

Huésped y anfitrión: la poesía y el arte moderno

Esteban Pujals Gesali

La relación entre la poesía y las artes visuales siempre estuvo presidida por la paradoja y por eso no está de más dedicar unas palabras a explicar lo que quiero que signifique el título de estas páginas. Consideremos por un momento lo que sucedía en el Antiguo Régimen: una proporción alarmante de la crítica y de la teoría estética europea de los siglos XVI, XVII y XVIII aparece dedicada a la consideración de la relación entre la poesía y la pintura, a veces también la escultura, como “artes hermanas”, o incluso, “artes gemelas”. Sin embargo resulta evidente que esta percepción de la relación entre las artes es muy paradójica, pues de lo que se trata casi siempre es de apropiación y de rapiña: apropiación por parte de los pintores de los temas de la mitología grecorromana, de los asuntos de la historia sagrada y de momentos extraídos de las obras más memorables de los poetas de esos siglos; mientras que en la dirección opuesta, la “hermandad” entre las artes parece agotarse en la noción de la ékfrasis, la descripción en los versos de un poeta de una obra de arte visual real o, más a menudo, imaginaria, puesto que el precedente de todas las ékfrasis en la historia europea es la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada*.

Digo que es “alarmante” la enorme proporción de teoría estética dedicada a comparar la poesía y la pintura en el Antiguo Régimen en términos de hermandad porque tanto si tenemos algún conocimiento sobre la sociología de la Europa de esos siglos y consideramos quiénes eran los pintores y quiénes los poetas y cómo vivían unos y otros, como si de verdad recorremos la teoría crítica y estética que generaron esas comparaciones, resulta evidente que en el Antiguo Régimen la poesía fue reina indiscutible y soberana en la jerarquía de las artes y cualquier lazo de parentesco que se formule entre ella y la pintura se debe entender proyectado en los términos de la condescendencia. La indagación de las razones que determinan esta posición de privilegio en la cultura europea durante el ciclo del Renacimiento al Barroco y al Neoclasicismo nos llevaría a un terreno antropológico demasiado profundo y extenso para tratar-

lo aquí y terminaría revelando también por qué la poesía es en todo tiempo y lugar la más tradicional, o, por hablar con propiedad, la más *reaccionaria*, de las artes; pero sin entrar en más profundidades, cabe sospechar que este hecho se relacione con el de que la poesía comparta su base material, es decir, las lenguas, y, sobre todo, la modalidad *escrita* de las lenguas, con la ley y con los procedimientos de registro de la propiedad. La verdadera relación de parentesco entre la poesía y las artes plásticas, una relación de hermandad y además de hermandad incestuosa entre ellas, vendría con las hibridaciones del siglo XX entre las diferentes disciplinas artísticas, en los primeros quince años del siglo primeramente y, sobre todo, en los decenios de 1960 y 1970 con los movimientos de neo-vanguardia.

Entremedias está el siglo XIX, que fue elevando poco a poco a la música hasta la posición de hegemonía suprema entre las artes. La elevación de la música a la posición soberana en la jerarquía de las artes llegó a su cénit con la difusión del drama musical wagneriano, es decir, en los decenios de 1870 y de 1880, lo que le causó no poco desasosiego a Mallarmé, inquieto porque sus amigos poetas, parnasianos y simbolistas, aceptaban esta superioridad y reconocían en la música el modelo para todas las demás artes, incluida la poesía.

Pero consideremos un ejemplo temprano de lo que quiero proponer como hospitalidad fructífera del arte moderno en relación con la poesía, pues por este motivo he mencionado a Mallarmé. En 1897 la revista londinense *Cosmopolis* publicó el último poema que Mallarmé publicaría en vida, *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*. Se trataba de un poema insólito en 1897, que a diferencia de los muy pocos poemas que Mallarmé había publicado en su vida, extremadamente respetuosos con la tradición de la prosodia francesa, presentaba sus palabras consteladas sobre las once “aperturas”, o dobles páginas en las que consistía el texto. En cada una de las aperturas las palabras del poema aparecen en diferentes fuentes y cuerpos tipográficos; a veces se presentan aisladas en alguna zona de la página y a veces componen pequeños grupos o alineaciones, lo que deja en manos del lector la decisión sobre qué leer primero y qué leer después. Mallarmé era plenamente consciente del asombro con el que los lectores recibirían su poema y por este motivo lo acompañó de un “Prefacio” en prosa en el que, por una parte, intentaba tranquilizar al lector común manifestando su respeto por el verso tradicional, y por otra reconocía que el poema no tiene precedentes, puesto que constituye históricamente el primer texto que trasciende la división que hasta ese momento había separado *materialmente* las tres posibilidades que existían para cualquier producción lingüística: habla, verso o prosa. *Un coup de dés* constituye, en efecto, el ejemplo más temprano de una articulación de palabras que no es posible caracterizar ni como habla, ni como verso ni como prosa. Volveremos sobre esto más adelante, pues es una cuestión crucial en relación

con el conjunto de la poesía moderna desde la publicación de *Un coup de dés*, un poema que por encima de todo plantea la noción del llamado “verso libre” como problema.

Entre las expresiones que emplea Mallarmé en su prefacio para describir el modo de operación de su poema aparecen dos que llaman poderosamente la atención. Una de ellas es “une vision simultanée de la Page”¹, que encontraría un eco considerable entre los pintores parisinos de comienzos del siglo XX, especialmente en Delaunay y en su “simultaneísmo”. Pero la que provoca un auténtico sobresalto en el conocedor de los cuadros cubistas tempranos de Braque y de Picasso es “subdivisions prismatiques de l’Idée” (*Oeuvres complètes* 392).² En efecto, cuando uno lee la expresión resulta casi imposible no pensar que, en algún momento de 1904, cuando el Salón de Otoño expuso los cuadros de Cézanne que tan vivamente impresionaron a Picasso y a Braque, o poco después, uno de los dos pintores o los dos, probablemente orientados por Apollinaire, leyeron el prefacio de Mallarmé, se entusiasmaron con la expresión y la pusieron inmediatamente a trabajar.

No estoy sugiriendo que a Mallarmé pueda corresponderle grado alguno de autoría en la invención de unos cuadros cubistas tempranos que seguramente le habrían espantado. Lo que sí quiero subrayar es la receptividad hospitalaria y fértil de la que hace gala la pintura en ese momento en el que se triangulan unas palabras sugerentes, “preñadas”, del poeta Mallarmé, con una manera nueva de hacer del maestro Cézanne, en la proyección de una idea de la pintura que los pintores Picasso y Braque están a punto de generar en 1904 o 1905, cuando comparten estudio en Montmartre. No hay aquí ni rapiña ni condescendencia ni compasión de una de las artes por la otra; de lo que se trata es de un caso de receptividad fecunda, fructífera, de una invención que es indudablemente de Braque y de Picasso, pero que incorpora también la huella discernible de una deuda para con las otras dos instancias. Es como si el cubismo, en el momento en el que se genera a sí mismo, se viera tan orientado, apoyado y legitimado por las palabras de Mallarmé como por el ejemplo pictórico de Cézanne.

Es interesante considerar este ejemplo temprano de hospitalidad de la pintura en relación con la poesía porque sugiere algo que a lo largo del siglo XX fue frecuente: los artistas plásticos a menudo han comprendido las intenciones de los poetas innovadores antes y mejor, es decir, de manera más estéticamente productiva, que los propios poetas, los lectores o los críticos de poesía. El lector atento a los momentos de transformación en las artes a lo largo del siglo XX alberga la sospecha de que esto se ha debido a que los poetas innovadores a menudo eran precisamente los que estaban familiarizados con los desarrollos críticos que se sucedieron en las artes plásticas. De este modo, no es ocioso recordar que Mallarmé fue muy amigo de Manet, así como de Berthe Morisot, de Monet y de Whistler.

En el medio siglo aproximado que separa el impresionismo de la Gran Guerra y de Dadá los pintores se acostumbraron a practicar esa destrucción creativa que identificamos con la dialéctica de la vanguardia. Para verdaderamente ser un pintor moderno se fue haciendo necesario en cada momento someter el conjunto de la pintura vigente, la que practicaban los artistas contemporáneos, a un análisis despiadado que revelase insuficiencias y errores que la indagación del pintor crítico, del pintor de vanguardia, consiguiera, si no superar, al menos reformular con brillantez. Ser pintor dejó, pues, de identificarse con el logro de la excelencia en la práctica de una técnica muy bien conocida por haber venido desarrollándose desde hacía medio milenio y se convirtió en algo completamente diferente: de lo que tenía que ser capaz el pintor moderno era de imaginar nuevos modos de existencia para la pintura y de demostrar la insuficiencia de los antiguos, de los de sus predecesores y contemporáneos. Y así fue como empezaron a sucederse los modos variopintos de la pintura, invenciones que se generaban con cada vez más rapidez en los primeros veinticinco años del siglo XX y que han seguido sucediéndose en las artes plásticas, pues la dinámica de destrucción creativa de la vanguardia no se ha detenido desde entonces, aunque a veces parezca que pierde intensidad o urgencia.

Pero estoy razonando como si el aura que envuelve al arte de las vanguardias y a todas las cuestiones que dejaron abiertas sus protagonistas en los dos primeros decenios del siglo no se hubiera disuelto como por ensalmo tras la Gran Guerra, que es lo que verdaderamente sucedió. Después de la destrucción sin precedentes en la que consistió la Guerra Mundial, destrucción de vidas, de ciudades, de países, de costumbres y hasta de lenguas, el imperativo vanguardista de la destrucción creativa perdió gran parte del atractivo que había tenido hasta la guerra, y lo que se impuso fue eso a lo que los historiadores del arte suelen referirse como “el retorno al orden”, o “la llamada al orden”, adaptando el título del opúsculo crítico de Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, publicado a mediados de los años 20. El gusto cambió radicalmente y los artistas abandonaron sus proyectos más críticos, sus propuestas más ambiciosas y utópicas y tendieron a conformarse con adaptarse a lo que el público pedía: en ocasiones decoración, otras veces una temática de moda o, a medida que nos internamos en el decenio de 1930, un arte bien armado para la lucha de clases.

Al arte verbal le pasó exactamente lo mismo, aunque no sea frecuente encontrar referencias a ello en la literatura crítica. La invención del *collage* por parte de los cubistas en 1912 se había expandido inmediatamente y había encontrado en poetas como Apollinaire, como Eliot y, sobre todo, como Pound la hospitalidad que habían encontrado las subdivisiones prismáticas de Mallarmé en los pintores cubistas. Y a principios de los años 20 apareció *La tierra baldía* de Eliot, muy retocada por Pound, y los primeros experimentos

del propio Pound en la construcción de sus *Cantares*, el poema de una vida dedicada a la indagación del problema que a su muerte prematura había dejado planteado Mallarmé para la poesía moderna. Pero Apollinaire murió también tempranamente, a finales de 1918; Eliot jamás volvió a publicar un poema tan aventurado como *La tierra baldía*, y hacia mediados del decenio de 1920 los poetas volvían a toda prisa al monólogo lírico discursivo, a veces incluso rimado, y a una introspección neorromántica subjetiva que se disfrazaba de novedad mediante el recurso surrealista al inconsciente. Pound no volvió a ningún orden; más bien se asilvestró definitivamente pensando que podía, él solo, con sus propias manos, o en colaboración con Mussolini, arreglar el mundo que había causado la masacre de la Gran Guerra. En cualquier caso, siguió elaborando sus *Cantares* y en ellos encontraron otros poetas más jóvenes la inspiración para seguir indagando una escritura que estuviese anclada en la lengua y no en la regla fósil del hábito prosódico que dejaba a la lengua de lado.

En España, tras un momento balbuceante y fugaz de inspiración parisiense, que produjo, entre otras rarezas, el creacionismo de César Vallejo y de Juan Larrea, lo que vino fueron los homenajes a Góngora y a Garcilaso, con la consiguiente resurrección del romancero, del soneto y hasta de la égloga, el debate de la poesía pura y la impura, e inmediatamente el Alzamiento Nacional. Y a partir de 1939, lo que venimos oyendo sobre los ingredientes que la crítica ha dado en distinguir en el espeso caldo de la poesía española de los años 40 y 50: “garcilasismo”, “existencialismo”, “rehumanización”, “civismo”, “apertura a lo social”—cito los epígrafes que viene reiterando la crítica de la poesía de posguerra; un escenario lóbrego, desolador para el joven poeta que empieza a escribir y busca modelos parciales con los que orientarse; un panorama lúgubre, apenas aliviado por el postismo de mediados de los años 50, por la poesía de Miguel Labordeta y de Gabino Alejandro Carriedo.

Decía Pound que sus historiadores favoritos eran los historiadores chinos, perfectamente capaces de escribir cosas como que en un período de dos siglos y medio no hubo en China composición de poesía que mereciera registrarse. Yo no quiero hacer eso con la poesía española, entre otros motivos porque quienes empezamos a leer poesía en la última década del franquismo tenemos cada uno nuestros fetiches propios entre los poetas de los decenios de 1920, 1930, 1940 y 1950, como los tenemos entre los de las décadas de 1960 y 1970. Pero lo que sí quiero decir es que en la poesía española el retorno al orden viene durando cerca de cien años.

En el contexto internacional, el retorno al orden que se impuso en los años 20 interrumpió procesos innovadores en todos los ámbitos artísticos y cerró de golpe debates que acababan de abrirse por primera vez sobre las

cuestiones más básicas y urgentes en cada una de las disciplinas artísticas. ¿Qué era un artista? ¿Cómo se hacía uno artista? ¿Cuáles eran los medios y los fines de la poesía, de la pintura, de la música, de la escultura? ¿Qué era pintar, componer, escribir, en el mundo moderno? Sólo Duchamp se mantuvo fiel al debate sobre estas cuestiones, maximizando su posición completamente marginal con golpes de efecto muy bien pautados a lo largo de las tres décadas.

El retorno al orden empezó como una reacción conservadora en el gusto, pero enseguida se convirtió en otra cosa: en escenas en las que las masas vitoreaban a Mussolini y en actos de quema de libros y de arte “degenerado” por parte de los nazis; y luego vino la guerra, la nuestra del 36 y la segunda mundial, más mortífera todavía, a mayor escala que la primera, y la bomba atómica, y de ahí a la creación del Banco Mundial y de las demás instituciones de Breton Woods, y luego la guerra fría. Sólo entonces, a finales de los años 40 o a principios de los 50, empezó a ser posible pensar en volver atrás e intentar hacer balance de todo lo que había quedado interrumpido hacía treinta o cuarenta años; hacer memoria, registrar lo que había pasado, al menos lo más notable. Porque habían pasado muchas cosas y de considerable importancia. Muchos pintores, los mejores, se habían reído del sentido común y en vez de reproducir el aspecto hermo­seado de lo visible se habían puesto a construir visiones de lo nunca visto de tan cercano; y algunos poetas se habían puesto a fabricar articulaciones de palabras que no había sido nunca posible ni siquiera imaginar. En general, el arte más importante de aquel período se había visto a sí mismo como un impulso de regeneración, de purificación del arte, que desde la perspectiva de quienes lo protagonizaron había dejado de consistir en un conjunto de trucos con los que engañar a los ignorantes, y se volcaba en desenmascarar precisamente todo aquello que lo identificaba con un conjunto de trampantojos e ilusiones de trilerero.

Es muy importante tener en cuenta que a principios del decenio de 1950 no había un registro ordenado de todo esto; quien sabía algo lo sabía por el boca a boca; no existían los libros más básicos sobre los artistas y sobre los escritores que habían protagonizado los movimientos de vanguardia que habían surgido a finales del siglo XIX y a comienzos del XX. Los protagonistas de lo que ahora llamamos los movimientos de neo-vanguardia que empezaron a aparecer en los años 50 pertenecían a la misma generación y a veces eran las mismas personas que los autores de los primeros estudios solventes sobre el cubismo, por ejemplo, o sobre dadá, o sobre el formalismo de Moscú y sobre los cubofuturistas de San Petersburgo y de Tiflis, o de las primeras monografías sobre Duchamp, sobre Rodchenko, sobre Schwitters, sobre Jlebnikov o sobre Maiakovsky. Es muy fácil olvidarse hoy de que *La época cubista*, de Douglas Cooper, uno de los primeros libros de divulga-

ción más o menos informada sobre el asunto, es de 1970 y no se publicó en español hasta 1984.

No es fácil caracterizar ni siquiera nombrar el tipo de arte fugado que emergió internacionalmente a lo largo del decenio de 1960 y alcanzó su máxima visibilidad en la primera mitad del de 1970. Los libros fundamentales sobre el asunto en España, el de Simón Marchán (1972) y el de Pilar Parcerisas (2007), utilizan la etiqueta “conceptual”, y con ello subrayan los aspectos más universalmente aceptables del conjunto de facetas que lo constituían. Pero cabe utilizar otras etiquetas, cabe, por ejemplo, darle importancia a la “desmaterialización” del objeto artístico que desarrollaron muchos artistas en este contexto, como hizo Lucy Lippard (1973), aunque también fue muy común que estos mismos artistas subrayasen la materialidad de la pieza al darle el aspecto del objeto de fabricación casera. El término que yo prefiero y vengo proponiendo para el conjunto de estas prácticas, diferentes entre sí pero emparentadas, es el de “prácticas anartísticas” (Pujals 306-317). Esta caracterización subraya tanto el hecho de que la mayoría de estos anartistas operasen sobre la base de lo que a veces se ha llamado “el movimiento anti-arte”, como su filiación duchampiana. Duchamp, un hombre que siempre reconoció y agradeció su buena estrella, tuvo el tino de morir en octubre del 68. Tal vez hubiera mostrado un mayor grado de justicia poética viviendo otros tres meses para morir en el 69, pero lo cierto es que en las últimas dos décadas de su vida tuvo una semi-presencia en el ámbito artístico internacional, participando en mesas redondas y haciendo declaraciones breves y puntuales en consonancia con lo que habían sido los hitos de su recorrido artístico, un recorrido demoledor para el arte fundado en el talento.

He mencionado el papel de los grupos anartísticos de los decenios de 1960 y de 1970 como recuperadores del arte producido por las vanguardias históricas. Cabe incluso decir que eso a lo que nos referimos hoy como las vanguardias históricas fue de algún modo creado por el interés de estos grupos, que expresaron en su recuperación de lo ocurrido en el primer tercio del siglo sus propias preferencias, eligiendo a sus artistas y escritores favoritos la construcción de un pasado con el que identificarse a la hora de trazar sus objetivos. Por supuesto, no todos estos grupos aspiraban a lo mismo, y cabe distinguir al menos dos líneas principales, que yo identificaría como, por una parte, la de los grupos que generarían el movimiento internacional de la poesía concreta, y, por otro, los grupos que desarrollarían una perspectiva visionaria del futuro del arte como la reorientación hacia la vida cotidiana y la práctica de un activismo que se proponía redefinir el arte para cambiar la sociedad.

Se ha repetido hasta la saciedad que de todos los grupos anartísticos que empezaron a fraguar en los años 50 y que florecerían hacia finales de los 60 y comienzos de los 70, el primero en constituirse fue el movimiento internacio-

nal de la poesía concreta. Esto sencillamente no es cierto. Lo que sí es cierto es que fue el que con mayor rapidez se hizo visible y se expandió internacionalmente. Y el motivo de su éxito temprano tuvo mucho que ver con el hecho de que en un primer momento resonaba con lo que venían promoviendo desde los años 30 en los Estados Unidos Clement Greenberg, Meyer Schapiro y otros críticos para la pintura, es decir, el objetivo de la autonomía del arte, o, al menos, la autonomía de la pintura. A lo que me refiero es a la raíz formalista de la poesía concreta tal y como se presentaba en el decenio de 1950. A pesar de las referencias que encontramos en sus escritos programáticos a un panorama transartístico, a músicos, poetas, pintores, arquitectos y teóricos de la información, lo que proponían los poetas concretos Eugen Gomringer desde Ulm y Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo De Campos desde Sao Paulo, era una escritura que, no obstante su ruptura con la poesía tal y como se la había entendido siempre y especialmente tras el retorno al orden, se presentaba como una indagación hacia adentro del acto de inscripción, una búsqueda reductiva en la que los poetas concretos aparecían como los descubridores de la naturaleza esencial de la escritura, ese *sine qua non* irreductible que cifraban en el signo tipográfico. En el contexto de la reconstrucción europea, tras la Segunda Guerra Mundial, esta noción de una escritura esencializada coincidía perfectamente con la expansión del diseño gráfico como necesidad del capitalismo internacionalizado y con su auge como disciplina profesional y como categoría curricular en instituciones académicas que hasta entonces no habían conocido la enseñanza artística sino desde la perspectiva de las bellas artes.

Así, en tanto que neovanguardia, el movimiento internacional de la poesía concreta era más limitado en su horizonte que otros movimientos que aparecieron de manera exactamente contemporánea, o incluso algo antes, como CoBrA, como el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista, como la Internacional Letrista o como el grupo vienés. Miembros de todos estos grupos terminarían confluyendo en la Internacional Situacionista o formarían parte de ella durante algún tiempo, por lo general breve, pues fueron las expulsiones lo que constituyó siempre el motor de la máquina situacionista; y lo que impulsaba a estos grupos de anartistas era una inspiración neo-dadaísta que convertía la ambición de devolver el arte a la vida cotidiana en una compulsión creativa de actos de revelación sobre la verdadera naturaleza del sistema global de la información instaurado en la posguerra. Frente al optimismo tecnológico de los partidarios del arte concreto que promovían Max Bill y los poetas concretos, los situacionistas proyectaron el futuro cerrado y negro del capitalismo espectacular al que sólo cabía combatir en el presente desilusionado mediante el sabotaje, mediante la constitución creativa de células de resistencia en las que sobrevivir y mediante la secesión, es decir, dar

el campo artístico por perdido, abandonárselo al enemigo y buscar una salida por el Noroeste.

Este es, en mi opinión, el origen de todas las fugas, deslizamientos, contorsiones y transformismos que protagonizaron tantos artistas llamados conceptuales que emergieron en los decenios de 1960 y 1970. Hay que decir que la oleada anartística siempre fue muy marginal. Los libros de Simón Marchán y de Pilar Parcerisas consiguen crear la impresión de que cuentan lo más importante de lo sucedido en esas décadas a base de acercar una lupa de muchos aumentos a los lugares, a las personas y a las acciones de las que se ocupan, como hacían los propios miembros de los grupos de la neovanguardia de mediados de siglo con los artistas de la vanguardia histórica. Y perdóneseme la digresión impertinente, me pregunto ahora si sabemos lo que pueda significar el interés que ha ido despertándose en los últimos diez o quince años por las actividades y maneras de pensar del anartismo de los 60 y 70, que vivió en los 80 y en los 90 poco menos que en la clandestinidad.

Como ya he dicho, lo que de verdad ocupaba las salas de exposiciones, las galerías y el mercado del arte en España durante los decenios de 1950, 1960 y 1970 era la pintura informalista, e internacionalmente sucedía algo muy parecido: el expresionismo abstracto, por ejemplo, y los demás estilos, enfáticamente pictóricos, que habían aparecido en los decenios de 1930 y 1940 dominaron el panorama del arte profesional por lo menos hasta mediados del de 1970.

A España todo esto llegó desde afuera. En España había habido poca vanguardia y la que había habido no se adaptaba bien a los aires que ahora soplaban. La onda que antes llegó a Cataluña, a finales de los 50, fue la de la poesía concreta, que trajo Joao Cabral de Melo Neto, poeta y vicecónsul de Brasil en Barcelona. Cabral puso a Joan Brossa al corriente de la propuesta *noigandres* y Brossa se convirtió inmediatamente en el campanario para Cataluña de una versión peculiar de la poesía concreta, desviada de su vocación de autonomía y aclimatada al suelo patrio, o más bien, teñida de nacional-surrealismo catalán.

Lo que llegó a Madrid algo más tarde era diferente y llegó de la mano del uruguayo Julio Campal, que venía de París. Allí las noticias de la poesía concreta habían retroalimentado invenciones autóctonas como las del movimiento letrista y sus secesiones internacional y ultraletrista, y también la reciente deriva situacionista hacia la práctica de la guerrilla semiológica que se estaba expandiendo por el Midi y por el norte de Italia. Eran los tiempos de la semiótica aplicada al *détournement*, la segunda vuelta de tuerca a la revolución del *collage*, tras la primera, que había sido la del *ready-made* duchampiano, y el arte se volvía en contra del arte, considerado ahora uno más de los canales de la comunicación sobre los que se trataba de aplicar actos de desenmascaramiento y de sabotaje.

El desarrollo del anartismo, o del arte conceptual, si se prefiere, es hoy bien conocido. Lo contó Simón Marchán casi en directo y lo ha vuelto a contar, ya en perspectiva, Pilar Parcerisas. Las acciones de Zaj, los trajines del Grup de Treball, las *plaquettes* de los poetas del grupo de Gran de Gràcia, los afanes de músicos, poetas y artistas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, antes de que fuese rebautizada como Universidad Complutense, los Encuentros de Pamplona en 1972 y la conversión de los artistas más jóvenes al arte de la fuga.

Todo ello constituye un escenario abigarrado de proliferación de los casos de hospitalidad mutua y genuina entre las artes, por marginal que fuese realmente el arte conceptual español y aunque el momento sólo llegase a durar algo más de una década. Pero hay un caso que llama poderosamente la atención y es el de Isidoro Valcárcel Medina. Valcárcel Medina es atípico entre los anartistas de su generación por haber entrado en el ámbito de las artes fugadas aún más tarde que casi todos los demás. Lo de Isidoro Valcárcel Medina fue una caída del caballo que, como ha dicho él siempre en entrevistas,³ le sucedió en 1972 durante los Encuentros de Pamplona. Converso de golpe a la manera contraria o inversa de entender el arte, se ha mantenido rigurosamente fiel a su visión añadiendo, puliendo, corrigiendo y precisando todo lo que en el momento crucial de 1972 aparecía desdibujado, formulado de manera tosca, aproximativa o imprecisa, un caso de prueba y error donde los haya. Su recorrido ilustra, pues, un proceso de refinamiento del anartismo de entonces mediante el contraste con la práctica, una práctica sutil, paciente y dedicada, que ha venido desarrollando tenazmente durante los últimos 45 años. En tiempos recientes, a tenor del interés que han empezado a despertar las prácticas artísticas fugadas y las maneras de pensar el arte que las impulsaban, su labor ha ido adquiriendo algo parecido a la visibilidad que le corresponde, aunque él nunca la haya buscado.

Lo que resulta verdaderamente asombroso es que la labor de este artista multimedia cuyo material ha sido, por otra parte, muy principalmente la lengua española en la que se inscriben sus proyectos, sus medidas, sus bromas y sus ironías, no haya sido reconocida como la formidable obra de creación poética que obviamente constituye. Le deja, en efecto, perplejo a cualquiera que considere la cuestión desde su exterior el hecho de que al sistema de la poesía española le haya pasado completamente desapercibida la actividad de Valcárcel Medina, uno de los pocos grandes poetas españoles de estos casi cincuenta años. Se me dirá: “¿Pero bueno, no le dieron ya el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007? Te parecerá poco, ¿cuántos premios hay que darle?” A lo que habrá que contestar: “¿Así que siguen ahí incólumes las lindes entre los campos de patatas y los de boniatos tantos años después de los 60 y de los 70?”

En efecto, ¿acaso no es todo lo que queda de esa labor de 45 años verbal, aparte de un pequeño cartapacio de dibujos y bocetos? ¿No ha demostrado Valcárcel Medina un cariño y un respeto por la lengua, un cuidado sabio por sus registros, por sus recovecos y caprichos, por sus maneras de existir y de recordar del que pocos poetas en verso, en verso libre, en Verso Internacional Libre, como lo llama Jaques Roubaud (40), han dado muestras? ¿Y no lo ha hecho por fin, por primera vez en la poesía española desde hace cien años, de una manera que no es imitativa de lo que hacían sus mayores, en una forma que no es ni verso ni libre, sino lengua trabajada en habla y escritura, lengua presentada con la rareza con la que presentan los grandes poetas sus palabras? Como ha escrito Valcárcel Medina, “componer versos ya no es la manera adecuada de convertirse en poeta” (49).

La poesía española lleva sudando en la bicicleta fija desde los tiempos de Machado, de Unamuno y de Valle-Inclán, y no es culpa de los poetas, que hacen lo que pueden con su talento, con su escritura y con el contexto en el que tienen que operar, sino de la crítica de poesía. La crítica de poesía en España está abducida por un dogma: el de que el tiempo, la historia, se ordena en generaciones; que cada generación contiene siempre entre cinco y diez grandes poetas, y que la labor del crítico consiste en buscarlos e identificarlos. ¿Y cómo procede el crítico para encontrarlos? Pues buscando en donde han buscado los críticos desde siempre, desde hace cien años, en el premio Adonais, en las revistas de poesía que hacen los poetas jóvenes y que duran uno o dos números, hablando con otros críticos de poesía, a veces hablando con los poetas, los más jóvenes y los más viejos. Y lo que encuentran diligentemente es la próxima generación, la próxima antología.

Lo que no se le ha ocurrido nunca pensar a un crítico español de poesía es que pueda haber poesía fuera del aprisco de la poesía, que la poesía pueda ser tan viva que no parezca poesía, poesía que no se presente en libros de versos libres ante su atención obtusa y rutinaria. Y aquí debo volver a Mallarmé, como he prometido más arriba, y a lo que constituye, en mi opinión, el problema de la poesía moderna. Toda la poesía de Mallarmé, excepto *Un coup de dés*, está magistralmente compuesta en forma clásica, medida y rimada, y aunque presente delicadas variaciones en la cadencia del verso, se ajusta sin embargo a la exigente norma del alejandrino francés, en el caso de su poesía más seria, y se toma algunas libertades prosódicas en las piezas de arte menor.

Once años antes de su muerte y diez antes de publicar *Un coup de dés*, le llegó a Mallarmé un libro de poemas de Gustave Kahn, un poeta más joven, que frecuentaba la tertulia que Mallarmé acogía los martes en su domicilio de Rue de Rome. El volumen se titulaba *Les palais nomades*, y Kahn se ufanaba de haber inventado con aquel libro el verso libre, libre como la música de Wagner. Mallarmé le contestó respetuoso pero firme: “¡Qué deliciosa libe-

ración! Aunque debes tener en cuenta que yo no te considero el inventor de una forma nueva que haya de borrar la antigua: esta permanecerá como forma impersonal y quien quiera aislarse haciendo otra cosa, allá él” (794).

Lo que Mallarmé le estaba diciendo a Kahn en 1886 es muy sencillo: si se le corta al verso una sílaba o dos, o si se le añaden tres, el verso deja de ser verso y lo que está uno haciendo es escribir en prosa con todas sus consecuencias. No siguiendo una norma rítmica respiratoria que provea la pauta para modelar, para organizar el verso, el corte que uno practica entre cada dos líneas se convierte en una decisión arbitraria, más arbitraria que el margen derecho de la página que corta la prosa y que al cabo es factual, técnico. Es el puro capricho del poeta lo que gobierna esta decisión, a menos que el poeta invente algo en cada corte de verso, una manera de justificar que ese fragmento de lengua aparezca cortado o algún pretexto de otro tipo que resulte aceptable por el lector. Lo que intentaba decirle Mallarmé a Kahn era que el poeta que aspiraba a abandonar el verso aparecía al borde de un abismo, un abismo de ininteligibilidad. Mallarmé tardó más de diez años en componer el poema con el que dramatizaba esta situación de la poesía moderna. *Un coup de dés* es, en efecto, la formulación tematizada, metaforizada en múltiples niveles, del abismo al que se asomaba el poeta que pretendía dejar el verso atrás en torno a 1900. Ante este abismo sólo cabía una labor mucho más ardua que la de medir los versos. Como escribió Eliot, la libertad no existe para el poeta que quiera hacer un buen trabajo (36).

Quien comprendió perfectamente esta condición de la poesía moderna fue Pound. Pound adoptó el *collage* como una manera de salir del *impasse* en el que la obra de Mallarmé, contemplada en su conjunto, es decir, en la consideración combinada de su poesía en verso y de su poema pautado de otra manera, demostraba que se encontraba la poesía. Y su procedimiento fue una escritura que representaba todo lo contrario de la frivolidad con la que Gustave Kahn hablaba de un verso liberado que, planteado con aquella simpleza, ni podía ser verso ni podía en modo alguno ser libre.

En inglés existe una rítmica del acento que subyace a la prosodia del isosilabismo que se impuso en la época de la colonización de Inglaterra por los normandos, es decir, por influencia de la versificación francesa. Y esta rítmica arcaica, germánica, medieval, presente todavía en el habla de los angloparlantes de hoy, ha reaparecido cada vez en que la poesía se ha encontrado en una situación de crisis. La utilizó Chaucer, la utilizó Blake, la ha utilizado siempre el refranero y la utilizó Gerard Manley Hopkins, hasta la aparición de Pound, el maestro indiscutible del ritmo y de la prosodia para la lengua inglesa. Pound empezó los *Cantares* con una retraducción al inglés de una traducción renacentista al latín de un fragmento de la *Odisea*, es decir, un pastiche diáfano que pone al descubierto todos los estratos históricos de la

versificación en inglés, esa lengua tan hibridada. A partir de ahí, desarrolló un procedimiento de yuxtaposición de pedazos de lengua en la conciencia de que en cada corte de verso tenía que suceder algo que justificase el hecho de que el verso apareciera cortado. También a veces, en el interior de los fragmentos más largos, utilizaba versos genuinos, versos a veces de un tipo arcaico, no reconocibles fácilmente como versos por el oído contemporáneo. Es decir, encontró la manera de presentar los pedazos de lengua que elegía como materiales en inglés, en italiano, en francés, alemán, griego, latín o chino, pedazos de lengua que aparecían en sus *Cantares* sin sugerir arbitrariedad pero colisionando los unos con los otros paratácticamente de modo que resaltaran por contraste. Y por ese camino le siguieron los poetas más lúcidos de Europa y de América en los años 40, 50 y 60. Por poner de una vez cinco ejemplos, los excelentes poetas italianos que integraban la antología de Alfredo Giuliani, *I novissimi*, publicada en 1961. Me refiero al propio Giuliani, a Nanni Balestrini, a Edoardo Sanguineti, a Antonio Porta y a Elio Pagliarini.

En España la obsesión por las generaciones, la obsesión por provocar la existencia a capón de una generación a finales del decenio de 1960, empujó a José María Castellet a calcar el título de la antología de Giuliani con la evidente intención de sugerir para España el tipo de corte vanguardista que sin duda significaba la antología *I novissimi* para la poesía italiana. La comparación entre las dos antologías revela que nada tienen en común (Benítez Andrés 551-566), excepto el superlativo del título, un título que miente más que habla para la antología española de 1970, pero que sí había tenido todo el sentido de una posición crítica, de vanguardia, en el caso de la de los italianos de 1961, pues estos poetas no sólo adoptaron y dominaron la técnica poundiana del *collage*, sino que la reinterpretaron novedosamente en términos de un marxismo lingüístico heterodoxo, un poco a la manera de los situacionistas. Convertían así la escritura en parte de una guerra de guerrillas contra el sistema corporativo internacionalizado que monopolizaba la información; con sus procedimientos collagistas, *I novissimi* ponían al descubierto la lengua como material, sus costuras, sus rugosidades, su labilidad, la dureza de ángulos y esquinas que presentaba al aparecer de manera fragmentada en el texto del poema.

Exactamente lo contrario de lo que hacían los textos de José María Álvarez, de Guillermo Carnero, de Pere Gimferrer y de los demás antologados por Castellet. Llama la atención en la antología española hasta qué punto los poemas se adaptan al modelo del monólogo lírico en primera persona, una primera persona que es apenas un disfraz del propio autor; un monólogo lírico sin otro objetivo que permitirle al autor hacer alarde de sus privilegios, de sus títulos universitarios y de sus lecturas, esto es, de su pertenencia a un grupo social entonces en ascenso. El verso libre de los novísimos y de la mayoría de los miembros del mismo grupo de edad que fueron incorporándose a la ge-

neración a lo largo de la década los identifica históricamente como los poetas que adoptaron en bloque un estilo por defecto del que al parecer no conocían las consecuencias ni sentían la menor necesidad de responsabilizarse.

Uno encuentra en las reseñas de entonces expresiones que los críticos que han venido detrás reproducen fielmente como si hubieran sido justas en su momento y lo fueran para siempre: “modernidad”, “ruptura”, “*collage*” y hasta “vanguardia”. Como si la poesía de los nueve no ejemplificase a la perfección el retorno al orden de hace noventa años y la perseverancia en él desde entonces. Entre esas expresiones llama la atención la referencia a que los nueve de Castellet practican el *collage*, pues uno recorre la antología buscando ejemplos de uso del procedimiento clásico del momento vanguardista y termina preguntándose si los críticos se refieren a los mismos textos que está uno leyendo. Finalmente, uno llega a la conclusión de que por *collage* los críticos entienden el uso de un vocabulario correspondiente a áreas diversas de la experiencia en un texto perfectamente discursivo, algo que vienen haciendo, no ya los poetas, sino los hablantes desde que los humanos accedieron a la doble articulación del lenguaje.

He dicho ya que la crítica española de la poesía moderna está abducida por el concepto de generación, pero hay otra abducción de la crítica, y tiene que ver con haber encontrado en la autarquía franquista la excusa perfecta para instaurar un orden insular en relación con la poesía de todo el período que se extiende desde los años 20 hasta hoy. Parece escapársele a la crítica que ya a comienzos del siglo XX el sistema de la poesía, como el de la pintura, o el de su expansión posterior, dejó de ser local o nacional. Como en las artes plásticas, las revoluciones artísticas de comienzos del siglo internacionalizaron la poesía y nada se entiende desde entonces fijando el objetivo de la cámara sólo en uno de los puntos del mapa.

Pero lo voy a dejar aquí, insistiendo en mi propuesta de concesión del Premio Nacional de Poesía para Valcárcel Medina, no por Valcárcel Medina, a quien le dan lo mismo los premios, sino por la poesía española, que lo necesita muy mucho por su propio bien.

Notas

1. La traducción española dice: “una visión simultánea de la Página” (Mallarmé, *Una tirada de dados* Prefacio).

2. La versión española sería: “subdivisiones prismáticas de la Idea” (Mallarmé, *Una tirada de dados* Prefacio).
3. Vid., por ejemplo, su contestación a la pregunta 22 (p. 87) en la conversación con J. Díaz Cuyás y N. Enguita Mayo incluida en el catálogo *Ir y venir*.

Obras citadas

- Benítez Andrés, Rosa. “¿Algo nuevo con los *novísimos*?.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 92, 5 (2015): 551–566.
- Eliot, T.S. “Reflections on *Vers Libre*.” *Selected Prose of T.S. Eliot*. Ed. F. Kermode, London: Faber, 1975.
- Lippard, Lucy. *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista, 1973.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Ed. B. Marchal. Gallimard: Paris, 1998, vol.I. _____. *Poesías*, seguidas de *Una tirada de dados*. Trad. Francisco Castaño. Madrid: Hiperión, 2008.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986.
- Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- Pujals, Esteban. “Poesía visual y fonética en la cúpula desaparecida”. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Ed. J. Díaz Cuyás. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. 306-317.
- Roubaud, Jacques. *Poesía, etcétera: puesta a punto*. Madrid: Hiperión, 1999.
- Valcárcel Medina, Isidoro. *Puntualizaciones poéticas, en 3 ó 4 conferencias*. León: Universidad de León, 2002.
- VV.AA. *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies/ Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales/ Diputación de Granada, 2002.

Pujals Gesalí, Esteban. “Huésped y anfitrión: la poesía y el arte moderno.” *Ensayo/Er-ror: Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 30–44.