopoldo María Panero, «El último hombre», *Poesía completa, op. cit.*, págs. 287-288.

[209]. Ángel Guinda, «¿Qué es un poeta maldito?», *Lepoldo María Panero. El peligro de vivir de nuevo*, Huerga y Fierro editores, Madrid, 2015, pág. 15.

[\[210\]](#). Felicidad Blanc, *op. cit.*, pág. 248.

[\[211\]](#). Jacques Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», *Escritos*, Siglo XXI, México, 1998, pág. 211.

[\[212\]](#). Felicidad Blanc, *op. cit.*, pág. 233.

[\[213\]](#). *Ibid.*, pág. 260.

[\[214\]](#). Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Valdemar, Madrid, 1995.

[\[215\]](#). Túa Blesa, «La destruction fut ma Béatrice», en Leopoldo María Panero, *Poesía completa, op. cit.*, págs. 12-13.

[\[216\]](#). Jacques Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», *op. cit.*, pág. 211.

[\[217\]](#). Luis Antonio de Villena, *Lúcidos bordes del abismo*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2014, págs. 95-97.

[\[218\]](#). Felicidad Blanc, *op. cit.*,pág. 221.

[\[219\]](#). *Ibid.*,pág. 251.

[\[220\]](#). *Ibid.*, pág. 160 y ss.

[\[221\]](#). E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1976, págs. 489-492.

[\[222\]](#). Felicidad Blanc, *op. cit.*, pág. 24.

[\[223\]](#). *Ibid.*, pág. 91.

[\[224\]](#). *Ibid.*, pág. 92.

[\[225\]](#). *Ibid.*, pág. 105.

[\[226\]](#). *Ibid.*, pág. 102.

[\[227\]](#). *Ibid.*, pág. 104.

[\[228\]](#). *Ibid.*, pág. 114.

[\[229\]](#). Véase S. Tendlarz, «El bovarismo», en *Escansión 2*, Buenos Aires, 1990.

[\[230\]](#). *Op. cit.*, pág. 253.

[\[231\]](#). *Ibid.*,pág. 307.

[\[232\]](#). *Ibid.*,pág. 162.

[\[233\]](#). *Ibid.*,pág. 163.

[\[234\]](#). *Ibid.*,pág. 212.

[\[235\]](#). *Ibid.*,pág. 217.

[\[236\]](#). *Ibid.*,pág. 221.

[\[237\]](#). *Ibid.*,pág. 263.

[\[238\]](#). *Ibid.*,pág. 267.

[\[239\]](#). J. Benito Fernández, *El contorno del abismo*, Tusquets, Barcelona, 1999, pág. 99.

[\[240\]](#). *Ibid.*, pág. 132.

[\[241\]](#). *Ibid.*, pág. 150.

[\[242\]](#). Declaraciones por escrito de Mercedes Blanco, enviadas desde París el 7 de enero de 1996. Véase J. Benito Fernández, *op. cit.*, pág. 196.

[243]. En *Marava o el báculo de Panero*, 2004, véase la interesante y bien documentada tesis de Tatiana Muñoz, *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero*, <repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/2380/1/38057.pdf>.

[\[244\]](#). J. Benito Fernández, *op. cit.*, pág. 233.

[\[245\]](#). Jacques Lacan, *Escritos*, Siglo XXI, México, 1984.

[\[246\]](#). Jacques Lacan, *Seminario XX. Aún*, Paidós, Barcelona, 1981.

[\[247\]](#). J. Benito Fernández, *op. cit.*, pág. 236.

[248]. Peregrinó por el Hospital Psiquiátrico Nacional de Santa Isabel, en Leganés, del cual intentó escapar y donde su tía Eloisa Blanc había pasado casi diez años de su vida internada (otra parte importante de la red de significantes familiares en su universo simbólico); el Hospital Provincial de Madrid por un «cuadro residual de psicosis endógena», y donde escribió el Manifiesto del (II) Colectivo Psiquiatrizados en Lucha; el centro San Juan de Dios de Ciempozuelos, del que escapó con ayuda de unos amigos; el Servicio de Psiquiatría del Hospital de Guipúzcoa, donde se le diagnosticó un «estado depresivo agudo»; la clínica de las Hermanas Hospitalarias Nuestra Señora de la Paz en Navarra, el hospital de Basurto en Bilbao y el Sanatorio Psiquiátrico Hermanos San Juan de Dios, o lo que en sus poemas Leopoldo María llama «el manicomio de Mondragón», en el barrio de Santa Águeda, donde ingresó como «enfermo crónico psíquicamente compensado».

[249]. Leopoldo María Panero, *El último hombre*, Ángel Caido, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, pág. 288.

[\[250\]](#). Túa Blesa, «La destruction fut ma Béatrice», *Poesía completa, op. cit.*, pág. 21; y también en la tesis de Tatiana Muñoz, *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero, op. cit.*

[\[251\]](#). Tatiana Muñoz, *op. cit.*, pág. 21.

[\[252\]](#). *Op. cit.*,pág. 22.

[\[253\]](#). *Op. cit.*,pág. 3.

[\[254\]](#). Leopoldo María Panero, *Poesía completa. 1970-2000*, *op. cit.*, págs. 87-88.

[\[255\]](#). Citado por Tatiana Muñoz, *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero*, *op. cit.*

[256]. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, leçons des 15 mars 1977 et 19 avril 1977, «Vers un signifiant nouveau», texto establecido por Jacques-Alain Miller, en *Ornicar?*, n.º 17/18, primavera de 1979, págs. 7-16.

[257]. Sergio Larriera ha señalado muy oportunamente que «un *poâte* imprime a las palabras tal retorcimiento que las disloca de su uso habitual, produciendo un efecto operatorio de sideración del sentido. El *poâte* juega en la lengua con una libertad que el poeta debe inhibir. Disfruta del chiste y del chascarrillo, no le arredran disonancias ni cacofonías, indiferente a la métrica de sus frases o a la música de sus palabras. El *pouâte* es el primer sujeto de la lengua, pues es lógicamente previo al sujeto poético y al sujeto psicótico que puede llegar a habitarla. Poáticos son los sonidos irregulares de lalación, así como son poáticos los primeros ejercicios fonemáticos del *infans*». Véase Sergio Larriera, «Letraslación», *El Psicoanálisis*, 15, ELP, 2009. En el vocablo *poâte* se escucha *pouhâte*, en el que se destacan diversos componentes de rechazo y asco: *pou* («piojo»), *pouacre* («puerco, sucio, marrano»), *pouah!* (onomatopeya de asco), etc. Hemos encontrado este efecto en el caso de una niña que cantaba «Dale a tu *puerco* alegría Macarena», en lugar de «Dale a tu *cuerpo* alegría Macarena». ¡Un hallazgo sin duda poático!

[\[258\]](#). *Ibid.*

[\[259\]](#). *Ibid.*, pág. 26.

[260]. Leopoldo María Panero y Diego Medrano, *Los héroes inútiles*, *op. cit.*,pág. 115.

[\[261\]](#). Túa Blesa, *Leopoldo María Panero, el último poeta, op. cit.*

[\[262\]](#). Leopoldo María Panero, *Poesía completa. 1970-2000*, *op. cit.*, pág. 332.

[\[263\]](#). Leopoldo María Panero, *Poesía completa. 1970-2000*, *op. cit.*, pág. 107.

[\[264\]](#). Leopoldo María Panero, *Poesía completa. 1970-2000*, *op. cit.*, págs. 153-154.

[\[265\]](#). *Ibid.*, pág. 85.

[266]. R. Jakobson, «Conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso», *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984, págs. 307-331.

[267]. <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Leopoldo-Maria-Panero-la-muerte-del-ultimo-poeta/5995>.

[\[268\]](#). Juan Bonilla, «Los Panero. Fin de trayecto», en *El Cultural*, diario *El Mundo*, 14-20 de marzo de 2014, pág. 10.

[\[269\]](#). Bernat Gasull, *Maleïda. L'Aventura de Jacint Verdaguer a l'Aneto*, Verdaguer Edicions, Folgueroles, 2015.

[\[270\]](#). Sebastià Juan Arbó, *La vida trágica de Mosén Jacinto Verdaguer*, Editorial Planeta, Barcelona, 1970, pág. 50.

[\[271\]](#). Ricard Torrents, *Un poeta per a un poble*, Eumo Editorial, Vic, 1995, pág. 40.

[\[272\]](#). «Cuando de Josafat / espere el gran grito, / en polvo convertido / del que estoy hecho, / gusanos por
compañía / y huesos por cojín: / Jesús y María, / ¡piedad de mí!».

[273]. «Las nubes a modo de espectros nos lo dicen; / lo gritan las tempestades con alaridos y gemidos; / estrellas con cabellera de fuego por el cielo lo escriben, / entrelazándose con letras de chispas y relámpagos. // El cielo veo en salvajes nubes arrugarse, / mostrándose, como entre alas de cuervos, de claro en claro; / la tierra veo, latiéndonos a nuestros pies abrirse / y caernos la corona, reducida testa en nuestras cabezas» (la traducción es nuestra). Fragmento de *L'Atlàntida*, Edicions 62 i La Caixa, Barcelona, 1979, pág. 57.

[274]. «Guerreo con el cuerpo cada día, / me despido de él cada noche, / al día siguiente me encuentro en sus brazos. / ¡Válgame Dios, qué sufrimiento!» (la traducción es nuestra). Citado por Sebastià Juan Arbó, *op. cit.*, pág. 481.

[\[275\]](#). Jacint Verdaguer, *Dietari d'un pelegrí a Terra Santa*, Proa, Barcelona, 1999.

[\[276\]](#). Sebastià Juan Arbó, *op. cit.*, pág. 440.

[277]. «He bajado a Barcelona, en el uso de mi derecho y de mi libertad, para arreglar mis asuntos y abrir una salida a mi situación desesperada, y dos veces he visto a la fuerza pública en mi propio domicilio para detenerme como a un delincuente. Gracias a la Virgen María, que no me ha abandonado en mi tribulación, no he pasado por estas calles entre gente de armas. Por si hubiera de pasar mañana o cualquier día o noche, contra la expresa voluntad del gobernador, a quien estoy agradecidísimo, ahora, mientras tengo lugar y tiempo, pido justicia y protesto ante la ley, ante la gente honrada de Barcelona que me conoce, ante el cielo y la tierra y ante el mismo Dios que nos ha de enjuiciar a todos, por la iniquidad de la que es víctima, no sé con qué fin, este pobre sacerdote» (trad. *En defensa propia*, Tusquets, Barcelona, 2002, pág. 40).

[\[278\]](#). Ricard Torrents, *op. cit.*, pág. 112.

[279]. Enric Casasses, *Dimonis. Apunts de Jacint Verdaguer a la Casa d'Oració*, Verdaguer Edicions, Folgueroles, 2014, págs. 14-15. Las traducciones son nuestras.

[\[280\]](#). *Ibid.*, pág. 284.

[\[281\]](#). *Ibid.*, pág. 167.

[\[282\]](#). Sigmund Freud, «El block maravilloso», *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

[\[283\]](#). Enric Casasses, *op. cit.*, pág. 35.

[\[284\]](#). *Ibid.*, pág. 35.

[\[285\]](#). *Ibid.*, pág. 178.

[\[286\]](#). *Ibid.*, pág. 57.

[\[287\]](#). *Ibid.*, pág. 46.

[\[288\]](#). *Ibid.*, pág. 55.

[\[289\]](#). *Ibid.*, pág. 57.

[\[290\]](#). *Ibid.*, pág.25.

[\[291\]](#). Jacques Lacan, *Escritos*, Siglo XXI, México, 1971, pág. 203.

[\[292\]](#). Enric Casasses, *op. cit.*, pág. 170.

[\[293\]](#). *Ibid.*, pág. 73.

[\[294\]](#). *Ibid.*,pág. 75.

[\[295\]](#). *Ibid.*, pág. 70.

[\[296\]](#). *Ibid.*, pág. 147.

[\[297\]](#). *Ibid.*, pág. 75.

[\[298\]](#). *Ibid.*,pág. 40.

[\[299\]](#). *Ibid.*,pág.21.

[\[300\]](#). *Ibid.*,pág. 48.

[\[301\]](#). *Ibid.*,pág. 92.

[\[302\]](#). *Ibid.*, pág. 120.

[\[303\]](#). *Ibid.*,pág. 258.

[\[304\]](#). *Ibid.*, pág. 145.

[\[305\]](#). *Ibid.*,pág. 257.

[\[306\]](#). *Ibid.*,pág. 131.

[\[307\]](#). *Ibid.*,pág. 208.

[\[308\]](#). *Ibid.*, pág.314.

[\[309\]](#). *Ibid.*, pág.318.

[\[310\]](#). *Ibid.*,pág.315.

[\[311\]](#). *Ibid.*,pág. 172.

[\[312\]](#). *Ibid.*, pág.134.

[\[313\]](#). *Ibid.*,pág. 221.

[\[314\]](#). *Ibid.*, pág. 141.

[\[315\]](#). *Ibid.*, pág. 172.

[\[316\]](#). *Ibid.*, págs.299-300.

[\[317\]](#). *Ibid.*, pág.302.

Índice

Prólogo, por Esthela Solano-Suárez	4
JOAN MIRÓ Y EL CUERPO DEPUESTO, Antoni Vicens	10
HÖLDERLIN: EL TRANCE DE UNA DECISIÓN, Pepa Freiría y Eugenio Díaz	33
RAMÓN MERCADER DEL RÍO: UNA VIDA DE NOVELA, Marta Serra y Guy Briole	50
LEOPOLDO MARÍA PANERO: LA ESCRITURA QUE BUSCABA HACERSE LITORAL, Rosalba Zaidel y Vicente Palomera	75
LOS DEMONIOS DE JACINT VERDAGUER, Miquel Bassols y Neus Carbonell	103
Créditos	123
Notas	124