

HUELLAS CLÁSICAS EN «CUATRO VARIACIONES SOBRE EL FILICIDIO» DE LEOPOLDO MARÍA PANERO

Ismael López Gálvez
(Universidad de Córdoba)
152logai@uco.es

RESUMEN: El presente estudio trata de analizar las relaciones transtextuales existentes entre el Mundo clásico y las «Cuatro variaciones sobre el filicidio» de Leopoldo María Panero, sección de cuatro cuentos recogida en *El lugar del hijo* (1976), la primera obra en prosa editada del autor astorgano.

PALABRAS CLAVE: Leopoldo María Panero, «Cuatro variaciones sobre el filicidio», mitología clásica, intertextualidad, mitoanálisis.

CLASSICAL FOOTPRINTS IN «CUATRO VARIACIONES SOBRE EL FILICIDIO» BY LEOPOLDO MARÍA PANERO

ABSTRACT: The present paper deals with the transtextual relationship between Classical literature and «Cuatro variaciones sobre el filicidio» by Leopoldo María Panero, section of four stories inserted in *El lugar del hijo* (1976), which is the first work published in prose by the author of Astorga.

KEYWORDS: Leopoldo María Panero, «Cuatro variaciones sobre el filicidio», classical mythology, intertextuality, analysis of myth.

LEOPOLDO MARÍA PANERO Y SU RELACIÓN CON LAS LETRAS CLÁSICAS

No creo en la bestia de la inspiración,
yo cultivo el espanto como una ciencia
(Panero, en Ruiz, 2005)

Leopoldo María Panero siempre fue considerado por la crítica como el último poeta maldito de las letras hispánicas. Según Luis Antonio de Villena (2012), como «el maldito oficial y al tiempo el maldito más maldito (no hay contradicción) de la última literatura española». En este sentido, esta consideración no fue para Panero sino una mácula de la que no podría desprenderse, que aborrecía, como afirma en una entrevista realizada por Augusto Rodríguez (2010):

Estoy aburrido de esto. Yo no soy un poeta maldito. De paso, en España me creen loco. Podré ser un monstruo, pero no estoy loco. Sabes, te diré que sigo esperando que me den el Premio Nobel de Literatura. Ya llevo cuatro años y no me lo dan. Tal vez no me lo darán porque vivo en un manicomio y me llaman lo peor de España, el anticristo, el demonio.

Panero siempre fue un autor guiado por un gran ímpetu inconformista, criticó toda catalogación estilística de su poesía o prosa, incluso reprobó su inclusión en la famosa antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970),¹ con la que estaría vinculado de por vida y de la que sostuvo que la poesía de sus compañeros de promoción era poco válida y duradera —excepción hecha de su admirado maestro Pere Gimferrer— (Fernández, 1999: 153).

Con todo, se trata de un escritor prolífico desde que publicara por primera vez, en 1968, su poemario *Por el camino de Swann*. Según su editor, A. Huerga, «las “obras de referencia” de este poeta que era “un grito en el desierto” son: *Así se fundó Carnaby Street* (1970), *Teoría* (1973), *En el acorde último de las flautas* (1979) y *The Last River together* (1980)» (RTVE.es, 2014).

Ahora bien, ¿qué ocurre con su narrativa?, ¿dónde queda *El lugar del hijo* (1976), una colección de relatos de terror que gozó de una excelsa acogida por parte de la crítica y del público? (Fernández, 1999: 224).² Luis Antonio de Villena (2014) ya advirtió que a la prosa de Panero le faltaban justas valoraciones y que, a pesar de que se lo valoraba como un gran poeta, «casi siempre se olvida (y del todo) al prosista». De esta forma, la cuentística del astorgano, en general, ha pasado casi desapercibida por el ámbito académico,³ con algunas salvedades.⁴

En cuanto a la relación de Leopoldo María Panero con las letras clásicas, Eugenio Ramón Luján Martínez (1997) es de los pocos estudiosos que ha sabido ver cómo en la poesía de Panero se abría un universo de influencias mitológicas grecolatinas que, si bien no son las únicas ni las dominantes, son una muestra de que el mundo de la Antigüedad clásica también pervive en la memoria del autor.⁵ Este aspecto, que bien podría ser conjetural, alcanza una importante verosimilitud por dos razones: la primera, Panero cursó las asignaturas Lengua y literatura griega y Lengua y literatura latina I y II en sus estudios universitarios (Fernández, 1999: 84 y 121); la segunda, la obsesión borgiana del autor por la lectura y el saber ha convertido su obra en un arca de citas y referencias a otros textos, a otros autores y a otros tiempos (Ruano, 2014a: 1-4). De hecho, la consideración que el propio autor tenía sobre la literatura apunta a esta idea, ya que, para él, «la literatura, desde siempre, ha sido un sistema de citas, una

¹ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro sostienen en *Breve historia de la literatura* (1997: 662-673) que los nueve novísimos poetas no tenían un espíritu común, muchos menos estético. Además, resaltan que la antología recogía pocos integrantes como para hablar de generación.

² J. Benito Fernández (1999: 224) recoge una carta de Felicidad Blanc a Leopoldo María Panero, en la que le dice que *En lugar del hijo* es un éxito y que en la *Guía del Ocio* figura en el segundo lugar del mes, en los libros que más se han vendido.

³ «Al hablar de la obra en prosa de Panero, nos estamos refiriendo al género literario marginado, de un autor marginado también» (Muñoz, 2015: 98).

⁴ Destaca el prólogo de Túa Blesa a *Cuentos completos* (2007) —«relatos de muertos»— y la magnífica Tesis doctoral de Tania Muñoz Brenes: *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero: una lectura psicoanalítica del libro «El lugar del hijo»* (2015).

⁵ El estudio se centra únicamente en su obra poética, aunque resulta esencial para arrojar luz a la presente investigación, ya que se pone de manifiesto el contacto existente entre el Mundo clásico y la figura de Panero. La importancia y vigencia de este artículo resulta palpable en el último trabajo realizado hasta la fecha por Túa Blesa (2018: 24), quien, tratando la heterogeneidad de las citas preliminares que Leopoldo María Panero introduce en su poemario *No, no somos ni Romeo y Julieta*, subraya la relación de la obra del astorgano con un fragmento de Arquíloco y remite al trabajo de Eugenio Ramón Luján Martínez.

conversación interminable de diferentes autores y culturas [...] El mundo es un texto gigantesco; nosotros, sus comentaristas» (en Roal, 2004).⁶

Teniendo en cuenta esta cuestión, se tratará de desenterrar, a modo de incursión arqueológica, los restos del Mundo clásico sobre los que se ha construido la sección «Cuatro variaciones sobre el filicidio» de Leopoldo María Panero. Para ello, primero se atenderá al contexto de creación y publicación de *El lugar del hijo*, después a la pervivencia del motivo común que les da unidad a los cuatro relatos: el filicidio, y, por último, se analizarán los cuentos individualmente, atendiendo a su relación de transtextualidad con el Mundo clásico. Una vez tratados los temas principales sobre los que versa el presente artículo, se extraerán las conclusiones pertinentes.

EL LUGAR DEL HIJO Y «CUATRO VARIACIONES SOBRE EL FILICIDIO»

El lugar del hijo fue publicado por primera vez en 1976 por Tusquets Editores con una errata en el título, ya que apareció bajo el nombre de *En lugar del hijo*.⁷ Resulta ser el primer libro en prosa del autor y, según Muñoz, apareció en «un momento muy oportuno para tener impacto en el público español», no solo porque el autor ya era conocido y con la caída del franquismo «había euforia por las nuevas propuestas literarias» (Muñoz, 2015: 97-98), ni porque el libro apareció oportunamente el mismo año que la película *El desencanto* (1976), sino porque la cuentística propiamente de terror fue muy consumida entonces.⁸

El libro está estructurado en tres secciones: la primera, «Cuatro variaciones sobre el filicidio», contiene los cuentos que se investigarán por su posible relación de transtextualidad con la Antigüedad clásica. Se cuentan «Acéfalo», relato macabro donde un padre enloquecido por el encierro devora a sus hijos pequeños; «Mi madre», cuento fantástico sobre la tortuosa relación de un hijo con su amazónica madrastra sobrenatural; «El presentimiento de la locura», narración de corte lovecraftiano en voz de un padre alcohólico que adopta a un hijo monstruoso, impostor y asesino; y «Medea», adaptación de un relato de Fitz-James O'Brien que narra el asesinato de una niña a manos de su madre enajenada, y que, desde el título, ya remite a uno de los mitos griegos más difundidos y adaptados por la modernidad occidental.

⁶ En definitiva, citando a Joaquín Ruano (2014b: 10): «raros son los escritos [de Panero] que no nos remiten a otro escrito, a un sentido que queda oculto en una primera lectura, pero que, después, a modo de relato oriental, se abren en otros sentidos, en otras lecturas, cual jardín cuyos senderos se bifurcan. Su obra es una biblioteca, un arca de Noé donde lecturas marginales, donde textos venenosos se preservan, se reelaboran y se rumian en un interminable proceso de *work in progress*».

⁷ Beatriz de Moura, editora del libro, reconoce que el título verdadero es *El lugar del hijo*, pero, debido a una errata de la editorial, apareció como *En lugar del hijo* en las dos primeras ediciones (Muñoz, 2015: 99).

⁸ Sirvan de ejemplo los cuentos completos de Edgar Allan Poe, prologados, traducidos y anotados por Julio Cortázar en la editorial Alianza (Madrid), los cuales, entre 1970 y 1978, gozaron en España de nada menos que de cinco ediciones. Asimismo, un año después de la publicación de *El lugar del hijo*, Panero editó una antología de cuentos de terror titulada *Visión de la literatura de Terror Anglo-Americana* (1977), en cuyo prólogo ofrece algunas claves sobre cómo debe ser la nueva cuentística: una «literatura que explore las posibilidades inexistentes que quedan para una literatura nueva [...], que tome su referente no en la realidad, sino en la literatura misma» (Panero, 1977: 23).

La segunda, «El trono entre los dos ojos», se compone de «La visión», otra peculiar traducción paneriana de un cuento de Fitz-James O'Brien, llamado «El lente de diamante» y de «Hortus conclusus», un guion cinematográfico basado en *Peter Pan* de James Mathew Barrie y en *The wicked voice* de Vernon Lee.

Por último, la tercera, se titula «El lugar del hijo» y da nombre al libro. Consta de un único cuento muy extenso, llamado «Allá donde un hombre muere las águilas se reúnen», que está basado en la mitología germana.

Esta obra, como todas las de Panero, tiene un aura especial, inclasificable. Es un ecosistema literario definido por Joaquín Ruano (2014a: 1) de la siguiente forma:

La obra de Panero es la selva oscura del *Corazón de las tinieblas* de Conrad: cada paso por el horror nos lleva al centro del horror. En esta selva textual hay huellas, animales que transitan por ella solo para que el lector pueda construir un sentido a lo que no lo tiene o, mejor, a lo que no tiene más sentido que el propio devenir por la oscuridad del enorme sistema de citas de la escritura paneriana.

Y es precisamente esa «selva textual», ese «enorme sistema de citas», lo que anima a indagar en la escritura profunda, quitando el polvo de los siglos, para desenterrar el germen del Mundo clásico en la narrativa del autor, concretamente en los cuentos recogidos en «Cuatro variaciones sobre el filicidio», que, como el propio nombre de la clasificación indica, giran en torno a un eje temático común: el filicidio, es decir, el asesinato de un hijo por parte del padre o de la madre.

FILICIDIO EN LA CULTURA CLÁSICA

El filicidio remite obligatoriamente a la mitología griega, donde se fraguó el conocido tópico, muy frecuentado por los autores griegos y latinos con egregios ejemplos.

En la *Teogonía* de Hesíodo, concretamente en la primera generación de dioses, ya aparece este tipo de actos deplorables que no obedecen al patrón general de amor y protección hacia los hijos que se les supone a los padres. De hecho, la castración de Urano es un acto de venganza urdido por Rea porque Urano «fue el primero en maquinando odiosas acciones» contra sus hijos, pues «los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente con su malvada acción» (Hes., *Th.* vv. 155-169 [trads. Pérez y Martínez, 1978]). Sin embargo, no es hasta la tercera generación hesiódica de dioses, cuando se produce uno de los episodios que vertebran la mitología griega: la antropofagia filial de Cronos, el cual «siempre al acecho, se iba tragando a sus hijos» (Hes., *Th.* vv. 455-465).

También Zeus repetirá la atrocidad de su padre al tragarse literalmente a la diosa Metis —su primera esposa—. Este acto caníbal sucede cuando Zeus se entera de que aquella le daría dos «hijos muy prudentes», entre ellos: Atenea Tritogenia. Así que, cuando ya faltaba poco para que naciera su hija, Zeus devoró a Metis por consejo divino, «para que ningún otro de los dioses sempiternos tuviera la dignidad real en lugar de Zeus» (Hes., *Th.* vv. 886-900).

Tetis es otro ejemplo de que el infanticidio y el asesinato de los hijos es un tema que recorre obsesivamente la literatura griega. Licofrón, en su obra *Alejandra*, narra cómo la esposa de Peleo mató a todos sus hijos excepto a Aquiles: «único [*scil.* hijo de los siete] que pudo rehuir / la llama que a los otros en cenizas tornó» (Lyc., *Alexandra*. vv. 170-179 [trad. Fernández-Galiano, 1987]). Agamenón también tuvo «la osadía de ser el inmolador de su hija [*scil.* Ifigenia], para ayudar a una guerra vengadora de un raptó de mujer y en beneficio de la escuadra» (A., A. vv. 218-230 [trad. Perea, 1982]).

Medea, princesa que da nombre a uno de los cuentos de Leopoldo María Panero, es otro paradigma de que la tragedia griega «no es ajena en absoluto al tema de la madre que atenta contra sus hijos» (González, 2007: 272). Del mismo modo ocurre en *Las bacantes*, donde Eurípides se sumerge en la espantosa muerte de Penteo, descuartizado de forma sanguinaria y cuya «triste cabeza, que ha tomado su madre [*scil.* Ágave] en las manos, después de hincarla en la punta de un tirso, la lleva como si fuera la de un león salvaje, en medio del Citerón» (E., *Ba.* vv. 1139-1143 [trad. García Gual, 1979]).

Ovidio también elige esta calamidad en el «Libro VI» de *Metamorfosis*, donde narra el cruel asesinato de Itis a manos de su madre Procne y su tía Filomela, así como el posterior acto caníbal que comete Tereo, sin saberlo, al comerse los restos cocinados de su hijo (Ou., *Met.* VI, vv. 412-674 [trad. Ruiz de Elvira, 1964]). Ahora bien, si estos no son más que algunos de los paradigmas conocidos de la literatura griega, al menos sirven para mostrar lo habitual que resulta el filicidio en el Mundo clásico: tema que podría ser objeto por sí mismo de una investigación más pormenorizada.⁹

Por su parte, Leopoldo María Panero se nutre de algunas de las versiones míticas que narran estos actos filicidas para construir relatos de terror donde el asesinato del descendiente y la pérdida de la estructura familiar son los puntos máximos del miedo (Muñoz, 2015: 257). Además, lo hará con cuatro formas de filicidio: el canibalismo de «Acéfalo», el incesto de «Mi madre», el suicidio de «El presentimiento de la locura» y el infanticidio de «Medea».

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE «ACÉFALO»

«Acéfalo (Proyecto de un cuento)» fue publicado por primera vez en abril de 1976 en la revista *Ínsula*, cuatro meses antes de que el relato formara parte de la colección de cuentos intitulada *En lugar del hijo*. Esta narración ejemplifica a la perfección lo que supone la labor literaria del autor astorgano, cuya escritura, a menudo, se postula como una transgresión de lo establecido, ya sea en los contenidos como en la forma: transgresión que, a la postre, se manifiesta con clarividencia —en el plano formal— en «Acéfalo», donde el autor, en un intento por renovar la literatura española de la época, advierte, desde el título, que está ante un «proyecto de cuento». Citando a Túa Blesa (2014: 10):

El relato se presenta, y se redacta, como el proyecto del relato, un proyecto, diríase que un borrador, un guion sobre el que trabajar posteriormente, un proyecto que, sin dejar de

⁹ Para ahondar más en el tema se recomienda «El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega» de María González Galván (2007) y *Maternidad y psicosis* de Laura Chacón Echeverría (2008).

serlo, es ya el relato proyectado, de manera que la estructura proyecto-de-texto/texto, borrador/texto-definitivo, o como se prefiera enunciarla, resulta alterada, toda vez que los dos miembros de la oposición, que en principio no pueden confundirse e incluso guardan entre ellos un orden temporal, lapso que ahora se reduce a nada, lo que los instituye como co-presentes y están actualizados en un escrito único que participa de los dos valores confrontados. Ello supone de nuevo, como es notorio, un fenómeno de prescripciones: el borrador, el proyecto, es ya el texto.

Sin embargo, esta innovación se diluye en el plano del contenido si se tiene en cuenta, como ya ha sido señalado, que el tema del filicidio ha sido tratado recurrentemente en la historia de la literatura occidental, especialmente, el motivo de padres que devoran a sus hijos. Sirvan de ejemplo el *Tiestes* de Séneca, *Las Metamorfosis* de Ovidio —concretamente en el relato de «Tereo, Procne y Filomela» (Ou., *Met.* VI, vv. 412-674), que pervivirá, por ejemplo, en el romance de «Blancaflor y Filomena»— o la versión de «La infanticida» de Villaluenga del Rosario (Laorden, 2001: 168-169). Además, Leopoldo María Panero apunta a otras obras, como el canto XXXIII del *Infierno* de Dante Alighieri, con evidentes reminiscencias clásicas, y a la historia, documentada como real, del Conde Ugolino della Gherardesca, al cual condenó por acto de traición el arzobispo Ruggiero degli Ubaldini, quien lo mandó encerrar en la Torre de Gualandi con sus hijos y nietos, hasta que murieran de inanición (Muñoz, 2015: 148-150).

De esta forma, el relato de Panero se postula como un ensayo concerniente a la locura. En él se narra, al igual que en el canto de Dante, la terrible historia del conde Ugolino. Este personaje aparece encarcelado, como avanzábamos, junto con sus dos hijos y sus sobrinos. Las condiciones del encierro son tan infrahumanas y desesperadas que vuelven loco al protagonista, el cual, tras tener una serie de premoniciones que lo inducen a un estado de demencia desenfrenada, se come a su hijo pequeño Gaddo, quien acaba de morir de inanición. Esta escena de necrofagia se describe de forma explícita y detallada, y se considera una forma de filicidio «en tanto lo que el padre come del hijo es su cabeza (elemento muy presente en diversas connotaciones de la historia) y la que, según el texto, es el asiento del alma» (Muñoz, 2015: 249).

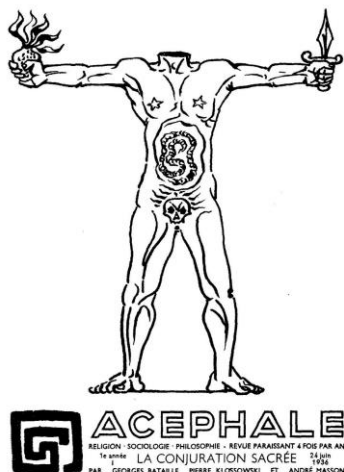
Se hace necesario incidir en la descripción detallada, incluso macabra, del acto de canibalismo de *il conte*. En *La Divina Comedia* no está explícita la antropofagia de Ugolino, por lo que existe cierta ambigüedad acerca de si el protagonista devora a sus hijos o no.¹⁰ Tania Muñoz (2015: 148-150) debate y recoge información acerca de este «misterio», catalogado por Borges (1982: 10) como «evidentemente insoluble». Sin embargo, Panero no tiene ninguna intención de crear ambigüedad acerca de este pasaje.¹¹ En consecuencia, teniendo en cuenta que Panero es un autor que cultiva «el espanto como una ciencia» (en Ruiz y Mora, 2005) y que entiende la literatura como un sistema de referencias, no resulta descabellado pensar que el convertir un acto ambiguo

¹⁰ «E duedi li chiamai, poi che furmorti: / Poscia, più che il dolor, potè il digiuno» (Alighieri, 2018: *Infierno*, XXXIII, vv. 74-75).

¹¹ «Ugolino procede a raspar cuidadosamente el cráneo y cuando lo abre y le extrae el cerebro, sabe que aquello no carece de lógica [...] Al acabar de devorarla siente la necesidad del vómito, pero no puede —o quizás no quiere— vomitar» (Panero, 2000: 20).

en una ávida certeza, remite, en cierto modo, a episodios como el de Cronos devorando a sus hijos o al de Tideo sorbiendo la cabeza de Melanipo (Ruiz de Elvira, 1982: 151).

Sin embargo, posiblemente el motivo más relevante del cuento de Leopoldo María Panero sea el de la figura del acéfalo, que da nombre al relato. Esta figura se repite en dos de las cuatro premoniciones del Conde Ugolino: en la primera, *il conte* ve a un hombre sin cabeza «que le aplaude frenéticamente» (Panero, 2000: 16); en la segunda se refiere a la ilustración de un libro que perturba a Ugolino; en ella aparece una figura acéfala que, por su descripción,¹² se corresponde con los grabados que André Masson publicó entre 1936 y 1939 en los cuatro números de la revista *Acéphale*.¹³



Portada de *Acéphale* (Masson, 1936).¹⁴

Esta imagen simboliza, según Bataille, Klossowsky y otros intelectuales de la época, «el fin de promover la irracionalidad como medio de libertad humana [y] como manera de despojarse de las cadenas simbolizadas por un “deber ser” social determinado por sus propios límites». Por tanto, el acéfalo de Masson es un signo antisistémico que rechaza la subordinación del hombre al valor de la razón, en pos de

¹² «La ilustración representaba a un hombre desnudo, pero cubierto de extraños signos: sus intestinos, que eran visibles, componían la forma de una serpiente, y una calavera ocupaba el lugar del estómago; uno de sus brazos sostenía un corazón en llamas, mientras que el otro blandía el frío de una espada [...] la figura carecía de cabeza: esa era su divinidad, o, lo que es lo mismo, su monstruosidad» (Panero, 2000: 17). Como puede observarse, en la descripción de Leopoldo María Panero, el hombre acéfalo tiene entre sus manos un corazón en llamas, lo que parece guardar cierta similitud con un ritual de *Textos de magia en papiros griegos (PGM., V, 145-159* [trads. Calvo y Sánchez, 1987]), donde, en un exorcismo con invocación al Acéfalo, se dice: «Yo soy el demon Acéfalo, el que tiene la vista en los pies, el poderoso, el que tiene el fuego inmortal». Ese «tener el fuego inmortal», entendiendo el verbo «tener» como «poseer algo en su interior», parece encontrar su literalidad y representación en la figura acéfala que sostiene entre sus dedos un corazón en llamas; pues no existe forma más representativa del concepto de «pertenencia» que un mano que ase.

¹³ «El acéfalo, ese ser venturoso creado por Masson, “entre resplandores dignos de Zaratustra y Maldoror”, se convierte en el emblema de la revista *Acéphale* y aparecerá como ilustración exclusiva de todos los números publicados. En la portada de las tres primeras entregas aparecía en efigie, de pie y con los brazos abiertos, horizontales, las piernas separadas y firmes, como una versión brutal del hombre dibujado por Leonardo da Vinci para ilustrar a Vitrubio» (García, 2008: 165).

¹⁴ <<https://andre69999.files.wordpress.com/2012/03/acephale1.jpg>>.

«conceptos trabajados en torno al exceso, la transgresión de límites y convenciones sociales, como pueden ser las ideas de violencia, muerte o sacrificio humano». De esta manera, se puede decir que «el concepto del ser acéfalo como un ser libre y todo poderoso encuentra sus orígenes conceptuales en el superhombre de Nietzsche. Ambos dejan de ser hombres, se convierten en héroes a través de un sacrificio necesario para quebrar un sistema conductual y moral de masas» (Hermosilla, 2011: 103-104).

Es por ello por lo que Leopoldo María Panero convierte su relato en un ensayo concerniente a la locura y a la irracionalidad, donde la necrofagia y el canibalismo se postulan como una transgresión de la ética, la cual convierte al dolor en «una ligera ebriedad que va creciendo más y más hasta transformarse en una salvaje borrachera» (Panero, 2000: 20). En otras palabras, Ugolino, cuando devora a su hijo, experimenta la liberación espiritual de la que hablaban Nietzsche y Bataille: una liberación puramente dionisiaca.

¿Pero de dónde viene esta concepción? En los *PGM* se habla del acéfalo como del dios supremo Osiris,¹⁵ «aquel cuya boca fulgura a través del Todo, [...] el que crea y el que aniquila» (*PGM.*, V, 155). Esta concepción del creador-destructor resulta interesante si se tiene en cuenta lo que simboliza Cronos y su canibalismo, ya que el mito resulta ser una alegoría del tiempo, el cual todo lo crea y todo lo destruye, del mismo modo que Ugolino, como padre, es creador y, al igual que Osiris y Cronos, mutila su propia creación.¹⁶

Se podría precisar entonces que ese demon acéfalo «cuya boca fulgura a través del Todo», supone, paradójicamente, la reducción del ser pensante —mermado por los límites de la razón— al estado de boca, como refiere el cuento de Panero, para elevarse como único y verdadero dios de la transgresión, cuya naturaleza supondrá la salvación espiritual, ya que el acéfalo es «el dios que está puesto por encima de Necesidad» (*PGM.*, VIII, 95). De ahí que Panero transgreda al personaje de Ugolino de *La Divina Comedia* —al que le puede más el hambre que el dolor— para convertirlo en un autómatas «sin la concesión a la humanidad que supondría explicar el proceso psicológico que lleva a *il conte* a devorar a su hijo muerto» (Panero, 2000: 19).

Ahora bien, la identificación del acéfalo con el dios Osiris de los *PGM* es solo una de las múltiples identidades que se le han dado a esta figura a lo largo de la Antigüedad tardía. Guillermo Delgado (2014), en un interesante estudio acerca de este cuento, intenta arrojar luz sobre esta imagen que «florece como una divinidad en papiros mágicos y amuletos». Apunta lo siguiente:

En el Papiro de Berlín [el dios Acéfalo] encarna a Apolo-Helios. Según Armand Delatte, en el acéfalo puede reconocerse a Seth-Tifón, pues una doctrina presenta a Tifón como deidad solar. Jean-Pierre Corteggiani, en *L'Égypte ancienne et ses dieux*

¹⁵ «Te invoco a ti, el Acéfalo, el que creó tierra y cielo, el que creó noche y día, a ti, el que creó la luz y las sombras. Tú eres Osiris, el benefactor, que jamás fue visto por nadie, tú eres Iabas, tú eres Iapos, tú separaste lo justo de lo injusto, tú hiciste mujer y hombre, tú mostraste semilla y frutos, tú hiciste que los hombres se amaran y se odiaran recíprocamente» (*PGM*, V, 100-109).

¹⁶ También en *La Divina Comedia* aparece esta noción de padre creador-destructor: «e disser: “Padre, assai ci fi amen doglia / se tu mangi di noi: tu nevestisti / questemiserecarni, e tu le spoglia”» (Alighieri, 2018: *Infierno*, XXXIII, vv. 61-62).

(Paris: Fayard, 2007), manifiesta que ese «cadavre sans tête», esa «momie sans visage», es el cuerpo mutilado de Osiris. Karl Preisendanz, por su parte, mantiene que se trata de Osiris-Onnophris, deidad solar. En «Le bas matérialisme et la gnose» Bataille identifica al acéfalo con Bes, divinidad acerca de la que Henry-Charles Puech escribiría ese mismo año un artículo en la misma publicación. Osiris suele tener cabeza de gavilán: Bes significa «gavilán» en egipcio, precisó Delatte. En el periodo grecorromano Bes surge, relacionado con Osiris, como un dios oracular (*A Companion to Ancient Egypt*, p. 539). Concluye así Delatte: «En définitive, la seule raison de l'identification de l'Acéphale avec Horus, Osiris, Bésa et Typhon, c'est que tous ces dieux ont été considérés comme des dieux du Soleil» (BCH, 1914; 38: 189-249). Es ya un lugar común la similitud entre Osiris y Dioniso, cuyo corazón flamante sujeta el acéfalo (Delgado, 2014).

Es precisamente el corazón en llamas que sostiene el acéfalo lo que hace creer que el origen de la ilustración de Masson está en las descripciones que se ofrecen del dios Osiris: «el que tiene el fuego inmortal», aquel cuyo nombre «es un corazón rodeado por una serpiente» (*PGM.*, V, 145-159), ofidio que, a la postre, parece estar dibujado en el vientre del acéfalo descrito por Leopoldo María Panero y que «tanto Bataille como Masson equiparan [...] con el receptáculo del Laberinto [...]. Masson incluso nombra al descabezado “dieu labyrinthique”» (Delgado, 2014), lo que lleva a pensar directamente en la leyenda que lee el conde Ugolino debajo de la ilustración: «DEUS AKÉFALOS, QUI IMPERAT OBSURAM REGIONEM VENTRIS» (Panero, 2000: 17).

Este dios acéfalo que reina en las oscuras regiones del vientre, que gobierna atrapado en el laberinto de las vísceras, además recuerda a aquel monstruo cuya deformidad reside en la cabeza y cuyo padre decidió ocultar «*multiplicique domo caecisque includere tectis*» (Ou., *Met.* VIII, v. 158): el Minotauro. Esta criatura mitológica, rey de su oscuro laberinto, se caracteriza por su monstruosidad,¹⁷ basada no solo en su aspecto, sino en su vientre, pues, al igual que el conde Ugolino, se alimenta de carne humana e inocente (Ou., *Met.* VIII, vv. 170-171).¹⁸

Solo en este contexto y sobre este sustrato puede entenderse que André Masson pasase a representar al dios Acéfalo como una figura humana con cabeza de toro en el número 3 de la revista *Acéphale* (1937).

¹⁷ «Masson dibujó en su vientre un laberinto, que Bataille describió como “ese lugar en el que me extravió y me descubro siendo un monstruo”» (García, 2008: 161).

¹⁸ Guillermo Delgado (2014) recoge una cita textual del *Manual* de San Michele della Chiusa: «La imagen del laberinto conviene a la imagen del minotauro».



L'univers dionysiaque (Masson, 1937).¹⁹

Además, el propio Masson titula la ilustración: *L'univers dionysiaque*, lo que imbrica de nuevo y directamente con esa ligera ebriedad que experimenta el conde cuando devora a sus hijos y que va creciendo hasta convertirse en una salvaje borrachera. Con todo, parece que el relato de Leopoldo María Panero es un laberinto en sí mismo, un laberinto de referencias y conexiones que llevan a todos lados y a ninguno.

AL HILO DE «MI MADRE»

«Mi madre» es el segundo cuento de «Cuatro variaciones sobre el filicidio». En él se narra la historia de William Brown, un joven que, tras la misteriosa muerte de su padre, viaja a Brasil para visitar a su madrastra Julia. Ambos, entonces, inician una especie de relación incestuosa hasta que el protagonista descubre que Julia es en realidad una Amazona sobrenatural, que roba la vitalidad de los hombres mediante el acto sexual y que, por tanto, es la responsable directa de la muerte de su padre. Cuando se descubre la verdad, la madrastra huye a lo más profundo del Amazonas y William la persigue con una expedición de indígenas para acabar con ella. Sin embargo, finalmente, el protagonista acabará enloqueciendo hasta el punto de dejarse devorar por Julia.

Leopoldo María Panero ofrece una suerte de reescritura moderna del mito griego de las Amazonas, que, desde la Antigüedad (Homero, Heródoto, Estrabón, Plinio, etc.), ha conservado cierto misterio. Las Amazonas siempre son descritas como un paradigma de lo exótico y lo maravilloso. Representan lo extraño y lo desconocido que tanto aterrizzaba y atraía a los griegos. Su convención arquetípica de mujer guerrera y fuerte ha articulado un tipo de mujer varonil (Millán, 2014: 106), que, Leopoldo María Panero lleva al extremo en su relato, cuando el protagonista ve que su madrastra tiene un «enorme falo» entre sus piernas (Panero, 2000: 40). Este rasgo que la convierte en un ser andrógino se anticipa desde las primeras páginas del relato, cuando los tíos del

¹⁹ <<https://www.photo.rmn.fr/archive/34-001245-2C6NU00SBIYL.html>>.

protagonista resaltan la marcada masculinidad de la madrastra y se refieren a ella como «ese virago» (Panero, 2000: 24).

Homero, en efecto, las define como «varoniles amazonas» (Hom., *Il.* VI, v. 189 [trad. Crespo, 1996]). Estrabón, en *Geografía*, señala, recogiendo el testigo de Hipócrates, que estas se cauterizaban un pecho y desarrollaban su brazo para todos los fines necesarios (Str., *Geographus*, XI, 5, 1 [trad. De Hoz, 2003]). Según Maria-Àngels Roque (2017: 189) esto «podría ser una representación de que no son verdaderas mujeres». El autor astorgano, por su parte, parece tener en cuenta toda esta imaginaria clásica a la hora de describir a su terrible madrastra amazónica.

Sin embargo, Panero no parece tener en cuenta a los mitos clásicos en el momento de ubicar geográficamente la procedencia de la madrastra. El autor sitúa toda la acción en Óbidos, Brasil. Allí se encuentra la casa del padre del protagonista, pero, cuando William descubre los secretos de su madrastra, esta huye a su lugar de origen: las regiones finales del Alto Amazonas. Según Weinbaum (en Millán, 2014: 108):

Las amazonas se situaban en Asia Menor (el folclore y leyendas prehoméricas incluso las sitúan en India y África), y de ahí viajarían hacia los mitos de la Antigua Grecia y de la Vieja Europa. Las poderosas huestes de mujeres guerreras transitan así por Libia (amazonas negras, naturales de una isla perdida, Hesperia, según Diodoro), por la península de Anatolia (en las orillas del Termodón que desemboca en el mar Negro, en Frigia, Cilicia, Esmirna...), las islas de Lesbos, Samotracia y otras islas del mar Egeo.

Estas ubicaciones no concuerdan con la propuesta por Panero en su nuevo mito sobre estas mujeres. No obstante, se debe destacar que, con el descubrimiento del Nuevo Mundo, la tradición literaria pasa a ubicar a estas míticas guerreras de Asia Menor en los nuevos territorios descubiertos. Las noticias, las crónicas y los diarios de viajes dan a conocer los maravillosos hallazgos humanos y geográficos:

Se busca una vía para entender aquello que encontraban en el nuevo territorio, y el resultado es el cruce entre la realidad que encuentran y la imaginada [...] Así, el río Amazonas debe su nombre a avistamientos en sus alrededores de las famosas guerreras, o la actual California deberá su nombre a la geografía que imaginó Montalvo para la reina Calafia y sus amazonas: Calfurnia (Millán, 2014: 108).

Por tanto, Leopoldo María Panero parte de este último contexto. De hecho, en la biblioteca del padre del protagonista se encuentran numerosos infolios dedicados a la vida del explorador español Orellana y a su experiencia en el gran río, donde «creyó haber luchado con guerreras parecidas a las Amazonas legendarias» (Panero, 2000: 31). El autor se refiere con infolios a la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas* de fray Gaspar de Carvajal, cronista de la expedición de Francisco de Orellana, donde se narra el encuentro con las Amazonas el día de San Juan Bautista: «Aquí dimos de golpe en la buena tierra y señorío de las amazonas» (Gaspar de Carvajal, 1955: 95) y las describe:

Estas mujeres son muy altas y blancas y tienen el cabello muy largo y entranzado y revuelto a la cabeza: son muy membrudas, andaban desnudas en cueros y atapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios, y en verdad que hubo muchas de estas que metieron un palmo de flecha por uno de los bergantines y otras menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín [*sic*] (Gaspar de Carvajal, 1955: 97-98).

Asimismo, cabe destacar la descripción que realiza fray Gaspar de Carvajal de las Amazonas: prosopografía que coincide con la de la madrastra del relato de Leopoldo María Panero (2000: 24): «joven singularmente hermosa, extremadamente rubia, alta y fuerte».

Según Muñoz Brenes (2015: 150), el rasgo de las Amazonas que más importancia alcanza en el relato del autor de Astorga es el filicidio. Los textos clásicos revelan que estas guerreras eran misándricas hasta el extremo.

Homero no resalta esta característica. Sin embargo, Heródoto habla de que los escitas llaman a las Amazonas *οἰόρπατα*, que es el equivalente al griego *ἀνδροκτόνοι* —*matahombres*— (Hdt., *His.* IV, 110.1 [trad. C. Schrader, 1997]). Por su parte, Diodoro de Sicilia señala que las Amazonas son un pueblo gobernado por mujeres, doctas en materia bélica. Estas marchaban continuamente contra pueblos vecinos, derrotándolos y adjudicando «a los hombres los trabajos de hilar y las labores de las mujeres en las casas. [Introduciendo] leyes por las cuales [se asignaba] a las mujeres los combates bélicos y [...] a los hombres la humildad y la esclavitud». Además, aquí, aunque no se documenta un acto filicida *per se*, ya aparece el primer rasgo de rechazo hacia el hijo por parte de las Amazonas: «De los recién nacidos, a los varones les mutilaban las piernas y los brazos,²⁰ dejándolos inservibles para el servicio bélico» (D.S., *Bibliotheca Historica*. 2, 45 [trad. Parreu, 2001]).

Por tanto, tenemos dos conceptos básicos que definen a las Amazonas desde su origen: son misándricas y malas madres. Maria-Àngels Roque (2017: 191-192) recoge información acerca de esto y señala que, excepto las Amazonas, madres de los sármatas, que tienen maridos bajo una convivencia uxorilocal y con características matrilineales, las otras conviven con hombres solo por un corto período de tiempo para perpetuar su linaje. Además, anota que son mujeres que viven solas debido a «la viudedad entronizada por la muerte trágica de los maridos». Sobre los hijos, señala lo siguiente: «Las amazonas, excepto las casadas con los escitas eran malas madres, porque conservaban a las hijas, pero abandonaban, o mataban a sus hijos varones». Así también lo recoge Gaspar de Carvajal (1955: 105): «estas mujeres participaban con hombres a ciertos tiempos y que cuando les viene aquella gana, las que quedan preñadas, si paren hijo dicen que lo matan o lo envían a sus padres, y si hembra que la crían con muy gran regocijo».

Es justo esta imagen la que recupera Leopoldo María Panero en su relato: la de la mujer misándrica y guerrera, que se aprovecha de los hombres en busca del beneficio

²⁰ Estrabón, recoge otra versión: «Y estas, el bebé hembra que nace se lo quedan ellas mismas, pero los varones se los llevan a los gargareos para que los críen. Y estos adoptan cada uno al niño que le han llevado, considerándolo en la duda como hijo suyo» (Str., *Geographus*, XI, 5, 1).

propio. Además, la dota de poderes sobrenaturales y la convierte en una suerte de vampiro-hembra con la finalidad de añadir misterio y oscuridad a su creación literaria, la cual no deja de relacionarse con una colección de cuentos adscritos al género de terror, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Dijo que en el Alto Amazonas habitaba un pueblo de guerreras que tenían un singular arte de la guerra. Estaban, según él, provistas de poderes sobrenaturales y eran capaces de poseer el alma de los hombres, enamorándolos primero, y luego robándoles la sustancia del espíritu *en el acto sexual*. Dijo también que adornaban su templo con las cabezas²¹ de los hombres cuya alma habían previamente «comido» (Panero, 2000: 44-45).

En lo relativo al filicidio existente en «Mi madre», que tan común es en el mito de las Amazonas, Muñoz señala al incesto como una de sus variantes, ya que el protagonista, en su incesante necesidad de encontrar a una madre, se aferra con pasión a la segunda esposa de su padre, lo que supone una relación edípica que termina con William inducido a dejarse devorar y a unificarse con ella. «La carnalidad del relato llega a asemejar el incesto con el filicidio» (Muñoz, 2015: 249).

En conclusión, Leopoldo María Panero propone un retorno al mito griego, pero bajo su ortodoxia literaria y su escritura palimpséstica. Asimismo, por la situación geográfica, la descripción física y el carácter misándrico y filicida que Panero les otorga a estas mujeres, así como por la referencia directa a la expedición de Francisco de Orellana, parece que el nuevo mito propuesto por el autor astorgano encuentra su influencia en *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas* de fray Gaspar de Carvajal. Sin embargo, «estas amazonas americanas parecen un calco de las mencionadas por los griegos» (Accurso, 2016: 5). En otros términos, se debe admitir que, seguramente, la visión de Gaspar de Carvajal hubiese sido otra sin el imaginario del mundo antiguo.

Es justo hacia este sentido a donde ya apuntaba Estrabón cuando señalaba la contaminación que había sufrido lo histórico por parte de lo mítico:

Los relatos sobre las amazonas han sufrido un desarrollo particular. Ciertamente en otros relatos lo mítico y lo histórico están separados, pues se llama mito a lo antiguo, falso y monstruoso, mientras que la historia busca lo verdadero, sea antiguo o moderno, y no tiene elementos monstruosos, o raramente. Pero sobre las amazonas se cuentan las

²¹ La idea de entronizar la cabeza podría encontrar su origen en Heródoto (Hdt., *His.* IV, 110-117), quien explica el origen de los saurómatas: hijos nacidos del matrimonio de las Amazonas y los escitas. Ahora bien, para que este pacto se llevara a cabo era necesario que las Amazonas matasen a alguno de los enemigos de los escitas, lo que supuso que muchas de ellas, por no cumplir esta ley, quedasen solteras. El propio Heródoto anota la forma en que los escitas mataban a sus enemigos: «Acerca de sus usos y conducta en la guerra, el escita bebe luego la sangre al primer enemigo que derriba, y a cuantos mata en las refriegas y batallas, les corta la cabeza y la presenta después al soberano [...] El escita guerrero ata de las riendas del caballo en que va montado y lleva como en triunfo aquel colgajo humano» (Hdt., *His.* IV, 64). Por tanto, este contacto entre escitas y Amazonas, así como la práctica bélica de los primeros, ha podido influir en el relato de Panero a la hora de presentar a sus Amazonas como seres que entronizan la cabeza de sus víctimas.

mismas cosas ahora que antiguamente, aun siendo monstruosas y estando lejos de lo verosímil (Str., *Geographus*, XI, 5, 3).

Por su parte Panero también recoge el testigo de Estrabón cuando narra, en voz del protagonista, la obsesión del padre de William con las Amazonas, diciendo: «Había explorado en principio todo lo relativo al mito griego de las Amazonas, después algunos datos de las leyendas precolombinas que él ligó a ese mito por medio de una conexión imaginaria» (Panero, 2000: 33). Dicho de otro modo, Panero era consciente de esta confluencia entre historia y mitología en lo referido a las Amazonas y la cree fruto de la imaginación. Por ello, el autor astorgano se permite ficcionalizar aún más el mito y dotar a estas mujeres de un carácter diabólico y sobrenatural.

«EL PRESENTIMIENTO DE LA LOCURA»

El tercer cuento narra en primera persona la trágica historia de Arístides Briant, un escritor fracasado, alcohólico y con un matrimonio desafortunado, que decide adoptar a Dionisio, un diabólico niño que induce al protagonista a la más perversa locura. Dionisio, a los ojos de Arístides, no solo será el responsable de la muerte de su mujer, sino que además no es humano, pues pertenece a una legendaria especie marítima que cultiva el mal como una forma de vida. Esta creencia conduce a Arístides a propinar horribles palizas a su hijo adoptivo, hasta que este último decide suicidarse para acabar con el sufrimiento.

Aunque la intertextualidad más evidente del relato reside en la mitología lovecraftiana, ya desde el nombre del niño, Dionisio, se ofrecen claves de la pervivencia del Mundo clásico en este cuento de Leopoldo María Panero: especialmente con la figura del dios griego Dioniso, con quien el personaje del relato guarda una estrecha relación, tanto por el nombre como por su aspecto físico. Panero (2000: 49) describe al niño como «un muchacho muy guapo [y] extraordinariamente rubio». Esta definición concuerda con el epíteto propuesto por Hesíodo: «el de cabellos dorados» (Hes., *Th.* vv. 945-950). Además, el protagonista del relato de Panero aborrece la «feminidad» de Dionisio, lo que podría entenderse si se atiende a que, en la mitología clásica, Zeus «entrega el niño [*scil.* Dioniso] a Hermes, que a su vez se lo lleva a su tía Ino, casada con el Eólida Atamante, y persuade a ambos de que lo críen como si fuese una niña» (Ruiz de Elvira, 1982: 179-180). Asimismo, en *Bacantes* (E., *Ba.* vv. 452-459), Penteo describe a Dioniso con rasgos femeninos: la melena derramada sobre las mejillas, llena de atractivo erótico, y con una piel blanca y cuidada. También como el extranjero de figura afeminada —*τὸν θηλύμορφον ζένον*— (E., *Ba.* v. 353) o el de afeminados rizos —*ἄβρον βόστρυχον τεμῶ σέθεν*— (E. *Ba.* v. 493). En definitiva, «rubio» y «afeminado» son los adjetivos que prosopografían, si se permite el término, a ambos personajes. No obstante, esto no será lo único que tienen en común Dioniso y Dionisio.

El dios griego es hijo de la terrestre Semele y el divino Zeus. Antes de nacer, Semele muere por una artimaña de Hera, por lo que Zeus, para salvar la vida de Dioniso, extrae del vientre de Semele el embrión y lo introduce en su muslo para terminar de gestarlo (Ruiz de Elvira, 1982: 175-177). En este extraño nacimiento del

muslo podría encontrarse la respuesta del misterioso muslo de oro que tiene el personaje de Panero, aunque, en la búsqueda de un ser con un miembro metálico, de nuevo, la mitología griega se erige como posible referente. *Las ranas* de Aristófanes pone como protagonista a Dioniso en una comedia cuyo argumento se basa en un descenso al Hades, una catábasis junto a su esclavo Jantias. Una vez allí, Jantias y él se encuentran con un extraño ser capaz de metamorfosearse y cuyo único elemento invariable parece ser un muslo metálico.

JANTIAS. — Y, por Zeus, que veo una bestia enorme.

DIONISO. — ¿Cómo es?

JANTIAS. — Horrible. Y toma toda clase de formas. Antes era un buey, hace un momento, un mulo, y ahora es una mujer guapísima.

DIONISO. — ¿Dónde está? Voy hacia ella.

JANTIAS. — Ya no es una mujer, sino un perro.

DIONISO. — Evidentemente es Empusa.

JANTIAS. — Por lo menos, todo su rostro resplandece fuego.

DIONISO. — ¿Y tiene una pata de bronce?

JANTIAS. — Sí por Poseidón, y la otra es de boñiga de vaca, entérate (Ar., *Ra.* vv. 289-295 [trad. Macía, 2007]).

Esta noción es altamente reveladora, si se tiene en cuenta que Empusa, según Graves (1985: 234), partiendo del texto citado la define como «demonio femenino ávidamente seductor».

Por tanto, tenemos una definición tripartita: demonio femenino, ávida seductora y con una pierna de metal, lo que coincide con el personaje de Panero, quien tiene una marcada feminidad, un muslo de oro y además es un ávido seductor como demuestra el siguiente fragmento: «Me acerqué al pequeño y, no sin algo de esfuerzo, le acaricié la cabeza rubia en señal de perdón. Pero ¿por qué entonces hubo de saltar sobre mis rodillas y besarme, besarme? Besarme ¡en la boca! Y luego hacer un mohín femenino y guiñarme el ojo como una prostituta, diciéndome “Solo te amo a ti”» (Panero, 2000: 71).

Según Agustí (2016: 181), las empusas eran demonios súcubos. Rosen (2008: 196) defiende que, en la Edad Media europea, estos súcubos seducían a los hombres y mantenían relaciones sexuales con ellos, succionándoles la fuerza vital y robándoles el alma. Leopoldo María Panero debió estar altamente familiarizado con las características de estos seres, ya que la amazónica madrastra sobrenatural de su relato «Mi madre», como se ha estudiado, comparte estas características.

Ahora bien, siguiendo con el mito clásico del hijo de Zeus y Sémele, la cólera de Hera es incesante y trata de acabar con la vida de Dioniso, por lo que su padre lo transforma en un cabrito y se lo entrega a Hermes para que lo lleve con las ninfas de Nisa. Tras una serie de sucesos, Dioniso acaba refugiándose en el mar, acogido por la Nereida Tetis (Ruiz de Elvira, 1982: 181-182). Esta diada entre la figura del cabrito y el refugio en el mar guarda relación, según Muñoz (2015: 151), con el juguete que Arístides le regala a Dionisio y que será el causante de la muerte de la mujer del protagonista. Sin embargo, la figura paneriana se trata de un egipán. La etimología de

este término procede de *αἴζ*, *αἰγός* (ὄ/ῆ) —cabra— más *Πάν*, *Πανός* (ὀ) —Pan—. «Entre los griegos, este es un término poco frecuente; Epiménides de Creta, en el siglo VII-VI a.C., se refiere a él como un ser fiero, con cuernos en la cabeza y cola de pez» (Etimoclassica, s.f.). Asimismo, recuérdese que el juguete era «algo semejante a una cabra, pero con cola de pez o de sirena, y que estaba dotado de una sonrisa triste» (Panero, 2000: 58).

El oxímoron «sonrisa triste» también se retrotrae a la concepción hesiódica del dios griego de la embriaguez. Hesíodo en su *Teogonía* señala que el vino y las vides son dones que Dioniso ha regalado al hombre para su pena y disfrute, para su pena y dolor (Hes., *Th.* vv. 400-402). Carlos García Gual (1979: 328-329) defiende que el Coro de *Bacantes* presenta al igual que Dioniso una doble faz: por un lado, la cara del gozo y la de la agreste felicidad; por otro, la cara de la tragedia y la ceguera mental. Esa sonrisa triste es «la ambivalencia del dionisismo: su euforia festiva y su desafío a las civilizadas normas de la cordura».

Finalmente, en *Bacantes*, se transmite el relato de Dioniso como embriagador de Penteo. Este resultado se torna curioso en el sentido de que el hijo de Semele siempre permanece inmutable y sonriente ante los enojos y amenazas de Penteo (García Gual, 1979: 329). Lo mismo sucede en «El presentimiento de la locura», donde Dionisio actúa como el embriagador de Arístides, mostrándose inalterable y risueño ante la rabia y violencia del último. De hecho, este, al final del relato, golpea ferozmente al niño, quien sin contestar mira el dibujo con forma de delfín de la pared y sonrío de nuevo, con aquella misma sonrisa que, en palabras de Arístides, lo volvía loco (Panero, 2000: 78). Carlos García Gual (2019) en su intervención «Dioniso en las Bacantes de Eurípides», mencionó las máscaras que se utilizaban en el teatro griego: la de Penteo aparecía siempre con semblante furioso; en cambio, la de Dioniso, siempre sonriente. Es justo esta idea la que se muestra en el relato de Panero: la del niño imperturbable que, a pesar de la furia de Arístides, le sonrío con renovado desprecio como si no importara lo que hiciera con él (Panero, 2000: 76).

MEDEA DE EURÍPIDES EN EL HOMÓNIMO CUENTO DE L. M. PANERO

«Medea» es el último cuento de las «Cuatro variaciones sobre el filicidio» y desde el título ya se alude a la tragedia homónima de Eurípides, lo que se considera, en términos de Genette, una paratextualidad que pone en relación ambas construcciones textuales mediante un añadido, que tal vez no se deba considerar como perteneciente al texto, pero lo rodea y prolonga precisamente por presentarlo (Genette, 2001: 7). El relato paneriano, a su vez, supone una suerte de adaptación del cuento «Mother of Pearl» de Fitz-James O'Brien (1881), aunque Leopoldo María Panero señala erróneamente,²² en el subtítulo de su cuento, que su referente también se titula «Medea». No obstante, sea como sea, ambos textos están inspirados en la tragedia de

²² Muñoz (2015: 152) señala que cambiar el título «Mother of Pearl» de Fitz-James O'Brien por «Medea» se trata de un error por parte de Panero. Sin embargo, atendiendo a la meticulosidad con la que el autor astorgano concibe la literatura, posiblemente no se trate de un error, sino de un recurso con el que se acentúa la paratextualidad.

Eurípides en la medida en que las tres tragedias giran en torno al filicidio (Muñoz, 2015: 152).

Siguiendo en esta ocasión la metodología propuesta por Lévi-Strauss y, posteriormente, revisada por Moddelmog, dadas las claras similitudes entre los relatos, se destacan los siguientes mitemas de la obra euripídea:

1. Medea asesina a su prole.
2. El móvil de Medea son los celos y el odio que siente hacia Jasón.
3. Glauce es el agente detonador.
4. Jasón es la víctima principal.
5. Antes de la tragedia, Medea y Jasón eran felices.

El primer mitema pervive en el relato de Panero: Minnie, el equivalente a la Medea de Eurípides en el cuento del autor, también asesina a su prole, por lo que la principal similitud entre ambos personajes es el filicidio. Sin embargo, existe una diferencia elemental, Medea es consciente de sus acciones en todo momento, planea los asesinatos frívolamente y construye una venganza gradual y minuciosa (E., *Med.* vv. 773-798 [Medina, 1991]). Por el contrario, Minnie no es consciente de sus actos, sino que la ingesta de opio mezclado con beleño negro le produce episodios de alienación y enajenación mental transitoria (Panero, 2000: 107). Por tanto, el móvil de una venganza consciente queda totalmente descartado en el relato paneriano y solo se podría investigar desde una perspectiva freudiana —teorías con las que Panero estaba totalmente familiarizado (Capurro, 2017)—.

La metodología y la planificación meticulosa con la que Medea prepara los asesinatos contrasta con la inmediatez y la imprevisión de las acciones de Minnie. De ahí que Apolonio utilice el pseudónimo de «Sabia» para identificar a Medea, como señala R. Verónica Peinado Vázquez (2011: 492): «[...] lo primero que de la persona de Medea nos interesa es el nombre. Los eruditos se inclinan por conjeturar la traducción de “sabia” para el nombre griego *μήδεια*, el cual provendría de una raíz del indoeuropeo **md*, raíz que designa toda actividad propia de la mente, y de donde surge el verbo *medomai*, *μήδομαι* (pensar)». «De su antiguo carácter la Medea de Apolonio apenas conserva algo más que su nombre parlante: *Μήδεια* “la Sabia”» (Taccone, en Gil Fernández, 1971: 119).

La traducción de «sabia» que se concede a la protagonista es en el sentido del dominio de una *τέχνη* (*téjne*): en el caso de Medea se aplica dado [sic] sus dotes en el arte de la magia y de la persuasión y no en el sentido moral. Esta interpretación, generalizada, se basa principalmente en el hecho de que Medea consigue llevar a cabo su plan de venganza.

Ahora bien, el segundo mitema no parece pervivir en el relato de Panero. En la obra de Eurípides, Medea atenta contra sus hijos porque siente celos y un odio irrefrenable por Jasón. Además, Medea tiene en cuenta la opinión social, ya que ella no puede soportar ser «el hazmerreir de [sus] enemigos» (E., *Med.* vv. 797-798). Por el

contrario, en el cuento paneriano, la causa del asesinato de la prole es la ingesta de opio mezclado con beleño negro. Esta sustancia provoca la locura y la perversión de la protagonista. Además, tras perpetrar el asesinato, Minnie confiesa a Gerald —trasunto de Jasón— su adicción a las drogas y cómo, después de asistir al teatro para ver la representación de *Medea*, la idea de cometer un crimen comenzó a parecerle algo prestigioso (Panero, 2000: 107).

Ahora bien, aunque los celos no son el móvil de Minnie, este mitema se mantiene de forma parcial en el sentido de que ambas mujeres aborrecen a sus respectivos esposos. Medea se lo confiesa a Creonte: «Diste a tu hija a quien te placía. A mi esposo es a quien odio» (E., *Med.* vv. 310-311). Por su parte, Minnie se lo revela al propio Gerald: «No sabría decir por qué no te amo. Tú estás lleno de bondad y respeto hacia mí, pero tu presencia me hastía» (Panero, 2000: 98).

El tercer mitema se comparte en ambas tragedias. Glauce en Eurípides y Matilda Heron en Panero detonan la ira de Medea y Minnie. Matilda Heron origina indirectamente en el personaje de Panero las ganas de matar a Gerald, ya que es una actriz que representa a Medea en una obra de teatro. La contemplación de esta tragedia y, en especial, la interpretación de Matilda es lo que despierta irracionalmente la sed de sangre de Minnie. Asimismo, Minnie repudia a las actrices americanas como Matilda —aunque después se conmueva ante su actuación (Panero, 2000: 90-91)—.

No obstante, cabe señalar una diferencia fundamental: aunque Matilda Heron desencadena la tragedia de forma inconsciente, Minnie no atenta nunca contra su vida, lo que supone un cambio importante respecto a la tragedia de Eurípides, donde Medea no solo acaba con la vida de Glauce, sino que, además, se alegra por ello.

El tercer mitema que se ha extraído se mantiene en tanto que quienes sufren las atrocidades de Medea y Minnie son Jasón y Gerald respectivamente. Sin embargo, Jasón traiciona a Medea siéndole «infiel»,²³ lo que empuja a esta a asesinar a sus hijos en venganza. En cambio, el personaje de Panero es un mero receptor de la calamidad: es inocente, un buen marido y un gran padre de familia que ama a Minnie por encima de todas las cosas (Panero, 2000: 97). Por ello, no se entiende que Minnie intente asesinar a Gerald mientras duerme. Esto solo podría explicarse desde la liberación y la trasgresión del subconsciente de Minnie, tras la ingesta de opioides.

Finalmente, el último mitema extraído ha sido: «Antes de la tragedia Medea y Jasón eran felices». Este aspecto entronca con un aspecto fundamental de la literatura grecorromana: la *hybris* y su correspondiente *némesis*. Para Suárez (2007), según la versión hesiódica: «la *hibris* o *hybris* es un concepto de origen griego que puede traducirse como desmesura, y que alude a la exagerada confianza en uno mismo y en

²³ «Aunque el matrimonio como institución no existía, había un procedimiento o una ceremonia a seguir que es la que determinaba su legitimidad. El término griego que refiere la unión es *engye* (término que remite a la promesa de matrimonio o al desposorio mismo) o *epidikasia* (reclamación). Para indicar que una persona estaba casada se utilizaba la palabra *synoikein* (compartir una casa). El hombre griego podía tener, simultáneamente, dos mujeres, una concubina y la esposa legítima, sin que esto fuese considerado un engaño o un acto ilegal. Por lo tanto, no podemos hablar de infidelidad masculina en la Grecia antigua. La mujer sabía que el hombre no le pertenecía, pero cuando quien mantenía relaciones extramaritales era la mujer, entonces sí se consideraba que había adulterio. Esto no significaba que todas las esposas aceptaran tal hecho, ante nuestra mirada moderna, injusto» (Peinado, 2011: 296).

sus obras, rasgo que habitualmente acaba derivando en una orgullosa condescendencia o en un irreverente desprecio por los demás».

Este concepto que prefigura el destino entendido como «la parte de felicidad o desgracia, de fortuna o [desdicha], de vida o muerte, que corresponde a cada uno en función de sus condiciones y cualidades» (Suárez, 2007) resulta evidente en el mito, donde Medea, tras sortear la desgracia varias veces y matar cruelmente a Pelias, lejos de pagar por ello, alcanza la plena felicidad junto a Jasón en Corinto (E., *Med.* vv.475-487).

Ahora bien, en el cuento de Panero también se revela de forma similar este exceso de suerte y felicidad. Minnie no perpetra ningún crimen de sangre, pero sí alcanza ese estado de dicha plena viviendo con su marido. Gerald da una prueba de ello en su diario: «Hacía alrededor de un año que me había instalado en mi propiedad de Maine cuando el mayor desastre de mi vida se desplomó sobre mí. Hasta entonces había gozado de una felicidad casi excepcional». Además, resulta interesante traer a colación como paradigma de *hybris*, el episodio donde la hija de Minnie y Gerald cae en un mar de tiburones y es salvada en el último momento por un pescador: «¡Aquel héroe con la piel quemada por el sol quien, con sus ojos despiertos y acostumbrados a los abismos acuáticos, había visto a nuestra hija adorada zozobrar en el mar y nos la había devuelto, pálida, chorreante, pero viva!» (Panero, 2000: 87-88).

Asimismo, «el castigo de la *hybris* se conoce como *némesis*, la sanción de los dioses que tiene como propósito devolver al individuo al lugar que le corresponde» (Suárez, 2007). Esta fuerza compensadora se hace patente con la muerte de las verdaderas víctimas de estas dos tragedias: los hijos de Minnie y Medea, cuya muerte equilibra el exceso de confianza, suerte y plenitud que sentían Jasón y Gerald respectivamente.

De esta manera, se cierra el telón y, en el espectador de la época o en el lector moderno, queda el aprendizaje de que el ser humano está arraigado a las equivocaciones, pues el exceso de fortuna, de soberbia o de desmesura puede acarrear repercusiones crueles y dolorosas, que restablecerán el orden universal.

Con todo, la pervivencia de la obra de Eurípides en el relato de Panero ha quedado más o menos diáfana en este estudio sincrónico y comparativo, como puede observarse en los siguientes mitemas:

1. Medea asesina a su prole → Minnie asesina a su prole.
2. El móvil de Medea son los celos y el odio que siente hacia Jasón → El móvil de Medea es la ingesta de opio y el odio que siente hacia Gerald.
3. Glauce es el agente detonador → Matilda Heron es el agente detonador.
4. Jasón es la víctima principal → Gerald es la víctima principal.
5. Antes de la tragedia, Medea y Jasón eran felices → Antes de la tragedia, Minnie y Gerald eran felices.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, se ha podido comprobar que Leopoldo María Panero concibe la literatura como un sistema de intertextualidades, de referencias que remiten a otros textos, muchos de los cuales proceden de la Antigüedad grecolatina: cultura que Panero conocía, no solo por la mención directa de algunos autores o por la obsesión borgiana del autor por la lectura, sino porque cursó las asignaturas Lengua y literatura griega y Lengua y literatura latina I y II en sus estudios universitarios. Todo esto se traduce en que el universo de Panero es, en cierta medida, deudor de la cultura en sentido amplio, siendo la grecolatina la que ha centrado el interés de estas páginas. Así se demostró con su obra poética en el estudio de Eugenio Ramón Luján Martínez (1997) y así parece ser en los cuentos de «Cuatro variaciones sobre el filicidio»: el peso de la deuda con la Antigüedad clásica es importante en las letras del astorgano.

La primera sección de este trabajo abordaba el motivo común que da unidad a los cuatro cuentos: el filicidio. Este acto remite al lector obligatoriamente a la mitología griega, donde se fraguó el conocido tópico, muy frecuentado por los autores griegos y latinos: Hesíodo, Eurípides, Licofrón u Ovidio son solo algunos de los autores que han tratado este tema del que se nutre Leopoldo María Panero para construir sus relatos de terror, donde el asesinato del descendiente y la pérdida de la estructura familiar son los resortes principales para causar pavor.

En el primer relato, «Acéfalo», los motivos clásicos que han pervivido, aparte del mencionado filicidio, han sido dos:

1. El de los padres que devoran a sus hijos, que, desde Hesíodo, ha sido un tema recurrente: Cronos, Tereo, Tiestes, etc.
2. La concepción del dios «Acéfalo» como símbolo de irracionalidad, que, desde los *PGM*, encarna Osiris: divinidad que luego se vinculará con Dioniso. La transgresión que representa Dioniso fue sucesivamente utilizada para ilustrar el pensamiento de Nietzsche, luego de Bataille y demás intelectuales de la época; finalmente, aparece en la narrativa de Leopoldo María Panero.

En el segundo relato, «Mi madre», Leopoldo María Panero se retrotrae al mito griego de las Amazonas, tamizado por las impresiones de Francisco de Orellana recogidas en *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas* de fray Gaspar de Carvajal. De estas memorias, Panero extraerá la situación geográfica, la descripción física y el carácter misándrico y filicida de las Amazonas.

El tercer relato, «El presentimiento de la locura», encuentra su influencia en el mito griego de Dioniso, cuya impronta más significativa se encuentra en *Bacantes* de Eurípides. De ahí, el autor astorgano toma la prosopografía del dios, su relación con la borrachera, su incitación a la locura y al frenesí, la sonrisa burlona, etc. Luego, ese carácter afeminado y seductor entronca con la figura de Empusa de la que Panero extrae el rasgo del muslo de oro.

Finalmente, en el siguiente apartado, «Medea», se ha podido observar, mediante el mitoanálisis, que el relato de Panero bebe, sin duda, de la tragedia homónima de

Eurípides, con la que comparte todos los mitemas extraídos: el asesinato de la prole, el odio y los celos como móvil de la tragedia, la intromisión de una segunda mujer como agente detonador, el protagonista masculino como víctima y el hecho de que los protagonistas pequen de *hybris*, exceso de felicidad que necesariamente desemboca en la tragedia.

En definitiva, con Leopoldo María Panero, al igual que en los vastos campos de las letras occidentales, el semillero de la literatura grecolatina no ha dejado de florecer y de dar frutos. Así pues, como se ha ido viendo a lo largo del presente trabajo, el conocimiento del Mundo clásico es indispensable para una comprensión total de una obra como la analizada y permite ofrecer justas valoraciones al género desplazado de un escritor que, a menudo, resulta olvidado en los ámbitos académicos o reducido mediante la estigmatización del poeta maldito y esquizofrénico, perteneciente a los *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet.

OBRAS CITADAS

- Accurso, Ricardo (2005), «Las amazonas de Fray Gaspar de Carvajal», *Revista de Aula de Letras. Humanidades y Enseñanza*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario. <<http://www.auladeletras.net/revista/articulos/accurso.pdf>>.
- Agustí, Carme (2016), «Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 22, pp. 179-203. <https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/18787/179_203.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Alighieri, Dante (2018), *La Divina Comedia*, trad. José María Micó, Barcelona, Acantilado.
- Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro (eds.) (1997), *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza.
- Aristófanes, *Comedias III* (2007), trad. Luis Miguel Macía, Madrid, Gredos.
- Borges, Jorge Luis (1982), «El falso problema de Ugolino», en *Nueve ensayos dantescos*. <<http://23.253.41.33/wp-content/uploads/10.208.149.45/uploads/2013/03/1982-Nueve-Ensayos-Dantescos-Ensayo.pdf>>.
- Blesa, Túa (2007), «Relato de muertos», en L. M. Panero, *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 9-23.
- Blesa, Túa (2014), «La escritura de Leopoldo María Panero: La literatura orgánica y el posestructuralismo», *L'Âge d'or*, 7. <<https://journals.openedition.org/agedor/677>>.
- Blesa, Túa (2018), «Introducción», en L. M. Panero, *Los papeles de Ibiza 3: poemas, cuentos y ensayos inéditos*, Madrid, Bartleby, pp. 15-59.
- Capurro, Raquel (2017), «La locura llevada al verso». <<http://ecole-lacanianne.net/es/event/locura-llevada-al-verso/>>.
- Chacón, Laura (2008), *Maternidad y psicosis*, Costa Rica, Instituto de Investigaciones Sociales, Editorial Universidad de Costa Rica
- De Carvajal, Gaspar (1955), *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande de las Amazonas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, Guillermo (2014), «El artificio del instante: nimiedades como hallazgo», *Replicante: Cultura crítica y periodismo digital*. <<https://revistareplicante.com/el-artificio-del-instante/>>.
- De Villena, Luis Antonio (2012), «Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul», *La Estafeta del Viento*. <<http://www.laestafetadelviento.es/resenas/esquizofrenicas-o-la-balada-de-la-lampara-azul#1>>.

- De Villena, Luis Antonio (2014), «Panero y la prosa de “loco”», *El Mundo*. <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/09/03/5406d04bca4741f4578b4687.html>>.
- Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica: libros I-III* (2001), trad. Francisco Parreu, Madrid, Gredos.
- Esquilo, *Tragedias* (1982), trad. Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos.
- Estrabón, *Geografía: libros XI-XIV* (2003), trad. M^a. Paz de Hoz, Madrid, Gredos.
- Eurípides, *Tragedias III* (1979), trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos.
- Eurípides, *Tragedias* (1991), trad. Alberto Medina, Madrid, Gredos.
- Etimoclassica (s.f.). «Egipán». <[http://interclassica.um.es/didactica/etimoclassica/palabras/e/egipan/\(a\)/\(o\)/11/\(1\)/](http://interclassica.um.es/didactica/etimoclassica/palabras/e/egipan/(a)/(o)/11/(1)/)>.
- Fernández, J. Benito (1999), *El contorno del abismo: vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets.
- García Gual, Carlos (1979), «Introducción», en Eurípides, *Tragedias III*, Madrid, Gredos, pp. 325-338.
- García Gual, Carlos (2019), «Dioniso en las Bacantes de Eurípides», conferencia dictada en el *II simposio internacional Dioniso, el vino y el teatro*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba el día 5 de abril.
- García, Marisa (2008), «Fantasmas insurrectos», *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4, pp. 156-191.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- González, M^a. Gloria (2007), «El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25, pp. 271-276. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2528279>>.
- Graves, Robert (1985), *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza.
- Hermosilla, Daniela (2011), «Decapitatio: Acción y efecto de decapitar», Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. <<https://www.danielahermosilla.com/texts/bataille-y-acéphle-o-la-muerte-de-la-razón-2011-spanish-text/>>.
- Heródoto, *Historia: libros III-IV*, (1997), trad. Carlos Schrader, Madrid, Gredos.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos* (1978), trads. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos.
- Homero, *Iliada* (1996), trad. Emilio Crespo, Madrid, Gredos.
- Laorden, M^a. Teresa (2001), «Acercamiento al motivo del canibalismo en la literatura oral y escrita», *Revista de Folklore*, 21b, 251, pp. 167-172. <<http://media.cervantesvirtual.com/jdiaz/rf251.pdf>>.
- Licofrón, *Alejandra* (1987), trad. Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Gredos.
- Luján, Eugenio Ramón (1997), «Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero», *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios latinos*, 13, pp. 165-186. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=165958>>.
- Millán, Silvia (2014), «El viaje de Blasco Ibáñez al reino de las amazonas», *Mirada Hispánica*, 9, pp. 103-124. <https://www.academia.edu/16587392/El_viaje_de_Blasco_Ibáñez_al_reino_de_las_amazonas>.
- Muñoz, Tania (2015), *El manifiesto filial de Leopoldo María Panero: una lectura psicoanalítica del libro «El lugar del hijo»*, Tesis doctoral, Universidad de Costa Rica. <<http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/handle/123456789/2380>>.
- Ovidio, *Metamorfosis* (1964), trad. Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Alma Mater.
- Panero, Leopoldo María (1977), *Visión de la literatura de Terror Anglo-Americana*, Madrid, Felmar.
- Panero, Leopoldo María (2000), *El lugar del hijo*, Barcelona, Tusquets.
- Panero, Leopoldo María (2007), *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Peinado, R. Verónica (2011), «Razones y sinrazones del infanticidio de Medea», *Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 32, pp. 489-512. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4142580>>.
- Roal Vial, Armando (2004), «Entrevista a Leopoldo María Panero: un poeta maldito del siglo XXI», *Revista de Libros*. <<http://www.letras.mysite.com/ar131204.htm>>.

- Rodríguez, Augusto (2010), «Entrevista a Leopoldo María Panero: la literatura está concluida hace mucho tiempo», *Letralia*. <<https://letralia.com/241/entrevistas01.htm>>.
- Roque, Maria-Àngels (2017), «Las amazonas, la contribución de un mito griego al imaginario patriarcal», *Quaderns de la Mediterrània*, 24, pp. 187-193.
<https://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/quaderns-de-la-mediterrania/qm24/amazonas_mito_griego_Maria_Angels_Roque_QM24.pdf>.
- Rosen, Brenda (2008), *La biblia de las criaturas míticas*, Madrid, Gia.
- RTVE.es (2014), «Muere el poeta Leopoldo María Panero».
<<http://www.rtve.es/noticias/20140306/muere-poeta-leopoldo-maria-panero/890800.shtml>>.
- Ruano, Joaquín (2014a), «Hacia lo monstruoso: huellas de Edgar Allan Poe en Leopoldo María Panero», *L'Àge d'or*, 7.
<https://www.academia.edu/9449232/Hacia_lo_monstruoso_huellas_de_Edgar_Allan_Poe_en_la_poes%C3%ADa_de_Leopoldo_Mar%C3%ADa_Panero>.
- Ruano, Joaquín (2014b), «La oscura biblioteca de Leopoldo María Panero», *Quimera: Revista de literatura*, 372, pp. 10-15.
<https://www.academia.edu/9236054/La_oscura_biblioteca_de_Leopoldo_Mar%C3%ADa_Panero>.
- Ruiz de Elvira, Antonio (1982), *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos.
- Ruiz, Jesús y Miguel Mora (2005), «Entrevista a Leopoldo María Panero: España es la que está loca, no yo», *El País*.
<https://elpais.com/diario/2005/08/09/ultima/1123538401_850215.html>.
- Suárez Retuerta, Enrique (2007), «Hibris y Némesis» [Entrada en blog].
<<http://psicologicum.blogspot.com.es/2007/03/hibris-y-nmesis.html>>.
- Textos de magia en papiros griegos* (1987), trads. José Luis Calvo y M^a Dolores Sánchez, Madrid, Gredos.