

La forma de no estar: resistencias de Isidoro Valcárcel Medina

MARCOS CANTELI

(Duke University in Madrid)

1.

Comenzaré llamándome al orden disciplinar: Isidoro Valcárcel Medina (en adelante, IVM) no es un poeta, sino un artista. Y no un artista cualquiera, a decir del jurado que el año pasado le otorgaba el Premio Velázquez de las artes plásticas, sino “un referente crítico en la escena artística contemporánea internacional” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2015), lo cual tal vez haga alusión a que, pese a haber sido reconocido por ella, IVM ha defendido siempre un espacio de libertad frente a la institución — ante la pregunta “¿Existe un arte que no sea institucional? IVM responde con rotundidad: Pues claro, el arte” (Valcárcel Medina 2002b: 88)— y ha planteado gran parte de sus intervenciones como una confrontación con algo que está más allá de la misma: el mercado — “es más fácil escapar de la policía que del dinero” (cf. Molina 2016)—. Hablamos de un artista incómodo y escurridizo, pero perfectamente situado dentro de la esfera del arte.

Sin embargo, a lo largo de más de 60 años, su trabajo se ha plasmado en una multiplicidad de formas (instalaciones, acciones, *mail-art*, conferencias, dibujos, fotos, croquis, grabaciones, libros) que progresivamente van a acentuar su carácter de intervención en el lenguaje. Basta citar a modo de mínima presentación solo dos ejemplos que tienen, como se verá, casi un carácter especular y se sitúan, además, cronológicamente en las antípodas, pues se trata de uno de los primeros libros publicados por IVM y del último:

El *Libro transparente* (1970): un libro de palabras posibles en castellano pero mayormente inexistentes, impreso por anverso y reverso en hojas de plástico transparente que, al superponerse, van creando un texto leíble pero ilegible, una familiaridad distorsionante. IVM ha explicado su génesis:

En la primavera de 1970 me hallaba buscando una palabra que había de incluir en un punto fundamental de un texto que requería ser muy conciso. Al no encontrarla, por ignorancia o por no existir realmente, me llevó a la idea de escribir “palabras”. El resultado debía ser ajeno a representatividad habitual del lenguaje; es decir, que resultara un texto ilegible; escrito según otra lógica, aunque no según otras reglas. [Algo que deja avisado en el prólogo] Éste es, básicamente, un libro sobre el idioma castellano. El que la mayoría de sus palabras no pertenezcan al acervo de esta lengua no significa nada en contra del principio (Valcárcel Medina 2002b: 133).

El *Diccionario Personal de la Lengua Española* (2016): su libro más reciente, compuesto por dos tomos: un ejemplar del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE y un ejemplar, de exactamente el mismo grosor y formato, del *Diccionario Personal de la Lengua Española* (en adelante, *DPLE*). La primera sección del *DPLE* está formada por palabras, caligráficas a mano por IVM, y agrupadas según el número de letras (y, luego, ordenadas alfabéticamente). El espacio en blanco que separa una palabra de otra está condicionado por la importancia que esa voz tiene para el autor. El blanco correspondería al espacio imaginario de la definición, la cual está escamoteada y nunca va a aparecer, de acuerdo con la importancia que IVM concede a cada vocablo. A continuación, el *DPLE* presenta otras voces, de menor importancia para IVM, y un registro de voces descartadas, ordenadas también por el número de letras y alfabéticamente, pero mecanografiadas. Es importante notar que *DPLE* incluye todas las palabras que aparecen en el *DRAE*, pero también algunas más, varias de ellas procedentes de las generadas en el *Libro transparente*.

Lenguaje, lenguaje, lenguaje, lenguaje. ¿Por qué no podríamos considerar poesía una obra que está atravesada de lenguaje, que constantemente moviliza y suscita lenguaje, cuando no declaradamente lo cuestiona o interrumpe?, ¿por qué no? Pero esto implica más preguntas: ¿Puede leerse como poesía lo que no está escrito como poesía? Y, de hacerlo, ¿solo podría leerse la obra *escrita*?, ¿qué pasaría con otras manifestaciones del lenguaje presentes en su obra? Y ¿podría decirnos eso algo acerca de *las particularidades que puede tener la poesía en su (potencial) circulación transnacional*?

En el intento de responder a esta pregunta, habrá que dejar a IVM provisionalmente para centrarse en cómo se dice que circula la literatura a nivel mundial, lo cual implica considerar también cómo circula a nivel nacional, qué tensiones se dan ahí, qué juegos de poder se ponen en marcha, más allá de los textos. Se trataría de esbozar un juego de posiciones y movimientos, también de concepciones en pugna, para explicar por qué ciertas obras o ciertos poetas circulan y dónde y cómo y bajo qué circunstancias. Habrá, también, que apartarse de la obra de IVM para pensar su posicionalidad (o su no posicionalidad) respecto a lo que podría enten-

derse como Espacio Poético Español y, desde ahí, comenzar a pensar sus resistencias.

2.

Una de las referencias más debatidas en el campo del pensamiento sobre la literatura mundial ha sido el libro de Pascale Casanova *The World Republic of Letters*. En él, apoyándose en conceptualizaciones de Pierre Bourdieu, Casanova lleva a cabo una reflexión sobre cómo funciona la mundialización de una obra (ese por qué y cómo ciertos autores funcionan y circulan a nivel internacional) y traza un mapa de relaciones de poder entre distintas literaturas nacionales, tensiones entre centros y periferias, concepciones de la literatura en pugna.

Casanova defiende la existencia de un *espacio literario mundial*, en el que habría que siempre tener presente la interconexión de posiciones y su relacionalidad. El proceder del espacio literario está basado en la disputa, la disensión, la rivalidad, el choque. Una medida objetiva de la existencia de ese espacio literario mundial sería el Premio Nobel, como referencia de universalidad. El Nobel serviría también como unidad de medida temporal de qué se sanciona como moderno o contemporáneo en cada momento, determinando una norma y un presente literario respecto a los cuales el resto de obras tendrían que medirse. De ahí que Casanova proponga llamarlo “el meridiano de Greenwich de la literatura” (cf. Casanova 2004: 73-76).

Según Casanova, partir de una perspectiva mundial permite ver cómo los límites nacionales o los lingüísticos no toman en cuenta los efectos reales de la desigualdad literaria y las relaciones de poder, al tiempo que se construyen sobre una visión esencialista, autorreferencial, autárquica. Es importante notar que esta concepción de un espacio literario mundial no hace referencia a un dominio separado o superior, reservado para ciertos autores, editores, críticos, etc., sino que está formado por *todos* los actores de lo que Casanova llama “la república de las letras”. Cada uno de ellos ocupa una doble posición de acuerdo a su diferente lugar dentro del espacio nacional y del mundial. Por ello, las tensiones y las principales disputas internacionales, en realidad, se dirimen a nivel nacional (cf. Casanova 2004: 79 y ss.). Y, también por ello, la principal dicotomía se da entre autores internacionales y autores nacionales; las esferas nacional e internacional no son, en realidad, esferas separadas, sino opuestas, y operan dentro del mismo dominio.

En línea con lo explicado por Casanova, intentaré enumerar, a trazo grueso, algunos componentes de lo que, por mantener la resonancia, podría llamarse el Espacio Poético Español (en adelante, EPE), es decir, la oficialidad poética del Estado español, el campo de diseño de una poética

que cuente y sea reconocida, reconocible, y con esto quiero decir publicada, reseñada, incluida en antologías, premiada con honores y dinero público (sin desdeñar por ello el privado). Ha de sonar necesariamente familiar.

La cima institucional para un escritor de España se llama Premio Cervantes (de las últimas veinticinco ediciones, once han sido otorgados a españoles y catorce a latinoamericanos). Tampoco es raro que quien ahí llegue antes haya obtenido el Premio Príncipe (ahora Princesa) de Asturias de las Letras o el Premio Reina Sofía de Poesía. Habría que decir que, a esas alturas, el EPE parece trascenderse a sí mismo: quien gana el Cervantes, el Reina Sofía pasa a ser considerado a nivel de lengua; son los últimos escalones, la consagración definitiva. De buscar un meridiano, a nivel español y latinoamericano, estaría ahí: una mundialización sin necesidad de traducción ya se ha producido (con marcada ventaja para los poetas españoles frente a los latinoamericanos), la definición de lo poético ya se ha producido. Pero, para llegar, ninguno de estos poetas ha dejado de recibir antes el Premio Nacional o el Premio de la Crítica. Luego están los premios no estrictamente institucionales, pero de generosa financiación privada (el Loewe, el Ciudad de Melilla, el Torreveja). Y, antes, los premios regionales (los diferentes premios de la crítica o regionales a las letras, por ejemplo) y los premios jóvenes (antiguamente, el Adonais; luego, el Hiperión; ahora, el Carvajal, el García de Baena, el Emilio Prados). Ganar premios, además de prestigio y dinero, comporta la posibilidad de ser jurado, que comporta más posición y más dinero. Eso, en cuanto a los premios. Para los jóvenes, además, hay un sistema de becas, menguante, pero aún vigente: la beca de la Residencia de Estudiantes, la beca Roma. Particular relevancia tiene el lugar de publicación de un libro en su posterior difusión, su repercusión y, en definitiva, su ubicación dentro del EPE. Tres editoriales van a la cabeza: Tusquets (y sus Textos Sagrados), Galaxia Gutenberg (con vocación de Pléiade) y Visor. Luego estarían otras, veteranas, reconocidas: Hiperión, Pre-Textos, Lumen. Y, después, las calificadas como independientes: Calambur, Bartleby, Vaso Roto, Sexto Piso. El libro, después de publicado, ha de ser reseñado. En España hay poca crítica (volveré sobre esto más tarde), pero se hacen reseñas. Y, seguramente, si le preguntan a un poeta que aspire a ser reconocido en el EPE dónde querría que le reseñaran su último libro, respondería: *Babelia*. Como *Babelia* está saturada, *El Cultural* de *El Mundo*, o el *ABCD* servirían. Pero, de poder elegir, *Babelia*, *Babelia*, *Babelia*. Seguramente, si le preguntan a un reseñista con aspiraciones (puesto que habitualmente querrá ocupar también un poeta con aspiraciones) donde quiere reseñar, dirá lo mismo. También hay un buen número de publicaciones académicas (*Cuadernos Hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Revista de Occidente*) en las que ejercer la llamada crítica (que, como dije antes, fundamentalmente consiste en re-

señas y algún monográfico) o en las que adelantar poemas, traducciones. Están las antologías: hay que estar en las antologías. Las antologías ayudan a fijar posiciones, a consensuar relevancias, a visibilizar. La ubicación es fundamental. En ese aspecto, nada iguala un sillón en la RAE, que podría concebirse como premio. Una cátedra de universidad o un puesto de profesor dan lustre. La gestión de alguna institución, la dirección de una revista o la organización de un festival facilitan contactos y posibles intercambios. Y, en cuanto a la ubicación física, tras años de descentralización administrativa, Barcelona importa mucho, pero Madrid parece no haber perdido el centro. En esa ciudad se concentran los principales espacios de promoción de la poesía, donde se presentan libros, se organizan talleres, recitales, se albergan encuentros: el Instituto Cervantes, la Biblioteca Nacional, Casa de América, el CBA, la Casa Encendida, la Casa del Lector. Son espacios a frecuentar si se quiere estar en el EPE.⁶

Juegos posicionales, de respeto o disputa, la confirmación de un orden jerárquico: la carrera poética se asienta en una férrea voluntad de pertenecer y en un conocimiento de las reglas del campo (alguien con perfecto conocimiento del campo dijo famosamente: “En España, quien resiste, gana”). Carrera o escalera, en la que los textos ocupan un lugar secundario. O casi.

Pero, al margen ya de la voluntad de pertenecer, diría que *todos* los que escribimos y publicamos y reseñamos o somos reseñados o editamos o participamos en jurados, etc., *todos* contribuimos en distinta medida (una medida, ahora sí, calibrada en torno al grado de voluntad) a configurar ese espacio. En un contexto como el descrito, en el mundo contemporáneo, en realidad, nadie puede escapar de lo que Boris Groys ha llamado “el diseño de uno mismo” como exigencia ética, estética y política, como deber y religión contemporánea: “El diseño moderno pertenece no tanto a un contexto económico como a uno político. El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas” (Groys/Cortés-Rocca 2014: 33).

3.

Pareciera que en el espacio literario, tanto en el nacional como en el mundial, se libra un combate de posiciones por el *quién* (quién está y no está,

⁶ Se diría que el internet es apenas un lugar, un no lugar, en cuanto a la poesía institucional. Hay algunos portales y archivos (como, por ejemplo, el Centro Virtual Cervantes), pero la poesía española del EPE sigue teniendo una circulación bastante analógica, ligada al libro impreso y a los circuitos antes descritos. Internet parece cobrar, sin embargo, mayor entidad como espacio alternativo.

quién ocupa un determinado lugar más arriba o más abajo respecto a los demás, quién gana este premio o el otro, quién publica aquí o allí, a quién invitan a determinado festival, a quién reseñan y a quién no), pero, de manera implícita, no deja de estar librándose también un debate de fondo sobre el *qué*: qué va a entenderse por poesía en cada caso o cuál es la noción de lo poético a privilegiar, qué es poéticamente aceptable. Pese a que las posiciones en un campo y otro pueden ser asimétricas, la lógica parecería sugerir que una obra de poesía no es mundializable si antes no ha pasado por el filtro de su sistema poético nacional (podría pensarse también en un sistema poético asociado a una lengua periférica, pero entendida como nacional). Parece difícil concebir como candidata a la certificación internacional una obra que no se haya publicado en alguna de las editoriales mencionadas, que no haya sido reseñada en los medios citados, que no haya obtenido alguno o más de uno de los reconocimientos antes dichos.

¿Qué poesía se reconoce en España y desde España? Basta una muestra de algunas de las obras premiadas en los últimos años, junto con la justificación de tales premios:

- Premio de la Crítica, 2016, otorgado a Ángeles Mora por un “compromiso ante una realidad que nos aturde” y que trata de “compendiar la memoria personal con la historia colectiva” (EFE 2016).
- Premio Reina Sofía, 2016, otorgado a Antonio Colinas, del que se resaltaba que “siempre ha usado versos clásicos o alejandrinos, es uno de los grandes y un heredero digno de los poetas del 50” (Europa Press 2016).
- Premio Nacional de Literatura, sección de poesía, de 2015, concedido a Luis Alberto de Cuenca por “la excelencia de su estilo, unida a la voz de la autenticidad en el espacio literario, convierten los poemas de este libro en una progresión cuya fuerza emocional roza lo sublime” (*El Cultural* 2015).
- Premio Reina Sofía de 2014, concedido a María Victoria Atencia, por una obra que “ha sabido dialogar con la tradición y convertir lo cotidiano en algo trascendente” (Manrique Sabogal 2014).
- Premio de la Crítica, otorgado a Juan Carlos Mestre, por un libro que “reivindica el equilibrio entre el hombre y la naturaleza” (Manrique Sabogal 2013).
- Premio Cervantes, concedido a José Manuel Caballero Bonald, cuya obra “nunca renunció a la poesía de la palabra. Es un fabulador pero también un maestro al servicio del idioma” (Cala 2012).
- Premio Reina Sofía, otorgado a Francisco Brines en 2010, al cual se destacará como “un gran poeta metafísico”, cuya obra “nos enseña a vivir” y está marcada por “el paso del tiempo” (Mendoza 2010).
- Premio Nacional de Poesía en 2007, concedido a Olvido García Valdés, por “una obra extremadamente singular”, en la que “el lenguaje revelador” ha ido acompañado de “la preocupación existencial” (EFE 2007).

- Premio Reina Sofía, concedido a Antonio Gamoneda en 2006, del cual se destacaba que “su trabajo, marcado por una huella ética, ha completado en los últimos años una visión del mundo en el que se podrá reconocer la señal explícita de una tradición escondida, profundamente asociada a la tierra y a la construcción de la vivencia” (Lorenci 2006).

En resumen: poesía excelente. Comprometida. Estilo. Voz. Tradición. Trascendencia. Poesía que enseña a vivir. Poesía marcada por el paso del tiempo. ¡Una mención al lenguaje! Tal es la poesía canonizada, consagrada, galardonada, sancionada. En España. Hoy.

Compárense con los Premios Nobel concedidos a poetas de las últimas décadas: en 1971, a Pablo Neruda, “por una poesía que con la acción de una fuerza elemental da vida al destino y los sueños de un continente” (“All Nobel”); en 1975, a Eugenio Montale, “por su poesía distintiva que, con gran sensibilidad artística, ha interpretado los valores humanos bajo el signo de una visión de la vida sin ilusiones” (“All Nobel”); en 1977, a Vicente Aleixandre, “por una creativa escritura poética que ilumina la condición del hombre en el cosmos y en la sociedad actual, al mismo tiempo que representa la gran renovación de las tradiciones de la poesía española entre guerras” (“All Nobel”); en 1979, a Odysseas Elytis, “por su poesía, que, en el contexto de la tradición griega, describe con fuerza sensual y con lucidez intelectual la lucha del hombre contemporáneo por la libertad y la creatividad” (“All Nobel”); en 1980, a Czeslaw Milosz, “quien con una lucidez no comprometedora expresa la condición expuesta del hombre en un mundo de conflictos graves” (“All Nobel”); en 1984, a Jaroslav Seifert, “por su poesía, que dotada con frescura y una inventiva rica, proporciona una imagen libertadora del espíritu indomable y la versatilidad del hombre” (“All Nobel”); en 1986, a Wole Soyinka, “quien, en una perspectiva cultural amplia y con matices poéticos, innova el drama de la existencia” (“All Nobel”); en 1987, a Joseph Brodsky, “por una autoría que todo lo abarca, imbuida con claridad de pensamiento e intensidad poética” (“All Nobel”); en 1990, a Octavio Paz “por una apasionada escritura con amplios horizontes, caracterizada por la inteligencia sensorial y la integridad humanística” (“All Nobel”); 1992, a Derek Walcott, “por una obra poética de gran luminosidad, sustentada por una visión histórica, [siendo] el resultado de un compromiso multicultural” (“All Nobel”); en 1995, a Seamus Heaney, “por las obras de una belleza lírica y una profundidad ética, que exaltan milagros diarios y vidas pasadas” (“All Nobel”); en 1996, a Wisława Szymborska, “por su poesía que con precisión irónica permite que los contextos histórico y biológico salgan a la luz en los fragmentos de la realidad humana” (“All Nobel”); en 2011, a Tomas Tranströmer, “porque a través de sus imágenes densas y translúcidas nos permite el acceso a la realidad” (“All Nobel”).

Lo que parece importar de todos estos autores es la manera en que tratan una serie de temas relacionados con “la realidad humana”, “la condición humana”, “el drama del hombre”, “la vida”. Sorprendentemente, nada parece destacarse del lenguaje, del acercamiento al lenguaje de estos poetas, tan distintos entre sí. No dista mucho de lo que pasaba en el caso español. Dice Casanova que la lucha de posiciones es también una lucha por la definición, en este caso, de la poesía. Pero se observa que, más allá de matices, esas posiciones responden a un fondo compartido: son expresión de subjetividades más o menos fuertes, más o menos complejas, más o menos evidentes, más o menos cuestionadas. El canon más alto a finales del siglo xx y principios del XXI dice que la poesía equivale a expresión de subjetividad y de humanidad.

El canon tiene capacidad de asimilar cualquier poética, siempre que esta no cuestione lo fundamental: el protocolo posicional, el respeto por la institución, por un lado, y la idea consensuada de poesía, por otro.⁷

4.

Parece que la figura del poeta funciona aquí de dos formas: en cuanto al diseño de sí mismo, de acuerdo con las premisas del campo (jerarquía, posicionalidad, etc.) y en cuanto al diseño de la obra y del discurso poético: no discutiendo las bases de consenso en torno a la idea de lo poéticamente aceptable, de manera que el diseño de la obra busca acomodarse a una norma, no interrumpirla o proponer otra distinta.

Si se considera a IVM según esta caracterización, su diseño podría verse como el de una resistencia, como producción de diferencia, como una interrupción. Su resistencia frente al espacio poético es doble: resiste el diseño de sí mismo en cuanto que no interpela la institución poética, rompiendo con un entendimiento disciplinar (casi estoy tentado a decir que también disciplinante) de la poesía,⁸ pero resiste también el llamado al consenso en torno a la idea de la poesía como expresión de una subjetividad que, como se ha visto, parece constituir un verdadero techo de cristal en cuanto a qué es y no es aceptable a nivel de una oficialidad poética no solo española, sino también mundial.

⁷ Piénsese, por ejemplo, cuántas veces se escuchó el nombre de Bob Dylan como candidato al Premio Nobel: otorgárselo supuso una ampliación muy significativa de la idea de la literatura o poesía, de lo literaria o poéticamente aceptable. Esta decisión pareció poco probable durante bastante tiempo y fue un movimiento delicado, pues supone un desafío disciplinar y un reajuste del sistema.

⁸ Se podrá objetar que, a cambio, IVM elige la interlocución del mundo del arte, pero también ahí se da un cuestionamiento: en su negativa a dejar obra, en su cuestionamiento permanente de las relaciones arte/mercado.

Paradójicamente, tendría sentido plantear la obra de IVM desde un paradigma más abierto que permitiera relacionarlo con otras formas de entender la poesía. Pienso en poéticas que circulan y se mueven (nada deja de circular hoy en día), porque provienen en su mayoría de uno de los centros de producción poética mundial, la poesía anglosajona contemporánea, muy en especial la norteamericana. Pero no circulan por los canales habituales señalados por Casanova; es decir, están bastante lejos de la noción prevalente en el meridiano de Greenwich actual. De hecho, de acuerdo con lo visto antes, estarían en las antípodas de la noción consensuada. Circulan porque cuentan con cierto apoyo institucional, se producen mayormente en inglés y, sobre todo, han comprendido las posibilidades de difusión a través del internet. Se trataría de pensar conexiones internacionales de poéticas no mundializadas, genealogías alternativas que permitieran ensanchar la noción de lo poético y su relación con el presente.

Una de las principales teorizaciones de esta divergente forma de entender la poesía hoy se da en una antología de nombre ya revelador: *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, editada por los poetas Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin. Mediante la etiqueta “escritura conceptual”, Craig Dworkin hace referencia a un espacio híbrido, a medio camino entre el campo de la literatura y el del arte, basado en una de las mayores intervenciones del arte conceptual y su presentación del lenguaje como obra artística. Si en el arte conceptual se dio una larga reflexión en torno a la supuesta desmaterialización del arte, ello implicó también “una rematerialización del lenguaje” (Dworkin/Goldsmith 2011: xxxvi). También el énfasis en el lenguaje es diferente, pues “la opacidad del lenguaje es una conclusión del arte conceptual pero ya es premisa de la escritura conceptual” (Dworkin/Goldsmith 2011: xxxvi). Lo que, especialmente, permitiría un diálogo entre IVM y los llamados poetas conceptuales sería la manera en que todos ellos exploran el potencial de escritura que intenta

“librarse de la interferencia lírica del individuo como ego” (tal como dictaminó famosamente Charles Olson). [El] énfasis estaría puesto en trabajos que no buscan expresar psicologías individuales únicas, coherentes o consistentes y que rechazan estrategias familiares de control en favor del automatismo, la reticencia, la oblicuidad, y formas de no interferencia. (Dworkin/Goldsmith 2011: xliii-xliv)

Quedarían pendientes, por supuesto, las contradicciones y tensiones que ese diálogo podría sugerir (pensar, por ejemplo, cómo la obra y los procedimientos de IVM son declaradamente analógicos, mostrando predilección por un tratamiento casi artesano de los materiales), pero, con el trazado de toda una constelación de prácticas desde Mallarmé a Du-

champ, a Cage y poetas recientes, permite abrir una conversación sobre qué entender por poesía hoy más allá de lo estrictamente disciplinar.

Volviendo a Groys: ¿qué pasa si entendemos que la poesía es el arte verbal, en un momento en el que todos parecen condenados a diseñarse y autorrepresentarse mediante la imagen y el lenguaje? ¿Cómo responde el arte del lenguaje ante la sobreabundancia de lenguaje a que diariamente somos expuestos? Esas son preguntas que, creo, un poeta tendría que hacerse hoy y también un crítico debería atender.

El problema, al menos en el caso español, es que apenas se plantean estas preguntas. Se lee la imagen del poeta, el autoetiquetado, el diseño del yo, antes que la obra. Y cuando esta se lee es porque el filtrado ya ha sido hecho. Resulta contradictorio que un sistema que debiera privilegiar la diferencia solo conciba uniformidades o variaciones en torno a un consenso. En España la autoridad no está en la crítica, sino en la interacción entre mercado (editoriales) e instituciones. La crítica cumple una labor propagandística, funciona como un actor más del espacio poético, el cual refrenda. Es taxonómica, asigna lugares de acuerdo a un estado aceptado de cosas. Es sociológica. Raramente se pregunta acerca del porqué de un texto o de una elección formal (existen formas prestigiosas y la selva de todo lo que no es tradición), mucho menos si algo que no parece poesía pudiera pensarse como poesía, y qué implicaciones ello tendría.

Viene a la cabeza la queja, oída tantas veces, acerca de la irrelevancia de la poesía en nuestros días. Nunca ha dejado de sorprender esta queja, cuando lo que parece ofrecerse a cambio (como se ha visto) son retornos a un humanismo que más parece una forma de “buenismo”, anacronismos formales y repertorios, una exhortación a compartir el alma bella, una poesía que traiga lo que nos une, que aborde los eternos temas. A modo de contraste, dejo una cita de IVM:

[...] qué sentido tiene para mí estar en la vanguardia, si es que lo estoy..., pues tiene varios sentidos. Digamos, el de no hacer el juego al lenguaje consolidado; el de no creerse lo que dice la moral creativa, tan moral ella; el preguntarse sobre las certezas oficializadas; el de saber que la vanguardia se convierte en retaguardia al menor descuido... y, para no extenderme más, sobre todo, el de comprender que en el ámbito del arte hoy la ética es un valor altamente cotizabile. Necesito volver aquí sobre algo precedente, ser nuevo no es ser vanguardista, aunque pudiera darse esa coincidencia. Por fin, estar en la vanguardia es estar despierto. (Valcárcel Medina 2002b: 86)

Titubea IVM (“estar en la vanguardia, si es que lo estoy...”) y la duda prende en ese titubeo: si se sustituye “vanguardia” por “poesía”, tal vez se entienda mejor. O si se piensa una vanguardia no tanto en relación con las llamadas vanguardias históricas (que han pasado a formar parte

de la historia como tradición), sino como permanente deber de avanzada. Pensar que todo poema debería tener en mente un compromiso o una implicación con su momento, con el lenguaje de su tiempo. En un mundo saturado de lenguaje, la poesía está ahí afuera y fuera de sí misma como disciplina: la crítica tendría que servir para orientarnos en ese ahí afuera. Habría que aplicar ese “estar despierto”, entonces, tanto a la poesía como a la reflexión sobre la misma, a la poética o a la crítica.

5.

Más allá de las resistencias posicionales, respecto al diseño de sí y de la obra, habría una tercera forma de resistencia en la obra de IVM: la resistencia de la forma. “Ah, que tú escapes en el instante en que ya había alcanzado tu definición mejor” (Lezama Lima 1992: 85) comenzaba el poema de José Lezama Lima, insistiendo en una de las tendencias frecuentes de lo poético: la inclinación que la poesía tiene a salirse de sí misma, a convertirse en arte de la fuga. Desde ahí la obra de IVM cobra claridad: la obra va al tiempo, por delante del tiempo y permanece en el tiempo porque no se fija. “El arte es sencillamente el espíritu con el que se afrontan las situaciones, no es ni más ni menos que eso. No son situaciones prefabricadas” (Fraile Yunta 2012), insiste IVM. En ese ir contra lo prefabricado, IVM se aleja de las concepciones poéticas al uso. Lejos de la imagen de una subjetividad unificadora que se expresa o de la idea de *voz*, la poética de IVM habla de una proliferación de exploraciones formales inesperadas e irrepetibles, que trascienden el repertorio. Por supuesto, no desaparece la subjetividad, pero tal vez sí desaparezca su imagen fija. Lo poético, se diría, deviene posibilidad. En este sentido, es útil releer este fragmento del libro de José Ignacio Padilla *El terreno en disputa es el lenguaje*:

[...] si el capitalismo produce imaginarios, si nos interpela con un repertorio de formas y experiencias para nuestro consumo y subjetivación, nuestro modo de resistencia no puede ser el de contribuir con nuevos imaginarios que a su vez serán incorporados al repertorio. La resistencia a la significación nos permite observar que la economía a-significante del lenguaje se redujo a “máquinas de signos, a la economía lenguajera, significacional de la lengua” (Guattari 1996: 5). Nos permite, además, reapropiarnos de nuestro potencial semiótico y del lenguaje, que nos es expropiado cada día bajo la apariencia de comunicación. (Padilla 2014: 19)

Interesaría pensar cómo a menudo esa forma resistente en IVM convoca la ilegibilidad. Pero la ilegibilidad puede producirse tanto por saturación como por merma, por opacidad como por transparencia, por

desorden como por orden. Recordemos los ejemplos anteriores: si en la primera obra, el *Libro transparente*, se llenaba el lenguaje, subrayando su posibilidad y mostrando una significatividad abierta, en el *DPLE* se vacía el signo, ahucándolo, alejándolo del consenso. El esfuerzo llevado a cabo en el último libro por mantener una semejanza formal entre los dos tomos, el *DRAE* y el *DPLE* de IVM, no hace sino subrayar el abismo que separa una obra de otra: frente al cientifismo y prurito de objetividad científica del *DRAE*, el *DPLE* de Valcárcel ofrece la intimidad, la personalidad o el capricho. También el vacío. El lenguaje ha sido ordenado como un enjambre de subjetividad, sobre cuyos huecos pende una visión del mundo, un mundo por construir.

Pienso en otra obra ilegible: *2000 D.J.* (2000). Este libro es una obra monumental, fruto de cinco años de investigación. Se trata de una colección de anécdotas o historia alternativa y caprichosa de los 2000 años siguientes al nacimiento de Cristo. Cada una de sus páginas, muchas de las cuales están patrocinadas por particulares al precio de 1000 pesetas, está dedicada a un año de la historia de Occidente. 2000 años, infinidad de anécdotas, algún acontecimiento y miles de palabras buceando no solo en lo más recóndito de la historia, sino también del lenguaje. El lenguaje aquí comunica, lo que no comunica es la historia (es decir, nada se le sustrae al lenguaje, sino a la historia). De un mundo por construir a un mundo saturado desde el desvío de la cronología occidental. La ilegibilidad no procede del tachado, sino de la acumulación y de la ausencia de relato. “Mi propósito no era escribir un libro de contrahistoria, sino demostrar que no todo lo que cuento es un acontecimiento histórico, sin embargo, pertenece a la historia” (Rodríguez Marcos 2002).

Se perfila aquí otra de las maneras de interrupción presentes en otros proyectos de IVM: el abrazo de la obviedad. En este sentido podríamos situar *Ilimit* (2012), el libro *de artista* encargado por Ivory Press, donde

explora la contraposición entre los conceptos “limitado” e “ilimitado”, al tiempo que propone una reflexión acerca de los conceptos de seriación y exclusividad, tan recurrentes en el mundo del arte. Cada uno de los volúmenes es distinto y consta de 500 páginas. El contenido de estas páginas consiste únicamente en su numeración, correlativa volumen tras volumen desde la página 1 hasta la 6000. Dicha paginación está escrita con numeración ordinal en distintos idiomas, escogidos aleatoriamente de entre una selección total de 58 lenguas. (“Isidoro Valcárcel” 2012)

Convocatoria de lo inútil, o, como IVM gusta decir, *perogrullada* (“en un ambiente mixtificado, contaminado y sin sentido, cualquier cosa discretamente auténtica se convierte en una perogrullada” [Castro Flórez 2016]). El privilegiado consumidor de cada uno de los siete ejemplares del

objeto de lujo (hay nueve, pero dos están en posesión de IVM) obtendrá un libro tan diferente como inútil, cuyo contenido es ilimitado conceptualmente pero tautológico, cuya materialidad es limitada pero excesiva; un libro, por tanto, ilegible, o únicamente legible en cuanto que forma.

Pero quiero terminar el recorrido por las resistencias formales con una salida del formato libro, con un nuevo reverso; terminar con una forma efímera o materializada en el tiempo (por recordar la expresión de Machado). Se trata de la obra *Puntualizaciones poéticas* (1995), que consistió en una conferencia en torno a la poesía moderna española, la cual era simultaneada con el registro de los signos de puntuación del texto enunciado (la conferencia), que eran anotados, respetando los espacios y su colocación espacial, en varias hojas de papel rayado colocadas en la pared de la sala. Lo que permanece, en realidad, es el testimonio visual de aquel proceso. Es una obra muy relevante para entender el papel que IVM otorga a lo poético, pues la poética se muestra inseparable de su carácter performativo (el juego entre materialización y desmaterialización), que la obra misma propone. Recojo algunas máximas, a modo de manifiesto, de la “acción oratoria” acerca de la figura del poeta en *Puntualizaciones*:

“Ser poeta es [...] cruzar la calle correctamente sobre el paso peatonal en el momento indicado junto con todos los demás” (Valcárcel Medina 2002a: 27).

“No se puede ser poeta sin la conciencia firme de la transitoriedad y de la insignificancia” (Valcárcel Medina 2002a: 33).

“Sólo es válido ser poeta cuando se hace sin la pretensión de serlo” (Valcárcel Medina 2002a: 33).

“El acto poético [...] no está por fuerza ni frecuentemente en el verso” (Valcárcel Medina 2002a: 41).

“[E]scribir poemas no es la forma adecuada de convertirse en poeta” (Valcárcel Medina 2002a: 49).

Parece insistir IVM una vez más en cómo, en un mundo saturado de lenguaje, producido como lenguaje, la poesía está ahí afuera y fuera de sí misma como disciplina. Habría que pensar si el lugar de la poesía hoy no estaría más allá de la lucha de posiciones respecto a un canon. Más allá, o antes. En su materia misma. Habría que insistir en las posibilidades de interrupción, en las formas de interrupción: donde la poesía no se diseña a sí misma para ocupar determinado lugar, el lenguaje puede ser una forma de no estar. Todo eso pareciera que fue dicho por IVM el 23 de marzo de 1995 en la iglesia de San Esteban de Murcia. Digo “pareciera” porque lo registrado en la pared, lo realmente *aparecido* y *apuntado* serían los signos del vaciado de ese lenguaje, a modo de partitura de un texto ya para siempre ausente o para siempre ilegible. Es decir, una forma siempre por leer.

BIBLIOGRAFÍA

- “ALL NOBEL PRIZES IN LITERATURE”. En: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/> (última visita: 30/09/2016).
- “ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA. ÍLIMIT” (2012). En: <<http://www.ivorypress.com/es/content/isidoro-valcárcel-medina-ilimit>> (última visita: 30/09/2016).
- CALA, Arantxa (2012): “Ya era mi turno”. En: <<http://www.diariodecadiz.es/articulo/ocio/1408983/ya/era/mi/turno.html>> (última visita: 30/09/2016).
- CASANOVA, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2016): “El espacio de las palabras para Isidoro Valcárcel Medina”. En: <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-espacio-palabras-para-isidoro-valcarcel-medina-201608040047_noticia.html> (última visita: 30/09/2016).
- DWORKIN, Craig Douglas/GOLDSMITH, Kenneth (eds.) (2011): *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press.
- EFE (2007): “Olvido García Valdés gana el Nacional de Poesía”. En: <http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/olvido-garcia-valdes-gana-nacional-poesia_355185.html> (última visita: 30/09/2016).
- (2016): “La crítica premia los cuentos de Fernández-Cubas y la poesía de Ángeles Mora”. En: <<http://www.efe.com/efe/espana/cultura/la-critica-premia-los-cuentos-de-fernandez-cubas-y-poesia-angeles-mora/10005-2905680>> (última visita: 30/09/2016).
- El Cultural (2015): “Luis Alberto de Cuenca, Premio Nacional de Poesía”. En: <<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Luis-Alberto-de-Cuenca-Premio-Nacional-de-Poesia/8383>> (última visita: 30/09/2016).
- EUROPA PRESS (2016): “Antonio Colinas, ganador del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”. En: <<http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-antonio-colinas-ganador-premio-reina-sofia-poesia-iberoamericana-20160518132521.html>> (última visita: 30/09/2016).
- FRAILE YUNTA, María (2012): “Isidoro Valcárcel Medina: En el fracaso bien entendido hay un éxito”. En: <<http://www.tendenciasdelarte.com/isidoro-valcarcel-medina-en-el-fracaso-bien-entendido-hay-un-exito/>> (última visita: 30/09/2016).
- GROYS, Boris/CORTÉS-ROCCA, Paola (2014): *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LEZAMA LIMA, José (1992): *Poesía*. Madrid: Cátedra.
- LORENCI, Miguel (2006): “La ‘huella ética’ de Antonio Gamoneda le vale el galardón Reina Sofía de Poesía”. En: <<http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2006/05/11/4764641.shtml>> (última visita: 30/09/2016).
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2014): “María Victoria Atencia gana el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”. En: <<http://www.cultura.elpais.com/>>

- cultura/2014/05/05/actualidad/1399299527_940726.html> (última visita: 30/09/2016).
- (2013): “Clara Usón y Juan Carlos Mestre nuevos premios de la Crítica”. En: <http://www.cultura.elpais.com/cultura/2013/04/13/actualidad/1365851795_088114.html> (última visita: 30/09/2016).
- MENDOZA, Ana (2010): “La metafísica de Francisco Brines gana el Reina Sofía”. En: <<http://www.diariodeburgos.es/noticia.cfm/Cultura/20100429/metafisica/francisco/brines/gana/reina/sofia/45A62D72-DB99-1EFC-9D8FC87D952B1450>> (última visita: 30/09/2016).
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2015): “Isidoro Valcárcel Medina, Premio Velázquez de Artes Plásticas 2015”. En: <<http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/10/20151008-velazquez.html>> (última visita: 30/09/2016).
- MOLINA, Ángela (2016): “Liberando la pintura”. En: <http://www.cultura.elpais.com/cultura/2016/01/07/babelia/1452182287_137637.html> (última visita: 30/09/2016).
- PADILLA, José Ignacio (2014): *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2002): “Vivimos en una época de ilusiones de cultura, no de cultura. Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina”. En: <http://www.elpais.com/diario/2002/02/16/babelia/1013818628_850215.html> (última visita: 30/09/2016).
- VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro (2002a): *3 ó 4 conferencias*. León: Universidad de León.
- (2002b): *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.