

**POR UNA OTRA TRANSICIÓN.
INVENCION Y ESPACIALIDAD EN *ASÍ SE
FUNDÓ CARNABY STREET***

*Pedro Serra**

RESUMO

*O presente ensaio visa estabelecer algumas cláusulas provisórias para a conformação de um paradigma de leitura da chamada Transición espanhola – isto é, do processo sócio-político e cultural que determinou o franquismo tardio e o limiar da democracia – cuja produtividade heurística advém da suspensão – que não deve confundir-se com rasura – do modelo cronológico e narrativo hegemónico na actual analítica das formas simbólicas produzidas sob a égide do advento da democracia. Neste sentido, proponho poemas de Leopoldo María Panero – recortados, muito concretamente, de *Así se fundó Carnaby Street* – como exemplo do modo como a poesia pode mover esse novo modelo interpretativo.*

PALAVRAS-CHAVE: *Espanha pós-Franco. Leopoldo María Panero. Poesia espanhola. Política e poesia.*

Mi modesta propuesta en este estudio estriba en asentar que el problema de la transición española es un problema de representación, algo cuyas consecuencias ni siempre son tenidas en cuenta en mucha de la amplísima bibliografía de conformación de una memoria de la transición española, anclada en modelos miméticos variablemente críticos. Es aquí donde juega un papel la poesía, es decir, la poesía moderna, cuyos problemas de lectura – es decir, cuya teorización y resistencia a la teoría – corren paralelos a los problemas inherentes

* Professor de la Universidad de Salamanca (USAL). Doutor em Filologia Portuguesa pela USAL.

a la conformación de una teoría de complejos procesos sociales y culturales como son una “transición” o una “revolución” que suponen el pasaje entre cronotopos dictatoriales y democráticos. Como en el impresionante cortometraje de Jean Marie Straub y Danièle Huillet, *Toute révolution est un coup de dés*, de 1977. Bajo el epígrafe de Michelet, un grupo de nueve personas es filmado, en el cementerio Père-Lachaise, leyendo en voz alta el conocido poema de Mallarmé (cf. STRAUB, 1977). Efectivamente, respondiendo al genial desafío de estos cineastas, intentaré plantear la “transición española” como “lance de dados”, algo que en otro lugar he probado a hacer con la llamada “Revolución de los Claveles” portuguesa (cf. SERRA, 2012).

Para hacerlo, me centraré exclusivamente en el poemario *Así se fundó Carnaby Street*, del poeta Leopoldo María Panero; y, en realidad, como veremos, destacaré tan sólo cuatro poemas en prosa: “El retorno del hijo pródigo” (PANERO, 1970, p. 26), “Blanco y negro (el mundo de las revistas ilustradas)” (PANERO, 1970, p. 39-40), “Al oeste de Greenwich” (PANERO, 1970, p. 59) y, por último, “Paris sin el estereoscopio” (PANERO, 1970, p. 73). Lo hago a modo de “estudio de caso” que pueda significar un modelo de contraste productivo: en este sentido, propongo que una posible teoría de la transición – o una teoría de la memoria cultural de la transición española –, es indistinguible de una teoría de la poesía como representación. Veamos.

El comienzo de mi demanda de un nuevo paradigma de lectura de la llamada “cultura transicional española” a partir de la poesía, específicamente de la poesía de *Así se fundó Carnaby Street*, se concreta en una pregunta trivial, pero acaso difícil de responder: ¿qué significa publicar un libro – un libro de poemas – en España en 1970? ¿Qué significa que ese libro inscriba como título una frase que, funcionalmente, se describiría como un complemento circunstancial de modo: *así se fundó Carnaby Street*? “Así se fundó”, nos propone el título, ¿pero quien “fundó” y “qué fundó”? ¿O acaso “Carnaby Street” es el nombre de algo fundado por si mismo – el “se” ergativo o anticausativo que borra el argumento externo? ¿O el “se” es impersonal incompatible con el rasgo de especificidad del sujeto? Nos adentramos, con estas breves e incompletas preguntas, en los problemas de representación que, como decía más arriba, son el problema de la transición. Y son un problema porque la gran mayoría de la hermenéutica de esa amplia fenomenología textual que cubre, acaso imprecisamente, la palabra “literatura”, viene siendo determinada

por un cándido realismo, lo que es muy distinto a plantear su referencialidad (casi siempre confundida con “referente”).

El topónimo “Carnaby Street”, si entre otras muchas cosas puede tener como referente el lugar emplazado en las tierras de la vieja Albion, la verdad es que en tanto nombre en un poema puede referenciar muchas otras cosas: por ejemplo, un “nuevo mundo” creado en el acto mismo de nombrar. *Así se fundó Carnaby Street* haría del título el lugar de “auto-fundación”, y el topónimo pudiera conmutarse con... poesía, justamente. “Carnaby Street” es el nombre de la poesía ahí coligada. Una buena lección, en el fondo sobre la inconveniente creencia de que si un texto literario nombra lugares determinados, y esos lugares existen en la *res extensa*, son ellos los que, por correspondencia, comparecen en el poema y determinan su comparecencia en el poema. Desde luego porque, como bien sabemos, es también espinoso que algo como “Carnaby Street” exista en la *res extensa*.

Todo pasa, en gran medida, por indagar los significados literales del verbo “fundar”, es decir, en los significados recabados por los acervos lexicográficos al uso. Por comodidad, de momento, me remito al *Diccionario de la Real Academia Española*, que recoge las siguientes acepciones del verbo “fundar”. Así, como primera acepción tenemos el “Edificar materialmente una ciudad, un colegio, un hospital, etc.” Asimismo, también puede significar “Estribar, apoyar, armar alguna cosa material sobre otra”. La tercera acepción recogida atañe no tanto al hecho material, sino al figurativo de “Erigir, instituir un mayorazgo, una universidad o una obra pía, dándoles rentas y estatutos para que subsistan y se conserven”. Además, con el sentido de “establecer, crear” se puede hablar de “Fundar un imperio o una asociación”. Por último, una quinta acepción recoge el matiz semántico de “Apoyar algo con motivos y razones eficaces o con discursos”.¹ Quisiera subrayar, en estas acepciones, algunos aspectos. En primer lugar, la relación con la espacialidad: “fundar” supone la determinación de un lugar físico que soporta materialmente un objeto. “Fundar” supone, así, que un objeto material se plante sobre una superficie también material. Esta dimensión espacial de “fundar” nos hace patente el origen etimológico del latín *fundāre*, derivado de *fundus*, con el sentido de “fondo”, “base” o “raíz” sobre la cual se planta una cosa, y asimismo una “propiedad agrícola” o “tierra” sobre la que uno se asienta. Ahora bien, en la secuencia de lo ya dicho más

¹ Cf. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.u. “Fundar”.

arriba, acaso *Así se fundó Carnaby Street*, título enredado en la auto-reflexividad, aluda al propio libro como objeto material que soporta la poesía – ahí inscrita físicamente, pero también trascendiendo esa inscripción, pues puede moverse a otra superficie que la soporte –, a la página como superficie donde se planta el poema. En fin, un poema en la página pudiera tener una descripción en los siguientes versos del último poema del libro: “Fuera del mundo y en el mundo” (PANERO, 1970, p. 77).

Por otra parte, “fundar” alude a un acto, a una acción llevada a cabo por un agente que “crea”, “instituye”, “apoya” o “edifica”. Esta dimensión de las acepciones posibles supone, así, introducir un factor temporal, una temporalidad que distingue un “antes” y un “después” de la acción de “originar algo”. Además, la acción “originante” conlleva, en este sentido, la continuidad en el tiempo del objeto. “Fundar” supone un acto situado en un punto del tiempo originario, siendo que el tiempo es entendido como proceso, como cambio, como sucesión de momentos irrepetibles. “Fundar” supone que el objeto originado se repita en los sucesivos momentos, instaurando un tiempo recursivo. ¿Hay un antes y un después de *Así se fundó Carnaby Street*? ¿Hay un antes y un después de su lectura? ¿Puede haber continuidad y permanencia de ese objeto, material (destinado a la sensibilidad) pero también abstracto (abocado al intelecto), tanto en quien lo escribe como en quien lo lee?

Por último, aísla la acepción retórica que también se hace explícita: “fundar” es validar con el discurso, con el *logos*, con la palabra. Pero no una palabra, un *logos* o un discurso cualquiera: validar mediante el razonamiento crítico, la facultad que permite asentar las bases sólidas, doctrinales o firmes, por ejemplo, de una sentencia. Esta dimensión retórica puede ser productivamente acercada, creo, a la noción de *inventio*. La asimilación de “fundar” e *inventio*, en este sentido, incide sobre un trabajo intelectual de selección de materiales con vista a la producción de un discurso que cumpla sus designios de eficacia. ¿Puede *Así se fundó Carnaby Street*, como conjunto que responde por una poética moderna, ser validado por una razón? ¿Puede acaso la sensibilidad validar un objeto fundado como objeto estético?

Estas y otras preguntas laten en mi entrada en la materia. Es evidente la necesidad de echar mano de una noción de *invención* ajustada al sentido que la poesía moderna requiere, al sentido que ciertamente *Así se fundó Carnaby Street* y un poeta como Leopoldo María Panero demandan. Antes, no obstante,

quisiera insistir en algunos puntos ya aflorados en la explicación del objetivo de este ensayo y de la convocación de este importante libro de poemas para su prosecución. El sintagma “lugar de la memoria” para describir el libro de poemas de Leopoldo María Panero pudiera vincularse a una descripción de la *inventio* en un sentido digamos *clásico*. Véase la descripción llevada a cabo por Lausberg (1975, p. 32-33):

La *inventio* no la imaginamos como un proceso de creación (como en ciertas teorías poéticas de la época moderna), sino como búsqueda por la memoria (análogamente a la concepción platónica del saber); los pensamientos apropiados para el discurso existen ya como *copía rerum* en el subconsciente o preconscious del orador y necesitan sólo ser evocados por una hábil técnica de recuerdo y ser mantenidos despiertos, en lo posible, mediante el ejercicio permanente [...]. Con ello, imaginamos la memoria como un todo espacial, en cada uno de cuyos compartimientos (“lugares”: τόποι, *loci*) están repartidos los pensamientos individuales. Por medio de preguntas apropiadas (análogamente al método interrogativo de Sócrates) son evocados al recuerdo los pensamientos ocultos en los *loci*. El general estado pre-dado de los pensamientos que hay que buscar no excluye una originalidad (*ingenium*) del orador y del artista.

Este modelo de la *inventio* para sobre el evento que nos congrega, al significar una especie de ejercicio anamnésico, en sede académica, de esos *loci* o *tópoi* que conforman “la memoria como un todo espacial”. La elección de la “guerra civil” y el “inmediato período pos-guerra”, como se propone en el texto de la convocatoria del encuentro, son los compartimientos de la memoria individual y colectiva pre-dados en el surto reciente del campo literario y latamente cultural “español”. El ejercicio anamnésico nos invita a la “memoria como un todo espacial” de un sujeto histórico: España, que tiene un pre-dado en ese “todo espacial”. Una España como unidad espacial, una España cuya historia supone una metafísica del espacio en el que se desdobra una temporalidad cuya novelización incide sobre sus episodios dramáticos: guerra civil, posguerra, franquismo o transición, por ejemplo. España como gran novela, un poco al modo heroico de la novela decimonónica, genología cuya suficiencia admite discriminaciones difíciles como las del par ficcionalización/documentalismo también llamado a afinar los parámetros categoriales del encuentro.

No es muy distinto a lo que pasa con mucha de la hermenéutica de la transición española que, a brazos con un modelo transicional de corte predominantemente temporal, ha optado por la precesión ontológica de la “realidad” sobre la “literatura”. Los cambios históricos (políticos, sociales, culturales) imponen una *ley* a los discursos simbólicos: estos, en fin, son *políticos* en la medida en que tematizan esos cambios. Sumariando mucho, se considera, por ejemplo, que lo *poético* es *político* en la medida en que supone siempre subsunción del sujeto que actúa en el tiempo a posiciones ideológicas en el espacio público. En este, el campo cultural, y el específicamente literario, funciona como un sistema que distribuye distinciones y valores. Como sistema, en la referida hermenéutica hegemónica de la transición española, el campo cultural es un reflejo del todo social. Es su *mimesis*, siendo la invención, como leíamos arriba, una *copia rerum*. Pues bien, propongo que regresemos a los textos, regresemos a la lectura de los textos no obviando aquella obviedad “moderna” de que pensar la literatura es pensar el lenguaje: conscientes, no obstante, de que el lenguaje poético no funciona como una lengua. Como, en fin, lo saben algunos poetas y algunos filólogos.

Empiezo por asentar que, bajo mi concepto, el paradigma estético que enmarca el genial Leopoldo María Panero – abrevio mucho, obviando de momento singularidades ponderosas –, es moderno y modernista (con el sentido que tiene en la historiografía cultural anglosajona) o, en un término quizás más ajustado, tardomodernista. En este sentido, es, el suyo, un trabajo poético sobredeterminado por la experiencia de resistencia de la materialidad del lenguaje, palabra poética como imposible construcción de mundo en un mundo en el cual las materialidades de los discursos sociales que lo construyen aceleran los procesos de comunicación y, en este sentido, cancelan la permanencia de una objetivación suya. Y, sin embargo, siendo el marco poetológico de este poeta un marco modernista tardío, no deja de hacer del poema una hipótesis de lo real, es decir, de los discursos que lo conforman: *Así se fundó Carnaby Street*, publicado en 1970, puede ser un ejemplo cabal.

Por ello, valdría ciertamente la pena testar la hipótesis de un tardomodernismo “en los márgenes”, para adaptar una sugerente formulación de Hans Ulrich Gumbrecht a propósito del *high modernism* en sociedades periféricas. Cito a Gumbrecht (1998, p. 19-20):

No obstante, problematizar y, en última instancia, renunciar a las funciones de representación es solamente un lado del movimiento artístico y literario del Alto Modernismo. Es el lado del Alto Modernismo que, por lo menos hasta recientemente, solíamos tomar por el todo – probablemente porque era dominante en aquellos países europeos que ocupaban el centro del mapa del prestigio cultural. Pero la periferia de ese mapa (Italia, España, las Américas) produjo una versión diferente del Alto Modernismo [...]. La práctica artística y literaria en esos países, sobre todo en España, puede ser tan innovadora, experimental y, a veces, tan chocante cuanto en las sociedades del centro cultural – pero ella nunca rompe con la función de representación.²

Subrayo las palabras de Gumbrecht: “Sobre todo en España, [la modernidad estética] nunca rompe con la función de representación”... de hecho el poeta que conjuro en mi artículo, Leopoldo María Panero, proporciona una variada casuística textual que ganaría en articular la noción que propongo de un *tardomodernismo en los márgenes*, en tanto sintagma por la cual pueden responder algunos temas y problemas clavados en el álogo del proceso de desarrollo del capitalismo tardío peninsular – sociedad de consumo, zonificación de las ciudades conmutando un paradigma urbano por otro suburbano, industria cultural y conformación de un “estado cultural” –, noción atenta a una discursividad que, en ciertos lugares un tanto acriticamente, ya ha sido pensada en función de categorías como “posmodernismo”, “posmodernidad”, o incluso “neobarroco”.

Aquella poesía que viene siendo adscrita a rótulos – no totalmente equivalentes – como “generación del 68”, “generación del 70”, “poesía novísima” o “poesía de la transición”, no sale del paradigma de la modernidad poética. A principios de los noventa, Pere Gimferrer impartía una conferencia en la Residencia de Estudiantes. Se organiza ahí, a 17 de octubre de 1991, una jornada por ocasión del centenario de la muerte de Rimbaud. Su intervención se tituló “Arthur Rimbaud y nosotros”. El “nosotros” que Gimferrer osa pronunciar son los escritores y lectores del “presente”, un presente que aún respondería por el pasado poético detonado en el último tercio del XIX francés, momento, cito, de “fundación de la modernidad, la modernidad en la que vivimos todavía hoy” (GIMFERRER, 2005, p. 18). Rimbaud y el “modernismo” como *nec plus ultra* de lo poético, estadio inscrito en la historia pero funcionando ya como bucle en régimen de eterno retorno. Como mito, insisto, y este es

² Yo traduzco del portugués.

ciertamente un rasgo fundamental de la descripción que podamos hacer de un modernismo tardío. Es también este eterno retorno de la modernidad poética al que el título *Así se fundó Carnaby Street* alude. O mejor, no sólo alude como busca re-fundar, justamente, pero ya en la tensión irresoluble de hacerlo *contra* (negando pero apoyándose en) el “Nuevo mundo” de las revistas ilustradas. Volveré a esto más adelante.

Si, como reza la fórmula poética, todo comienza en una infancia, también todo “acabará con” ella, y no rehúyo a la anfibología aquí expresada. Vale la pena convocar un bellissimo trozo rimbaldiano, del Rimbaud que ha sido, como acabamos de leer, una de las figuras tutelares de la poesía transicional: “Cela commença – leemos en el poema “Matinée d’ivresse” – sous les rires des enfants, cela finira par eux. Ce poison va rester dans toutes nos veines même quand, la fanfare tournant, nous serons rendus à l’ancienne inharmonie” (RIMBAUD, 1995, p. 32). En Leopoldo María Panero, en este sentido, el imposible presente de la escritura – siempre *diferida* y *diferición* – detona la memoria de la infancia y de la lengua enclaustrada y silenciosa que es la suya – *in fans*, recordaba Lyotard, significa etimológicamente “aquel que no habla”, la infancia será justamente un nombre para lo irrepresentable, ese inhumano primigenio (cf. LYOTARD, 1991) –, una lengua que inventa mundos posibles como en un juego. Poetología como juego infantil de palabras – el poeta como *puer senex*, el Panero precoz que, como Peter Pan (pánico y *punk*), no crecerá, no saldrá de esa senectud de la infancia –, de y con las palabras que construyen socialmente la llamada “realidad” y que, en el filtro formal del poema, son materiales en que vibra la magia de la imposible lengua infantil, la inhumanidad a la que aspira devenir el poeta en tanto poeta (LYOTARD, 1991, p. 2). Como dijera un gran poeta portugués, Carlos de Oliveira, también Panero es un poeta a camino de la infancia: “Capitán Marvel, dónde estás?”, “La muerte de Mandrake”, “Traición de Tarzan”, “Unas palabras para Peter Pan”, “Deseo de Ser Piel-Roja”, “Dumbo”, “Blancanieves se Despide de los Siete Enanos” son elocuentes títulos de *Así se fundó Carnaby Street*. En el libro de Panero el lenguaje de la cultura *pop* es, ciertamente, el lenguaje que construye una realidad evanescente (cine *b*, TV, revistas de papel *couché*, cómics, *pop rock*); la des-automatización poética, mientras tanto, niega la negación: “A lo lejos se oyen golpes secos, uno después de otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos” (PANERO, 1970, p. 62). La materia verbal con que el

juego poético es jugado, dinamizado por aquella vejez de la infancia ya aludida, pertenece a prácticas sociales rutinarias que conforman el “mundo de la vida”. En el cronotopo transicional, el “mundo de la vida” es una espacialidad cuya ontología responde por el Mercado y por el Estado, órdenes que territorializan y desterritorializan prácticas sociales en una crono-geografía en la cual, no obstante, subsisten espacialidades que resisten en los imperativos tardíos de lo Moderno. Una de esas espacialidades será, justamente, la del poema puesto en página, ínsula cartográfica que ilumina una página, una superficie iluminada. En fin, la poesía, acaso el género más estable del sistema genológico, comparte con el *puer senex* un rasgo: también ella es siempre vieja y siempre joven.

Si empiezo por recordar estos términos es porque quisiera proponer la instigación del género poético, de la poesía moderna, como muelle y motor de una otra transición. En el *trance* peninsular del advenimiento de la democracia, el poeta, formula Leopoldo María Panero, asiste a la fundación de una “Carnaby Street”, o “Nuevo mundo, pero fácil de descubrir; parecido al cine, pero sin necesidad de entradas, luces rojas o estruendo de disparos” (PANERO, 1970, p. 39; 2006, p. 50). Así, la propuesta de lectura que se desdobra a continuación pretende ensayar un modelo interpretativo que, cruzando poesía y cartografía – razón e imaginación de espacios y lugares –, sea una alternativa a los paradigmas temporales “transicional” e “intransicional” tanto de una *leyenda áurea* como de una *leyenda negra* del cambio de la dictadura a la democracia en la cultura peninsular. La “Carnaby Street” que Panero dice haber sido fundada – “así se *fundó*”, reza el título antes del topónimo – es como un “Nuevo Mundo”. Poderoso y magistral enganche del imaginario peninsular siglodorista (gongorino, por ejemplo), con una historia anclada en el gesto “fundacional”, la invención de mundos, sino del mundo mismo como globo, como esfera. Mi ensayo pretende probar – con el sentido de “hacer prueba”, es decir, “testar”³ – de qué modo podemos conjurar la poesía española a partir de inicios de la década de los 70 para conformar un modelo interpretativo del advenimiento de la democracia. La materia, como se puede anticipar, es espinosa, pues supone, entre muchas otras dificultades, la de tener que enfrentar la problemática de la relación entre poesía e historia, o poesía y política; en suma, arte y vida.

La historiografía política y ampliamente de índole cultural ha venido explorando los términos de la afinación de las transiciones “mediterráneas”

³ Véase, para una relación entre historia y “prueba”, Ginzburg (2002).

tardías, es decir, de los procesos político-sociales de democratización en la secuencia del desarrollo más universal de la llamada “tercera ola” (HUNTINGTON, 1991) – abarcando los casos de España, Portugal y Grecia – a mediados de los años setenta. El grado de “satisfacción” de esos procesos, señálese, es pensado prioritariamente en términos de transición institucional o política. Véase, como ejemplo, la siguiente descripción y síntesis llevada a cabo por el historiador Javier Tusell (2007, p. 31):

La comparación de lo que sucedió, a mediados de la década de los setenta, en los tres países mediterráneos debe hacerse teniendo en cuenta, simultáneamente, el punto de partida – es decir, el tipo de régimen dictatorial existente y las dificultades objetivas antes del proceso de democratización – y el punto final, o lo que es lo mismo, los problemas y peligros experimentados y el grado de consolidación del sistema democrático. En ambos los dominios, la transición española ofrece un balance más positivo que lo de los otros países: el punto de partida era más dificultoso, y el desenlace resultó ser más satisfactorio. Claro está que la razón de esta diferencia no radica en ningún tipo de factor étnico o particularidad cultural. Una razón crucial para explicar la diferencia reside en que el caso español tuvo lugar cuando se había iniciado la “tercera ola” y algo podía aprenderse con lo sucedido hasta entonces (pero más aún se habría de aprender de ella).

Así, y en síntesis, la brevedad y fragilidad de la dictadura griega, la escasa “fascistización” de la dictadura portuguesa, contrastan con el carácter estructural e institucional de la dictadura franquista (cf. TORRE, 1989; STUDIA HISTORICA, 2003).

En el caso del proceso de democratización español, se ha ido imponiendo, pues, este paradigma hegemónico de una “transición” subsumida por una “razón histórica” o, si se quiere, por la *legenda aurea* de un tiempo de la dictadura que ha sido (bien) superado por el tiempo de la democracia. Sin embargo, el modelo viene conociendo, desde diferentes ángulos de lectura y análisis, ponderosas críticas. Ello se hecha se ver, y aparentemente en sus antípodas, en una formalización como la que fue propuesta por Eduardo Subirats: la de una “intransición” (SUBIRATS, 2002), término que, en la declinación plural “intransiciones”, aludiría al bloqueo de una serie de *desiderata* proyectados, antes del advenimiento de la democracia, por diferentes sujetos colectivos (basados en vínculos ideológicos, de clase, de base étnico-cultural o de género), o simplemente olvidados en la agenda del nuevo *statu quo* democrático, es decir,

de la democracia en tanto estado de derecho y conformación de un espacio “político”.

Efectivamente, el libro coordinado por Subirats propone una revisión radical de la categoría “transición”, la palabra y la cosa, es decir, del orden discursivo que la instaure y conforma. El estatuto categorial “transición”, en las breves pero densas páginas de la introducción, va siendo tanteado: empieza por ser “emblema”, después “nombre”, finalmente “signo” (cf. SUBIRATS, 2002, p. 12-13). Hay, de modo conspicuo, una cierta vacilación a la hora de precisar de qué hablamos cuando hablamos de “transición”. El libro colectivo enfrenta, así, un problema ponderoso: el de la singularidad del proceso español de pasaje de la dictadura a la democracia, proceso que, según Eduardo Subirats, se resiste a un “concepto” de transición. Lo afirma explícitamente:

El concepto historiográfico, politológico o sociológico de transición democrática ha ocultado bajo jergas formalistas las *reales* [yo subrayo] filiaciones históricas, institucionales, religiosas y políticas que efectivamente atraviesan el proceso de transformación social y política que media entre la dictadura nacionalcatólica española y la sociedad espectacular posmoderna (SUBIRATS, 2002, p. 14).

Vemos, pues, que los términos emblema, nombre y signo rimar con una variopinta teorización – llamémosle así – que habría hecho de un proceso “real” tan sólo una forma, una formalización sin sustancia.

Para Subirats, entonces, hubo algo “real” sin nombre ni concepto, vaciado de un contenido por la teoría, dejando una especie de vacío, no obstante magnético, es decir, aun necesitado de concepto. Se postula, entonces, que se pueda llegar a un concepto que tenga la felicidad de nombrar, por correspondencia, aquél innombrable o que quedó por nombrar. *Intransiciones*, así, responde por una especie de profesión de fe intelectual, un deber del pensamiento, una misión de los profesionales la hermenéutica:

Poner de manifiesto este agujero negro de nuestra memoria y nuestra conciencia social: he aquí la militante voluntad que hila entre sí los ensayos reunidos en este libro. Son una reconstrucción crítica de la representación de la democracia, la reconstrucción hermenéutica de las categorías que arquitectaron el cambalache políticocultural de los años 80 y 90 (SUBIRATS, 2002, p. 14).

Es algo sorprendente esta posición de lectura de un proceso social y cultural tan complejo, ya que pareciera que el *nómos*, la ley, de la lectura es dada *a priori*. Los objetos que pudieran tener su inteligibilidad y instigación sensible en las décadas de 80 y 90 son cambalache, es decir, son subsumidos por algo como el Estado Cultural, que habrá determinado todos los posibles de ese cronotopo. En esta línea, se enuncian, con fuerza de axioma, un concepto y respectiva imagen que pueden, según Eduardo Subirats, dar una forma intelectual y sensible a la “transición”. El mejor concepto, según el filósofo, es el concepto de “vacío”, y su imagen más justa – más ajustada – será la del “agujero negro” (SUBIRATS, 2002, p. 14). Ambos, por cierto, recurren como un fantasma el libro colectivo.

Este binomio “vacío”/“agujero negro”, asimismo, tuvo otras modulaciones teóricas afines. Considero muy importante destacar este hecho porque, como veremos, viene teniendo consecuencias en la lectura de la poesía española, desde luego en la lectura de un poeta como Leopoldo María Panero. Me detengo brevemente, en este sentido, en dos publicaciones relevantes. Por un lado, el precioso libro de la Prof^a. Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, publicado cuando la “transición” llevaba, digamos, oficialmente cerrada una década; por otro, el actualísimo *CT o la cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*, de autoría colectiva. Coordinado por el periodista Guillem Martínez, se propone como volumen el “reflexionar sobre un posible final” de la “cultura de la transición”, haciéndolo a partir de *agon* combativo de los movimientos del 15M posteriores a 2011.

También el importante libro de Vilarós reverbera la imagen del “agujero negro”, dialogando, no sin distanciarse, de la tesis de Subirats.⁴ Echando mano de nociones del ámbito psicoanalítico – Freud, la “Cosa” lacaniana –, acomodadas a lo social con constructos como el de “inconsciente colectivo”, Vilarós afirma:

El momento de la transición es el espacio donde se procesa el olvido, agujero negro que chupa, hace caer y encripta los desechos de nuestro pasado histórico, aquella nuestra historia maloliente que todos nos apresuramos a repudiar y que en gran parte todavía ocultando (VILARÓS, 1998, p. 11-12).

⁴ Lo hace remitiendo a “Contra todo simulacro”, entrevista con Miquel Riera, que Eduardo Subirats había publicado en *Químera*, n. 128, 1994, p. 19-27. Ambos, mientras tanto, amplían una formulación de Gregorio Morán expuesta en *El precio de la transición* (MORÁN, 1992, p. 50).

Lo que sigue será una paradójica impugnación del modelo histórico-narrativo como marco de inteligibilidad de la “transición”, y su reposición como algo inevitable: “Por mucho que lo queramos, no podremos escapar ni de la linealidad de la narración histórica ni de las fisuras de su quiebre” (VILARÓS, 1998, p. 13). Esta naturalización de la narrativa vendrá impuesta por la sustentación de objetos como “imaginario colectivo”, “imaginario social” o “inconsciente colectivo”, figuras de un sujeto transcendental – la sociedad española, o España – que, diríamos, *tatuaron* tanto la autora como la comunidad a la que pertenece. Vilarós, en este sentido, leerá los objetos elegidos a partir de una determinación hermenéutica: hay un precedente inconsciente, informe, que subsume el proceso de lectura, es decir, de formalización. Se conforma, así, una lectura refleja, suponiendo siempre la precesión de lo “Real” como *a priori* ontológico.

Como en el caso de Subirats antes compulsado, ya desde la introducción podemos anticipar como serán leídos los diferentes textos elegidos por la autora. En la fábula crítica que se va dibujando, no extraña que un poeta como Leopoldo María Panero pueda interpelar o ser interpelado por el binomio “vacío”/“agujero negro”, figuración que modulará tanto las dominantes poéticas como políticas de su obra. Túa Blesa, el máximo especialista en la poesía del autor de *El último hombre*, autor del libro de referencia para entender la poetología de Panero (cf. BLESAS, 1995), coloca muy bien los términos de la situación de su obra en la “cosmología de la poesía española contemporánea”. Concretamente, Túa Blesa asienta:

Desde un lugar que no puede pensarse si no es como el vacío mismo o, más exactamente, como un hueco labrado en el vacío, en definitiva como un no-lugar, irradia la potencia de su palabra y sume en sombras el interés, la significación, de tanta palabrería banal (in PANERO, 2006, p. 7).

Rigurosa formulación, por la cual la obra del poeta queda suspendida entre dos “vacíos”: el “vacío” que pulsa en el programa de la modernidad poética; y el “vacío” que define el campo social y cultural español, reverberación del binomio “vacío”/“agujero negro” de teorizaciones como las de Subirats y Vilarós. Queda pendiente, en este sentido, el modo de relación entre ambos los “vacíos”, aunque, como hemos visto, no son imposibles en la analítica cultural hegemónica. No es difícil encontrar lecturas que planteen que una figura como Leopoldo María Panero es “representativa” de un determinado

“estado de cosas”; o, lo que no es muy distinto, que su obra, y él mismo Panero, resisten a “representar” un determinado “estado de cosas”.

Lo que puede, desde mi punto de vista, ser un óbice de la analítica cultural hegemónica es que encorseta la lectura de la poesía en una ortopedia de construcción de un proyecto social y cultural que, en última instancia, la empobrece y vuelve previsible. Curiosamente, es esta misma sensación que comparece en el libro *CT o la cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*, volumen colectivo recientemente publicado (cf. MARTÍNEZ, 2012). El conjunto es insuflado por un instinto de manifiesto, tentativa de emular el género que tan determinante fue en las vanguardias históricas. Se trata, en este sentido, de abrir posibles, hacer del presente una instancia temporal de un futuro redimido. Lo que hay que redimir el, justamente, la “cultura de la transición” como cultura absolutamente administrada por el Estado democrático. El argumento es este: la normalización y acomodación de los individuos a una normatividad social y política se hizo, históricamente, mediante el Estado Cultural. De ahí la negación radical de la “cultura de la transición”. En palabras del coordinador del volumen,

La no CT es la posibilidad de robarle al Estado el monopolio cultural. Algo que, de hecho, sucedió hace un año, con el nacimiento del 15-M – ese objeto problemático, al que le importa un pito la cohesión, las identidades y que parece querer discutir temas que la cultura de las últimas tres décadas no puede ni identificar –, un fenómeno imposible de ser descrito o, incluso, comprendido a partir de la CT (MARTÍNEZ, 2012, p. 23).

Se trata, pues, de un “combate por la cultura” que pasa por producir el fin de la “cultura de la transición”. Un modelo crónico, crono-lógico, reverberando el *agon* de la Modernidad y su retórica de temporalidad. El tiempo, Cronos, *come* a sus hijos, los gasta en el desarrollo de una línea temporal imparabile e impiedosa. Después del fin, del corte radical con un cronotopo finalmente “histórico” (obsoleto), vendrá una nueva sociedad, la promesa de una nueva sociedad española. Una sociedad que conmuta el consenso por la disensión.

No sé si el tiempo nuevo que viene “abierto” por el 15-M supondrá que se lea poesía. Sí sospecho que, a juzgar por la analítica esbozada en *CT o la cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*, la necesidad de leer poesía acudiendo a su complejidad como lenguaje no tendrá un lugar. Desde

luego porque en todos aquellos objetos que los autores pueden llegar a acoger bajo el nombre “cultura de la transición” muchos hubo que no son reflejos mecánicos de una cultura administrada, de un Estado Cultural. Además, imaginemos un poeta subvencionado por apoyos estatales: bien, la poesía que pueda llegar a escribir puede ser un objeto que *resiste* al Estado. Por esta razón, basar un supuesto “nuevo tiempo” en la rasura de un “tiempo obsoleto” me parece un equívoco, ciertamente comprensible cuando se trata de “hacer comunidad”; pero no cuando se trata de “enjuiciar y leer poesía” (u otro género o forma artísticos). Como intentaré mostrar, es posible leer a un poeta como Leopoldo María Panero sin recurrir a la analítica cultural hegemónica de la llamada “transición española”.

¿De qué modo? Yendo al grano, mi modelo interpretativo conlleva: *a.* proponer una definición *material* de lo que es una “imagen” (en este caso, una imagen poética); *b.* leer (en este caso, leer poesía) no obviando la tensa relación entre “representación” y “presentación” (es decir, la producción de “presencia”); *c.* implicar en la revisión de los objetos que pueden responder por (y resistir a) la categoría “cultura transicional” los *media* que los posibilitan (y dónde se refractan otros *media*, como veremos); *d.* colocar el foco del modelo interpretativo no sobre la noción de tiempo – que sobredetermina la hermenéutica hegemónica del proceso histórico en causa – sino sobre la noción de espacio, o mejor, su refracción en la espacialidad propia de la poesía (la superficie textual), que en si misma *indetermina* una metafísica del espacio; *e.* proponer una definición de lo “político” alternativa, digamos, a la que ha sido legada por la filosofía política – diseminada por la analítica cultural –, y que viene determinado el sentido o sentidos del término en muchos de los balances y análisis de la transición española. Veamos.

¿Qué es una imagen? ¿Qué es, por ejemplo, un “Nuevo mundo, pero fácil de descubrir; parecido al cine, pero sin necesidad de entradas, luces rojas o estruendo de disparos” como imagen? La definición que voy a convocar, como veremos, tiene una vinculación conspicua con la materia prometida en mi título: “invención” y “espacialidad”. El concepto de imagen que me parece productivo conjurar atañe a un modo de espacialidad. Así, echo mano de algunas penetrantes propuestas de Vilém Flusser sobre teoría de la imagen y de la imagen técnica. *Imaginar*, nos propone Vilém Flusser como hipótesis de trabajo, es abstraer del espacio-tiempo cuadrimensional superficies bidimensionales

que lo hacen comprensible y, además, proyectar de nuevo esas superficies sobre el espacio-tiempo. Abstractar el “afuera” y proyectar sobre ese “afuera” son dos capacidades heurísticas que determinan tanto la codificación como la decodificación de imágenes. Así, formula Flüsser (2007, p. 8): “Images are significant surfaces”. ¿Cuáles son los atributos de las imágenes cuando pensadas como superficies? Reformulando la pregunta: ¿cómo significan las imágenes en tanto superficies bidimensionales? Como permanece siempre en la superficie, la significación de las imágenes es el resultado de un proceso de *scanning*, es decir, de *escaneado*. La mirada, nuestra mirada, va más allá de un simple “vistazo” – como en la expresión “echar un vistazo” –, lo que quiere decir que se mueve sobre la superficie de la imagen. Esto implica que la imagen, como superficie escaneada, produce relaciones temporales entre múltiples elementos que la constituyen. El trazo distintivo de esta temporalidad, asimismo, es su recursividad. Por este motivo, propone Flüsser, la imagen pertenece al orden de la magia y de lo mágico: “This space and time peculiar to the image is none other than the world of magic, a world in which everything participates in a significant context” (FLÜSSER, 2007, p. 9). La imagen constituye, así, un mundo peculiar, con un espacio y un tiempo propios. Por todo ello, cabe postular que la magia de la imaginación radica en la *superficie*. Un “ordino incantato” – es decir, *destacado*, “fuera del mundo pero en el mundo” –, como formula aquél memorable personaje Steiner en el famoso monólogo nocturno, junto a la ventana de la habitación, de la película *La Dolce Vita* de Federico Fellini. Por todo ello, cabe decir que la magia de la imaginación radica en la *superficie*. La imagen “Nuevo mundo, pero fácil de descubrir; parecido al cine, pero sin necesidad de entradas, luces rojas o estruendo de disparos” es imagen en este sentido. Se trata de una abstracción en la superficie bidimensional de una página. La página, asimismo, es a su vez, en su sentido literal y metafórico, parte de una tecnología que asiste a aquél modo de imaginar: la tipografía. Topamos aquí con la literatura como *médium*, topamos, en fin, con las “materialidades de la comunicación”. En este sentido, no se trata de “tecnología” con aquél sentido negativo heideggeriano que tanta fortuna tuvo. Por otras palabras, no hay un *a priori* “humano” o “natural” a la tecnología.

Ampliando los desarrollos de estas premisas, podremos leer los poemas de *Así se fundó Carnaby Street* que inciden sobre las “materialidades de la comunicación” – algo que hasta ahora no ha sido llevado a cabo; ni

esta perspectiva probada con relación a la cultura transicional española – como refracciones de una imaginación determinada por ciertas tecnologías y su valoración social. La reducción del mundo cuadrimensional a las dos dimensiones de la página es tematizada por Leopoldo María Panero como un mundo que “se mueve en dirección al Salón de los Espejos”. Generalizada abstracción en deriva desenfrenada – los *media* abundan en el libro de poemas: periódicos, fotografías, “las computadoras que nunca se equivocan”, el cinematógrafo, los teléfonos, las pantallas, los proyectores, los radares, los “televisores anglos mejores que la realidad” –, planeta angloamericano en el que “Sitting Bull ha muerto” (es decir, la Naturaleza o Pan han muerto).

En la superficie bidimensional de la página de un libro de poemas, la espacialidad “exterior” pierde una línea maestra, carece de un trazo rector como leemos en el poema “Al oeste de Greenwich”, que concluye con una fórmula importante para la materia que nos ocupa:

¿Qué se hizo de la tabla de Bacon, de la Velocidad, de la Energía, qué se hizo? De la ecuación tarde o temprano resuelta, del problema imaginario, de la circulación y de la sangre? [...] ¿Dónde, dónde el meridiano de Greenwich, el ecuador, los polos, dónde la Tierra de Fuego, las minas de carbón o de platino? Y la vida reducida a una combinación de carbono, de hidrógeno, de oxígeno... / Alguna vez creí en los glóbulos blancos. / Alguna vez creí en la gangrena y otras enfermedades localizables. / Alguna vez creí que Fleming nos había liberado. / Alguna vez creí que tras del experimento de Michelson y Morley todo había terminado. / Hoy... / “Es la hora profesor”, de pronto una voz ronca. / “Es la hora profesor”... Hace tanto tiempo que fue la hora. / Hoy... Cae torpe, vanamente, la nieve, cubre espacios desiertos, fina nieve de inútiles nombres y cifras. / Hoy... El Tiempo, el Espacio... Solos, sin ecuación posible (PANERO, 1970, p. 63).

En fin, ausencia de un espacio *naturalizado* en el que se pudiera plantar una historia.

Asimismo, otro impresionante poema nos plantea la necesidad de pensar la “imagen”, en fin, la “imagen poética”, en función de los aparatos y las tecnologías que la producen. Me refiero a “Paris sin el estereoscopio” penúltimo poema del libro de Leopoldo María Panero. El estereoscopio, instrumento de producción de la ilusión de profundidad – en una fotografía, en una película cinematográfica – a partir de imágenes en dos dimensiones, por cierto, fue en

su día fundamental para la cartografía geológica. El instrumento, aplicado a material fotográfico – concretamente emparejando fotografías estereoscópicas aéreas – permitía visualizar en el papel la rugosidad del terreno, sus pliegues, sus fallas. En el pequeño poema en prosa de Panero, “visión sin estereoscopía” significa pérdida de presencia, de realidad, en una urbe de crímenes domésticos, una ciudad que deshumaniza a los individuos privándolos de sus objetos de deseo, de sus juguetes infantiles. Paris, metrópolis en la que se desdibujan las *formas*, sean los sonidos, sean los violentados cuerpos de muñecas en un patio. El poema termina así: “las estuvimos mirando toda la tarde mientras iban perdiendo forma hasta que oscureció y no pudimos verlas y luego cuando me desperté a medianoche pensé: “ya no queda nadie para vigilarlas”” (PANERO, 1970, p. 71). En la ausencia de vigilancia, diurna u onírica, el poema será, en este sentido, el rastro de la vigilia – entendida de modo múltiple como oficio de defunción, trabajo intelectual insomne, espera simbólica de la imposible resurrección del cuerpo de las muñecas –, aplastamiento en la superficie de la alucinación de la cuádrimensionalidad. La página, como superficie, es espacialidad insular que inscribe el rastro de intensidades ausentes: las virtualiza, tensándolas entre la abstracción intelectual y la concreción sensible.

Todo esto expone un axioma que recurre mucha de la ponderación de lo poético en la transición (véase, por ejemplo, LARUBIA-PRADO, 2000): el de que existe un humano, una humanidad, ontológicamente “exterior” a la técnica y a la tecnología (cf. SLOTERDIJK, 2008). Un *a priori* de cuño romántico e idealista que, en este sentido, se proyecta sobre la escritura, el arte y el artista. La tecnología no es enfocada como siendo responsable por la producción de una “voz autoral”, lo que de hecho es, sino como un dispositivo de reproducción mecánica de la “voz humana”, degradándola. Se considera, en suma, que una escritura es sostenida en la tensión entre la sublimación de la “voz autoral”, cosa *naturalizada*, y su denegación por las tecnologías que la producen. Sin embargo, y como formulan Bruno Latour y Antoine Hennion, revisando un conocido ensayo benjaminiano (ni siempre bien leído en la crítica cultural de la transición española), “[t]echnique has always been the means of producing art; it is not a modern perversion of some prior, disembodied creativity” (LATOUR; HENNION, 2003, p. 94). Determinaciones de un humanismo que, en las fechas de *Así se fundó Carnaby Street*, podríamos acaso vincular a un Sartre, o al Sartre que leyó la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger.

Huelga decir, en todo caso, que no es mi propósito cancelar el evidente valor heurístico del paradigma temporalizado y narrativo de la transición española. De hecho, aunque no podré acudir a ello inmediatamente, parte de la tarea que me he impuesto pasa por el análisis de cómo ese mismo paradigma – que subroga, en distintos grados la categoría espacio –, no obstante, es determinado pelas contradicciones de la espacialidad, para recordar el eje de esta problemática tal como, en su día, fue planteada por Henri Lefebvre (cf. 1991), sobre todo la espacialidad de lo sensorial en el “pensamiento del espacio producido”.⁵ Tengo en mi horizonte, efectivamente, el traer para la discusión de los procesos transicionales peninsulares – uso el plural para señalar una península que deviene partes sin un todo, o territorialidad unitaria metafísica – la renegociación, en el “mundo de la vida” conformado por las materialidades del llamado capitalismo tardío, de la “experiencia social del espacio”. En síntesis, se trata de des-naturalizar el espacio, o como propone ampliamente Edward W. Soja especificarlo como “lugar”, “one that is created through acts of meaning as well as the distinctive activities and imaginings associated with particular social spaces” (SOJA, 1994, p. 5). Localizar el espacio, es decir, dimensionarlo por los sentidos y las emociones: su conformación por la sensibilidad; en suma, lo estético. El espacio de la poesía, por ejemplo.

Mi objetivo, efectivamente, es el de hacerlo mediante la lectura del texto poético. Es aquí dónde, y simplificando mucho, la bibliografía del *spatial turn* se cruza con otra materia, la de las llamadas “materialidades de la comunicación”. En síntesis, el cruce se describe recordando, en primer lugar, que la “producción de presencia”, los “efectos de presencia”, requieren del espacio para ocurrir, como por cierto tenemos alegorizado en el poema “Paris sin estereoscopio”. Asimismo, no es sin consecuencias que el propio Gumbrecht corone su relato de cómo llegó a la noción de “materialidades de la comunicación” destacando el lugar privilegiado que el texto poético puede ocupar en este campo de estudios. Los materiales que conforman la “substancia de la expresión” son los que permiten la manifestación de contenidos *en el espacio*. En consecuencia, “to speak of the ‘production of presence’ implies that the (spatial) tangibility effect coming from

⁵ Léase la siguiente descripción de la tarea: “The fields we are concerned with are, first, the *physical* – nature, the Cosmos ; secondly, the *mental*, including logical and formal abstractions ; and, thirdly, the *social*. In other words, we are concerned with logico-epistemological space, the space of social practice, the space occupied by sensory phenomena, including products of the imagination such as projects and projections, symbols and utopias” (LEFEBVRE, 1991, p. 11-12). El poema, que tiene en la *sensibilidad* su principio, puede ser uno de los fenómenos sensoriales que ocupan espacio.

the communication media is subjected, in space, to movements of greater or lesser proximity, and of greater or lesser intensity” (GUMBRECHT, 2004, p. 17). Así, el balance pendular entre sentido y presencia es determinado por la modalidad mediática del objeto de la experiencia estética (cf. GUMBRECHT, 2004, p. 109).

Por último, como anticipé en la síntesis descriptiva de mi propuesta de entramado teórico “para una otra transición”, se trata de proponer una definición de lo político acaso más productiva que aquella que la vincula tan sólo a “los partidos y sus ideologías”. Para ello, convoco a Bruno Latour, que en “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public” – propuesta de un cambio de paradigma en el pensamiento de la *res publica*, conmutando la filosofía política por aquello a que llama “política de las cosas” –, distingue tres acepciones de la noción de *representación*, central para la definición del cuerpo político. Así, y de modo sintético, tendremos que *representación* refiere el conjunto de formas de reunir en asamblea los individuos que legítimamente pueden hacerlo, siendo este el tema de reflexión del derecho y de la ciencia política; en un segundo sentido, *representación* refiere la descripción justa de los objetos que preocupan y en torno de los cuales se reúnen en foro los individuos legítimos; en fin, en un tercero significado, *representación* alude a la composición y visualización del “cuerpo político” (LATOUR, 2005, p. 6). Esta última acepción, diríamos, atañe a la dimensión “estética” o “simbólica” de la noción de *representación*. Todos recordaremos el famoso grabado, atribuido a Abraham Bosse, que sirvió de frontispicio al *Leviathan* de Hobbes, obra publicada por primera vez en Londres en 1651. Ahora bien, en este sentido, Bruno Latour llama la atención hacia el siguiente aspecto de esta imagen: “In addition to the throng of little people summed up in the crowned head of the Leviathan, there are objects everywhere” (LATOUR, 2005, p. 16). En la representación del cuerpo político hay personas y hay objetos, si bien que la tradición de la llamada filosofía política haya atendido predominantemente al primer término. Un mapa de lo “político” requiere, sin embargo, los objetos, siendo que sólo así podremos aspirar – y este es el fulcro de la propuesta plasmada en “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public” – a producir una teoría de la *res publica*. Bruno Latour propone, en suma, que es precisamente la *res* que hace lo “político”.

Pensada en los términos de una semejante “política de las cosas”, la poesía de un Leopoldo María Panero podrá devolvernos algo importante.

Al contrario de lo que vendrá a ser la visión hegemónica de ciertos discursos post-muerte de Franco, la sociedad española anterior a la nueva entrada en la Historia, es decir, al advenimiento de la democracia, no es una sociedad totalmente inmóvil. Se mueve, y mucho, en el nivel del “mundo de la vida”, sobre todo en lo que atañe a las materialidades de la comunicación: emblema de todo ello es el “Nuevo Mundo”, que no es otro que el de los *medios*, la televisión, el cine, las prensa, incluso el de las computadoras. El poema “Blanco y Negro (El Mundo de las revistas ilustradas)” nos presenta, justamente, la conformación de un espacio político imantado por objetos: no exactamente el de una “ciudadanía”, pero el de lectores y telespectadores: el “Nuevo Mundo” es “Parecido a la televisión, pero Ud. puede volver las hojas en el sentido que le plazca, mientras que en el Otro Mundo (el de la televisión, se entiende), el ritmo y la duración de los programas está fijado de antemano” (PANERO, 1970, p. 39). Una temporalidad nueva que depende de nuevos *media*, no anda lejos alguna lección adorniana al respecto. Y, sobre todo lo que es más impresionante, ¡la antevisión de “nuestros días” en un ejercicio de *re-mediación* que intuye los actuales meta-medios digitales! Leemos en el mismo poema:

Pues bien, en el mundo al que nos referíamos hace unos momentos, el de las Revistas Ilustradas, Ud. puede, no sólo cambiar de canal (el UHF siempre es una válvula de escape) sino decidir la duración y el ritmo de los programas, e incluso seleccionar esos mismos programas (PANERO, 1970, p. 40).

Entre muchas otras cosas, todo esto es importante porque muestra como algunas de las determinaciones “tardo-capitalistas” – y, en el ámbito de los discursos simbólicos, “posmodernas” – redefinen la auto-imagen de la sociedad española, la sociedad que cruzará prácticamente intacta el proceso de consolidación de la democracia a partir de 1975 hasta los inicios de la década de los 80. Auto-imagen y materialidades que, vista la cuestión de un otro ángulo, condicionaron el advenimiento democrático como acontecimiento. La nueva España de la Democracia, durante la transición, se jugará justamente en la inflación de los lugares de representación agoráticos – los “Palacios de la Razón” a que alude Bruno Latour – obviando que las tecnologías de la representación pasan por muchas otras asambleas, por otros núcleos de producción de comunidad. En el momento que nos ha tocado vivir, por

cierto, cabrá seguir interrogándonos si un movimiento como “Rodeemos el Congreso” no se equivocaré, justamente, por situar en ese espacio simbólico la supuesta emanación de un poder que ya no reside ahí. No sólo el Congreso de los Diputados no es Wall Street, como el problema de la revolución es el GPS (y no que sea televisada).

Como conclusión, propongo que en *Así se fundó Carnaby Street* la resistencia, tardomoderna, a una subjetivación que se subsuma a un modelo narrativo (el que supone, por ejemplo, la famigerada “identidad”, que tanta poesía prescindible ha movido) – es decir, que resista a la narrativización *espacializándose en la superficie recursiva del poema en la página* – nos devuelve, pues, un sujeto tensado por la memoria infantil, refractario a tornar esa memoria un tiempo histórico. De ahí proviene, por cierto, la conformación de un imposible presente de la escritura que sea, fundamentalmente, producción de “espacio”. El micro-espacio de la página encendida, es decir, dónde se virtualiza la posibilidad de la iluminación, o se alegoriza el momento de surgimiento y manifestación, superficie iluminada de palabras *en trance*. Entretanto, la inhumanidad primigenia (Lyotard) comparece en la superficie de la página buscan en tecnologías de la comunicación “a distancia” su *analogon*, como en “El retorno del hijo pródigo”:

¿No ha mirado Vd. nunca dentro del teléfono? Él sí lo hizo, y se dio cuenta de que al otro lado estaban las dos latas atadas por un hilo en Juegos y Pasatiempos del Tesoro de la Juventud. Sí, las latas y el hilo de cobre, se introdujo en el auricular como en un portal oscuro, llegó a su casa, algo tarde para merendar (PANERO, 1970, p. 26).

En otra descripción posible, en poetas como Leopoldo María Panero tenemos individuaciones *impares*, y el impar Uno es el número del sujeto refractario, es decir, del sujeto que siempre llegará tarde, del sujeto tardío. Leopoldo María Panero es un emblema mayor de este sujeto refractario: “último poeta”, como le llamó Túa Blesa (cf. 1995), encarnación inciente de la tradición en el cuerpo poético – en el *corpus* poético –, incienca que tal vez tan sólo una “locura” pueda vigilar. La “locura” es, en fin, el análogo de aquella otra locura poética, el *furor poeticus*, inaccesible lugar donde el sujeto pudiera ser héroe y único, muy acorde a los tonos románticos (*e.g.* holderlianos) del aura del poeta de *Narciso en el último acorde de las flautas*.

**FOR ANOTHER TRANSITION.
INVENTION AND SPATIALITY IN *ASÍ SE FUNDÓ CARNABY
STREET***

ABSTRACT

This essay aims to establish some tentative terms for the formation of an interpretative paradigm of the so-called Spanish Transition – that is, the socio-political and cultural process that has determined the end of the late franquism and early democracy – whose heuristic productivity stems from the suspension – which should not be confused with erasure – of the chronological and narrative analytical model currently hegemonic in the interpretation of the symbolic forms produced under the aegis of the advent of democracy. In this regard, I propose poems by Leopoldo María Panero – selected, very specifically, from Así se fundó Carnaby Street – as an example of how poetry can move this new reading model.

KEY-WORDS: *Leopoldo María Panero. Politics and poetry. Spanish poetry. Spanish Transition.*

REFERÊNCIAS

BLESA, T. **Leopoldo María Panero, el último poeta.** Madrid: Valdemar, 1995.

FLÜSSER, V. **Towards a philosophy of photography.** London: Reaktion Books, 2007.

GIMFERRER, P. **Rimbaud y nosotros.** Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2005.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos.** Trad. L. F. Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **The production of presence. What meaning cannot convey.** Stanford: Stanford University Press, 2004.

HUNTINGTON, S. P. **The third wave. Democratization in the late twentieth century.** Norman: University of Oklahoma Press, 1991.

LARUBIA-PRADO, F. Franco as cyborg: the body reformed by politics. **Journal of Spanish Cultural Studies**, v. 1, n. 2, p. 135-152, 2000.

GINZBURG, C. **Relações de força**. História, retórica, prova. Trad. de J. Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LATOUR, B. From Realpolitik to Dingpolitik or how to make things public. In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. (Eds.). **Making things public. Atmospheres of democracy**. Karlsruhe; Londres: ZKM; The MIT Press, 2005. p. 14-41.

_____.; HENNION, A. How to make mistakes on so many things at once – and become famous for it. In: GUMBRECHT, H. U.; MARRINAN, M. (Eds.). **Mapping Benjamin**. The work of art in the digital age. Stanford: Stanford University Press, 2003. p. 91-97.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literaria**. Madrid: Gredos, 1975.

LEFEBVRE, H. **The production of space**. Trad. N. Donaldson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

LYOTARD, J.-F. **The inhuman**. Trad. G. Bennington y R. Bowlby. California: Standford University Press, 1991.

MARTÍNEZ, G. (Coord.). **CT o la cultura de la transición**. Barcelona: Debolsillo, 2012.

PANERO, L. M. **Así se fundó Carnaby Street**. Barcelona: Llibres de Sinera, 1970.

_____. Así se fundó Carnaby Street. In: _____. **Poesía completa (1970-2000)**. Madrid: Visor, 2006.

RIMBAUD, A. **Illuminaciones. Seguidas de Cartas del vidente**. Ed. bilingüe. Trad. J. Abeleira. Madrid: Hiperión, 1995.

SERRA, P. Filmar la revolución: por venir de una polémica. **Despalabro**, n. 6, p. 199-210, 2012.

SLOTERDIJK, P. **Regras para o parque humano**. Prefácio de L. Quintais, trad. de M. Resende. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

SOJA, E. W. **Postmodern Geographies**. The reassertion of space in critical social theory. London; New York: Verso, 1994.

STUDIA HISTORICA. **Historia contemporánea**, v. 21. Las dictaduras del sur de Europa: Grecia, Portugal y España. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

STRAUB, J. M.; HUILLET, D. **Toute révolution est un coup de dès**. [Curtametrage producido e dirigido por J. M. Straub e D. Huillet], 1977.

SUBIRATS, E. (Ed.). **Intransiciones. Crítica de la cultura española**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

TORRE, H. de la. (Ed.). **Portugal y España en el cambio político (1958-1978)**. Mérida: UNED, 1989.

TUSELL, J. **La transición a la democracia (España, 1975-1982)**. Madrid: Espasa, 2007.

VILARÓS, T. M. **El mono del desencanto**. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993). Madrid: Siglo XXI, 1998.