

Del genio al ángel caído: Ecos de Hölderlin en la poesía de Leopoldo María Panero

From Genius to Fallen Angel: Echoes of Hölderlin in Leopoldo María Panero's Poetry

Joaquín Ruano
Universität Zurich

RESUMEN

La obra del autor español Leopoldo María Panero (Madrid, 1948) se inserta en una de las vertientes de la modernidad que pone en cuestión el discurso hegemónico —literario y moral— de su tiempo reflexionando sobre el significado del mal en dicho discurso. Una de las referencias clave en esa puesta en cuestión paneriana es la obra del romántico alemán Friedrich Hölderlin, de la cual Panero recuperará la noción de una Edad de Oro perdida, así como una búsqueda del absoluto abocada irremediabilmente al fracaso. Pero, más allá de las referencias intertextuales, Hölderlin se convertirá en una figura recurrente en la poesía de Panero, como *alter ego* del poeta consumido por la locura.

Palabras Clave: Leopoldo María Panero; Friedrich Hölderlin; Literatura y mal; Poesía y locura.

ABSTRACT

The works of Spanish poet Leopoldo María Panero (Madrid, 1948) are a part of the current of Modernity that questions the hegemonic —literary and moral— discourse of its time by reflecting on the meaning of Evil in this discourse. One of the key references in this questioning are the works of German Romantic Friedrich Hölderlin, from which Panero recovers the notion of a lost Golden Age, as well as an inevitably head toward failure quest of the Absolute. But, beyond intertextual references, Hölderlin becomes a recurrent topic in Panero's poetry, as an *alter ego* of the poet wasted away with madness.

Key words: Leopoldo María Panero; Friedrich Hölderlin; Literature and Evil; Poetry and Madness.

1. LA MODERNIDAD DE PANERO

La modernidad, como dice Octavio Paz, es una tradición polémica que destrona a la anterior tradición hegemónica; ahora bien, una vez producido este destronamiento edípico, es ella misma la que es depuesta como imperante. Es por tanto, el imperio de lo mudable, de lo hegemónico (1999: 408). El espectro

de la modernidad es, por tanto, demasiado amplio, y demasiado ambiguo, como para que pretendamos abarcarlo en su plenitud en el estudio, no ya de la obra de Panero, sino la de cualquier otro autor. Por una parte, no todas las ideas de lo que conocemos como Modernidad se ajustarían a la obra de Panero. Por otra parte tampoco podría ser al contrario, puesto que Panero, en tanto que autor, no puede sino adaptar y, utilizando un término suyo, *perversir*, esa tradición, renovándola al par que la hace propia. Y si no podemos estudiarla en toda su amplitud, debemos elegir qué tradición, qué faceta, de este fenómeno cultural, filosófico, artístico y vital, es la determinante en la escritura de nuestro autor. De cuál de estas vertientes se considera nuestro autor el epígono, esto es, en sus propias palabras, el «Último Libro»¹:

De manera que cercanos sus últimos momentos, cercano ya el Último Libro, los que aún escriban estarán ya tan cerca de la locura que ya casi no se distinguirán los unos de la Otra. Será —es— el momento de los «malditos», esto es, de los escritores que están prácticamente a un paso de la ausencia de obra, ciclo que inaugura Hölderlin. De estos «malditos» puede decirse que «casi» están locos. Y ese «casi» se habrá de estrechar aún más hasta..., hasta que la locura sea posible (Panero, 1977: 14).

Vemos claramente, por tanto, en cuál de las vertientes que componen la modernidad se inscribe Panero: la que trabaja con el mal; la búsqueda del lado más irracional del ser humano en contraposición a otra gran lectura que compone este periodo: la tradición de la búsqueda del bien, del progreso. Pero, ¿por qué el mal? El razonamiento es laborioso: el mal porque es la subversión del orden establecido, porque es el medio de lucha revolucionario contra una clase dominante que se arroga la posesión del Bien, del progreso, para establecer su orden: «[...] sólo por cuanto el mal es una subversión del orden», dice en su prólogo al *Tarot del inconsciente anónimo* (2001: 508). Volviendo al ensayo de Paz, diremos que:

La poesía moderna ha sido y es una pasión revolucionaria pero esa pasión ha sido desdichada. Afinidad y ruptura: no han sido los filósofos, sino los revolucionarios, los que han expulsado a los poetas de su república. La razón de la ruptura ha sido la misma que la de la afinidad: revolución y poesía son tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar *otro tiempo* (1999: 451-452).

Sin embargo, hay que precisar un poco más cuál es esa ideología del progreso, esa *ideología burguesa*. En *Visión de la literatura de terror anglo-americana*, Panero precisa:

¹ Hablar de la conciencia de ser el último poeta, de escribir el último libro, que recorre incansablemente la obra de Leopoldo María Panero, sería impensable sin referirse las páginas que Túa Blesa dedica a este asunto en su monografía sobre el poeta madrileño (Blesa, 1995: 91-104).

Pero este movimiento ideológico, que podríamos llamar la «ideología burguesa» [...] tiene como dogma principal la exclusión de cualquier «más allá» de este mundo y de otro Ser que no sea el hombre; es más, *este* hombre, pues para esta concepción de la realidad la historia se presenta como terminada, al tiempo de que la realidad como dada enteramente (1977: 16).

Es, por lo tanto, la clase dominante que ya no se impone mediante el culto sino mediante la ciencia; ya no mediante la teología, si no es a partir de una teología de la razón. Es por ello que el revolucionario, el verdadero poeta revolucionario, debe buscar, como decía Paz, otros tiempos, otras realidades distintas de la realidad que se presenta como ya dada enteramente:

De esa otra realidad que circunda a la frágil gota de la nuestra —la gota de agua sobre el microscopio, la escasez de la realidad que la ciencia conoce— hablarán ahora sólo de dos catástrofes: el pánico y la locura, de la región completamente desimbolizada; en ambos casos se temerá lo que no está en el símbolo vehiculado ideológicamente: de manera que quizás podría decirse que el Terror es un sentimiento del símbolo, que la experiencia del Terror es el acto fundador de la inteligencia (Panero, 1977: 16).

Frente a la razón, por tanto, lo que escapa a ella, el terror a lo desconocido, a lo que escapa de nuestro entendimiento, lo irracional se plantea de este modo en subversión del orden, en el mal:

El final del cuento es, pues, la reunión de los dos campos que estaban por una prescripción que el cuento interioriza separados, y el Terror, pues se deriva de una síntesis, o más bien de una anulación de los contrarios por la Victoria de uno de ellos, el Mal (Panero, 1977: 20).

Así es como el mal puede ser planteado como un programa revolucionario. Ahora es el turno de hacer una genealogía de esa tradición a la que, como hemos visto, se adscribe Panero. El mal, al enfrentarse ya no a Dios sino a la razón, debe, por tanto, cubrirse o, más bien, convertirse en el terror, lo que escapa y se enfrenta a dicha razón. Esta tendencia se percibe ya en los albores del periodo moderno, el romanticismo. En *Los hijos del limo* leemos:

«Fantasías cónicas o diabólicas». Esa frase anticipa una de las corrientes más poderosas y persistentes de la literatura moderna: el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural. En una palabra, la ironía —la gran invención romántica. Precisamente la ironía —en el sentido de Schlegel: amor por la contradicción que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción— define admirablemente la paradoja del romanticismo alemán. Fue la primera y más osada de las revoluciones poéticas, la primera que exploró los dominios subterráneos del sueño, el pensamiento inconsciente y el erotismo; [...] (Paz, 1999: 448).

Ante una razón mayoritaria opresiva, el escritor moderno opera contraponiendo lo que no es común, lo que no se ha logrado y establecido con un injusto pacto de fuerzas. Frente a la razón y la objetividad se contraponen lo

irracional y la subjetividad. En su ensayo sobre Hölderlin, al que precisamente Panero pone, como hemos leído, como génesis de su poética del mal, Stefan Zweig habla de esa contraposición en los siguientes términos:

[...] de toda su enervadora y ardiente lírica se desprende, tan sólo, un único pensamiento, y ese pensamiento es, como siempre pasa en Hölderlin, el sentimiento de su vida: el dualismo inarmónico, el no poder conciliar el mundo externo, trivial e impuro, con el mundo interior (2002: 110-111).

Y es que, al hacerse subjetivo el arte produce una escisión traumática entre la obra de arte y el artista, por una parte, y el mundo, por otra, que sólo puede desembocar en la exclusión, primero, y el mal, después. Como dice Maurice Blanchot:

El arte es esta pasión subjetiva que ya no quiere participar del mundo. Aquí, en el mundo, reina la subordinación a los fines, la medida, la seriedad, el orden — aquí la ciencia, la técnica, el Estado— aquí la significación, la certeza de los valores, el Ideal del Bien y de la Verdad. El arte es «el mundo invertido»: la subordinación, la desmesura, la frivolidad, la ignorancia, el mal, el sin sentido, todo esto le pertenece, extenso dominio (1992: 204).

Con estas palabras vemos que el arte, la belleza, ya no responde a criterios prefijados, no responde a la ley, sino que sólo responde a la subjetividad. Y será Hegel, compañero de piso de estudiante de Hölderlin, quien mejor lo exponga. En la *Fenomenología del espíritu* (1807), Hegel se plantea el conflicto de la conciencia, escribiendo una épica o, mejor, un drama de la subjetividad pura en su tensión con el concepto objetivo. El alma bella, que es el alma del artista de la virtud al haber llegado a la perfección, se encuentra libre de todo compromiso con el deber, con la ley moral:

Así pues, la buena conciencia pone en su saber y en su querer el contenido, cualquiera que él sea, en la majestad de su altura por encima de la ley determinada y de todo contenido del deber; es la genialidad moral que sabe la voz interior de su saber inmediato como voz divina y que, al saber en este saber no menos inmediatamente el ser allí, es la divina fuerza creadora que tiene en su concepto la vitalidad. Es también el culto divino en sí mismo, pues su actuar es la intuición de esta su propia divinidad (Hegel, 2005: 382).

La conciencia bella crea un mundo; pero, sin embargo, este mundo resulta insuficiente para su plenitud puesto que, en tanto que mundo creado, el *yo* = *yo* que es el refugio íntimo de la autoconciencia hace del *yo* toda esencialidad y toda existencia. El hundirse en sí mismo provoca, además, que para esta conciencia el saber se convierta en *su* saber. Esto significa el desplome de la objetividad en el alma bella:

La absoluta certeza de sí mismo se trueca, pues, de modo inmediato, para ella misma como conciencia, en el apagarse de un sonido, en la objetividad de su ser para sí; pero este mundo creado es su *discurso*, que ha escuchado también de un

modo inmediato y del que solamente llega a ella el eco. Este retorno no tiene, pues, la significación de que en este acto la conciencia *en sí* y *para sí*, pues la esencia no es para ella un *en sí*, sino que es ella misma; ni tiene tampoco *existencia*, pues lo objetivo no logra llegar a ser un negativo del sí mismo real, del mismo modo que éste no alcanza realidad. Le falta la fuerza de la enajenación, la fuerza de convertirse en cosa y de soportar el ser (Hegel, 2005: 383-384).

Presas de esta brutal escisión entre el afuera y el interior, el alma bella se torna, pues, alma desventurada, alma que sufre por la inadaptación del mundo y la inadaptación del mundo a ella. Y es precisamente en su desventura donde el alma alcanza sus máximas cotas de belleza: «-en esta pureza transparente de sus momentos, un *alma bella* desventurada, como se la suele llamar, arde consumiéndose en sí misma y se evapora como una nube informe que se disuelve en el aire» (Hegel, 2005: 384). Es entonces cuando el alma bella desventurada reconoce la desigualdad del discurso social («el lenguaje en el que todos se reconocen mutuamente como conciencias escrupulosas»), disolviéndolo, desgarrándolo con la muestra de la igualdad del ser y de la hipocresía del discurso que sostiene dicha igualdad ficticia. Es el paso definitivo del alma bella al mal, cuando desvela la imposibilidad de igualar el discurso objetivo con el subjetivo:

Y a esta igualdad no se llega tampoco ni mediante la persistencia unilateral de la conciencia mala sobre sí, ni a través del juicio de lo universal. Si aquella reniega de sí frente a la conciencia del deber y enuncia que lo que la conciencia del deber proclama como maldad, como absoluta con lo universal, es un obrar con arreglo a la ley interior y a la buena conciencia, en esta unilateral aseveración de la igualdad permanece, a pesar de todo, la desigualdad de la conciencia mala con respecto a lo otro, ya que ésta no lo cree ni lo reconoce (Hegel, 2005: 386).

Ahora bien, este choque de la subjetividad y la objetividad, como apunta Octavio Paz, debemos entenderlo en su dimensión trágica de que es un movimiento que la propia razón, al desplegar su aparato crítico de la realidad, desencadena (1999: 433-434). Efectivamente, la razón humana, al hacerse crítica, engendra también su propia crítica. El reino de Dios ha acabado y el hombre se alza con un mecanismo de análisis crítico de la humanidad como es el de la perspectiva histórica. Sin embargo, esta perspectiva histórica, la de la razón, pronto se convertirá en algo que reemplaza al arte. Nos encontramos, por tanto, con que el hombre moderno inicia un movimiento que cada vez lo acerca más al estudio de sí mismo (las «disciplinas humanísticas»); pero ese acercamiento a la razón, sin embargo, le separa cada vez más de la espiritualidad, de los dioses. Según Blanchot:

El hombre de hoy, pues, debe invertir el sentido de su marcha. Debe apartarse del mundo de los dioses, que es también el mundo de los muertos, del llamado último Dios, el Cristo, que ha desaparecido y nos invita a desaparecer. Pero, ¿cómo es posible esta inversión? ¿Es una rebelión humana? ¿Acaso el hombre es invitado a levantarse contra las potencias superiores que le son hostiles porque lo desviarían

de su tarea terrestre? No, [...] Si los hombres de la era occidental deben realizar esa inversión, decisiva, es porque los mismos dioses realizan lo que él [Hölderlin] llama la «inversión categórica». Hoy los dioses se apartan, están ausentes, son infieles, y el hombre debe comprender el sentido sagrado de esa infidelidad divina, no contrariándola, sino realizándola en lo que a él respecta (1992: 260).

2. DEL GENIO A LA LOCURA

Se produce, pues, una nueva escisión entre el alma bella y el sentido común: el hombre desarrolla la razón, las ciencias se adentran en la naturaleza y en lo humano con la fría precisión de un cirujano. Friedrich Hölderlin escribe:

Nuestra generación peregrina en el Orco, ausente de todo lo divino. Están los hombres como atornillados en su propia actividad, y en el estruendo de los talleres sólo oyen su propia voz. Como salvajes, trabajan incansablemente con brazo duro, pero su labor queda siempre infructuosa, como la de las Furias (cit. en Zweig, 2002: 58).

Goethe, que apenas si reparó en Hölderlin en vida, también dotará a su Fausto de todas las infernales potencias del avance científico. Este ruido del progreso, del taller trabajando a toda potencia, de la ausencia de lo divino, trae como consecuencia la añoranza de una edad de Oro. Hölderlin escribe en «Grecia»:

El deseo me impulsa hacia aquel país mejor,
hacia Alceo y Anacreonte,
y quisiera dormir en la estrecha morada
junto a los santos de Maratón.
¡Que ésta sea la última de mis lágrimas
vertidas por la querida Grecia!
Haced sonar, Parcas, vuestras tijeras,
pues mi corazón pertenece a los muertos (2005a: 145-147).

Ahora bien, esta edad de Oro mítica, esa edad perdida, ya no depende del regreso de los dioses, lo cual sería un planteamiento claramente pre-moderno. Por el contrario, el hombre y el artista toman conciencia absoluta de su propia responsabilidad en el regreso a la edad dorada, a la utopía:

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva. Aunque postula como los paganos una edad de oro anterior a la historia, no inserta esa edad dentro de una visión cíclica del tiempo; el regreso a la edad feliz no será la consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres. En realidad, el pasado no regresa: los hombres, por un acto voluntario y deliberado, lo inventan e instalan en la historia (Paz, 1999: 443).

En la obra paneriana, esa nostalgia por un pasado inasible e idealizado se observa especialmente en *Así se fundó Carnaby Street*, en el que la huida hacia el pasado se materializa como un canto al mundo idílico de la infancia, ya totalmente destruido: «El Templo, de la magia, bombardeado. Terón, el Rey de los Magos, ha quedado ciego. Mandrake acude inútilmente en su auxilio. Los invasores» (Panero, 2001: 39). Sin embargo, este anhelo en Panero se llena de matices irónicos:

¡Ah, quien hubiera podido vivir aquella época hoy tan lejana, haber sido una muchacha pálida que tocara el piano y en los atardeceres bordase en el bastidor, esperar a un novio detrás de un visillo que se estremeciera cuando él pasase, tener una caja de música llena de valsos tristes, llamar a un muchacho a la luz de una vela «caballero», y recitar versos que se perdieran entre la hiedra de las ventanas! (Panero, 2001: 37).

Ironía que, en cualquier caso, y como en Hölderlin, denota una radical negación del presente, sin bien en el caso de Panero, no puede ser contemplada sino desde la ruina del presente: «Encontré sólo telarañas, viejos valsos caídos en los rincones. Encontré sonrisas: de debutantes, de condesas arruinadas, de cazadores de dotes. También la sonrisa del Rey, feliz por el regreso de su hijo» (Panero, 2001: 40).

Volviendo a Hölderlin, en su obra se constata que el hombre ha desalojado a los dioses, trayendo con este desalojo el advenimiento de la terrible Edad del Hierro. La labor, a la vez titánica e imposible, no es otra sino rellenar esa ausencia. En «Vocación de poeta», se expresa en estos términos:

Y sin embargo, oh todos vosotros, Celestiales,
[...]
¿vamos a silenciaros? Y cuando la armonía
del año silencioso en nosotros resuena,
¿ha de sonar igual que si, atrevido, un niño
jugando, tocara la sagrada
la pura lira del maestro? (Hölderlin, 1993: 143-145).

Los dioses, hartos de las locas pretensiones del hombre, han decidido abandonarlo pero, sin embargo, siguen a su lado: producen la noche en el hombre, esto es, la ceguera que le impide percibir a los Celestiales. Es así como el poeta, rota ya definitivamente esta relación, adopta alegremente la responsabilidad de reanudar el canto de lo sagrado:

Mas el Padre nos cubre los ojos con sagrada
noche, y así podemos permanecer: no ama
la insolencia. Pues nunca ha doblegado
al cielo lo violento.

Aunque tampoco es bueno ser demasiado sabio.
La gratitud le reconoce, mas no puede
retenerlo ella sola, y es bueno que un poeta
se reúna con otros que a comprender le ayuden.

Mas permanece el hombre, como debe, sin miedo,
 a solas ante Dios; su candor le protege
 y no precisa de armas, ni de argucias en tanto
 que la ausencia de Dios no acuda en su socorro (Hölderlin, 1993: 145-147).

Casi dos siglos después, Panero escribe en *El que no ve*:

Sólo un hombre errando solo
 solo, a solas con Dios
 un hombre solo en la calle
 errando a solas con Dios (2001: 246).

Volviendo a la ausencia de los dioses, ante la desaparición, bajo el título de «superstición», de la creencia, el poeta tomará el testigo cultural. Pero esta asunción ya no puede responder a otra religión que no sea ella misma, esto es, no puede sino ser culto a, y *en*, la propia poesía: «La religión en poesía práctica», nos dice Novalis (cit. en Paz, 1999: 461). Religión, pero religión libre de toda ortodoxia puesto que, si cada poema debe ser una manifestación de esa divinidad que el hombre debe construirse, esa manifestación nunca puede ser un sistema establecido dado que cada texto es la plasmación radical de una subjetividad, con lo cual el poema siempre se enfrenta a la ortodoxia desde una relación de alteridad (Paz, 1999: 461-462). Ahora bien, el poeta, al convertirse en receptor de la esencia de los dioses, se convierte en un ser que ya no puede estar con los hombres. Se inicia aquí la tragedia del genio, que trataremos de elucidar en las siguientes líneas. Como dice Zweig: «Hölderlin tiene un concepto sagrado de la poesía; el verdadero poeta, el poeta de vocación, debe renunciar a lo que la Tierra ofrece a los humanos, a cambio de poder aproximarse a la divinidad» (2002: 49). Pero vayamos un poco más despacio, pues necesitamos todavía desentrañar algunos conceptos previos.

Raros son los poemas en la obra de Panero en los que podemos encontrar la exaltación de la alegría con que Zweig habla de Hölderlin sino que, por el contrario, su obra se ajusta más a lo oscuro. No son inexistentes, sin embargo, los textos en los que el amor es ganas de vivir, ganas de la intensidad perdida, como en el bello poema «A Francisco»:

Suave como el peligro atravesaste un día
 con tu mano imposible la frágil medianoche
 y tu mano valía mi vida, y muchas vidas
 y tus labios casi mudos decían lo que era el pensamiento.
 Pasé una noche a ti pegado como a un árbol de vida
 porque eras suave como el peligro,
 como el peligro de vivir de nuevo (2001: 211).

Y es que esa asunción trágica y desgarradora, la asunción de los contrarios, es lo que constituye al verdadero genio romántico. En un texto muy re-

lacionado con la versión «definitiva» de *Hiperión*, el llamado «Fragmento *Thalia*», nos dice su autor:

Hay dos ideales de nuestra existencia: un estado de suprema inocencia, donde nuestras necesidades concuerdan recíprocamente consigo mismas, con nuestras fuerzas y con todo aquello con lo que estamos vinculados, *gracias a la simple organización de la naturaleza*, sin nuestra intervención y un estado de suprema cultura donde ocurriría lo mismo con respecto a necesidades y fuerzas infinitamente multiplicadas e intensificadas, *gracias a la organización que nosotros mismos somos capaces de darnos*. La órbita excéntrica, que el hombre, en comunidad y en solitario, recorre desde un punto (el de la inocencia más o menos pura) hasta otro (el de la cultura más o menos consumada) parece ser, *según sus direcciones esenciales*, siempre igual a sí misma (Hölderlin, 2005a: 149).

De nuevo vemos al artista romántico atrapado en una doble contraposición de términos: por una parte, la ya conocida antítesis entre «comunidad» y «solitario»; por otro, la de una inocencia natural —esto es, una predisposición natural que la propia naturaleza se encarga de armonizar— y la cultura, la experiencia que el hombre puede adquirir, que el hombre debe armonizar él mismo «como somos capaces de darnos». Entre estos dos polos, en la extremadamente dura tarea de dar un sentido universal a la singularidad absoluta, nace el genio. Como dice Panero:

El tema del arte, de la literatura, es, pues, en cierto sentido, la locura, y es por ello que «escribir es producir la ausencia de obra». El «genio» será así el loco capaz de dar un «tercer sentido», un sentido universal a la singularidad absoluta que se llama locura. El «genio» será aquel que ha hecho de su locura, de su ausencia de obra, su obra (1977: 11-12).

Y es que, volviendo a Blanchot, la época moderna, desde Descartes, está señalada por un juego continuo entre una existencia que se presenta de manera gradual como una pura intimidad del sujeto, y la conquista del mundo que se va haciendo progresivamente más activa, pero que se presenta también cada vez más como una objetividad, una dialéctica entre el espíritu que realiza y la voluntad que produce a partir de la cual se extrae el valor del genio:

El Yo artístico afirma que él es la única medida de sí mismo. La única justificación de lo que hace y de lo que busca. La genialidad romántica impulsa a este sujeto real que no sólo está más allá de las reglas comunes, sino que también es extraño a la ley de la realización y del éxito, incluso en su propio plano (1992: 203).

El genio es, por tanto, quien armoniza en sí la dialéctica entre universal y particular, objetivo y subjetivo. Él mismo es la síntesis de ambos valores, y por ello es el elegido, el que recibe el favor de los dioses. Pero esta dialéctica es una dialéctica trágica, donde el ser se desgarran en su multidimensionalidad, crucificado como está entre lo humano y lo divino, pero también —como se ha apuntado— entre lo universal y lo particular. Como Faetón,

como el *Prometeo encadenado* de Esquilo —tan del gusto de los románticos— la cercanía de los dioses es letal para el genio que, en tanto que hombre, sufre la divinidad como terrible «fuego del cielo»:

«El fuego del cielo» es el signo de los dioses, la tormenta, el elemento empedocleano. Pero Hölderlin agrega inmediatamente: el instinto que forma y educa a los hombres a ese afecto, ya que sólo aprenden y poseen realmente lo que les es extraño; lo que está cerca de ellos no está cerca de ellos. Por eso, los griegos, extraños a la claridad, han adquirido en grado excepcional, el poder de la sobremedida, del cual Homero es el ejemplo más alto. Por esto los hespérides, y en particular los alemanes, han llegado a dominar el *pathos* sagrado que les era extraño, pero ahora deben aprender lo que les es propio, aprender la medida, el sentido lúcido y también la firme subsistencia en este mundo y esto es lo más difícil (Blanchot, 1992: 259).

Lo más difícil, porque es una tarea de dioses puesta en manos de hombres, una tarea que es también un proceso de destrucción, de demolición, un proyecto abocado al fracaso. Como dice Zweig:

Él, tan sensible, nunca tiene la conciencia de ser invulnerable a los dardos del destino, como Sigfrido; nunca jamás se imagina victorioso o triunfante. Y es precisamente esa idea de fracaso que siempre lo acompaña en la vida lo que da a su lucha esa fuerza grandiosamente heroica (2002: 54).

Conocemos el fracaso de Hiperión, pero también Empédocles se convierte para Hölderlin en símbolo del genio fracasado. Reelaborado como una obsesión, una y otra vez, entre 1797 y 1800, *La muerte de Empédocles* se convierte en el signo esencial para interpretar la caída en desgracia del genio. Y esto es así puesto que, si bien en *Hiperión* Hölderlin nos exponía el ascenso y decadencia del genio, en su *Empédocles* nos mostrará sólo la caída implacable de lo divino a lo humano:

Y, arrojado, sin amigos, aquel que fue amigo de los dioses, para siempre debe nutrirse de la noche y de la nada, soportando lo insoportable como aquellos débiles que se forja en las jornadas del temible Tártaro. ¿Para qué he venido aquí abajo? ¿Para nada? ¡Ah! Alguna cosa habéis de dejarme (Hölderlin, 1997: 23).

Y, más adelante, «[...] a los hijos del cielo, cuando han sido demasiado felices, les está destinada una maldición especial» (Hölderlin, 1997: 27). La maldición de Empédocles no es otra que la maldición del genio moderno: la imposibilidad trágica de hacer converger los dos extremos de lo subjetivo (el yo) y lo objetivo (los otros). Porque a Empédocles, al contrario que después veremos con Hölderlin, no lo destruye la locura sino los hombres, los agricultores. El genio, portador de la divinidad, estandarte de comunicación entre el hombre y la naturaleza (lo divino) es rechazado y desterrado por aquellos a los que honraba con su presencia de semidios; choca con la necesidad del hombre, con la maledicencia del sacerdote Hermócrates:

Más destructor que la espada y el fuego es el espíritu de los hombres, semejante al de los dioses, cuando no puede callar y descubre su secreto. Si permanece callado y reposa en sus profundidades, y da lo que es necesario, entonces es bienhechor; por el contrario, llega a ser como un fuego que devora, cuando rompe sus cadenas. ¡Arrojemos a aquel que entrega su alma desnuda y a sus dioses, diciendo temerariamente lo que no debe decirse! ¡Arrojemos al que derrama y disipa como agua el peligroso bien que posee! [...] Semejante a él, sí, como él, loco y dolorido, debe vivir y perecer aquel que descubra lo divino y entregue lo oculto en manos de los hombres. ¡Debe caer! (Hölderlin, 1997: 18)

Pero lo que hace más funesto todavía el destino del genio es precisamente que esta ruptura con sus semejantes, una vez desencadenada, se plantea como una escisión irrevocable. Empédocles es desterrado por el pueblo que había bendecido con su presencia divina, e incluso los campesinos lo desprecian. Pero, cuando el pueblo, reconociendo su error, vuelve en procesión para suplicarle el regreso, Empédocles ya no puede perdonar o, mejor, sí que perdona, pero es incapaz de restaurar la inocencia del pacto entre lo divino y lo humano. De este modo se cierra el componente trágico del genio; el desenlace ya sólo puede ser la muerte, pero una muerte que no es trágica en sí sino, por el contrario, que representa el fin de la tragedia y la redención absoluta de los sufrimientos del genio:

¡No! No me asombra que quiera marchar hacia sus dioses. ¿Qué le dieron los mortales? ¿Ha madurado, acaso, el pueblo insensato, el sentido elevado de sus palabras? Llévatele, naturaleza, llévatele, ya que le diste todo y luego lo entregaste a nosotros. ¡Tus elegidos son perecederos, lo sé! Vienen y se engrandecen, sin que nadie sepa cómo ha llegado a ser; así también vuelven a desaparecer los felices y nada los retiene... ¡ah! Dejados (Hölderlin, 1997: 75).

Ahora bien, no nos equivocamos afirmando que, siendo trágico, el destino de Empédocles es menos horrible que el destino que al otro genio, el de la vida real, le esperaba. Así, Hölderlin pagará su connivencia con los dioses con una maldición digna de los castigos clásicos: la locura. Hölderlin, como Empédocles, paga cara su hermandad con los dioses, abriendo así un periodo radicalmente otro en su obra: el tiempo de los poemas de la locura. Es indudable que este periodo se yergue como propio y, casi, independiente dentro de la obra del alemán. Todos los autores que hemos visto hasta ahora coinciden en ello. Así:

Cuando la locura se apoderó completamente del espíritu de Hölderlin, también su poesía se invirtió. Todo lo que había de dureza, de concentración, de tensión casi insostenible en los últimos himnos, se convirtió en reposo, calma y fuerza apaciguada. ¿Por qué? No lo sabemos. Como lo sugiere Allemann, es como si quebrado por el esfuerzo de resistir al impulso que lo llevaba hacia la desmesura del Todo, por resistir a la amenaza de la salvajería nocturna, también hubiese quebrado esta amenaza, realizando esta inversión, como si entre el día y la noche, entre el cielo y la tierra, se abriese de ahora en adelante una región pura e ingenua donde pudiera ver las cosas en su transparencia, el cielo en su evi-

sus canciones hablan de ángeles y cosas
 que cuestan la vida al ojo humano
 la vida se pudre a sus pies como una rosa
 y ya cerca de la tumba, pasa junto a él
 una Princesa (Panero, 2001: 355).

3. SCARDANELLI

Hasta aquí hemos visto cómo el pensamiento literario de Leopoldo María Panero encuentra un punto de partida en la obra de Hölderlin y, por extensión, en el romanticismo alemán. En las siguientes líneas nos detendremos un momento observando la aplicación de la imagen hölderliniana en la poesía de Panero y, en concreto, compararemos la última producción de ambos poetas. Como hemos visto, los estudiosos de la obra de Hölderlin coinciden en el cambio radical que se produce en su discurso poético. Ahora bien, la mejor versión que podemos escuchar de este proceso no es otra que la que el propio autor nos da en un borrador de carta sin fecha que se encuentra entre los papeles que se pudieron rescatar tras la muerte del poeta:

Dejé esta tierra tan pequeña, emprendí el vuelo hacia las estrellas, pasando sobre cimas de montañas antes tan caras a mi corazón sangrante. No solamente los males de la tierra me parecían pequeños y poco importantes; incluso sus alegrías no eran para mí más que golosinas hechas para niños y no para Dioses, y el hombre es un dios si quiere serlo. Pero he aquí a los hombres que se abandonan a la desesperación, plenos de incredulidad en cuanto a la naturaleza humana y tan débiles, en fin... No, no quiero hablar más de ello, no quiero caer de mi cielo, no quiero privarme de esta felicidad que me transporta, de esta sangre tan calma que corre por mis venas; no quiero soñar más con el pasado, e incluso si tuviera un gran deseo de ello, recordaría a lo sumo las flores que el carro de la Fortuna ha dejado escapar sobre mi camino; no quiero leer en la historia de mi vida sino las hojas que contienen mi felicidad (Hölderlin, 2005b: 41-42).

Varias son las conclusiones que debemos sacar de la lectura anterior. En primer lugar, la confirmación de que es la genialidad de Hölderlin la que conduce al desastre de la locura. La segunda, quizá la más importante, es que el fenómeno de la locura es visto desde un doble prisma: el primero, como escisión rotunda y definitiva del genio con los humanos; el segundo es la afirmación radical que de esa ruptura se hace tanto en esta carta como en su propia producción poética. También en Panero encontramos un contraste destacable, que podríamos datar en su libro *Teoría lautreamontiana del plagio*. En efecto, en su libro anterior, *Abismo*, encontramos aún un discurso que se mantiene, si bien ya débilmente, en la coherencia; veamos el caso del poema [*Qué sucede cuando un alma muerto...*]:

Qué sucede cuando un alma muerto
 y sólo flores y plantas forman el séquito

fúnebre, y ya
 no es primavera ni otoño ni invierno
 sino arrastrarnos por la vida como un
 gusano, como un gusano arrastrándose por la página
 abiertos los ojos para siempre
 y unas notas de Haydn sobre el sepulcro
 que como una vanidad nuestro a los hombres (Panero, 1999: 39).

Discurso que, repito, bien que original, mantiene un pensamiento, un razonamiento interno que, dentro de su propia lógica, es coherente. Sin embargo, será a partir de *Teoría lautreamontiana del plagio* cuando Panero empiece a generar sus «poemas de la locura», en las que el estilo cambia radicalmente. Veamos ahora el poema «Bataille»:

Perfecto es el odio
 imperfecto es el aliento
 imperfecta la vida
 y sucia como el hombre
 que a sus pies
 alienta, miserable y caído
 como el viento
 como el árbol del culo (2001: 557).

O, aún, los siguientes versos:

Dios es la simetría de un sapo
 Y sus ojos me buscan en la oscuridad
 Como una serpiente que buscarse el corazón de la tiniebla
 Mientras un japonés atisba en la esquina
 En la esquina cruel del poema
 En donde las águilas se vuelven para mirar
 Y no encuentran sino la nada, mi única terrible compañera
 La nada que se vuelve para mirar (558).

Un rasgo común en ambas etapas poéticas, la de Panero y la de Hölderlin, es un gusto obsesivo por la repetición. En el alemán, por ejemplo, sus poemas son un constante retorno a la naturaleza; la naturaleza se plantea como el único espacio en el que se obtiene el sagrado don de la expansión, del olvido. Una y otra vez vemos al hombre retratado en las estaciones, el fluido circular de la naturaleza, como en uno de los varios poemas titulados «Primavera»:

Brilla el sol, florecen los campos,
 Floridos y suaves llegan los días,
 Hasta el anochecer florece, y claros días
 Descienden del cielo, donde los días nacen.

 El año brota con sus estaciones
 Lleno de gloria, y muchas son las fiestas,
 El hacer diario de los hombres nace con nueva meta,
 Siendo muchos los signos en el mundo, muchos los prodigios (2005b: 53).

Todas las estaciones aportan su esplendor, el esplendor del mundo al genio que ya no lo sufre en la compañía de los hombres sino que lo sobrevuela alegre en la compañía definitiva de los dioses. El verano potencia el esplendor de la primavera, es una explosión de vida; el otoño es «Como un cuadro, rodeado de áureos resplandores» (Hölderlin, 2005b: 119). Ni siquiera el invierno, estación que suele ser el apogeo de lo oscuro, es visto por el Hölderlin de la demencia como algo nocivo sino, más bien, como el tiempo en el que la naturaleza llama a la hibernación, al recogimiento espiritual:

A esa hora ver es posible desde el cielo
La amplitud del día, por noche clara circundado
Cuando en lo alto las estrellas aparecen,
Y más espiritual la vida que se expande (Hölderlin, 2005b: 69).

Tras la tensión de la agonía, la locura se plantea como un cuerpo laxo, que reduce la tensión compositiva a sus unidades mínimas. La belleza es la belleza más simple, más natural. También el odio, en Panero, pierde bastante de su fuerza, puesto que es odio ya no beligerante, sino odio vilmente vencido:

[...] -ah cura del Infierno
que quisiera destruir el planeta
para que contra Dios
brille el hombre
hecho tan solo de la nada
ah suicidio de Pan en el desierto
flor perfecta de la nada (2003: 97).

Al igual que Hölderlin, lo hemos dicho, Panero volverá una y otra vez a los mismos lugares de la poesía, a las mismas imágenes, a una belleza bastarda que mezcla lo inmundo con lo angelical pero que, sin embargo, está estilizada, reducida, a sus estructuras más simples: la flor, el poema, la ceniza, el silencio, se repiten entrelazándose en nuevas conjugaciones, marcando un tempo vacío si no es por algunas de estas imágenes solitarias. Tomando solamente otro de los libros que pertenecen a esta etapa última, *Esquizofrénicas o la balada de la lámpara azul* (2004), encontramos la repetición de estas imágenes con una tenacidad que desconcierta, al tiempo que puede llegar a despertar en el lector un primer sentimiento de rechazo ante el discurso de lo que no se conoce, esto es, de la locura. Así, en «Per Beherito»:

[...] señor del viento y de la nada
dame al fin
la paz del sepulcro y de la nada: y el poema
como una flor se enreda
en mis piernas (2004: 13).

Y más adelante:

[...] la mecánica del sufrimiento, el potro
azul de la nada, el silbido
atroz de la nada [...] (2004: 18).

Y aún:

Voces hablan de la sombra
desnudando el cadáver del poema
y ofreciendo a la nada mi reino
pues sólo soy un cadáver destronado [...] (2004: 23).

Singularmente presente está la repetición de las interjecciones «oh» y «ah». De nuevo, debemos hablar de una simplificación de la forma poética hasta su estructura básica, pero también de un odio mitigado en la pura expresión del dolor. Como dice Túa Blesa:

Expresiones como «ah», «oh» están, pues, en la lengua, pero exceden ese espacio —o, dicho de otro modo, aún no llegan a él— y se aproximan a lo que se denomina grito, o quizá lo son sin más. El grito, un tipo de significante del que hay que decir que lo es pero sin significado, significante en estado de carencia de significado, aunque no parecerá descabellado afirmar que el grito supone la puesta en signo del dolor, puesta en signo que no deberá confundirse con el significado «dolor» (significado del signo «dolor»), por cuanto el grito no representa algo como «dolor», sino que es la presentación directa del dolor (2004: 138).

Expresiones de dolor que se repiten sin sentido o, más bien, destrozando el sentido, agujereándolo con un ritornelo que vuelve una y otra vez, una y otra vez, a veces con sarcasmo, otras con sentimiento sincero, pero siempre con el dolor como expresión de nada excepto de sí mismo y de la locura.

Se podrían leer estas interjecciones que jalonan la escritura de Panero como síntomas de lo que el discurso poético es, o ha llegado a ser, un gran signo en el vacío, un gran signo vacío en el vacío, una voz que ha perdido —¿cuándo?— su vigencia en el entramado de los discursos sociales: palabra sin respuesta, palabra, entonces, semejante a la del loco, que se dice sin esperanza de ser correspondida, dicha para nada, para nadie, una vez que se ha decretado la asimilación de la palabra poética a la palabra enajenada (Blesa, 2004: 140).

Pero, más allá del paralelismo que pudiéramos encontrar en ambas escrituras, lo cierto es que la presencia de Hölderlin se hace evidente en la poesía de Panero. Hölderlin es para Panero, igual que Empédocles lo fue para Hölderlin, el poeta vencido por el mundo, por la maldición de los hombres; ángel caído abocado a la locura. No es cualquier Hölderlin el que Panero toma, sino el de la locura, el que firma sus poemas como Scardanelli, el que deja la macabra constatación de la locura con las fechas inverosímiles de los poemas, fechas que se remontan a momentos antes de la existencia del poeta —1648, 1671, 1759 (2005b: 49, 51 y 119)—, o incluso posteriores —1940 (71)—. Ya en 1992 encontramos un demoledor retrato o premonición del Apocalipsis de la locura

en Panero, donde el poema hecho por el genio destrozado, el «feto de ángel», es la única razón que agarra al loco a la existencia:

Este árbol es para los muertos. Para nadie más que los muertos.
 Crece, todopoderoso sobre la tierra, como un ciprés gigantesco,
 como un fantasma al que
 niños babeantes abrazaran con frenesí, y gritando como ratas
 ¡Scardanelli, Scardanelli!
 Y el recuerdo apesta.
 [...] Y que este encuentro firme ese poema,
 este feto de ángel, esta excusa
 para no terminar hoy con mi vida (Panero, 2001: 427).

Lo que en *Piedra negra o del temblar* se presenta como premonición de la locura, en los últimos libros de Panero se presentará como constatación de la vida. Aún hay un detalle más importante, se expresa desde el nuevo lenguaje de la locura, desde el lenguaje sin sentido, desde el lenguaje cuestionado por la repetición de un nombre o una máscara, Scardanelli:

[...] Ah Scardanelli, Scardanelli!
 Labio de la página donde se inscribe el grito
 Rezando para un futuro mejor,
 En que los hombres griten unánimemente
 Scardanelli, Scardanelli (2003: 13).

En conclusión, hemos visto como la obra de Leopoldo María Panero se construye con un programa bien definido, que toma —pervirtiéndolas— las bases de la modernidad: concretamente el de la rebeldía ante el discurso hegemónico y la elección de una literatura que se adscriba al mal como reacción subversiva a la literatura burguesa. Una de las grandes referencias en ese programa es Hölderlin, del que Panero toma la noción de una Edad de Oro perdida y el deseo, abocado al fracaso, de alcanzar lo absoluto, el cual sólo puede terminar con la locura. Y, más allá, se produce una verdadera hibridación de la obra (y la figura) del alemán en la escritura del poeta madrileño. Y esto es así hasta el punto en que llega el momento en que ya no hay distinción entre Panero y Hölderlin, y el «yo» se mezcla en él bajo la forma de magia oscura, forma de la que sólo es capaz la locura. Quizás el mejor ejemplo de esta hibridación nos lo proporcionan, para terminar, los versos del poema que lleva el rimbaudiano nombre de «Je est un autre»:

Mañana con el recogedor
 arrastrarán los trozos de mi alma
 y los venderán al mejor postor
 y los niños, corriendo alrededor
 gritarán «Scardanelli, Scardanelli»
 Hölderlin ha muerto ya (2004: 34).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blesa, Túa (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- Blesa, Túa (2004). *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Jaspers, Karl (1968). *Genio y locura*. Madrid: Aguilar.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hölderlin, Friedrich (1993). *Antología poética*. Madrid: Cátedra.
- Hölderlin, Friedrich (1997). *La muerte de Empédocles*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2005a). *Los himnos de Tubinga*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2005b). *Poemas de la locura*. Madrid: Hiperión.
- Panero, Leopoldo María (1977). *Visión de la literatura de terror anglo-americana*. Madrid: Felmar.
- Panero, Leopoldo María (1999). *Abismo*. Madrid: Endymion.
- Panero, Leopoldo María (2001). *Poesía Completa (1970-2000)*. Madrid: Visor.
- Panero, Leopoldo María (2003). *Erección del labio sobre la página*. Madrid: Valdemar.
- Panero, Leopoldo María (2004). *Esquizofrénicas, o la balada de la lámpara azul*. Madrid: Hiperión.
- Paz, Octavio (1999). *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- Zweig, Stefan (2002). *La lucha contra el demonio*. Barcelona: El Acantilado.

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2013.

Fecha de aceptación: 14 de abril de 2014.