

LEOPOLDO MARÍA PANERO: LA POSTMODERNIDAD EN LA MUERTE DEL POETA MALDITO

LEOPOLDO MARÍA PANERO: POSTMODERNITY IN POÈTE MAUDIT'S DEATH

Víctor SILVA GUAPO

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: En algunos poemas de Leopoldo María Panero, poeta maldito y postmoderno, se tematiza la desmitificación del malditismo. El presente artículo se plantea hallar una justificación de este fenómeno en la coexistencia problemática de las nociones de *postmodernidad* y *malditismo*, entendiendo a este último como un mito creado por los propios poetas y consagrado por la tradición. Algunas de las características de la postmodernidad como la *desubstancialización*, la descentralización y la integración, difieren o, incluso llegan a ser radicalmente opuestas a las principales características del malditismo: la alteridad, la extralimitación y la intensidad. Finalmente, se discute la posibilidad de persistencia del malditismo y se proponen el cinismo y la alteridad pura como valores fundamentales para que se dé dicha supervivencia, también desde el ejemplo del poeta no-español.

Palabras clave: Leopoldo María Panero, malditismo, postmodernidad, alteridad, extralimitación, intensidad, desubstancialización, integración, desmitificación, cinismo.

Abstract: The demystification of mauditism is thematized in some of Leopoldo María Panero's poems, poète maudit and postmodern. The following paper attempts to find a justification for this phenomenon in the problematic coexistence of *postmodernity* and *maudit* notions, having understood the latter as a myth created by poets themselves and consecrated by tradition. Some of postmodernity's characteristics, such as *desubstancialization*, decentralization and integration, differ or are radically opposed to the mauditism's main features: otherness, excess and intensity. To conclude, it is discussed the possibility of mauditism to persist: cynicism and pure otherness are proposed as fundamental values for such persistence, which can also be found on the work and figure of the non-Spanish poet.

Key words: Leopoldo María Panero, mauditism, postmodernity, otherness, overreach, intensity, *desubstancialization*, integration, demystification, cynicism.

1 El Malditismo: el mito de la alteridad

El malditismo como noción plantea muchos problemas de base en lo que respecta a establecer una definición de sus características, de sus límites y, consecuentemente, de sus componentes: de aquellos que merecen la etiqueta de “poeta maldito”. El primero y más evidente, porque no sólo afecta a esta sino a cualquier categorización literaria, tiene que ver con las particularidades de cada autor, que hacen imposible fijarlo fielmente en ninguna categoría sin tenderlo en un lecho de Procrusto. El segundo es la vaguedad misma de esta etiqueta en especial, pues no se trata de una escuela ni de un movimiento, sino de una clasificación normalmente creada *a posteriori* por críticos y antólogos, y que a lo largo de la historia se ha usado por razones muy dispares, para definir a autores muy variopintos. Lo que sucede es que el “malditismo” se ha ido convirtiendo poco a poco en un mito, y los autores han imitado o por lo menos se han identificado con algunas características de sus predecesores que ya han conocido asociadas a ese nombre cuyo halo simultáneamente se ha ido santificando hasta parecer ya, en algunos casos, poco menos que una religión.

Esta es, precisamente, una de las características fundamentales para comprender el fenómeno de desmitificación del malditismo literario que se ejemplifica paradigmáticamente en Leopoldo María Panero. Aunque parezca obvio, es importante enfatizar la dimensión del componente mítico del malditismo que permite hablar de un posterior proceso de desmitificación. Sin pretender la composición de una exhaustiva genealogía del mito del malditismo, lo cual escaparía del alcance de este artículo, me parece oportuno señalar algunos hitos de este también *proceso* de mitificación. Aunque en el Romanticismo se hallan ya muchos de sus tópicos, son los poetas del denominado decadentismo aquellos que consagran definitivamente el mito a partir de la proyección de las sensibilidades, las preocupaciones y los problemas particulares de su tiempo hacia un arquetipo que deviene, en primer lugar, universal y atemporal y, finalmente, adquiere un carácter sagrado. Esto se nota sobre todo en la imagen que Charles Baudelaire crea de Edgar Allan Poe, convirtiéndolo en un poeta *maldito por los dioses* y en algo así como un antecedente de su propia *maldición*¹. Aún más acusado es el caso de François Villon, al que también nombran antecesor del malditismo, y que demuestra la descontextualización que sufre el decadentismo para convertirse, por decirlo así, en malditismo: un poeta cuyas transgresiones no se dirigen a la moral burguesa sino a la del Antiguo Régimen evoca igualmente la esencia del comportamiento maldito que es, en términos bataillianos, el

¹ Baudelaire, en *Edgar Poe, su vida y sus obras*, dice del autor de *El cuervo*: “Hay en la historia literaria destinos análogos, auténticas condenas —hombres que llevan la palabra gafe escrita en caracteres misteriosos en los sinuosos pliegues de la frente. El ángel ciego de la expiación se ha apoderado de ellos y los azota con furia para la edificación de los demás” (Baudelaire citado en Prado Biezma, 2010: 109). Por otro lado, él mismo se retrata en sus poemas (en “Bénédiction” es quizás donde se ve más claramente) como un elegido de los dioses, de un modo que no en vano recuerda al sacrificio de Jesucristo.

sacrificio de la duración, que representa el Bien, en beneficio de la intensidad, que representa el Mal, o, en palabras más pedestres, el sacrificio del futuro en beneficio del presente.

Por supuesto, la consagración del concepto *poeta maldito* se halla en la antología de Paul Verlaine, aunque no está tan claro cuál es el criterio de la selección ni, por lo tanto, cuál es la definición de malditismo que maneja el antólogo. Es cierto que se adivina, en la función que tiene el libro de dar a conocer la obra de los autores incluidos en él, la dicotomía éxito (editorial o crítico)-maldición² y, derivada de ella, la idea del poeta maldito como aquel que, por suponer su obra un desafío al canon, es desdeñado, a su vez, por este. No obstante, al destacar también, de cada uno de los poetas, los aspectos de su vida o de su personalidad que lo muestran como un desdichado y/o como alguien que se opone más o menos conscientemente a la moral o a los códigos de normalidad de la época, insinúa, por un lado, que su idea de poeta maldito también concierne a la vida o, más bien, a la figura del poeta, no sólo a la obra, y, por otro, que tiene, la mayoría de las veces, un alto componente de *intencionalidad*. A partir de entonces, el poeta maldito es aquel que, más allá de la menor o mayor fortuna de su obra —aspecto, además de débil, relativo, pues nos obligaría a dejar de llamar “malditos” a aquellos poetas que hoy ya están plenamente consagrados—, se identifica por recrearse en el Mal, tanto en lo que respecta a las adversidades sufridas como en su propia oposición radical a la moral, no sólo en un sentido histórico, sino absoluto: es decir, a la noción de moral. Es aquel a quien maldicen los dioses y los hombres y que, a su vez, maldice él a los dioses y a los hombres. Volveremos sobre ello más adelante.

Por ahora conviene mencionar la antología de Pierre Seghers como una prueba definitiva del carácter mítico del malditismo. *Poètes maudits d'aujourd'hui* se anuncia a sí misma, explícitamente en el prólogo de Seghers, como una continuación o una actualización del trabajo empezado por Verlaine, e incluye tanto el infortunio vital como el literario, así como la persecución obstinada de un ideal, a menudo identificable con el Absoluto, o simplemente de una experiencia intensa y auténtica de la vida, como rasgos acreditativos de su selección. Asimismo, es determinante la percepción que tienen algunos poetas incluidos en la antología, como Antonin Artaud y Jacques Prevel, sobre su posición como malditos. Alain Virmaux (1972: 20) define la poética de Artaud como un “prolongement des combats jadis menés par ceux dont il se découvre frère: Villon, Baudelaire, Poe, Nerval, mais aussi Rimbaud, Lautrémont, Hölderlin, Nietzsche...”; es decir, que el poeta se considera continuador de una misión maldita, con los lidiadores de la cual él se siente confraternizado. Por su lado, Prevel —amigo de Artaud, por cierto— se sitúa también dentro de una hermandad, pero ya también de una Tradición o una Herencia:

C'est pour ces frères en revolte, mais aussi en Tradition —et il convient d'y mettre une majuscule, tout de même que Prevel en met une à Héritage, car pour eux comme pour lui (et pour Artaud, donc!) il s'agissait en vérité de retrouver les arcanes profonds de l'esprit, non d'un quelconque libertinage avec l'intelligence ou seulement la littérature— c'est, dis-je, pour ces frères acides et convulsés que Prevel entonnera, dans *Poèmes pour toute mémoire*, un chant de mort d'une simplicité bouleversante [...] (Rousselot, 1972: 151).

² “Recordemos que la obra de Villiers va a publicarse y mucho esperamos que EL ÉXITO —sabéis— el éxito, levante la maldición que pesa sobre el admirable poeta” (Verlaine, 2017: 76).

El poeta maldito se identifica con un arquetipo y codifica su personalidad y su experiencia a partir de una serie de tópicos como el hastío, la búsqueda del Ideal o el Absoluto, el aristocratismo espiritual, el arte por el arte y la espiritualidad maldita, pero sobre todo el Mal y las adversidades; en definitiva, la alteridad. Esto es posible porque, desde la cultura del dandismo —y llega a Panero con la idea de “escribir en la vida”—, el poeta asume su vida como una obra de arte más, lo cual es explicación de varios fenómenos: la artificiosidad e inseparabilidad de lo sentido y lo fingido, que conlleva por lo tanto que el poeta maldito sea un cínico, la inseparabilidad también de la obra y la vida del autor y, finalmente, el sacrificio de su propio bienestar en favor de la belleza artística.

El rasgo fundamental, por definición, del malditismo es la alteridad. Esto es lo que reúne tanto la posición marginal del poeta maldito como su oposición a la moral y, en general, a la normalidad. Es imprescindible no sólo para comprender la complacencia en el Mal y el regocijo en la miseria y la decadencia, sino para la subsistencia misma del concepto: el malditismo se define por la alteridad. Para Bataille, quien da las claves de su óptica del malditismo en *La literatura y el mal* (1957), el poeta persigue la intensidad como único valor posible que, opuesto a la duración y al cálculo de intereses y objetivos, que conforma lo que llamamos el Bien, se centra en el presente y se sublima en el exceso, que se produce con el acto soberano, es el placer de superar las normas, de hallarse allende los límites. Es por eso que hablaremos de extralimitación y es por eso que entendemos que, para que exista el malditismo, deben existir los límites y la norma para que pueda darse un sentido al mal que implica superarlos. Más allá de los casos concretos y pensando sobre todo en aquellos poetas que se identifican con el tipo de malditismo representado paradigmáticamente por Baudelaire —y que encarna perfectamente Panero—, la oposición de la moral no ha de verse como una alternativa, como una nueva moral, sino como una negación de *toda* moral. Sin embargo, tampoco es exacto hablar de amoralidad sino de lo que Bataille llama “hipermoral”: es necesaria una conciencia moral para poder sentir el exceso al contradecirla, es necesario asumir el estigma. La reforma de la moral implicaría, al final, una resignificación del Bien, y no, como se pretende, la complacencia en el Mal. De hecho, la lucha del poeta maldito ha de ser siempre, por esta razón, imposible, generadora de un sentimiento angustioso y trágico:

Ese es el precio de la soberanía: que no puede darse a sí misma más que el derecho de morir; jamás puede actuar, jamás puede reivindicar derechos que sólo posee la acción, la acción que nunca es auténticamente soberana, porque tiene el sentido servil inherente a la búsqueda de los resultados, la acción siempre subordinada (Bataille 2000, 223).

En efecto, el malditismo puede entenderse como una restitución del heroísmo y la tragedia desde un prisma, eso sí, decadente y grotesco, hasta irónico, pues no cuenta con la aceptación de la sociedad, desencantada, mediocre y antiheroica. No obstante, esto aporta un paradójico incentivo: se trata de la tragedia de la tragedia, son los héroes de una causa definitivamente perdida, porque es absoluta y, por lo tanto, hueca. Esto tiene mucho que ver con la espiritualidad que los poetas malditos intentan recuperar y que cumple con una doble función. Por un lado, constituye un disenso más en una sociedad cada vez más laica, que censura los sentimientos sublimes y de elevación. Además, muchos de los

poetas malditos sentirán afinidad por otras religiones o creencias heterodoxas, como el satanismo, el ocultismo o el paganismo. Por otro lado, la espiritualidad confiere a las transgresiones un sentido sagrado que Bataille compara con la finalidad primera de las religiones: el sentimiento orgiástico del sacrificio. Al mismo tiempo, el cristianismo ofrece la simbología, indisociable de los poetas malditos, del chivo expiatorio y del viacrucis, amén del conflicto que tan claramente se ve en Baudelaire y en Verlaine, intensificador ni más ni menos que de esa culpabilidad y de la estética del pecado que significa el concepto antes mencionado de “hipermoral”.

2. La Postmodernidad: Descentralización e integración desubstanciada

La sociedad moderna, a pesar de no conceder al heroísmo y a la espiritualidad de los malditos el mismo valor que ellos se atribuyen, tenía en su moral rígida y coercitiva, y en la voluntad de definir una normalidad fuera de la cual se localizaba un claro margen, las condiciones idóneas para el surgimiento de un mito de la alteridad. En cambio, el discurso postmoderno tiende a la plusvalía y, por lo tanto, a la descentralización, a la incorporación en el canon o en lo institucional de lo que antes era marginal o estigmatizado. En este panorama, el impulso transgresor pierde intensidad, sentido, razón de ser, frente a una moral, a un *statu quo* que se presenta flexible, móvil y difuso. Alfredo Martínez lo resume muy bien:

La estética postmoderna, por su parte, procede a una absorción de estos elementos minoritarios dentro de los valores generales. Es una operación de integración mediante la cual se pierde la perspectiva de un centro y una periferia, de un elemento contrastado contra un fondo. La integración de lo raro dentro de la norma homogeneiza los valores y actitudes y anula cualquier ánimo polémico (Martínez, 1994: 212-213).

Gilles Lipovetsky (2000) ve en la sociedad postmoderna la culminación del proceso individualista que nacía en el modernismo. La destrucción de las grandes verdades y de la moral coercitiva, autoritaria y disciplinaria deja paso a un nuevo narcisismo marcado por lo que él llama el proceso de personalización, en el que a partir de una política más flexible, dinámica y abierta y la sociedad de consumo el individuo es libre para escoger entre una vasta gama de opciones para construir su propia personalidad, que será siempre fragmentaria y dinámica. Por el mismo movimiento —o, por lo menos, un movimiento paralelo— de democratización y equidad, los grupos minoritarios o anteriormente marginados pasan a ser aceptados, es más, asimilados, difuminando —o *desubstancializando*, en palabras de Lipovetsky— así, efectivamente, la idea de alteridad. La sociedad de consumo, además, adopta el gasto, la libertad y el hedonismo, antes tributos de los enemigos revolucionarios de la moral austera del capitalismo decimonónico, pero no lo hace gracias al triunfo de estos últimos, sino a una evolución de la misma economía de mercado, desde dentro. Por lo tanto, la institucionalización de estos valores, además de suprimir su alteridad, los dirige a una estrategia de control social, con el mismo objetivo, pues, que cualquier otro instrumento de poder anterior, o incluso más ambicioso, pero asumiendo un método más flexible y amable, menos opresivo, que se fundamenta en la *seducción*. De este modo, el poder consigue aplacar el espíritu subversivo y asegurar la

conformidad de la sociedad, que se deja seducir por aquel, que modula sus deseos y atempera los grandes sentimientos cerniendo un gusto por el relajamiento, la indiferencia y la comodidad.

La profusión de discursos que, en una democratización sin precedentes de la palabra, permite e incentiva la postmodernidad, tiene su contrapartida en la desubstancialización de todos ellos. La mayor cantidad de voces es inversamente proporcional al impacto del mensaje que transmiten. Importa que se diga, pero no lo que se diga. Esto produce que el discurso maldito, por ejemplo, sea oído pero no escuchado, leído pero no *inteligido*, porque se acepta atenuado por otras voces e, incluso, reducido a mera literatura, como ya advertía Bataille que se había hecho con la obra de Sade.

La violencia orgiástica tampoco tiene sentido en una sociedad, la postmoderna, que se caracteriza mejor por un comportamiento *cool*, relajado, y que valora la salud, la seguridad y la comunicación interindividual pacífica. Tampoco se aprecian, de hecho, los sentimentalismos excesivos, enseguida considerados histriónicos y afectados, faltos de sinceridad y autenticidad. Las manifestaciones violentas se justifican más por el nerviosismo que por el placer de la crueldad o el impulso revolucionario. Hay que tener en cuenta, en relación con esto, que la sociedad postmoderna deposita mucho interés e importancia a la psicología y la psiquiatría, que devienen, en cierto sentido, la nueva autoridad que delimita, con los diagnósticos y el criterio de salud mental, los límites de la normalidad. Poe esta razón, los excesos de Leopoldo María Panero aún son juzgados por las instituciones psiquiátricas y conlleven un internamiento que es, en definitiva, una forma de aislamiento. Pero este aislamiento ya ha perdido, por lo menos, gran parte del carácter ominoso y sacro que aún conservaba el siglo XIX. La pérdida de la noción de margen y la conversión de las particularidades en elementos, homeopatizados³, disponibles para la personalización flexible de cualquier individuo, conduce inevitablemente a la desacralización del mal, que deviene, en cualquier caso, una mera falta, una enfermedad, un error en el proceso de personalización. El mal pierde definitivamente su carácter ontológico. El espiritualismo y las religiones sufren también el mismo fenómeno, se revaloran y se integran en la sociedad pero desubstancializadas, adaptadas al proceso de personalización y, por lo tanto, se doblegan a la utilidad y a la psicología.

La sociedad descentralizada y desubstancializada genera un sentimiento de apatía creciente, que no tiene demasiado que ver con el hastío baudelairiano ni con aquella apatía nietzscheana que aún podía rescatar cierta poeticidad de la tragedia. Antes bien, supone un prosaísmo y una indiferencia que únicamente puede poetizarse, como hace Panero, con la lamentación por la última tragedia que les restaba a los decadentistas y que habíamos definido como la tragedia de la tragedia; la poesía de Panero tematizaría, pues, la tragedia de la tragedia de la tragedia, el temor a la muerte de la poesía. En relación con esto, Lipovetsky observa también el humor como un tono condicionante de todo lo que nos rodea. Algo que afecta también a las relaciones interpersonales y que, según el sociólogo francés, da la vuelta al igualitarismo que la postmodernidad supone lograr:

³ El término es, ahora, de Michel Maffesoli, quien, con una perspectiva de la postmodernidad un tanto distinta a la de Lipovetsky, llega a hablar de la canonización de los poetas malditos y de una integración del mal, "homeopatizado", para evitar sus expresiones extremas. Esto, sin embargo, no nos conduce a una conclusión distinta: el malditismo se define por explorar las formas *excesivas* del mal, y siempre que este se mantenga en la alteridad, y no en un canon descentralizado.

Efectivamente, la sociedad que estaba abocada gracias a la igualdad a armonizarse sin heterogeneidad ni semejanza, está en vías de transformar al otro en extranjero, en un verdadero y estrambótico mutante; la sociedad basada en el principio del valor absoluto de cada persona es la misma en que los seres tienden a volverse zombis inconsistentes o cómicos; la sociedad en que se manifiesta el derecho de todos a ser reconocidos socialmente es también aquella en que los individuos cesan de reconocerse como absolutamente idénticos a fuerza de hipertrofia individualista. A mayor reconocimiento igualitario, mayor diferenciación minoritaria y más el encuentro interhumano se hace extrañamente chusco. Estamos destinados a afirmar cada vez más una igualdad «ideológica» y simultáneamente a sentir un[a]s heterogeneidades psicológicas crecientes (166-167).

El poeta maldito aparece ante los ojos de la sociedad como un personaje ridículo, algo que, aunque ya se daba en la sociedad decimonónica y se reflejaba en poemas como “El Albatros” de Baudelaire, ahora es más acusado y, eliminado el componente provocativo y terrible, pasa a ser prácticamente único en la percepción del poeta cuyo exceso es solamente histriónico y grotesco.

En definitiva, la postmodernidad opone a la noción de malditismo una serie de condiciones que nos llevan a cuestionarnos si es posible seguir considerando su existencia. No se trata de los contenidos ideológicos ni de las actitudes concretas del poeta maldito, sino de su mitificación y, sobre todo, del sentido semántico del término “malditismo”: al desaparecer la alteridad, desaparece el malditismo. Y, sin este sentido semántico, pierde razón de ser. Sin la definición de unos límites o, por lo menos, la sacralización de los mismos, la genialidad del exceso se disuelve. Por supuesto, quedan algunos límites, en tanto que la postmodernidad aún censura actitudes como el asesinato y, aunque de otra forma, la locura; y, además, hay nuevos límites, pues aunque la moral postmoderna pretenda ser menos rígida, lo cierto es que todavía persigue una moral que asegure la persistencia de la sociedad. Pienso, por ejemplo, en el feminismo: algunas actitudes y algunos discursos que antes pasaban inadvertidos, hoy son censurables por transmitir una ideología machista; y tanto Baudelaire como Panero dan muestras llamativas de ello. No obstante, lo que nos concierne aquí es la significación de estos límites, que, al pretender su difuminación y la convivencia de las divergencias en un mismo plano dialéctico descentralizado, aquello que no puede dialogar o que, directamente, no quiere, no halla ni siquiera el código de la alteridad. La extralimitación se frustra con la desubicación de los límites. En una sociedad sin alteridad, plenamente desacralizada, indiferente y psicologista, ¿dónde queda la poetización del margen y del Mal? La respuesta se ve en Leopoldo María Panero: la desmitificación del malditismo.

3. Leopoldo María Panero: Poeta maldito y postmoderno

Leopoldo María Panero nace en el seno de una familia tradicional, paradigma y símbolo —reforzado por el documental de Chávarri, *El desencanto*—, de los valores familiares franquistas: católica y patriarcal; un padre autoritario —y poeta del franquismo, lo cual aporta voz y conciencia poética a la imagen— y una madre sumisa, casta y discreta, aunque no por ello menos culta y poeta, procedente de la alta burguesía española. La primera subversión la encabeza ya Juan Luis, el hijo mayor, que manifiesta su rechazo al fascismo y sus tendencias comunistas, con los consecuentes enfrentamientos entre padre e hijo. Leopoldo María seguirá los pasos del hermano hasta que, poco a

poco, lo superará e incluso solapará con una subversión mucho más extrema y deslumbrante. Ya desde niño Felicidad advierte un temperamento rebelde, una imaginación desbordante y un talento poético no sólo prematuro sino prematuramente “adulto”, y oscuro en la temática y el tono de sus versos:

El primer poema tendrías unos tres años y medio o una cosa así, o tres años. Te quedabas como en trance y decías “estoy inspirado” y entonces mezclabas una serie de cosas que eran un poema, pero como tus poemas no eran nada infantiles sino con un tono bastante dramático, nos preocupabas. Entonces, procurábamos no fomentártelos, sino mostrando indiferencia. Todos hablaban de ese poeta que a los cuatro años había recitado (Chávarri, 1976).

Panero cumple con el ideal del *enfant terrible* o de la maldición metafísica que cae sobre el poeta desde su nacimiento como una condición y misión fatales. En este sentido se pueden comparar poemas del malditismo decimonónico que tratan este tema, como “Bénédiction” de Baudelaire, con otros de Panero, como por ejemplo, “El loco” de *Last river together*, en el cual llega a decir: “Y sólo pude pensar que de niño / me secuestraron para una alucinante batalla / y que mis padres me sedujeron para / ejecutar el sacrilegio, entre ancianos y muertos” (Panero, 2013: 224).

La muerte del padre marca un cambio radical pero ambiguo en la familia, por supuesto interpretable también desde un punto de vista alegórico: es la muerte de la Ley y la muerte de la alta posición socioeconómica de la familia, la libertad y la decadencia, la anarquía destructiva, la fragmentación y dispersión, etc. La ocupación del lugar del padre no se realiza como tal, sino que se trata del remplazo por el poder del que sigue siendo el *hijo*, el niño: la destrucción de la Ley se ordena con las leyes del Caos, pues quien se ha considerado poeta maldito no puede ser sino el abanderado mismo de la destrucción, la anarquía y la Nada.

Leopoldo María Panero es la “figura de todo lo detestable de la sociedad de la época: subversivo, drogadicto, bisexual, suicida, poeta que escribe contra las convenciones del momento” (Blesa, 1995: 13). Su militancia comunista y su participación en manifestaciones contra el régimen lo llevarán a la cárcel varias veces y más adelante comenzará, a raíz de los intentos de suicidio y una locura apologetica, su interminable relación con los hospitales psiquiátricos. La disidencia concreta respecto a la moral franquista se absolutiza cuando, una vez llega la Transición, los movimientos de izquierda le decepcionan y se decanta por lo que llama “la revolución radical”. El adversario es ahora la sociedad misma, toda Ley que pueda instaurar cualquier ideología, y por lo tanto la revolución radical, como su nombre indica, busca las raíces de los movimientos revolucionarios, los primeros momentos que implican una disolución de los lazos sociales y “una secuela de crímenes” (Panero, 2004: 43). El “contenido latente de las revoluciones” (ibid.), descartando las ideologías que suponen el “contenido manifiesto” (ibid.) permitiría la libertad total de un Yo absoluto que prescinde de la noción social del yo que lo hace depender del Otro, y con ello se alcanza, no sólo una guerra civil permanente que legitimara el asesinato, sino también la desaparición del Estado o cualquier instancia política que regulara la propiedad, por lo que el robo quedaría despenalizado o, incluso, perdería el sentido de llamarse “robo”. En este sentido, la revolución radical de Panero presenta más paralelismos con el anarcocapitalismo que con las izquierdas, aunque no me parece adecuado clasificar el pensamiento de Panero en ninguna categoría política existente. Más allá de los condicionantes históricos, Panero no

sólo conoce y asume sino que además persigue el ideal de poeta maldito. A pesar de que todas las reticencias que muestran los estudiosos de cualquier poeta maldito a limitar sus respectivos pensamientos y características a la conformidad con la etiqueta de maldito —y es cierto que puede resultar reduccionista, y más cuando, como en el caso mismo de Panero, el poeta se queja de ser desoído y reivindica la universalidad de su mensaje⁴—, no hemos de olvidar que el malditismo se articula desde sus inicios, si no como un mito, sí como una lucha compartida que parte de la alteridad y de la subversión absolutas. Como ya he tenido oportunidad de aclarar en el primer capítulo, los poetas malditos asumen una idea de tradición que busca sus propios orígenes míticos en François Villon y, por otro lado, la soberanía que persiguen, según Bataille, no soporta la superación de su imposibilidad, y por ello toda ideología que tiende a resignificar el Bien no ofrece el mismo placer extático que la identificación entre culpable y cínica con el Mal en todo el esplendor de su estigmatización. Panero se inserta en el malditismo consciente de su carácter mítico, y se inserta por lo tanto no sólo como miembro y continuador, sino también como *reescriptor* del mito. Por eso, el poeta *no* español —como lo llama Blesa, debido a su rechazo tanto a la sociedad como a la cultura y arte españoles— reescribe los poemas de los poetas malditos— aunque también lo hace con obras de poetas no malditos— pero también asume el nombre e incluso confiesa identificarse con Artaud, Pessoa o Mallarmé. Me parece especialmente significativo, en este sentido —por lo que, como ya he explicado, representa este personaje para la configuración del mito del malditismo desde sus inicios en el siglo XIX—, el poema “*Yo, François Villon*”, que si bien no llega a ser una reescritura *per se*, sí que se inspira, principalmente, en dos poemas del poeta francés⁵:

Yo, François Villon, a los cincuenta y un [años
gordo y corpulento, de labios color ceniza
y mejillas que el vino amaratará,
a una cuerda ahorcado
lo sé todo acerca del pecado.
Yo, François Villon,

⁴ Pienso, por ejemplo, en el pequeño análisis de la obra y figura de Artaud que hace Alain Virmaux como prólogo a la parte de *Poètes maudits d'aujourd'hui* dedicada a este poeta, cuando dice: “Gardons-nous toutefois, comme il est tentant de le faire, de résumer par la seule malédiction l’oeuvre et la destinée d’Artaud. Faire de lui un personnage tragique proche des héros de l’Antiquité et des artistes maudits du XIX^e siècle, c’est appauvrir le sens de son apport; c’est même s’en débarrasser indûment en l’enfermant d’emblée en terriote connu et balisé; c’est oublier qu’il a voulu la révolution en l’homme et hors de l’homme; c’est refuser —par une référence limitative aux oeuvres du passé— de voir pourquoi et en quoi il nous dérange encore aujourd’hui. Il n’est pas encore de classer le procès d’Antonin Artaud” (Virmaux, 1972: 21). En mi opinión, considerar que las aportaciones de un poeta como malditas no significa, para nada, empobrecerlas, sino, por un lado, reconocer la existencia de un mito —que puede actualizarse y se actualiza, efectivamente— o de una tradición de poetas malditos que el mismo poeta reconoce, asume y sitúa como punto de partida de su poética escrita y vivida, y, por otro lado, entender que toda sociedad tiene unos límites que permiten la aparición de unos personajes cuyas ideas supongan su superación. Es decir, creo que, si nos molesta todavía hoy es porque todavía hoy hay unos límites y una definición más o menos definida de sociedad y de ser humano. Si bien Panero se muestra muy reactivo a que la crítica confine su mensaje poético en la autoría y la biografía —la denostada por él “política de autores”—, esto no significa que el mensaje no sea para él maldito: exceder al hombre es lo que está maldito, el sentido del arte —para él, sin nombre, sin autor, perteneciente al Último Libro en el que, como también dice Mallarmé, participan todos los escritores parásitos— es un sentido que no tiene cabida en la vida de los hombres, que niega a la sociedad, ergo, que está maldito.

⁵ Estos son, a mi entender, el famoso epitafio de Villon, también conocido como la “Ballade des pendus”, y aquel tetrástico, también conocido, que dice: “Yo soy François Villon, lo cual me pesa, / nacido en París, cerca de Pontoise, y en el extremo de una soga / sabría mi cuello cuánto pesa mi culo” (Villon, 1982: 125).

a una cuerda pendido,
me balanceo lento, habiendo sido
peor que Judas, quien también murió ahorcado.
Las viejas se estremecen al oír mis hazañas
pues no tuve respeto para la vida humana.
Que el viento me mueva, ya oigo cerca las [vozes
de aquellos que mandé a freír monas.
Me esperan en el infierno
y alargan las manos
porque se ha corrido allí, del Leteo al Cocyto
¡que al fin Villon había muerto ahorcado!
Ya la luna aparece, e ilumina la horca
dando a mi rostro el color de la sangre
yo, que hice el mal sabedor de que lo hacía
hasta que por fin he muerto ahorcado.
Ya los lobos ladran en torno al patíbulo
y los niños gritan, parecidos a las ratas:
¡Villon ha muerto ahorcado!
Viejas que me insultabais en la carretera [oscura:
¡sabed que el semen moja mis caderas
y es fresco y sabroso el semen del ahorcado!
Que mis dientes sirvan
de jugo en tu caldera
bruja de los límites, tú a quien admiro
sabedora de embrujos, de filtros y de hechizos
más poderosos que la fe y que los apóstoles
de quienes se burló Simón el Mago, más apta [que ellos
para conocer el dolor
¡de éste que ni un sepulcro merece!
Y que el viento diga, al amanecer, mañana
vanamente a ranas y a gusanos
Villon se ha hecho al fin célebre
pues al fin una horca dibuja su figura
¡Villon ha muerto ahorcado!
Y que de mi mano ajada caiga la rosa
que mis dientes estrujaron
pues ella supo de mis crímenes
y fue mi confidente
y dígalo ella al mundo, cayendo sobre el [suelo
¡Villon ha muerto ahorcado!
Pronto vendrá la canalla
a hozar en mi tumba
y orinarán encima, y los amantes
harán seguro el amor sobre mis huesos
y será la nada mi más escueto premio
para que ella lo diga,
no sé si nada o rosa:
¡Villon ha muerto ahorcado!
Sabrán de mí los niños
de edades venideras
como de un gran pecador
y asustados correrán a esconderse
bajo las sábanas cuando sus madres
le digan: «Cuidado ahí viene».
Y ésa será la fama de Villon, el Ahorcado.
Y será tal mi fama que prefiero el olvido
porque un día, mañana
de ese futuro que el hedor hace
parecerse al recuerdo, una mano
dejará caer, al oír mi nombre

el fruto del culo, el excremento
y mi vida, y mi carne, y todos mis escritos
¡promesa serán sólo para las moscas! (Panero, 2013: 436-438).

Panero da un paso más allá de los poemas de Villon, quien pedía piedad, por un lado, a la sociedad de los ahorcados que se arrepienten de sus pecados, y a quien la horca, por otro lado, le daba una sola certeza, netamente material y mundana: el peso de su culo. Aquí ya no hay arrepentimiento y, de hecho, el pecado es la fuente de su sabiduría: una sabiduría heterodoxa que el bien nunca podrá proporcionar al hombre normal, al sujeto de la sociedad. El poema de Panero combina la satisfacción del exceso, de cariz transcendental y sagrado, y el sentimiento de derrota, fracaso e insignificancia más profundos que, indisolublemente unidos, forman parte de la sensibilidad maldita. Nótese la doble dirección del rechazo que es característica especial del malditismo tal y como lo estamos distinguiendo en estas páginas: la sociedad margina, teme, odia y desprecia al maldito, pero el maldito también injuria, amenaza y niega la sociedad. No importa o no se explicita quién rechaza a quién primero. El yo poético dice ser plenamente consciente de haber hecho el mal y no se excusa ni se justifica, porque lo causa desde y por el estigma y la alteridad mismas cuyo único sentido es el inigualable placer del exceso y de conocer o incluso provocar su propia fatalidad: “hasta que por fin he muerto ahorcado”; no había otro fin posible, y es la tragedia el fin buscado. El poeta maldito quiere saborear la catarsis y reelabora para ello el pensamiento clásico: el héroe ya no lucha por un sentimiento noble ni es víctima pasiva del destino cruel, sino que su destino procede de la abyección de su sentimiento, y es víctima y verdugo de sí mismo. No cree en la bondad del ideal que persigue, pero al mismo tiempo lo persigue y lo quiere imponer a la sociedad: el cinismo es la característica que fundamenta y acciona las paradojas del maldito y, como veremos, Panero halla en él la clave de la supervivencia del malditismo en la postmodernidad.

La muerte es el inicio del poema, y es ella la que concede el significado de todas las cosas. No en vano Blesa llama a Panero el poeta póstumo. Como decía Bataille, el valor de la vida se experimenta en el instante previo a la muerte y, por ello, en este poema la eyaculación que en ocasiones se ha documentado en los condenados a la horca, se funde con el orgasmo sexual. Pero el placer y la lascivia de la muerte no sólo se presentan como una experiencia del muerto, sino que pretenden venderse como una seducción transgresora al espectador o al lector: se ofrece el semen a las viejas que lo insultaron. Y, luego, sugiere la utilidad de sus dientes para los hechizos de las brujas. Esto puede interpretarse, como la mayoría de los textos panerianos, de forma literal y de forma alegórica. Panero, igual que muchos poetas malditos decimonónicos, cree y en ocasiones ha demostrado practicar el ocultismo, la magia, la alquimia y otras espiritualidades o religiones heterodoxas que se oponen, al mismo tiempo, al cristianismo y al racionalismo⁶.

⁶ Su teoría de la traducción combina tendencias posestructuralistas con ideas extraídas de adagios alquímicos: la unión entre la materialidad de la letra y la espiritualidad del significado se funden en una síntesis de contrarios – de lo que no puede unirse – que elimina finalmente ambos polos y los convierte en algo tercero, ajeno a lo que ambos eran en un principio. Lo mismo pasa con su concepción de la literatura, también combina el postestructuralismo con el idealismo romántico de Hegel y el particular misticismo de Mallarmé en la idea del Último Libro. Además, son conocidos, sólo por citar dos ejemplos de cómo sus creencias no se quedan circunscritas en la página ni han de ser tomadas por mera ficción ni metáforas,

La crítica a la religión no es sólo una forma de subversión —aunque también, por supuesto— sino que apunta a su oquedad y a su hipocresía, a la pérdida del verdadero sentimiento religioso, del sufrimiento y el sacrificio que el poeta maldito predica con el ejemplo como verdadera religiosidad. El sacrificio y el sufrimiento, más allá de los dogmas por los que uno se sacrifique y sufra, son la verdadera religiosidad⁷. En muchos poemas Panero confesará que el sufrimiento no es por el hombre ni por nada, es inútil, es absurdo, y a veces llegará a decir que sólo sirve para que se escriba el poema. En el poema de Villon-Panero, también es el poema el receptor, en parte, del sacrificio, y esta es la lectura metafórica que podemos hacer a la ofrenda de los dientes a la bruja. O no tan metafórica: ya hemos dicho que la poesía es una forma de espiritualidad para los poetas malditos, y Panero no es, ni mucho menos, una excepción. El premio de su sacrificio es “no sé si nada o rosa”: el poema (la rosa) o la Nada, que viene a ser lo mismo, quizás, si entendemos que se refiere a la Nada que reza el poema, la intensa y sagrada experiencia de la Nada. Experimentar lo que ningún ser humano puede experimentar: la Nada o la duración del instante de la muerte que se realiza en el poema. Pero también puede ser la nada existencial, la nada de la banalidad.

Tras la muerte, cae de su mano ajada —el sufrimiento que la escritura inflige simultáneamente en la página y en el cuerpo, pues la escritura del maldito no sólo se lleva a cabo en la página, sino también en la vida, y no hay que olvidar que la rosa tiene espinas— la rosa (el poema), que es la confidente de sus crímenes. Esta rosa, junto a la figura del ahorcado, representa el Mal e infunde el terror a la sociedad. Esa es su función: tanto si la entendemos desde un punto de vista social, como contraejemplo, como chivo expiatorio, como si la entendemos desde el punto de vista maldito, como provocación y como ataque a los valores sociales y humanos, en general. El pecador es un monstruo del que se esconden los niños y que las madres usan, como el hombre del saco, para aleccionar a sus hijos en contra de los pecados. La fama del maldito es la fama del horror, la fama que deleita al infierno y atemoriza a la sociedad, y se cobra tras la muerte. La muerte puede ser, eso sí, metafórica, puede ser la muerte en vida, la muerte como ser humano o ser social, la marginación y la locura son para Panero formas de muerte. Tras varios intentos de suicidio, el poeta póstumo acepta, como Baudelaire, que su suicidio es la vida, el arrastre abyecto y deplorable por la vida. La muerte da, repito, el significado de las cosas, y también la identidad del muerto: sólo después de muerto —sólo después de desvincularse de la sociedad y de la definición de humano— tiene una identidad, que es la que dibuja la horca. No obstante, el efecto de la muerte del poeta en la sociedad es ambiguo: sí, por un lado despierta terror, pero por otro lado, las personas trivializan su muerte, los niños hozan y orinan encima de su tumba, los amantes hacen el amor sobre sus huesos, y sus escritos son sólo promesa para las moscas. Es decir, como en el *Ícaro* de Brueghel, la vida sigue sin reparar en la caída del que quiso volar.

La percepción del malditismo como una tradición consolidada en forma de mito que cabe reescribir y resignificar es todavía más acusada en las traducciones perversas —en las que él llama,

los intentos de resucitar a su madre con el boca a boca y a su amiga Cochita Sitges con agua y electricidad y su convicción de poder matar a las personas con la mente.

⁷ Véase también el poema “*Se cantan himnos a la virgen y loas a la cruz*” (Panero, 2013: 531).

desde el prólogo a la *Matemática demente* de Carroll, *perversiones*— de poetas malditos como, por ejemplo, Tristan Corbière. Panero traduce la serie de poemas que el poeta francés decimonónico reúne bajo el nombre de “París”. El original habla del poeta bretón que llega a la capital y se encuentra con la corrupción y la degradación de los sentimientos poéticos. Sentimientos poéticos entendidos en el sentido clásico del término: la nobleza, el Romanticismo, el idealismo de la naturaleza cuya contaminación en la sociedad postindustrial documentan los poetas de la decadencia. El traductor ya no experimenta este cambio ni se lamenta por ello; todo lo contrario, aquello que lamenta, aquel sentimiento poético que se derrumba, es el mismo sentimiento decadentista que ya ha devenido mito.

Panero es un poeta tan maldito como postmoderno. En cierto sentido, el postmodernismo supuso también, en una España anclada tanto en el franquismo como también —y más allá del régimen, y quizás incluso todavía en nuestros días— en un sistema literario reticente a las innovaciones estéticas, a la introducción de la cultura popular en las humanidades y a la teoría literaria que cuestiona los métodos clásicos de la filología y la crítica centrada en el historicismo y la autoría, una forma de subversión. Buena cuenta de ello nos da José María Castellet en el prólogo a su antología *Nueve novísimos poetas españoles*, entre cuya nómina de autores antologados se incluye también la primera poesía de Panero, más cercana al gusto por la mitología *camp* y de los *mass media*, que tenían en común sobre todo los miembros más jóvenes de lo que ya se ha considerado una nueva generación poética, que su poesía posterior, más centrada en la experiencia de la decadencia y la locura. Se podrían citar muchos ejemplos de la mezcla indiscriminada en la poesía paneriana de elementos populares y de la cultura de masas con la literatura. Abundan los casos, como digo, en sus primeros poemarios, sobre todo en *Así se fundó Carnaby Street*. También cabe destacar la importancia que tiene para nuestro poeta la literatura infantil, cuya inclusión en la obra paneriana tiene más duración que las referencias al mundo de la televisión, el cine, y las revistas ilustradas. Panero ensalza este tipo de literatura; sobre todo destaca su interés por *Peter Pan* y por la obra de Lewis Carroll, y la defiende como uno de los precedentes de la literatura de vanguardias, junto con la literatura de terror. Por supuesto, idealiza la infancia y sitúa, de hecho, en ella el ideal perdido, barrido por la cultura que impone sobre la imaginación la realidad y la restrictiva identidad del yo. Sin embargo, la imagen que Panero tiene del niño no es aquella que le supone una inocencia cándida, sino todo lo contrario, la ignorancia de la moral restrictiva sin la cual el niño no distingue entre el bien y el mal y es, por lo tanto, tendiente a la crueldad y a una imaginación tétrica. El loco, en fin, no es sino aquel que no ha sucumbido al *filicidio* que comete la cultura y el reconocimiento de la Ley paterna.

No hay que perder de vista que muchas de las transgresiones de Panero parten de la nueva sensibilidad postmoderna. Más concretamente, Panero justifica sus ideales en los descubrimientos o innovaciones en el campo de la filosofía —Nietzsche, Heidegger—, del psicoanálisis —Jung, Reich, Ferenczi—, de la literatura —Deleuze, Derrida, Foucault, Barthes—, de la sociología e incluso de la ciencia, con la teoría de la relatividad marcando el inicio de la ruptura con el positivismo decimonónico en el siglo XX. El hecho de que, a pesar de sus argumentos basados en autoridades, el poeta siga siendo maldito, se debe más bien a haber exagerado las implicaciones de estas innovaciones en el pensamiento

postmoderno, y sobre todo al hecho de querer mantener a ultranza la sacralidad del sacrificio poético. Recordemos que Lipovetsky advertía que la personalización y la flexibilidad hallan sus límites en la psicología y en la actitud *cool*.

La teoría literaria de Panero, concentrada en la noción de *literatura orgánica*, supone que la literatura es un sistema de citas, en el que, por supuesto, se ensalza el papel de la lectura por encima de la escritura original, que está (la escritura original) finalmente negada por la idea de simultaneidad, de tejido sincrónico, ahistórico y anónimo en el cual, por cierto, y de ahí que se denomine “orgánica”, las referencias internas, metaliterarias, se bastan y prescinden por lo tanto de las referencias exteriores, a la realidad y al mundo. Las fuentes de esta teoría son, por supuesto, el postestructuralismo de Barthes, Derrida, Deleuze, Foucault; y, entre Borges y John Barth, sugieren la concepción de la literatura como un sistema de citas y la convicción de que todo está escrito y sólo queda la tarea de corregir. Sin embargo, en esta misma teoría también se introducen connotaciones idealistas e incluso místicas que llevan más allá el pensamiento literario:

Se est[á] empezando a formular la lectura como lo que es, una reescritura [...] y como sistema, una ciencia [...] Porque en esa lectura está más que en una “eyaculación infame” (una escritura apresurada, que no haya pasado por hacer propio todo lo que se ha escrito, a través de esa “rememoración” a la que Hegel —quien la postuló como la condición del Último Libro del Saber Absoluto— llamaba “el Calvario del Espíritu Absoluto” o “el Viernes Santo Especulativo”), la práctica y el concepto del Último Libro. Para esta práctica la lectura y con ella el acto de escribir que es su deudor y su “vasallo” real, y la literatura en su conjunto, son un sistema, del que los autores son sólo parásitos. No hay para ella “historia” lineal, sino sólo un espacio sincrónico, infinitamente reversible; no hay “historia” lineal, sino de tejido, en el que cada costura indica en la dirección de todos ellos (Panero cit. en Blesa, 2014: s. n.).

Además de la referencia a Hegel, estas palabras recuerdan aquellas de Mallarmé cuando le decía a Verlaine que su proyecto del *Livre*, una obra que fuese la explicación total del Universo y que pretendía surgir del descenso órfico del poeta, no podía llevarse a cabo por un solo autor, sino que era una obra en la que participaban, aún sin saberlo, todos aquellos que han escrito. No se trata, pues, de una mera percepción de la literatura como un sistema de citas, sino de la creencia en un Libro único, en una obra que contendría el “sentido del arte”, y este la negación de la identidad. Por oponerse a lo que él llama la “política de autores”, que es aquella que reduce el mensaje poético a una biografía —reducción que no puede aceptarse en una literatura entendida como un trabajo colectivo y universal—, Panero llega al extremo de destruir su cuerpo, para ofrecer el espectáculo negativo de una identidad fragmentada y arruinada: “Para exigir también la abolición del espectáculo, de la lectura [...] y destruir también el mito que el *autor*, la *biografía*, nos ofrece: el *Espectáculo* de su cuerpo derruido —por el alcohol o la droga— o de su alma que la locura agrieta” (Panero, 2017: 60).⁸

⁸ La reivindicación de la lectura, como se ve, tiene sus contrastes, como todo en Panero. Mientras que considera que la literatura está tejida por las lecturas, advierte en muchos de sus escritos, tanto poéticos como ensayísticos, del sacrilegio que supone la lectura. Esto es así, simplemente, en tanto que debemos entender que cuando habla negativamente de la lectura es sólo para referirse al tipo de lectura que se presenta como definitiva, que descodifica el poema para atribuirle un significado condenando así al sentido e impidiendo la supervivencia del poema en la infinitud de lecturas subsiguientes que se lograría de respetar siempre el sentido múltiple y dinámico del arte. La lectura que desprecia es la lectura crítica.

La problematización de la identidad es, por supuesto, también un tema de la postmodernidad: la identidad fragmentaria, dinámica, equívoca que sustituye la identidad unívoca y rígida de la modernidad. Sin embargo, Panero lleva el problema al extremo de la autodestrucción, esa que Mallarmé prescribía como medio de búsqueda de una poesía y de una experiencia poética despojada del autor, del yo, y que se efectúa en una destrucción física, del cuerpo y del alma con las drogas y la locura. Además, la pérdida de la identidad no sólo se tematiza como un objetivo poético, sino también, paradójicamente, como un castigo de la sociedad al poeta que desautoriza con el diagnóstico y despoja por lo tanto de la autonomía y la libertad de definirse a sí mismo.

En lo que respecta a la ausencia de referentes fijos para identificar la realidad, que conduce a un cierto relativismo, Panero observa en la postmodernidad una oportunidad para proclamar la libertad de creación de mundos imposibles, trasladando también a lo metafísico el dinamismo y la multiplicidad del sentido que los postestructuralistas determinan en el ámbito de la literatura. No obstante, la postmodernidad, como dice Lipovetsky, otorga una gran autoridad a la psicología. El poeta maldito y postmoderno ya advierte que, en su sociedad, una vez se ha considerado anticuada la moral, la sociedad apoya su ley en la escritura científica: efectivamente, el malditismo de Panero aparece cuando sobrepasa la fina línea que separa el proceso de personalización de la locura.

Finalmente⁹, cabe comparar la desubstancialización en la postmodernidad de los papeles sociales con la oposición de Panero a las clases sociales, ambas actitudes vinculadas a la caída de los referentes políticos e ideológicos. Igual que reniega de las nociones relacionales del yo y el otro que amenazan la libertad del individuo sometiéndolo a una identidad social, Panero se opone por el mismo motivo a la idea de las clases y categorías sociales:

[...] éstas son las clases, el otro imaginado, el otro imaginario: el proletariado [...] el estudiante [...] el escritor [...] el hombre inteligente y la mujer guapa [...] La persona, falta de su presencia, ha devenido categoría o clase. O bien, la mujer: la mujer, me acabo de enterar, es una *clase*: eso dicen las feministas españolas, que también han fundado su partido, su partido por la mitad. Por el contrario, las feministas francesas, las de «Psychanaliste et Politique», tuvieron la prudencia de insistir en que la mujer no existe, existes si acaso tú, yo, él no, si está presente, no es un él, una categoría (Panero cit. en Blesa, 2019: 510-511).

A pesar de que en gran parte de sus textos Panero defiende la idea junguiana del inconsciente colectivo que justificaría la existencia de una identidad que superase al yo y al otro y lo sustituya por un *nosotros*, en otros, v.g. en “Sade o la imposibilidad”, niega la validez de tal inconsciente colectivo dado que este no tiene un apoyo natural, es decir, biológico, en el ser humano. En este texto ataca igualmente las nociones de yo y otro como categorías que hacen depender al individuo de una sociedad, pero en este caso aquello que defiende es un Yo absoluto, como he dicho al principio de este capítulo, cuya individualidad prescindiera de su dependencia del otro. Una contradicción más entre las muchas que arrastra el pensamiento paneriano. En este sentido, Panero coincidiría con el hiperindividualismo que

⁹ Faltaría comentar otros rasgos que en Panero tienen su justificación tanto en su faceta de poeta maldito como en la de poeta postmoderno, pero que no me han parecido especialmente reseñables dada su obviedad y su poca relevancia para el problema que este trabajo pretende estudiar: la libertad formal y el internacionalismo, o más bien cabría decir antinacionalismo, al que ya he aludido a propósito del epíteto que Blesa le pone a Panero: poeta *no* español.

Lipovetsky señala en la postmodernidad. No obstante, de nuevo la versión de Panero sobrepasa la normalidad: a diferencia de la convivencia relajada y dialéctica que es norma en la postmodernidad, el poeta maldito ensalza una revolución violenta y anadialéctica. En vez de una convivencia integradora, la guerra civil permanente que, si no promueve la alteridad, sí que se recrea en la colisión entre los individuos diferenciados.

3. 1. La desmitificación del malditismo

Al leer algunos poemas de Panero uno se da cuenta de un fenómeno que va más allá de la plena conformidad con la tradición del malditismo. Sólo citaré unos cuantos ejemplos que pretendo que basten para mostrar la naturaleza y las implicaciones de este fenómeno. El primero es “El tesoro de Sierra Madre”, cuyo título remite a la película de John Huston basada en la época de la “fiebre del oro”, que a su vez está basada en la novela homónima del escritor alemán B. Traven:

Quiénes son los hombres que se separan del resto
y andan solos y creen ver en las tinieblas
y se ríen como si supieran, y andan solos
como si supieran, quemando
rostros y con algo de saliva
escondida tristemente en las bolsas.
Aspirando a sí mismos y pisando el rojo
vivo de los labios. Sin mancha,
persiguiendo ciegos la ilusión del espejo.
Dime Luna, quiénes son los que te
adoran y creen, y recorren seguros
la tela de araña que nadie, nadie ha tejido
y corren en pos de su imagen, tropezando en el cieno,
acezantes, mordidos en el culo por su sombra
camino del abismo con los ojos vendados
como el FOU de aquel juego
de cartas cuya clavé olvidé, oh dime Luna
el nombre secreto de tus fieles, y si saben, si saben
que al llegar por fin no les espera
sino en la muerte su rostro en el espejo (Panero, 2013: 256).

Seguramente, Panero conocía la respuesta a sus preguntas: son los malditos y sí, lo saben, por lo menos el último maldito, él, Panero, sabe que al final no le espera sino en la muerte su rostro en el espejo. El yo poético, efectivamente, lanza una mirada distanciada a la vanidad de los poetas malditos: aquellos cuyo sentimiento aristocrático los lleva a separarse del resto de la humanidad, que, ilusos, *creen* ver en las tinieblas, ríen y andan solos *como* si supieran, persiguiendo *ciegos* la *ilusión* del espejo. El malditismo aparece retratado como una vana fe, es decir, una creencia en una instancia superior, divina, aunque de atributos oscuros, como una fe de satánicos, selénicos: lunáticos, en fin. La ceguera vidente que poetizara Baudelaire es, en este poema, desmentida por un poeta que, habiendo partido presuntamente de la misma creencia, se ha dado cuenta de que detrás del espejo no hay nada más que su propio rostro: es decir, que el poeta maldito es si no el único responsable de su desgracia, sí el único dios al que se han ofrecido los sacrificios. Aspiran a sí mismos porque el dios al que rezan no es sino

la abstracción de ellos mismos. Sin manchas previas que justifiquen el tenerse que lavar en el cieno, son mordidos por su sombra, perseguidos por el terrible recuerdo de su identidad, esa identidad que se obstinan en destruir porque es la garantía de su apesada mediocridad de fondo, el recuerdo de los verdaderos y triviales motivos de la desgracia: un desamor, quizás, nada sublime ni fatal.

Panero había leído, ya lo sabemos, a Mallarmé. La primera parte de *Poemas del manicomio de Mondragón* —el poema que he comentado pertenece a un poemario anterior, *El que no ve*— inicia su primera parte con una cita del que, tras la muerte de Verlaine, fue nombrado príncipe de los poetas: “*dérisoires martyrs...*”. No me cabe duda de que el poema del que parte esta cita estuvo presente —me aventuraría a decir que es el principal hipotexto— en la redacción de “El tesoro de Sierra Madre”. “Le Guignon” trata también de explicitar la soberbia de los poetas malditos, auto-marginados y fetichistas del dolor, creyentes de una especie divinidad perversa o de un ideal oscuro y desgraciados ridículos. Hay en el poema de Mallarmé versos que son perfectamente parangonables con los del de Panero, y otros que de otra manera sugieren la misma idea¹⁰. No obstante, si bien esta idea del sufrimiento absurdo que alcanza el extremo de lo grotesco y lo irrisorio ya está muy presente en Mallarmé y también se insinúa en Baudelaire¹¹, en Panero alcanza el grado máximo de desmitificación. Los dioses imprecisos no existen ya, o si existen, si la poesía tiene una esencia divina, no pretende redimir al poeta por sus sacrificios. El único receptor del sacrificio es el mismo que lo sufre: el absurdo es desolador.

De la primera parte de los *Poemas del manicomio de Mondragón*, aquella que inicia la cita de Mallarmé, es otro de los poemas fundamentales para comprender el fenómeno que quiero explicar, “El loco mirando desde la puerta del jardín”:

Hombre normal que por un momento
cruzas tu vida con la del esperpento
has de saber que no fue por matar al pelícano
sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
de demonio o de dios debo mi ruina (Panero, 2013: 356).

¹⁰ La idea de la soberbia y la obsesión por distinguirse del resto, que en ambos poemas inicia el poema: “Au-dessus du bétail ahuri des humains / Bondissaient en clartés les sauvages crinières / Des mendiants d’azur...” (Mallarmé, 1979: 68. vv. 1-3). El ideal oscuro o el placer en el sufrimiento: “Mordant au citron d’or de l’idéal amer” (v. 9); “S’enivrant du bonheur de voir couler son sang” (v. 11); “Ils têtent la douleur comme ils tétaient le rêve / Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux” (vv. 16-17); “Ils mangent de la cendre avec le même amour” (70. v. 23). La fe en una instancia divina: “Leur défaite, c’est par un ange très puissant / Debout à l’horizon dans le nu de son glaive” (68. vv. 13-14); “ils courent sous le fouet d’un monarque rageur, / Le Guignon, dont le rire inouï les posterne” (70. vv. 29-30); “Vexés ne vont-ils pas provoquer le pervers, / Leur rapière grinçant suit le rayon de lune” (vv. 43-44); “No connaissant le mal de ces dieux effacés” (72. v. 53). El ridículo de sus actos y de sus destinos, el poeta maldito como payaso: “Dérisoires martyrs de hasards tortueux” (70. v. 21); “Mais vulgaire ou bouffon le destin qui les roue” (v. 24); “Ils sont l’amusement des racleurs de rebec, / Des marmots, des putains et de la vieille engeance / Des loqueteux dansant quand le broc est à sec” (72. vv. 49-51); “Mais eux, pourquoi n’endosser pas, ces baladins, / D’écarterle haillon hurlant que l’on s’arrête!” (vv. 59-60); “Ces héros excédés de malaises badins / Vont ridiculement se pendre au réverbère” (vv. 63-64).

¹¹ Aunque en el caso de Baudelaire, parece que este se centra más en señalar que la sociedad es quien ridiculiza al poeta maldito —el albatros es el señor de las nubes y en la tierra abusan de él precisamente porque sus alas de gigante no le dejan caminar—, mientras que Mallarmé es él mismo quien tilda al maldito de payaso, aunque él también persiga el ideal y se obsesione con autodestruirse para conocer la Nada y en ella la Belleza.

El poema toma la forma de un epitafio en el que el loco, tomado como un muerto en la sociedad o un “fallecido” de la normalidad, se dirige al hombre normal, es decir, al vivo, al hombre social que sólo por un momento cruza su vida con el esperpento. El hombre normal es un visitante, un paseante que cruza su vida con la extranormalidad, y que probablemente sienta curiosidad por esa rareza, desde la distancia del que no es raro y no se considera parte del espectáculo que visita con una mezcla de incompreensión, asco y morbo. Claro está que Panero —como también Foucault y por supuesto Baudelaire cuando se dirige al lector hipócrita— sabe que en la locura se halla una verdad humana de la que el hombre normal no tendría, por lo tanto, que percibirse ajeno, pero aquí el poeta no se ocupa de revelársela —como hace en los poemas y los ensayos que apologizan la locura—, o sí, precisamente, al declarar que el destino del loco no es extraordinario, sino azaroso, tan humano y normal como la normalidad del visitante. La realidad del loco es el esperpento, es decir, lo grotesco, no lo sublime, pero, también, lo hiperbólico, la exageración de los rasgos mismos de la humanidad que dan cuenta de su propia absurdidad de fondo: la existencia del loco es una parodia de la del hombre normal.

En cualquier caso, repetimos, no es sublime, es esperpéntica: ridícula. El poeta que se separaba del resto, de la masa, de la multitud, ha terminado igualmente mezclado entre otros sepulcros, en una masa aún más informe de locos, de muertos en vida. Y por fin se dice claramente: la ruina del poeta, su destrucción, no se debe a la maldición de los dioses, no tiene una causa fatal, sino azarosa, podría pasarle a él como a cualquier otro, podría haberle pasado esto u otra cosa. No ha sido por matar el pelícano, no había un objetivo sublime, o el objetivo sublime escondía una motivación trivial, o, si había un objetivo sublime, no ha conseguido alcanzarlo al destruirse.

Las consecuencias de esta desmitificación son, para Panero —y dejemos al tiempo decidir si tenía razón— nefastas para el sentido de la poesía, y no me refiero al sentido interpretativo —que también, por supuesto—, sino al sentido existencial de la poesía, tal y como expresa “Mutis”, una de las composiciones más desoladoras de la obra paneriana:

Era más romántico quizá cuando
arañaba la piedra
y decía por ejemplo, cantando
desde la sombra a las sombras,
asombrado de mi propio silencio,
por ejemplo: «hay
que arar el invierno
y hay surcos, y hombres en la nieve».
Hoy las arañas me hacen cálidas señas desde
las esquinas de mi cuarto, y la luz titubea,
y empiezo a dudar que sea cierta
la inmensa tragedia
de la literatura (263).

Ya ha pasado el tiempo en que el poeta se empeñaba en intentar vencer la solidez de la realidad, en cultivar la nada y creer que en ella hay grietas por las que escapar a un mundo posible, y aquellos tiempos eran más románticos, más poéticos, que los de ahora, que hoy, que la calidez del conformismo prosaico lo llama, y le hace temer el fin de la literatura. Ya ha pasado el tiempo de poetizar la

decadencia, de cantar a la nada desde la que todo es posible, y ahora se duda que haya algo que poetizar. Ese “era más romántico” transmite un prosaísmo y una esterilidad, una madurez poética que amenaza con la vejez y finalmente con la muerte, el fin definitivo de la infancia, la cultura adulta, paterna, sensata, definitivamente imponiéndose sobre los sueños poéticos. La nostalgia en los primeros versos y la tragedia en los últimos son la nostalgia del decadentismo y la tragedia de la tragedia. Los decadentes ya habían sentenciado el Romanticismo, ya habían sepultado los antiguos heroísmos, triunfales, la esperanza en la naturaleza y la inocencia de la niñez, mostrando un mundo definitivamente acabado, crepuscular, hastiado, pero había rescatado de eso que fácilmente se podía calificar de anti-poesía un último sentimiento poético: se había poetizado el fin y la decadencia. A lo que asiste Panero es a la desmitificación del decadentismo: sólo quedan poemas como estos, poemas-epitafio (epitafios del epitafio), elegías al último recurso de la Belleza que Baudelaire había rescatado de la fealdad. Fácilmente se adivina la desesperanza: ¿qué queda por poetizar? Cuando al aburrimiento y al malestar no le queda poetizar el Hastío y el Mal, el aburrimiento y el malestar se hacen absolutos e inconsolables, y cuando el poeta ya se ha destruido y se da cuenta de que ha sido por nada, demasiado tarde, no le queda el consuelo de haber servido a ninguna causa divinamente perversa. Nada: la nada existencial.

En el documental de Ricardo Franco, *Después de tantos años*, el poeta confiesa, efectivamente, que se arrepiente de haber perdido su vida por culpa de un sueño absurdo: “Y si fuera la juventud por una causa noble de ser vivida, pero es todo por el nombre maldito de Jesucristo. He perdido la vida por ese sueño absurdo. Viejo es poco, me creo Matusalén. Me miro al espejo y me doy miedo. Pues miedo a mi violencia y a mi verdad, porque la verdad es siempre una forma de violencia” (Franco, 1994).

Ha perdido la vida por perseguir un sueño absurdo, en el que ya no cree. Lamenta su demacración y teme su verdad, la verdad quizás de su pasado, de haber sido capaz de destruirse por un resentimiento devenido odio absoluto por la mitificación del malditismo, o quizás también de ver en lo que se ha convertido: “Me he convertido en un hombre malo que se venga con las mujeres y que no es precisamente un angelito¹². He pasado del malditismo a una fase pacífica” (ibid.). Cabe matizar que lo que él llama “fase pacífica” tiene, igualmente, mucho que ver con un estilo de vida, por lo menos, bohemio: “Me gustaría morir en Tánger borracho o en Hong Kong en un fumadero de opio, con una japonesita que me cuidara y que me encendiera la pipa de opio” (ibid.).

Panero dice aceptar, ya, por fin (¿por fin?) la realidad, y su apología del valor ético de la locura y, en general, su defensa de los que sufren —aquella defensa de Baudelaire de las clases bajas y la defensa de Artaud del dolor como un medio de conocimiento y de valor poético, que Panero comparte y que comparten, de hecho, en mayor o menor medida todos los malditos— vira en desconfianza y desprecio: “Yo creía en la locura, antes, me creía su valor ético, pero he comprobado que la gente que sufre no tiene por qué ser buena, generalmente son más malos que la quina” (ibid.).

¿Significa esto que Panero cede a confiar en las bondades de la sociedad y la moral? No, no es eso: el poeta cree que la vida es sufrimiento, esa es actualmente su única certeza, y la única elección es

¹² La relación de Panero con las mujeres y, en general, la figura de la mujer en la poesía maldita merecería un interesantísimo estudio aparte.

o bien causar sufrimiento a los demás para evitar el propio, o bien elegir qué infierno se prefiere vivir. Él sólo ha elegido el infierno que prefería, un infierno mítico. ¿Significa, pues, que cree en el diagnóstico de la locura? Tampoco, ni mucho menos, la locura no existe y lo que se condena es el desatamiento sin tapujos de lo que no es sino el sueño diurno que *todos* tienen: “Lo que han descubierto ellos ahora con mi caso es que la locura no es irreversible, porque yo tan pronto estoy loco como estoy cuerdo. Se han enterado de que la locura no existe y que todo el mundo sueña, y piensan que les han destruido la vida por una tontería” (ibid.).

Esto es fundamental. Panero tan pronto está cuerdo como está loco, y podemos pensar que, si la locura es simplemente el sueño diurno, como también dice en otros de sus textos, la locura es una elección. Por eso, cuando la realidad se haga insoportable, aun cuando ya se haya pasado por desmitificar el malditismo y la locura, Panero verá en un sueño en el que, en el fondo, no cree, la escapatoria. Porque si el discurso del malditismo y de la locura están huecos, Panero no duda en declarar que todo discurso está, en el fondo, igualmente hueco: el malditismo y la locura son un sueño, si se quiere, evasivo, reforzado por una lógica que es una parodia de la artificialidad de toda lógica. Ergo, igualmente (i)legítima.

3. 2. La última mitificación del malditismo: la entrega cínica.

En 1997, tres años después de las referidas declaraciones en el documental de Ricardo Franco, diez años después de “El loco mirando desde la puerta del jardín” y veintiún años después de haber dicho, en “Sade o la imposibilidad” “no hay, pues, en el hombre memoria alguna congénita, ya sea animal o racional (no hay en él, por tanto, como tendremos ocasión de insistir luego, lugar para un «inconsciente heredado»)” (Panero, 2004: 15)¹³, Panero publica *El Tarot del Inconsciente Anónimo*. El prólogo es una apología de la locura, apoyada, entre otras cosas, en su lectura de la teoría del inconsciente colectivo (Panero, 2013: 506-507). Esta creencia lo lleva a proclamar la posibilidad de un apocalipsis del que ha de surgir victorioso el súper-hombre nietzscheano (nietzscheano-paneriano, mejor dicho) (508-509)

Es sólo un ejemplo. En el prólogo de la *Matemática demente* de Carroll, Panero también se apoyaba en el inconsciente colectivo y defendía lógicamente la locura, y se trata de un texto más o menos contemporáneo al prólogo a los cuentos de Sade: no se trata, pues, de una evolución. ¿Se trata de una contradicción? ¿De una alternancia de delirios y lucidez? Su discurso es, dentro de lo que cabe, demasiado lúcido cuando defiende la verdad de los delirios. En el poema “*Mi corazón, como el pájaro de la serpiente*” parece que el poeta justifica una decantación a seguir con el sueño del malditismo:

Mi corazón, como el pájaro de la serpiente
huye y prefiere la oscuridad
del sapo, dios de la oscuridad
y de la obesa tiniebla

¹³ La edición que consulto es de 2004 pero la primera es de 1976.

en donde el hombre no muere
de arrastre como un gusano (557).

El poema es de *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999) y parece que alude a “The Conqueror Worm” de Edgar Allan Poe. El poeta no quiere someterse a la mediocridad y a la Ley del hombre normal; aunque cualquier opción implica sufrimiento y, finalmente, muerte —y ya sabemos que se puede morir en vida—, el poeta prefiere la muerte trágica, el sueño de un ideal oscuro, la intensidad del terror, inventar la nobleza de una causa divina. Se trata de huir —el viaje sin destino y, por lo tanto, infinito, es imprescindible para los malditos—, de volar como un pájaro y no arrastrarse como un gusano o una serpiente: aunque al hombre no se le permita el vuelo y caiga, como Ícaro, y su caída sea silenciada, como en el *Ícaro* de Brueghel, prefiere el dolor vivo de la caída que el dolor abúlico del arrastre. Su corazón lo prefiere, si bien el cerebro se lo intenta negar, quiere jugar a ser maldito, como niño perverso —ignorante voluntario de la moral— que es.

En “Sade o la imposibilidad” Panero explica que el lenguaje ha provocado una escisión irrevocable entre la especie humana y la naturaleza, de modo que el símbolo, el logos, del que este lenguaje está construido, genera una ficción que es la sociedad, el yo, el otro y la moral. En tanto que ficción, su genealogía es totalmente artificial y, en definitiva, arbitraria y, por lo tanto, el signo que crea la Ley es en realidad lo que permite, en su oquedad natural, la libertad absoluta. Por otro lado pero en el mismo sentido, al hablar del discurso del paranoico, lo define por su ausencia de referencialidad y por la mera apariencia de sistematicidad:

La cosa, lo concreto irreductible, ha desaparecido de este discurso, que transforma todo en una generalidad vacía. Es el pensar no ya en contradicción con el Ser, lo que significaría contar con él, sino sin el Ser. Por ello, sobre el vacío de la realidad, puede aparentar un sistema. A diferencia del pensamiento troceado esquizofrénico, el pensar paranoico tiende al sistema, y todo sistema es paranoico, todo paranoico un filósofo en potencia (Panero, 2004: 23-24).

Antes de comentar lo obvio, que es el hecho de que, según Panero, la sociedad racionalista es en sí misma paranoica, como ya ha explicitado en otros lugares pero también en páginas posteriores de este mismo texto¹⁴, hemos de señalar que el propio discurso paneriano es —y reconocidamente— paranoico. La identificación del discurso paranoico coincide con las características del discurso con el que Panero pretende racionalizar la locura: la encarnación de un signo vacío —todo signo lo es—, y, en general, el esfuerzo por sistematizar una justificación racional de lo que en este texto declara que se define, precisamente, por ser injustificado, la crueldad, el asesinato, la locura y el caos. Además, Panero confiesa explícitamente que su sueño tiene un carácter paranoico: “Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella” (Panero, 2010: 235). Y, en otro lugar: “Paranoia. Era la mejor respuesta a por qué escribo. Lo que trato de lograr es el fin del mundo dentro de la poesía. *Carnaby Street* es la paranoia típica, la fantasía del

¹⁴ “Una [locura] de las cuales es la de la razón, incapaz de alcanzar su totalidad, incapaz de «realizarse», de interiorizarse, como no sea por la distorsión, el estiramiento forzado de sus límites, la reconstitución ficticia de sus fragmentos que opera en el delirio —del paranoico, el loco «racional» [...]: el pensamiento se vuelve coherente en el mismo momento en que se ha vuelto delirante, y sólo para el delirante pensar en un *continuum*, pensar es «razonar»” (46).

fin del mundo, que figura en uno de los casos estudiados por Freud y de la cual yo adolezco. La única manera que tengo de realizarla es escribiendo y dedicándome no sólo intelectual, sino también emocionalmente, únicamente a ella” (Panero cit. en Blesa, 1995: 95).

¿Quiere decir esto que él mismo considera su discurso vacío y paranoico? Él se llama paranoico a sí mismo, y que quiere aplicar el sueño paranoico del fin del mundo. Si respondemos con cierta malicia a esta pregunta, quizás hallaremos la respuesta al problema principal que concierne a este trabajo: la perfecta combinación de malditismo y postmodernidad. Panero está mostrando las cartas del discurso paranoico con un cinismo apabullante. Hay un distanciamiento y una ironía sobre el discurso paranoico —que es, claramente, la racionalización del discurso maldito— que se corresponden con la postura típica del postmodernismo. No obstante, Panero arriesga su vida por ese discurso, se entrega al Gran Juego en cuerpo y alma, sin reservas, como si confiase en su verdad. Pero esto no significa necesariamente que crea inocentemente en su verdad. Tiene los ojos fuera y las manos dentro. Y en un grado extremo: los ojos a una distancia telescópica y las manos profundamente inmersas, metiéndose hasta los hombros y con los dedos tocando el núcleo del abismo. La ironía y la entrega se combinan en un cinismo que, ya podemos decirlo, es la única solución posible del conflicto: el maldito es un cínico desde que persigue un ideal que sabe imposible y, en ocasiones (recordemos lo dicho más arriba a propósito de Mallarmé), es consciente de lo ridículo de su infortunio; el maldito postmoderno es más cínico porque persigue un ideal que él mismo ha visto desmitificado.

Panero teoriza sobre una ética que reconcilia parcialmente dos posturas en principio opuestas, la paranoica y la esquizofrénica, la primera de las cuales correspondería a lo que hemos tratado de definir, mientras que la segunda sería la apología de lo irracional y lo injustificado. Esta reconciliación parcial se considera amoral y cínica:

La ética propiamente dicha coincide con lo que se denomina amoralidad o «cinismo». Se contenta con reconciliaciones parciales entre las dos exterioridades del símbolo o de la pulsión. Una doble claudicación la permite el ejercicio de miserable síntesis. Su fundamento existencial no es la muerte como en la inmoralidad paranoica, ni la pura «vida» del esquizofrénico, sino la «agonía», el lugar vacío que está entre la vida y la muerte (Panero, 2004: 29).

No podemos asegurar que se refiera directamente a la postura que toma él, pero sí que es cierto que la oscilación entre un discurso paranoico y la defensa de la imposibilidad de discurso es propia del devenir filosófico y poético de Panero. También la agonía que se halla en medio de la vida y la muerte está presente en la vida y en la poesía de Panero, en sus intentos fallidos de suicidio, en el considerarse muerto en vida y en la frase contenida en el poema “Un chadavre chante”: “Mi suicidio es esto: / seguir viviendo, y que respire el sapo” (Panero, 2013: 194). Algo muy cercano a la experiencia de Baudelaire, quien también se intentó suicidar y a propósito de cuyo suicidio fallido Sartre dijo “para gozar de los resultados del suicidio, es preciso evidentemente sobrevivir a él” (Sartre cit. en Sánchez Bustos, 2012: 108).

¿Qué hay más maldito, más culpable que reconocer la oquedad de sus actos, más antiutilitarista que luchar por una causa desmitificada, más intenso que jugar sin ni siquiera creer en la Poesía sacralizada, más trágico que morir —o agonizar— por ir en contra, ya no de la sociedad, sino de sí

mismo, que presenciar la tragedia de la tragedia de la tragedia? No se trata sino del arte por el arte en su grado cenital: sin moral, sin realidad, sin sentimiento y sin mitificación, que era, esto último, lo que se habían olvidado —intencionalmente, claro— de suprimir los primeros malditos.

Además, recordemos que Panero no está hablando de sí mismo, sino de un escritor imaginario: “Pero no narro mi historia: es un vicio muy triste y muy español el de creer universal la propia anécdota. Narro la historia de un escritor imaginario” (Panero, 2013: 141). Este escritor imaginario —que él mismo, sin embargo, encarna y por el que se descarna— es la reescritura de otros escritores existentes, de todos los malditos. Está reescribiendo en obra y vida —vida artificial, como la del dandi— la historia del malditismo desde la postmodernidad —cultura de la reescritura—, mostrándola en su propio cuerpo: la reescritura en el cuerpo. Es decir, quiere demostrar la (in)validez de un discurso vacío en el experimento del que él mismo es sujeto y objeto. Se sacrifica —como buen maldito— por una tesis que es la oquedad de todo discurso maldito, que es, a su vez, la contraescritura paródica de todo discurso —y del discurso central, sobre todo:

El paranoico trata siempre de oponer a la palabra plena del Otro un discurso vacío, que puede ser múltiples discursos, pero que falta a todos ellos, y cuando lo logra en el instante de un sistema —su sistema es instantáneo— [...] logra con ello introducir en el discurso una exterioridad absoluta, que refleje la exterioridad absoluta del discurso. Situado en una imposibilidad del pensamiento, en una imposibilidad del discurso, logra hacernos ver en su espejo, mediante sus conceptos imposibles, la imposibilidad absoluta del discurso de la Ley y del Otro, la imposibilidad del pensamiento (Panero, 2004: 25).

Por supuesto que esta multiplicidad del discurso, esta descentralización y relativización son tributarias de la postmodernidad y del postestructuralismo: a continuación se refiere a Blanchot. Pero es el hecho de extremar las consecuencias de la postmodernidad, de ser un postmoderno rabioso, y de aplicarlas a la defensa de un sueño que nada tiene que ver con la dialéctica sosegada e inclusiva, sino de una *différance* más mallarmeana que derridiana, y que deriva en una apología de la guerra permanente lo que lo hace, finalmente, maldito.

No obstante hay que insistir en que la entrega del maldito a un sueño imposible es obstinada y trágica. La progresiva desaparición de la tragedia ya en tiempos de Verlaine era innegable, pero se defendía trágicamente su permanencia por parte de unos cuantos antihéroes. El decadentismo era la tragedia de la tragedia. La lucha obstinada no hallaba correspondencia en una sociedad desacralizada, era para ella una lucha irrisoria, pero la alteridad mantenía la última posibilidad de patetismo. Con el discurso integrador de la postmodernidad, la alteridad pierde sentido. El poeta maldito ya interioriza la totalidad de lo absurdo. Es consciente de la desmitificación. Pero Panero sigue comportándose como un poeta maldito, y esta absurdidad sólo hace que la lucha sea más imposible, y que el exceso batailliano, por lo tanto, sea más intenso que el de sus antecesores: ahora se trata, ya, de la tragedia de la tragedia de la tragedia. No huelga la redundancia.

Y aun así puede quedar una duda: ¿qué es lo que se subvierte en una sociedad que pretende no tener nada que subvertir, porque todo discurso entra en diálogo? En primer lugar, es necesario señalar que la postmodernidad, más allá de lo que promete, tiene todavía sus límites: en tanto que no rige la anarquía, en tanto que todavía hay leyes y ciertos códigos de comportamiento —si no se quiere hablar

de moral—, es obvio que hay límites. En tanto que todavía hay sociedad, en tanto que todavía hay consenso, cabe la posibilidad del disenso. El mismo ideal de postmodernidad asienta su funcionamiento en el respecto a la psicología y en el comportamiento *cool*, relajado. La psicología se opone a la locura, y el comportamiento *cool* se opone a la exuberancia y, en fin, a la tragedia. En segundo lugar, la negación misma a integrarse en el diálogo es la expresión última e irreductible del malditismo postmoderno. Nuestra respuesta es, lamentablemente, una tautología: en la postmodernidad, el malditismo es ser maldito o, la alteridad de la postmodernidad es la alteridad. Por suerte, Barthes definió las mitologías por la tautología. Panero define la revolución total que apologiza por ser, ante todo, *anadialéctica*: “fin como término de la historia, como realización total del abismo —más bien que «contradicción» — anadialéctico e incapaz de razón que la constituía” (Panero, 2004: 44)

El poeta maldito no puede satisfacerse en la postmodernidad porque, más allá de la flexibilidad y las libertades que promete, sigue basándose en la idea de sociedad y consenso. El poeta maldito es alteridad y disenso. No es libertad y diálogo. El poeta maldito, desde Baudelaire hasta Panero, no quiere una sociedad mejor ni una moral más flexible, quiere la ausencia de sociedad y la ausencia de ley. Es más, según Bataille, quiere que haya una ley para excederla y quiere una sociedad para destacar en el margen. Si no existiese ley ni sociedad, no existiría malditismo. Sin embargo, en la postmodernidad persiste la sociedad y la ley, y aquello que la hace más flexible, el diálogo, y más aún el diálogo *cool*, permite, precisamente, situarla al otro extremo del sueño maldito y, por lo tanto, concebirla como el límite que el maldito necesita para existir. Leopoldo María Panero es un poeta íntegramente maldito y bastante postmoderno y, de hecho, es el inaugurador de una forma postmoderna de malditismo: la reescritura del poeta maldito y la desubstancialización del sueño maldito, devenido puro mito que más que nunca está abierto a la constante resignificación y reescritura. Es el mito de la alteridad, incorporado sólo como chivo expiatorio de aquella última falta de la postmodernidad: la hipocresía y las paradojas del consenso.

Quizás cabría actualizar la frase de Blesa: Panero es la figura de todo lo detestable de la sociedad de la época (postmoderna): loco, excesivo, trágico y anadialéctico.

Bibliografía

- BATAILLE, Georges. “Valor de uso de D.A.F. de Sade”. *Obras escogidas*. Barcelona: Barral, 1974.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Ediciones elaleph.com, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. 16ª ed. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2014.
- BLESA, Túa. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar, 1995.
- BLESA, Túa. “La escritura de Leopoldo María Panero”. *L'Âge d'or* (En línea), 7. Publicado el 1 de marzo de 2014 (b), consultado el 2 de febrero de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/agedor/677>; DOI : 10.4000/agedor.677.
- BLESA, Túa. *Leopoldo Mª Panero, poeta póstumo*. Madrid: Visor, 2019.

- CASTELLET, José María (ed.). *Nueve novísimos poetas españoles*. 1ª ed. en este formato. Barcelona: Ediciones Península, 2010.
- CHÁVARRI, Jaime (Director). *El Desencanto*. Reparto: Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero, Michi Panero. DVD. Elías Querejeta, 1976.
- FRANCO, Ricardo (Director). *Después de tantos años*. Reparto: Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero y Michi Panero. DVD. Aiete Films, Ariane Films, 1994.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, v. 3. 22ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1993.
- HUSTON, John (Director). *The Treasure of the Sierra Madre*. Reparto: Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt, Bruce Bennett. DVD. Henry Blanke, 1948.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Valdemar, 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 13ª ed. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *La part del diable. Compendi de subversió postmoderna*. Vallbona de les Monges: March Editor, 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesía completa. Edición bilingüe*. Trad. Pablo Mané. Barcelona: Ediciones 29, 1979.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Cartas sobre la poesía*. Selección, traducción, prólogo y notas de Rodolfo Alonso. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008.
- MARTÍNEZ, Alfredo. “La integración postmoderna: malditismo y homosexualidad”. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, v. 2, 1994, pp. 211-220.
- PANERO, Leopoldo María. “Sade o la imposibilidad”, prólogo. *Cuentos, historietas y fábulas*. Marqués de Sade. Madrid: Edimat, 2004.
- PANERO, Leopoldo María. “Poética”. *Nueve novísimos poetas españoles*. Ed. José María Castellet. 1ª ed. en este formato. Barcelona: Ediciones Península, 2010.
- PANERO, Leopoldo María. *Traducciones / Perversiones*. Ed. Túa Blesa. Madrid: Visor. 2011.
- PANERO, Leopoldo María. *Poesía Completa*. 5ª ed. Ed. Túa Blesa. Madrid: Visor, 2013.
- PANERO, Leopoldo María. Prólogo. *Matemática demente*. Lewis Carroll. Edición, traducción y prólogo de Leopoldo María Panero. Barcelona: Austral, 2017.
- PRADO BIEZMA, Javier del. “Poe, Baudelaire y Mallarmé (En el nacimiento del poema moderno)”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n. 28, 2010, pp. 95-122.
- ROUSSELOT, Jean. “Jacques Prevel”. *Poètes maudits d’aujourd’hui*. Pierre Seghers. París: Éditions Seghers, 1972, pp. 149-155.
- SÁNCHEZ BUSTOS, Sergio Augusto (2012). *Leopoldo María Panero: enfermedad mental y literatura*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/17323/>.
- SEGHERS, Pierre (ed.). *Poètes maudits d’aujourd’hui*. París: Éditions Seghers, 1972.

- VERJAT, Alain. "Introducción". *Las flores del mal*. Charles Baudelaire. Ed. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. 2ª Ed. Madrid: Cátedra, 2014.
- VERLAINE, Paul. *Los poetas malditos*. Robledo: Editorial Eneida, 2017.
- VILLON, François. *Poesía*. Barcelona: Ediciones Orbis – Editorial Origen, 1982.
- VIRMAUX, Alain. "Antonin Artaud". *Poètes maudits d'aujourd'hui*. Ed. Pierre Seghers. París: Éditions Seghers, 1972, pp. 19-24.

TROPELIÁS