

## DEVENIR CUADERNO. EL CUADERNO COMO CUERPO Y EL CUERPO COMO CUADERNO EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE LEOPOLDO MARÍA PANERO<sup>1</sup>

BECOMING NOTEBOOK. THE NOTEBOOK AS A BODY AND THE BODY AS A NOTEBOOK IN THE LITERARY PRODUCTION OF LEOPOLDO MARÍA PANERO

Miguel VEGA MANRIQUE

Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** Este artículo propone una inmersión en la producción literaria de Leopoldo María Panero desde el paradigma del dispositivo-cuaderno. Asimismo, debido a las características del material, hacemos extensivo el soporte al cuerpo que escribe hacia una indiferenciación de las superficies. ¿Qué sucede con lo que se fuga del orden, de la estructura, de la delimitación formal, del sentido, de los significantes compartidos? ¿Qué figuras aparecen sobre estas superficies otras? ¿Qué formas de lectura y aproximación implican, producen, inventan?

**Palabras clave:** Leopoldo María Panero, devenir, cuaderno, cuerpo, producción.

**Abstract:** This paper propose an immersion into Leopoldo María Panero's production from the device-notebook paradigm. Due to the characteristics of the material, we extend this idea to the body that writes towards an undifferentiation of the surfaces. What happens to what escapes from order, from structure, from formal delimitation, from meaning, from shared signifiers? What figures appear on these other surfaces? What forms of reading and approach do they produce?

**Key Words:** Leopoldo María Panero, becoming, notebook, body, production.

---

<sup>1</sup> Este texto es deudor del seminario "En construcción: el cuaderno como género y dispositivo en la creación y el pensamiento contemporáneo", que tuvo lugar en CentroCentro (Madrid) entre el 29 de noviembre de 2018 y el 28 de marzo de 2019, dirigido por Miguel Ángel García Hernández. Agradezco a todas las personas involucradas sus aportaciones e infinita generosidad. Toda la información disponible en: <https://bit.ly/3cEi3Wi> [25/04/2020].

**E**s bien conocida la compulsión que profesaba Leopoldo María Panero hacia la escritura, llenando constantemente pedazos de papel, fabricando textos a través de lo que él mismo denominaba “escritura técnica” heredada de Mallarmé, Pound, Artaud... Cuatro años después de su muerte aparecen *Los papeles de Ibiza 35* (2018), compendio que saca a la luz el contenido de las carpetas que sobrevivieron a las ruinas del desahucio del piso madrileño de los Panero, allá por 1996. Este volumen ilustra como ningún otro la escritura del autor, pues la producción literaria de Leopoldo es eso: textos, retazos de un discurso alzado sobre la arquitectura de la palabra, papeles arrojados como artefactos literarios al vacío del imaginario poético.

Cada página forma un conjunto fragmentario tendente a la reiteración, a la materialidad significativa, un tejido conscientemente despojada de toda identidad que de tan propio torna inconfundible. Panero fue una producción literaria en sí mismo, un sujeto del sistema que padeció las consecuencias de acometer los límites impuestos por el poder, el delgado margen entre la razón y la locura. Su cuerpo, su existencia, no sucedieron sino en la palabra, en la compulsión de una escritura atravesada por el vuelo de un pájaro enfermo de lenguaje, destruido a cada verso en la poesía.

Llegados a este punto, con Panero no hay por qué recurrir al estudio de una producción literaria entendida al modo de un universo de creación acotado por los márgenes certeros y agotables de una sucesión de libros. Hacerlo iría contra la génesis compositiva de dicha producción. Sería incluso pertinente aludir a los títulos o a la separación de escritos en volúmenes como meros cortes sobre la extensión de su discurso, de una *poiética* —hacer-ser de la escritura en su proceso de producción— que todo lo envuelve. Esto nos aventura a proponer una lectura del autor desde el paradigma del cuaderno, entendido este en un amplio sentido del término.

Quizá por muerto el cuerpo del poeta ya no quepa ninguna delimitación, ningún orden —látigo de la historia— sobre el abismo de su producción literaria. Lo no dicho, «lo nunca sido», en palabras de Paul Celan (2002: 61), retorna al lugar de la palabra, del nombre. No hay lector sino texto, no hay autor sino cuerpo y decir, gesto póstumo del lenguaje. Es ahora Leopoldo María Panero, el muerto, a quien leer supone otro crimen: el de inventar el espacio Uno, la extensión que despliegue o disponga, en fin, la sustancia de otro texto.

### **1. El cuaderno como dispositivo autónomo en los procesos artísticos de producción**

Si viajásemos, por un momento, a través de la Historia del Arte, nos sería relativamente sencillo comprobar cómo la mistificación del Autor o del Artista, a partir del Renacimiento, junto a la comercialización de obras-mercancía, pone en marcha una serie de operaciones materiales y discursivas de valorización y verificación que privilegian el “original” pulcramente acabado frente a otros soportes expresivos. Fijémonos en la primera sentencia del canónico volumen *La Historia del*

*Arte*, de E. H. Gombrich: «No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas» (1997: 21). La idea más arraigada de “obra de arte” en su acepción occidental globalizada contiene dos elementos necesarios e inherentes a su condición: el sentido y la unidad, cuyo reverso lo hayamos en la personificación del nombre propio del “creador”. Asimismo, las materias de estudio anexas modulan sus áreas de investigación histórica, teórica y críticas sobre el plano de esta idea fetichizada, ampliamente extendida, del finito y certero margen entre boceto-cuadro, manuscrito-libro, borrador-obra.

El cuaderno, por el contrario, queda relegado a la infraestructura compositiva de los procesos artísticos, literarios, científicos... de producción. Albergando el garabato, los emborronamientos, la génesis informe del apunte que persigue una idea, un pensamiento, una visión, sobre las páginas del cuaderno la mano que produce consigna aquellos trazos que no terminan de cristalizar por demasiado precoces o inacabados o irregulares. Porque la tendencia del dispositivo-cuaderno es al desborde, resulta menos problemático concebirlo como una antesala de la “verdadera obra final” que como un soporte autónomo. Sin embargo, la Historia misma nos oculta que no necesariamente tiene que suceder de ese modo; por ejemplo, mediante el cuestionamiento del mito del artista tan arraigado en la cultura occidental (Neumann, 2016). Algunos casos muy singulares para el acercamiento que nos ocupa los hallamos en las páginas que conforman los cuadernos de Leonardo da Vinci<sup>2</sup>, Karl Marx<sup>3</sup>, Pablo Picasso<sup>4</sup>...

No obstante, la hipótesis que aquí planteamos va un paso más allá debido a las características del material y a la condición física y clínica del autor, y es la de una incursión en la producción literaria de Leopoldo María Panero desde la óptica única y exclusiva del dispositivo-cuaderno; una óptica que contempla tanto la autonomía como el nivel de alteridad del soporte, porque «la poesía es una alteridad, una perversión de la conciencia, si es verdad que esta existe *fuera* de los libros, si es verdad que esta existe como conciencia pura y no como inmediatez del saber, es decir, percepción o sensación» (Panero y Rizzo, 1997: 13, el subrayado es nuestro).

Ante el reduccionismo de la ecuación vida-obra, y antes de introducirnos en el paradigma del dispositivo-cuaderno hasta sus más profundas implicaciones, creemos conveniente introducir otra fórmula contemplada en su multiplicidad: cuerpo-escritura. La escritura es una práctica, una producción que arranca de los cuerpos, un principio móvil de las intensidades contenidas y desplegadas indistintamente por las superficies. ¿Cuál es entonces el soporte más próximo al cuerpo que (se)

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud señala el grado de ínfima validez que los biógrafos han prestado a estos materiales —diarios, libros de cuentas, cuadernos...—, que a él le sirven para rastrear notas, apuntes, estudios, con el fin de interpretar una fantasía infantil del artista procedente de un sueño con implicaciones sexo-afectivas que el psicoanálisis puede revelar como formadoras del carácter del individuo y de las características de su obra tendente a lo inacabado. Vid. FREUD, S. (1970): “Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, en *Psicoanálisis del Arte*. Madrid, Alianza, pp. 7-74

<sup>3</sup> Véanse las interpretaciones de Gustavo Bueno sobre los cuadernos *Grundrisse* de Marx, en BUENO, G. (1973-1974): “Sobre el significado de los *Grundrisse* en la interpretación del marxismo”. *Sistema*, nº 2-4, pp. 15-39 y 35-46. Disponible en: <https://bit.ly/2x6PscY> [07/04/2020].

<sup>4</sup> Vid. ROBLES, R. (2019): “Rue des Grands-Agustines”, en *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*. Madrid, Asimétricas, pp. 15-23. La autora señala el grado de autonomía del cuaderno de Picasso durante el proceso de composición de su mural Guernica para la Exposición Universal de París en 1937, con respecto al lienzo.

escribe? Diremos, pues, que el cuaderno; el cuaderno que, en sus múltiples formas, se diferencia del “diario”, que desde San Agustín a Rousseau tiene la misión de dar sentido a la experiencia. Y como en sí mismo el cuaderno alberga otros códigos, también requiere de otro acercamiento, suscita preguntas de índole alterna. ¿Qué sucede con lo que se fuga del orden, de la estructura, de la delimitación formal, del sentido, de los significantes compartidos? ¿Qué figuras aparecen sobre estas superficies otras? ¿Qué formas de lectura y aproximación implican, producen, inventan?

Para lo que sigue, el cuaderno no será tenido en cuenta como un objeto complementario ni un suplemento que precede a otros formatos de mayor envergadura. Tampoco lo vamos a concebir como una prolongación de las ideas o una prótesis tecnológica de la psique compositiva al servicio de un proceso de producción artística. Tal como intentaremos dilucidar, el punto de partida desde el cual debemos adentrarnos en el paradigma del cuaderno es considerándolo una superficie de inscripción, un lugar/espacio/territorio autónomo, virtual, donde cualquier impulso se manifiesta en toda su complejidad, extensión y pluralidad. La acumulación desjerarquizada y heterogénea de materiales que se resiste al archivo es también una de las constantes que lo definen, al igual que una lógica descentralizada y tóxica, contaminante. Contra la verticalidad, contra la línea recta, contra el sentido único y racional, se erige híbrido el cuaderno. Es a la vez uno y muchos, unitario y fraccional, síntesis y amalgama de contrarios. Vayamos, pues, a las profundidades del espacio *figural* del cuaderno.

Túa Blesa acuña la expresión “interminabilidad de los términos” para referirse a las condiciones herederas del pensamiento postestructuralista que desestabilizan los sistemas de producción textual y, como consecuencia, «el borrador, el proyecto, es ya el texto, texto que a su vez es el borrador o proyecto» (Blesa, 2019: 83). Partiendo de este principio, el texto, en la producción literaria de Panero, acomete los límites de lo decible, agrieta las relaciones más primarias entre significante y significado, operando una transducción<sup>5</sup> en los signos que abre la lectura a otras asociaciones, otras vibraciones semiótico-textuales. Veamos un ejemplo:

La mano del niño que escribe, temblorosa, sobre la pared  
La palabra pez  
Porque mi madre es un pez (Panero, 2014b: 47).

[escribe-pared → palabra-pezu → madre-pezu]

La reiteración sonora de la rima al final de cada verso enfatiza el *temblor* de las figuras, la fuerza del dato sensible o significante, induciendo una desviación del sistema de diferencias —la lengua según el estructuralismo a partir de Saussure— que impide la transmisión del significado acorde al código preestablecido. A medida que discurre la lectura, los signos destacados por la rítmica en la composición alientan un desconcierto que culmina, en el verso asertivo, con la afirmación sobre el verbo ser: «Porque mi madre es un pez». En consecuencia, y para decirlo en palabras de Gilles Deleuze, «los signos *no tienen objetos como referente directo*. Son estados de cuerpos (afecciones) y variaciones

<sup>5</sup> Término empleado en genética y biología molecular para designar la transferencia de ADN entre bacterias a través de la intervención de un *virus*. Traído al contexto del estudio de la producción literaria de Leopoldo María Panero, trataremos de resignificar su carga conceptual desde el trabajo sobre los signos.

de potencia (afectos) que remiten unos a otros. Los signos remiten a los signos» (2009: 195, subrayado del autor).

Como se desprende de la lectura del fragmento de Panero antes citado, cada signo es cosificado por la fuerza aliterativa del decir aproximándonos a una indiferenciación conceptual delirante y plena: pared → pez / pez ↔ pez; en palabras del poeta: «la superposición de un significante a otro, formando círculos concéntricos» (1990: 26). A este trabajo sobre los signos es al que denominamos transducción: procedimiento formal que contamina y hace supurar una superficie dando paso a un confuso régimen de interferencias; procedimiento no solo constante en Panero sino persistente, reiterativo en cada una de las intervenciones, en cada una de las superficies dispuestas para su inscripción, hasta la saciedad. Un ejemplo más:

Horadando la pared con el berbiquí de la sombra  
Y contra la azucena del dolor  
Contra la amapola del desastre  
Que sobrevuela la vida como un pájaro  
Y cae sobre ella sin dolor (Panero, 2014b: 73).

[sombra-dolor (azucena) → dolor-desastre (amapola) → vida-dolor (pájaro)]

La redondez trenzada del berbiquí, así como el ascenso y caída unidos a través de la figura del vuelo propician una serie de movimientos que el poema recoge en su simulación de esférica circularidad. De nuevo, los principales signos, desprendidos de fenómenos naturales: sombra, azucena, amapola, pájaro, apuntan hacia una metafórica del sufrimiento como forma de expresión y síntoma de saber. Esta poderosa metafórica recorre toda la escritura de Panero aproximándonos en conjunto al terreno de la inconceptualidad<sup>6</sup>, lo cual pone a prueba, sostiene un pulso con la recepción del texto; surge, entonces, una problemática que tensiona permanentemente la comprensión del contenido. Nos enfrentaremos pues, de aquí en adelante, a una redefinición del paradigma de lectura distanciado de la primacía conceptual. «Hace falta una buena percepción, oído y vista [...] es decir una percepción en devenir, lo que debe reemplazar al concepto» (Deleuze, 2009: 124).

Asimismo, en la escritura de Panero la estructura deviene rizoma. Minado el significado, los códigos hermenéuticos se desarticulan: «queda desestructurado todo el conjunto» (Blesa, 2019: 80). Tiene lugar una apertura a lo sensible de las superficies todas. Nada nos impide asignar a esta producción, a través de la indiferenciación borrador-proyecto, a través de la interminabilidad de sus términos, de la transducción y el trabajo sobre la figura cosificada en la fuerza decir, el lugar donde se inscribe que no es otro que el cuaderno. «Por medio de este trabajo, lo que se cumple es el deseo» (Lyotard, 2014: 203). Ahora bien, ¿qué sucede con los signos que acogen estas superficies?

Debemos hacer de esta distinción entre las dos regiones (la del sistema, la de la fuerza) no una simple oposición en un sistema sino una diferencia tal que el lenguaje no pueda apoderarse de aquello que está fuera

<sup>6</sup> Para un estudio pormenorizado sobre la teoría de la inconceptualidad en relación al proyecto de la metaforología véase BLUMENBERG, H. (1995): “Aproximación a una teoría de la inconceptualidad”, en *Naufragio con espectador*. Madrid, Machado, pp. 91-110. «La inconceptualidad quiere más que la “forma” de procesos o estados, quiere su “figura» (105).

**Devenir cuaderno. El cuaderno como cuerpo y el cuerpo como cuaderno en la producción...**

del sistema, significarlo en sí mismo positivamente. Ahí donde hay Eso, Yo no sobrevendrá jamás (Lyotard, 2014: 203).

Dejémosnos guiar por Jean-François Lyotard a través del pensamiento de la práctica de la escritura como una posición de deseo. En sus obras más tempranas, *Discurso, Figura* (2014) y *Economía Libidinal* (1990), Lyotard sustituye el “concepto” por la “figura” —*grosso modo* sintetizado— y explica cómo en la recepción de los signos reside su potencia de transformación, es decir, en los modos de lectura posibles. Lo que pondría en juego una intensificación de la lectura, frente a la hermenéutica o la semiótica que fijan o descifran la información y el significado de los signos, sería «la cualidad singular de ese texto de producir las prolongaciones, ramificaciones, invenciones de nuevos fragmentos libidinales, que ningún otro objeto hubiera podido engendrar. De entrada, por lo tanto, una reacción diferente, otra recepción» (1990: 62). Diremos, pues, que la superficie del cuaderno es un campo de minas, un territorio o banda libidinal donde los signos no se consignan sin más, sino que conducen a otros signos, a elaboraciones y reelaboraciones a partir de lo que hay, de la energía latente —deseo—, que concierne al estado de apertura, en devenir, del cuaderno<sup>7</sup>.

Si la metáfora del “cuerpo sin órganos” (CsO) tomada por Gilles Deleuze y Félix Guattari del poeta Antonin Artaud<sup>8</sup> alude a una superficie o límite donde se inscriben los flujos de producción deseante<sup>9</sup>, el cuaderno es ese cuerpo sin órganos, una piel amorfa dispuesta para la prostitución de los lenguajes sobre la cual sujeto y objeto coexisten en un fluido, tejido o texto común: *textum*, tomando la connotación que le atribuía Roland Barthes «como trenza, tejido de las voces, de los códigos: estereofonía y politonalidad» (2001: 219). Del mismo pasaje del libro *Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* donde aparece la figura del cuerpo sin órganos toma Panero la metáfora del “hombre-máquina” —*devenir máquina*—, en la cual «cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo» (Deleuze y Guattari, 1974: 15), que también será llevada al verso en un poema con título “Uomo macchina”, incluido en el poemario *Los señores del alma. Poemas del manicomio del Dr. Rafael Inglott* (2014a):

No sé si muñeco de nuevo o muñeco de ceniza  
 «I'vo come colui ch'e fuor di vita»  
 oh alma desalmada  
 oh cerebro que cae de entre mis muslos

<sup>7</sup> «La significación no agota el sentido, pero la significación y la designación juntas tampoco. No podemos quedarnos en la alternativa de estos dos espacios, el del sistema y el del sujeto, entre los cuales se desliza el discurso. [...] Es el espacio propio del deseo lo que está en juego en la lucha que pintores y poetas no dejan de llevar a cabo contra el retorno del ego y del texto» (Lyotard, 2014: 187).

<sup>8</sup> «Por debajo de la piel el cuerpo es una usina recalentada, / y por fuera, / el enfermo brilla, / reluce, / con todos sus poros, / estallados», en ARTAUD, A. (1981): *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Argonauta, Barcelona, pp. 112-113.

<sup>9</sup> En el segundo volumen de *Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari amplían la noción del CsO dedicándole un capítulo completo. «El 28 de Noviembre de 1.947, Artaud declara la guerra a los órganos: *Para acabar con el juicio de Dios*, "Pues atadme si queréis, pero yo os digo que no hay nada más inútil que un órgano". Y es una experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política, que provoca la censura y la represión. Corpus y Socius, política y experimentación. Os impedirán experimentar en vuestro rincón. El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde», en DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2002): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, p. 156.

y es que sólo los perros carecen de alma  
«as beaten dog beneath the hail»  
como un perro golpeado bajo el granizo  
Pound lo dijo  
y arrojad flores al cadáver  
húmedo de silencio  
y escribir sólo  
para que ladre el perro (163-164).

Entretejido de superficies, el cuaderno no tiene ni principio ni fin, no dice Yo, es a-histórico, el fenómeno de la escritura en devenir por antonomasia. Tampoco hay diálogo en el cuaderno, sino «los contornos de un encuentro» (2006: 15), como apunta Slavoj Žižek en *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*<sup>10</sup>. Así es como lo escribe Panero, como Artaud, quien «dotará al sistema de la crueldad de desarrollos sublimes, escritura de sangre y de vida que se opone a la escritura del libro, como la justicia al juicio» (Deleuze, 2009: 179); o como Ezra Pound, «golpeado bajo el granizo», como un perro, donde escritura y aliteración, ladrido o silencio, se inscriben maquínicamente, más allá de lo humano, sobre la superficie del cuerpo-cuaderno.

## 2. Intersección cuerpo-cuaderno. Vida, muerte y deseo en los contornos del abismo

Partir hacia el encuentro con la figura de Leopoldo María Panero desde el dispositivo-cuaderno no supone, como en otros artistas, discernir entre distintos ámbitos de producción. En este caso, la hipótesis planteada va más allá de los límites materiales del artefacto para introducirnos en un sinfín de intercambios descarnados entre la corporalidad física del poeta y los textos, formando un todo indiscernible. Pues la palabra es la sustancia misma de Leopoldo María Panero: el lenguaje. Podríamos decir que es uno de los casos donde la literatura deja paso a un cuerpo ya no más atrapado en la representación ni en el sentido. Todas las figuras de su *poiética* convergen sobre el plano de la escritura, que es ya escritura a partir/desde el cuerpo(cuaderno), y dichas figuras múltiples nos remiten a una extensión espacial ilimitada que mediante cortes estratégicos conforma libros, ensayos, cuentos, cartas, poemas... Antes de continuar, podríamos preguntarnos: ¿qué es un cuerpo?, ¿qué implicaciones mantiene con las producciones literarias?, ¿qué situaciones y acontecimientos han albergado o propiciado estas escrituras de/sobre el cuerpo?

*Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* es un profundo y denso ejercicio de relectura sobre el periodo de la Transición en el estado español que lleva a cabo Germán Labrador (2017). El incalculable aporte de este ensayo reside en nombrar lo que, en principio, carece de cuerpo y de nombre. Podríamos decir que Labrador persigue la evanescencia de los flujos del deseo que condujeron acontecimientos, encuentros, situaciones, y modelaron el transcurso de la historia durante un momento concreto. El punto de partida es la literatura

---

<sup>10</sup> Žižek (2006) esclarece la oposición ontológica entre Ser y Devenir en el pensamiento de Deleuze a través de la virtualidad propia de los acontecimientos; la concepción del devenir-sin-ser como proceso, ajeno a la temporalidad del presente (que no al tiempo). La relación con la realidad histórica, por tanto, queda reducida al encuentro con lo real (devenir) en términos lacanianos.

como proceso de producción y los flujos contraculturales que cruzaron unos acontecimientos concretos a partir de los cuales la Historia erige su dialéctica; cuyo precio a pagar, durante el periodo postfranquista en el estado español, fue la desaparición de miles de cuerpos sin nombre, sin memoria, muertos, consumidos, suicidados, encerrados o marginados de la sociedad, los cuales albergaban la idea de otra comunidad posible, de otra democracia por-venir. Todos ellos fueron parte de la llamada *generación bífida*: unos alcanzaron el poder, otros la muerte, otros la errancia por los contornos del abismo mientras perseguían «la posibilidad de desear y establecer una realidad diferente» (Labrador, 2017: 234).

En su estudio, Labrador (2017) destaca los «vínculos entre cuerpos y letras», eso que llamará *bioliteratura*, es decir, «los modos por los cuales la literatura inscribe un texto en el cuerpo y un cuerpo en el mundo» (48). Buena parte de la lista de autores que engrosan las páginas del libro de Germán: Eduardo Haro Ibars, Fernando Merlo, Xaime Noguerol, Lois Pereiro... comparten el hecho de haber somatizado la literatura en cuanto sustancia vital. Uno de los núcleos centrales del trabajo que Labrador viene desarrollando en torno a los estudios literarios es la unión entre *poesía y química*, lo que nos lleva a la drogadicción de la escritura o a la escritura de la drogadicción —*devenir yonqui*— como síntesis bioliteraria, como farmacia de una *poiética* en interminable proceso de de(con)strucción (Labrador, 2009).

«Los cuerpos asignados como jóvenes en un espacio y un tiempo dado están marcados socialmente por su *anomia* (por su indeterminación, por su falta de identidad) y por su *potencia* (por su capacidad de generar formas de vida nuevas)» (Labrador, 2017: 68). Panero repetía una y otra vez la frase “nadie sabe lo que puede un cuerpo” haciendo alusión, de manera críptica, como acostumbraba, al filósofo neerlandés Baruch Spinoza. En esa potencia residía la posibilidad, como recordaba su madre Felicidad Blanc en *El desencanto* (1976), de ser todo o nada, «de la destrucción literaria a la simple destrucción [cuando] la literatura y la vida se hicieron enemigas convirtiendo los sueños colectivos en ilusiones vanas» (Labrador, 2017: 180-181).

Estamos, por tanto, ante un modo muy situado ideológica y políticamente de estar en el mundo, de hacer-ser de la escritura, desde el cual debemos considerar los artefactos que nos llegan para liberar las energías en ellos contenidas, para ponerlas en circulación. Nuestro ejercicio es el de activar los textos, los cuerpos, hacia otras existencias posibles no de fijación o comprensión —trabajo del hermeneuta sobre el significado—, sino de transformación del texto en cuerpo, del cuerpo en texto, o de ambos en múltiples figuras de lo sensible. Nuestro terreno sigue siendo el del lenguaje, el de la producción textual, pero no enmarcada dentro de las características objetivas de un contexto común; más bien, a pesar de ello, abordamos el texto recluso en las singularidades que determinan su producción y a partir de las cuales resuena como lo hacen los signos desperdigados sobre las superficies del cuaderno. Fernando Merlo, poeta contemporáneo de la generación bífida, lo dice en el cierre de *Firmes en su costumbre de reír o matar*, ejercicio límite de desbaratamiento experimental del sentido: «todo tiene un significado / todo ha sido meticulosamente / preparado para la gran hora / todo está roto a la perfección» (Merlo, 1992: 48). Roto, quebrado, el significado a la perfección.

Como venimos esbozando, la fuerza bioliteraria del lenguaje que condiciona la inscripción en la vida o en la muerte de los cuerpos viene dada por el deseo. A partir de la escritura y el decir opera la intersección entre los cuerpos y los textos, de camino hacia la superficie del cuerpo-cuaderno en su indistinción con o contra la literatura, el sentido, la vida, la muerte... Así sucede con la escritura de Panero, con las interferencias que de ella se desprenden para con la historia, la recepción, el estudio y el incierto porvenir. Al introducirnos en su magma textual, uno de los procedimientos que inevitablemente aparecen y confrontan el acto de la lectura es la incorporación de términos, frases, versos o textos completos en otras lenguas extranjeras a su producción. Tal como Pound aconsejaba para todo buen aprendiz de poeta, que este «se llene la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferiblemente en un idioma extranjero para que el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso» (Pound, 1978: 10-11). Embebido de uno de sus más destacados maestros, las lenguas que frecuentemente interfieren en la recepción de su corpus textual son el francés, el inglés y el italiano, aunque en menor medida aparezcan términos en alemán o griego, entre otras excepciones. Este además convertido en hábito da cuenta no solo de la voluntad de Panero de ser un escritor *no* español, como señala Blesa (2019), sino también de una escritura «en la que un mundo imaginario, su verbo, se ha hecho carne» (Blesa, 1995: 79): reverberación de una tensión somatizada entre sonido —significante— y sentido —significado—.

¿En el principio fue el Verbo, la Palabra, el Pensamiento? El doctor Fausto se lo pregunta en la tragedia de Goethe y su respuesta será la Acción. Dicha afirmación se hace patente ante la presencia física del propio Panero en un enfrentamiento cara a cara, rostro a rostro, frente a la solidez del muro del decir. Resulta ineludible para el estudio de la intersección cuerpo-cuaderno el hecho de que Panero fuera filmado en diversas ocasiones tanto para la gran pantalla como en formatos de menor envergadura, aunque no por ello susciten menor interés. Por su radicalidad fílmica y proximidad al poeta, vamos a profundizar en la pieza de vídeo-arte de Elba Martínez *Merienda de negros* (2003), que pudo verse mientras estuvo abierta al público la exposición *Sobre las ruinas de la locura* (2019-2020) en la madrileña Galería Freijo e ilustra en su plenitud esta intersección cuerpo-cuaderno que venimos articulando<sup>11</sup>.

La cinta comienza con un primer plano de Panero, cigarrillo en mano —«la ceniza que cae de mi mano / formando un poema» (Panero, 2014a: 580)—, recitando a Shakespeare en inglés y vertiéndolo automáticamente al español. La imagen corporal, la mueca, el gesto proscrito, nunca llegan a diferenciarse del poema, del texto proyectado y confundido con el cuerpo que lo produce. El cuerpo-poema o cuaderno-cuerpo, el fragmento, los pedazos de palabra, contrastan con el montaje de las secuencias audiovisuales filmadas en el puerto, en la playa, en las terrazas de bares, calles y parques de Las Palmas de Gran Canaria. Ante la densidad de cada plano, la mano de Martínez intercala bruscamente grabaciones de paisajes y tramas paralelas, una evasiva que interrumpe la superficie

---

<sup>11</sup> Quisiera dejar por escrito mi más sincero agradecimiento a Elba, que no ha tenido inconveniente en la reproducción parcial de algunos fotogramas de su documental, así como por su cercanía durante la elaboración de este artículo, sus indicaciones, confesiones y amistad.

**Devenir cuaderno. El cuaderno como cuerpo y el cuerpo como cuaderno en la producción...**

desbordante para traer unas veces oxígeno al acto de ver, otras ilustraciones dramatizadas del imaginario poético de Panero. Lo que filma Martínez es, como describe el escritor Servando Rocha tras su particular encuentro con el poeta:

[...] una apabullante lengua que es capaz de dejarte *petrificado* en la silla, **un arrebató de ira, escupitajos, tocamientos, poemas declamados en mitad de la calle, esquinas que sirven para lo que un día fueron (orinar, palabras al oído, desaparecer de pronto) y, por supuesto, estar preparado para entrar en el ring de la literatura de combate (Rocha, 2017, el subrayado es nuestro).**

El lenguaje es un campo de minas, como dijimos, que inunda cuerpo y cuaderno, espacio, tiempo y escritura: «su carne es para los golpes, su voz para la risa» (Panero, 1990: 51). Cada una de las lenguas dichas, cada enunciado citando o pervirtiendo las palabras de otros autores, cada grito o carcajada caen bajo un implacable proceso de fosilización. La antítesis carnal entre la carcajada y el grito —significantes puros— sugiere un deslizamiento hacia otra versión análoga: razón frente a locura, abolida por completo en la indiferenciación del acto de reír: «evitar riendo la muerte» (Panero, 2002: 34). O, con mayor radicalidad, la negativa en la aliteración del aullido mismo: «La locura no existe / sólo el aullido de los lobos / nos dirán [sic.] si hemos vivido» (Panero y Pasarín, 1992: 25). Con la garganta sumida en la *poiética* del vacío, de la nada, los sonidos articulados, las graffías del texto, salpican como un escupitajo sin espacio ni tiempo cronológico, nos arrojan al frío ambiente de un depósito de cadáveres, «al fondo de una cueva donde dicen que está el hombre, y no hay nada, nada más que la boca que dice, tan pronto ¡oh! como ¡ah!» (Panero, 2002: 68). Y en el interior de la boca o cueva una *lengua* petrificada por el decir.



Imagen 1. Martínez (2003), parte 5: 10:30.

Como muestra el montaje del vídeo, que completa con subtítulos los huecos que va dejando la acelerada pronunciación en voz alta o directamente incluye los versos omitidos, en la superposición de voz y escritura tiene lugar la conjunción de las inscripciones, la intersección entre cuerpo y cuaderno. A su paso, lo que queda no son más que los sedimentos del interminable proceso de (con)structivo de la escritura. El lenguaje, con Panero, pasa a convertirse en lo que llamaremos una “lengua fósil”, sin por ello carecer de una sólida materialidad, «Hierro sobre el acero inscrito / [...] /

con el peso del poema» (Panero, 2014a: 585), próxima o directamente pronunciada con estruendo desde la muerte; la muerte del poema, del verso, del autor, del sentido...

ruido de terremotos  
en la sombra  
para que nazca el verso  
como un pecado  
como el pecado de vivir  
atado a mí  
como la sepultura del poema  
porque vivir es un acto ruin (Panero, 2014a: 582)

...pero también la muerte como estancia, como proceso de elaboración, ya que «vivir es un acto ruin». «La muerte nunca es el final en la mecánica de la transgresión de la escritura paneriana» (Ruano, 2013: 104); pues la muerte adquiere connotaciones de permanencia cuando es enunciada desde una lengua fósil. No es entonces solo muerte sino escritura, palabra en pie, señal del nombre que convoca con «el destello, el ruido y la dignidad del relámpago» (Blanchot, 2009: 65), como en Maurice Blanchot, la disyuntiva entre yo y el otro, entre el más acá y el más allá de sí concentrado en la materialidad del fósil imperecedero que es cuerpo aún, cuerpo sensible, figura.

La etimología latina de “fósil” proviene de *fossilis*, que a su vez toma su origen del verbo *fodere* (excavar). Fósil o fosa, «la sepultura del poema»:

desnudando el cadáver del poema  
y ofreciendo a la nada mi reino  
pues sólo soy un cadáver destronado (Panero, 2014a: 251).

Desnudando, excavando, emerge el cadáver, fósil o poema, con título “Autopsia”. Vocablos, resto o rastro de lo que fue un significado fijo, petrificados por el decir. Panero escribe como un profanador de tumbas devuelve, excavando, a la superficie, un cuerpo misterioso reacio a la descomposición: el lenguaje mismo. De vuelta con el vídeo, en el minuto 8:00 de la segunda parte de *Merienda de negros* vemos y oímos el percutir de la máquina de escribir que esboza, tacha, compone; vemos y oímos la superficie del cuaderno en su proceso violento e ilimitado de composición-descomposición. Nuevamente, a partir del minuto 4:02 de la cuarta parte tenemos acceso a la *performance* de ese proceso de excavación que es la (re)escritura, proceso mediante el cual cristaliza el fósil, donde ahora se lee, entre los hierros de la maquinaria, el siguiente fragmento textual:

El final es que no hay final  
solo reptar sobre el papel  
como la mancha de un insecto muerto en la pared  
porque no hay nada más siniestro que la vida (Martínez, 2003, parte 4: 4:04).

Mientras el cuerpo se consume, se devora con la mira perdida o penetrante frente al objetivo, el decir prosigue ininterrumpidamente. La visión de las imágenes-movimiento sobre la pantalla sostiene la duda, magnifica la impresión de percibir difusos los límites del cuerpo. «El final es que no hay final»: ya todo es superficie de inscripción. Aproximándose a los postulados del cine-ojo o *cinema-*

*verité* de Vértov<sup>12</sup>, la cámara recorta el plano, fragmenta la figura o superficie carnal, la desmiembra, excavando, hasta lograr una alegoría fílmica de la *poiética* de Panero. Del lado de lxs espectadorxs, asistimos al despliegue de un cuerpo-decir-cuaderno hecho (a) pedazos, en ocasiones finito, en ocasiones inacabado, nunca en consonancia con el orden inteligible y cotidiano del entendimiento.



Imagen 1. Martínez (2003), parte 4: 8:50.

«...así miré yo a los ojos que borraron mi alma / así he mirado yo un día que no existe en el Último Espejo», recita en la secuencia que ilustramos sobre estas líneas. Los versos pertenecen al poema que lleva por título “El último espejo”, publicado en su libro *Narciso en al acorde último de las flautas* (2014a: 190). Volver el rostro es un ejercicio de autocanibalismo: el uno y su doble en el espejo devorados por el decir. Siguiendo este gesto, podemos pensar el cuaderno no como una prolongación del yo, sino como una manifestación plena y, por ello, fragmentaria, del mismo. Jacques Lacan aporta una valiosa imagen sobre la gestación del yo que denomina “el estadio del espejo”: «La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la *imago*, que es establecer una relación del organismo con su realidad» (2013: 102). A través de la imagen que el espejo retorna, el sujeto inicia un proceso semiótico-visual de subjetivación que dispondrá las dimensiones espectrales del yo, su frugalidad e indeterminación; ese yo compuesto por una imagen mental, suma de miembros como un *collage* hecho a medida, configura los cimientos del orden de la personalidad. En cambio, Panero se desprende de su yo simbólico, «esa triste ficción» (Panero, 2010: 77) y, por extensión, del sometimiento que lo acompaña; de ahí, uno de los principios de desajuste para con los postulados psicoanalíticos que transgredirá en muchos textos mediante la fractura del vidrio, del espejo, del poema. La psicoanalista Raquel Capurro (2017) reflexiona sobre ello:

Lector de Lacan, Leopoldo María ataca con violencia la promoción del lugar del “yo” como formación imaginaria [...] celebra su muerte y promete al lector que al final también él será «ahorcado a un lugar que no existe»; promesa de una experiencia de lectura angustiante por conducir a un no-lugar, a un imaginario que desterritorializa nuestras referencias espaciales y temporales (52-53).

<sup>12</sup> Según el cineasta y teórico ruso, este género audiovisual permite la «posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira la verdad». Vid. VÉRTOV, Z. (1973): *El cine-ojo*. Madrid, Fundamentos, p. 53.

La certeza de un fin, la muerte, tornan en su lenguaje un acto de fe. Lenguaje y ser, cuerpo y cuaderno son uno y el mismo tras la sentencia que cristaliza como un disparo en el corazón mismo de la producción literaria, cuyo eco no desaparece una vez consumado el impacto: «Yo soy el hombre que mató a Leopoldo María Panero» (Panero, 2010: 269). Vida y muerte no serán sino figuras al servicio de los recursos que articulan la escritura, la *poiética* del autor. Ya no habrá más que un ser, el ser íntegro del lenguaje abierto desde ahora a los sin-sentidos, a su vez reorientados de la trascendencia a la inmanencia en inéditas configuraciones de la existencia textual.

### 3. Devenir cuaderno. Escritura, capitalismo y esquizofrenia

El cuaderno es en sí mismo esquizofrénico, es el lugar donde los flujos se expanden y el deseo queda libre. Siguiendo a Fredric Jameson (1985), uno de los rasgos del lenguaje artístico posmoderno sería la esquizofrenia, en cuanto a connotación estetizante. El teórico estadounidense, partiendo de los postulados de Lacan, llega a «una interpretación de la esquizofrenia como la quiebra de la relación entre significantes» (177). Aunque el estigma del diagnóstico viene a nublar la definición teórica del paradigma, buena parte de la existencia de Panero responde a lo que entendemos a partir del estructuralismo como experiencia esquizofrénica:

[...] la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del «yo» a lo largo del tiempo (177).

Y en cuanto a la producción literaria, nos dice Jameson (1985):

Cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva, como ocurre cuando los niños repiten una palabra continuamente hasta que se pierde su sentido y se convierte en una especie de encantamiento [...] un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen (179).

Y es este lenguaje el que atraviesa al sujeto volviéndolo una parte indisociable de su propio flujo de palabra, más allá de una intencionalidad estética determinada. Como sujeto conceptual, Panero sufre un desplazamiento para confinarse definitivamente como sustancia del texto. Antes de continuar, podríamos preguntarnos, ¿qué función como artista cumple Panero a través de su modo de estar en el mundo y de escribir? Quizá resulten clarificadoras las palabras de Labrador (2017) que contextualizan el espacio y el tiempo en el cual Panero accede a la esfera pública como poeta, participado en la vida literaria de un país aún bajo el mando de la dictadura franquista:

El régimen creó a sujetos esquizofrénicos, divididos y atrapados entre su fidelidad a la educación recibida en la posguerra y el deseo total de vidas nuevas. A una parte de aquella juventud transicional esta división resultó inaceptable y, simplemente, no supo asumirla: trató de resolverla, aun a costa del enfrentamiento descarnado con todo aquello que remitía a su pasado (64).

Resolver la contradicción de habitar un presente intempestivo es para cualquier artista sinónimo de transformar la realidad mediante su práctica o de abandonarse al dictado de las imposiciones

externas —sociales, estéticas, generacionales...—. De una u otra manera cada artista está obligado a tomar partido. Walter Benjamin (1975) expuso su concepción en torno al compromiso político del arte a través de la conversión del autor en productor, siguiendo la estela del dramaturgo Bertolt Brecht. La cualidad de transformación de una obra, en los términos marxistas de su planteamiento, viene dada cuando el autor, ya productor, forma parte del proceso mismo de producción, se alinea con una causa concreta para convertir su trabajo en revolucionario (Benjamin, 1975: 115-134). Es por ello que leer a Panero desde esta conceptualización nos invita a pensar en un sujeto políticamente situado contra la sociedad, contra los saberes y poderes que dictaminan, mediante el aval del consenso, la aceptación bienaventurada en los circuitos de comercialización y recepción de las obras. No debemos pasar por alto el nulo reconocimiento institucional de la obra de Panero que, como sucede en el caso de la literatura, suele venir otorgado por los premios oficiales en manos, la mayoría de las veces, de los agentes más determinantes de la industria editorial.

Además, concebir a Panero como productor a través del paradigma del cuaderno conlleva contemplar, desde el adentro mismo del proceso de producción de los textos, todos los ejes vertebradores de su quehacer: situación social, pensamiento, códigos, contenido, forma. Respecto a esta última, seguimos a Terry Eagleton (1978) cuando dice, comentando las tesis de Benjamin, que «la forma encarna una cierta serie de relaciones productivas entre artistas y públicos [...] Las relaciones de la producción artística son, en este sentido, *internas* al mismo arte, determinando sus formas desde dentro» (84). Así sucede en el caso de la escritura de Panero: a saber, nos confrontamos con una producción literaria producida acorde a las condiciones clínicas, críticas, de exclusión, marginación y psiquiatrización, sin aún con ello ofrecer como resultado una mercancía para el deleite de unas pocas y selectas minorías ilustradas. La recepción del material permanece siempre suspendida a la espera de una nueva apertura desde el porvenir. Pues, como concreta Barthes (2001), «lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto» (2). No solo el autor como productor, sino el sujeto y la subjetividad lectoras, ahora también, que participan del proceso productivo: «leer es un trabajo de lenguaje [...] así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico» (7).

Con cada incursión en cada uno de los “géneros” aparentes de la escritura, los temas o el contenido prolongan, sostienen la apuesta inicial antiliteraria de Panero que el acto compulsivo de anotar reitera ininterrumpida, delirantemente, sin complacer, en un rito sacramental que revela la singularidad de la diferencia mediante la repetición/transgresión, «porque la repetición es un / señuelo casi inteligente» (Panero, 2014b: 23). En cierta medida, diremos que la obra de Panero se resiste a ser un objeto más de consumo propio de la “sociedad del espectáculo” que le rodea. Forma y contenido se inscriben acorde a las lógicas de producción del cuaderno y del cuerpo confinados, modulando su ulterior puesta en escena en función de los posibles formatos de publicación: periódicos, revistas, prólogos a traducciones y ediciones propias y ajenas, libros de poemas, ensayos, cuentos, correspondencias... Pero avancemos otro tanto para comprender más a fondo esta posición y los mencionados ejes que la vertebran.

«No vivo más que para escribir. La gente no me importa. La idea de la gloria y el éxito no es nada, es menos que nada. Esta es la idea del monstruo esquizo, Medrano. El monstruo literario del que hemos participado tantos» (Panero y Medrano, 2005: 125). Escritura y esquizofrenia es la unión, la apuesta que recoge Panero de quienes recorrieron con anterioridad parajes afines para hacer de ella un agente de transformación, si no estrictamente personal, aún posible. «La esquizofrenia de la palabra ha envenenado mi sangre. Todos los héroes inútiles escriben con sangre» (125). Al hilo de estas afirmaciones, nos parece oportuno señalar la importancia de la publicación en el año 1972 por Deleuze y Guattari del libro *Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, que un año después, 1973, traduciría al español Francisco Monge para el sello Barral Editores. Existe constancia de que un tal Francisco Monge fue amigo de Panero<sup>13</sup>, al cual dedica estas líneas en *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002): «como mi único amigo era el orujo, tenía por único compañero, además de él, a una especie de profeta barbudo que se llamó Francisco Monge» (15). Tres páginas después, reaparece el susodicho: «me vine a España, para ser más precisos a Palma de Mallorca, con Francisco Monge, quien se creía el Anticristo» (18). Léase el *Antiedipo*:

La esquizofrenia como proceso es la producción deseante, pero tal como es al final, como límite de la producción social determinada en las condiciones del capitalismo. Es nuestra “enfermedad”, la de nosotros, hombres modernos. Fin de la historia, no tiene otro sentido (Deleuze y Guattari, 1974: 136).

El tándem escritura-capitalismo-esquizofrenia significa desde un momento muy temprano para Panero el pliegue definitivo que ya prefigura en 1970 aludiendo a la paranoia en el apartado “Poética”, que antecede sus poemas en la clásica antología de José María Castellet. No consideramos descabellado, a propósito de la recepción del libro que inicia el ciclo de fructíferas colaboraciones entre Deleuze y Guattari y supone el primero de dos volúmenes bajo el epígrafe “capitalismo y esquizofrenia”, plantear cómo Panero es casi sin ninguna duda uno de los primeros en digerir las complejidades de este pensamiento en el contexto español de los primeros años setenta. Blesa (2019) indica, a su vez, la manera en que Panero «situaba su escritura en el postestructuralismo en fecha tan temprana para el ambiente cultural español como 1973» (66), en referencia al prólogo de su libro *Teoría*.

«Todo su ser no es otra cosa que lenguaje» (63), nos dice Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (2010), a propósito de Don Quijote. Ese «no es otra cosa» introduce la mediación de un signo que no es otro más que la literatura; de ahí, la necesidad de la magia que aún no disuelve el poder de las analogías. La realidad esquizofrénica, alejada de todo manierismo estético, no participa de la similitud encantada: desplaza el signo porque accede al cuerpo. «Todo él está hecho de literatura» (47), apunta Blesa (1995) de forma casi idéntica. En cambio, en la producción de Panero la consideración hegemónica de literatura ha muerto dejando paso a un cuerpo, al cuerpo del ser del lenguaje que a su vez es cuaderno:

---

<sup>13</sup> Vid. J. Benito Fernández (1999): *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona, Tusquets, pp. 162-163, 174, 185, 218, 230-231, 236.

**Devenir cuaderno. El cuaderno como cuerpo y el cuerpo como cuaderno en la producción...**

[...] ahí está en esta pérdida de identidad del sujeto devenido objeto, devenido categoría o clase —esquizofrénico, neurótico, etc.— el motivo real [...] El cuerpo del paciente, privado de su identidad o vida interior por el interrogatorio psiquiátrico, o lo que es lo mismo, a un nivel cotidiano, por la pérdida del valor dialéctico de su palabra, queda por ello a merced de todos (Panero, 1990: 50-51).

Cuerpo y cuaderno, por tanto, ya no son dos espacios, dos lugares o emplazamientos en oposición. Asistimos, pues, a la corporeización de un discurso que aborta al sujeto configurando un nuevo plano de inscripción, un plano autorreferencial desbordante como el paisaje que tiende a lo absoluto. En *Aviso a los civilizados* (1990), una vez más, Panero explicita:

La interpretación poética o metafórica de la realidad del esquizofrénico o paranoico nos da la clave para penetrar en esos dominios, devolviendo a la humanidad lo que de ella nunca había salido. [...] La locura es una estetización de una realidad adversa, y no sólo no carece de sentido sino que su función [...] es dar sentido a lo que no lo tiene (26-27).

¿Qué operaciones o figuras textuales certifican este proceso? Una de ellas es la que llamaremos reformulaciones o desfiguraciones del decir; operación extendida indistintamente por las superficies propias del cuerpo-cuaderno. Estas “reformulaciones-des-figuraciones” desbordan buena parte de la articulación de los códigos hermenéuticos, desdibujan la forma en rizoma, dispersan el contenido; nos dan cuenta, en definitiva, del plano figural del cuaderno. Nos limitaremos a exponer, solamente, dos ejemplos, extraídos en paralelo de las mismas publicaciones, si bien querríamos dejar constancia de lo inabarcable de este proceso en la producción literaria de Panero que se compone acorde a estos principios que venimos desentrañando.

**Ejemplo 1.** Poema “Pobrecito”, en *Contra España y otros poemas no de amor*:

He aquí las ratas que molestan a las ratas  
en el inmenso albañal que se llama vida.  
Salir de la cloaca es solo un artificio  
es nuestro destino vivir entre las ratas (Panero, 2010: 401).

Reformulación-des-figuración en la correspondencia *Los héroes inútiles* (2005):

Querido Medrano: «He aquí las ratas que molestan a las ratas en el inmenso albañal que se llama vida».

Salir de la cloaca no es sólo un artificio. Es nuestro destino vivir entre las ratas: lo único inmenso es el lodo, el único artificio es el esperma, mi consuelo son los botellines de cocaola que me tomo por cajones (19).

A partir de la indiferenciación de las superficies, de los soportes materiales: carta, poema, libro, cuaderno... el contenido muta, modula ininterrumpidamente, imposibilitando una delimitación formal. Los signos quedan abiertos a las transformaciones de las textualidades en su multiplicidad, a la transducción plena (cloaca → cocaola) sin acotación, sin márgenes posibles; se contradicen, se desdican, cambian, confunden... Abolida la significación, se impone el flujo del decir en sintonía plena con el deseo: devenir cuerpo-cuaderno.

**Ejemplo 2.** Poema “Cuerpo”, igualmente aparecido en el libro *Contra España...*:

Mi gran amor se llamaba Maíz Blanco  
fue torturada y violada en las colinas  
cerca del lago en el que beben los elefantes.  
De mí apenas quedarán los huesos  
sobre mi cráneo un día pasará un pigmeo  
silbando, cerca del lago,  
cerca del lago en el que beben los elefantes.  
Morí por una causa que el elefante no sabe  
y que es misterio y olvido para el pájaro  
ya que lo que la serpiente es para ti  
no lo sabe la selva  
y la materia del arroyo está muda  
y no sabe ni olvidarme (Panero, 2010: 395).

Reformulación-des-figuración (1) también en la citada correspondencia:

Mi gran amor se llama Mercedes Blando, alias Mechita,  
quien fue torturada y violada en las colinas cerca del lago  
donde beben los elefantes grises.  
AH  
CRUEL MECHITA, Diosa de las colinas  
Y mástil de la Nada [...] (90).

Reformulación-des-figuración (2) en *Prueba de vida. Autobiografía...* (2002):

Pegarle, sí, azotarla, por cierto con deseo como digo en uno de mis poemas: no, ciertamente, por penitencia: ¡ah Mercedes!, caen gotas de semen de tanto pensar en ti, ¡oh Virgen!, ahora que has muerto, y no volverás a pecar, ahora que eres virgen de verdad (79).

Véase cómo en la primera reformulación el verbo del primer verso cambia a presente, a pesar de la cronología. De forma inesperada, los elefantes son adjetivados. La importancia del nombre propio adquiere progresivamente mayor relevancia y se traduce y repite en apodos de quien fuera su amante en París. El texto abandona el tono impersonal: «fue torturada», «quien fue torturada», y torna, en palabras del propio Panero (1990), confesión: «he aquí la “manía de confesar” del esquizofrénico» (50). El sadismo, en cambio, no solo permanece; la crueldad explicitada, profundizada, en las des-figuraciones del texto, no cesa de incrementar. «El dolor, como saben todos los masoquistas, es una droga, y sólo un cura podría negarse a azotar mi espalda» (Panero, 1990: 36). Dolor y muerte, sexo y rito, cuerpo y escritura, entrelazados como única verdad, la verdad del sufrimiento, que se materializa en la indistinción del cuerpo-cuaderno hecho texto, decir.

El cuaderno modula su superficie acorde a la proximidad que mantiene con el deseo, abierto a la constante transformación. Ante el despliegue lingüístico del decir, la forma del texto se desdibuja en la violenta y maltrecha exhibición a lxs lectorxs, queda reducida en este caso por Panero a un acontecimiento, encuentro, puro devenir. Llegados a este punto, fijémonos en lo que Deleuze (2009) dice cuando reflexiona acerca de la relación entre vida y literatura:

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta, más bien hacia lo informe, o lo inacabado [...] Escribir es un asunto de devenir, siempre

**Devenir cuaderno. El cuaderno como cuerpo y el cuerpo como cuaderno en la producción...**

inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir (11).

Panero adopta mediante la práctica de la escritura, mediante el devenir cuaderno, la posición del poeta *en huelga* ante la sociedad, que promulgase Mallarmé, sin plan ni estrategia algunos<sup>14</sup>. Pues para Panero, «Mallarmé es un himno al poema mismo» (y Arencibia, 1995: 134). Como señala Lyotard a propósito de la obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: «Mallarmé sustrae radicalmente al lenguaje articulado su función prosaica, de comunicación; revela en este un poder que lo excede, el poder de ser “visto” y no solamente leído-comprendido; el poder de figurar y no solo de significar» (2014: 86). A continuación, Lyotard se refiere a la abolición del azar que propicia la obra como obra absoluta, *por fuera* del espacio y del tiempo.

Con Panero, enfrentamos una postura análoga no solo de defensa, de resistencia, sino ofensiva, de obscenidad que alienta y exterioriza el palpito del síntoma sin ofrecer ninguna certeza, ni formal, ni de intercambio de sentido: tan solo deriva, devenir. **«En una sociedad que niega la aventura, la única aventura posible es negar esa sociedad»**, confiesa Panero a Servando Rocha (2017). Esta mecánica que pone en práctica el —nuestro— poeta en huelga contra la sociedad permite pensar la producción textual como una redefinición de lo cotidiano y lo sensible frente a la capitalización de los ritmos vitales a la cual se somete la sociedad, por definición, en su conjunto: «yo lo que reivindico es un derecho a otra vida», dice Panero, «a una vida alternativa, que el capitalismo —o la sociedad occidental, llámese como se quiera— no tolera» (y Arencibia, 1995: 111).

Abrir el cuaderno, desplegar la superficie de inscripción indiferenciada, apuntar, anotar, tachar, verter, transformando en posibles las intuiciones, palpitations y afecciones del cuerpo, del lenguaje hecho carne o de la carne del lenguaje, conduce al verdadero devenir de la existencia, del pensamiento, de la escritura. Presente y futuro, por tanto, ya no son más que dos enclaves periféricos a plegar; del pasado queda y retorna lo que fue un lenguaje, su historia, la literatura. Si en este devenir el lenguaje mismo, cualquiera que sea su mecanismo de inscripción, desborda el soporte, el sujeto se reduce a una existencia meramente lingüística, textual. En los contornos del lenguaje, en su penetración, se desdibuja la silueta de aquel que un día fuera llamado Leopoldo María Panero. A este proceso es al que denominamos devenir cuaderno. Ningún Otro más allá del canto ahogado en la derrota, vencido por la palabra y el decir. Desde la esquizofrenia, desde el estigma patologizante es y escribe sobre su cuerpo, en sus notas, sobre su cuaderno, Leopoldo María Panero. Tras las mutilaciones que se dice, procede a la elaboración del lenguaje hacia otra muerte, hacia una *poiética* como artefacto libre y único y solamente ya posible.

<sup>14</sup> «Un espíritu, refugiado en el total de varias hojas, desafía la civilización, descuidando de construirle a su sueño, a fin de que tenga lugar, la sala Prodigiosa y la Escena» (Mallarmé citado en Lyotard, 2014: 86-87).

### Referencias bibliográficas:

- BARTHES, R. (2001): *S/Z*. Madrid, Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1975): "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid, Taurus, pp. 115-134.
- BLANCHOT, M. (2009): *Aquel que no me acompañaba*. Madrid, Arena.
- BLESA, T. (1995): *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid, Valdemar.
- BLESA, T. (2019): *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*. Madrid, Visor.
- CAPURRO, R. (2017): *Leopoldo María Panero. La locura llevada al verso*. México, me cayó el veinte.
- CELAN, P. (2002): *Obras completas*. Madrid, Trotta.
- DELEUZE, G. (2009): *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (1974): *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Barral.
- EAGLETON, T. (1978): *Literatura y crítica marxista*. Madrid, Zero.
- FOUCAULT, M. (2010): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI.
- GOMBRICH, E. H. (1997): *La Historia del Arte*. Londres, Phaidon.
- JAMESON, F. (1985): "Posmodernismo y sociedad de consumo", en H. FOSTER (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 165-186.
- LABRADOR, G. (2009): *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid, Devenir.
- LABRADOR, G. (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid, Akal.
- LACAN, J. (2013): *Escritos I*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- LYOTARD, J. F. (1990): *Economía libidinal*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LYOTARD, J. F. (2014): *Discurso, figura*. Buenos Aires, La Cebra.
- MARTÍNEZ, E. (2003): *Merienda de negros*. Disponible en: <https://bit.ly/3deRabz> [05/05/2020].
- MERLO, F. (1992): *Escatófago (1968-1972)*. Madrid, Libertarias.
- NEUMANN, E. (2016): *Mitos de artistas. Estudio psicohistórico de la creatividad*. Madrid, Tecnos.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (1990): *Aviso a los civilizados*. Madrid, Libertarias.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (2002): *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*. Madrid, Huerga y Fierro.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (2010): *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid, Visor.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (2014a): *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid, Visor.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (2014b): *Rosa enferma*. Madrid, Huerga y Fierro.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup> (2018): *Los papeles de Ibiza 35*. Madrid, Bartleby.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup>, y PASARÍN, J. L. (1992): *Cadáveres exquisitos y un poema de amor*. Madrid, Libertarias.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup>, y ARENCIBIA, L. (1995): *Locos*. Madrid, Libertarias.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup>, y RIZZO, C. (1997): *Tensó*. Madrid, Hiperión.
- PANERO, L. M.<sup>a</sup>, y MEDRANO, D. (2005): *Los héroes inútiles*. Castellón, Ellago.

POUND, E. (1978): *El arte de la poesía*. México, Joaquín Mortiz.

ROCHA, S. (2017): “Leopoldo María Panero y el Nobel de literatura: Mi encuentro con Panero”, en *Agente provocador*. Disponible en: <https://bit.ly/35vwpG6> [04/05/2020].

RUANO, J. (2013): “De la crueldad activa: lecturas de Nietzsche en la obra de Leopoldo María Panero”. *AISTHESIS*, 54, pp. 103-121.

ŽIŽEK, S. (2006): *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia, Pre-Textos.

TROPELIÁS