

# Poética de la firmeza en la obra verbal de Isidoro Valcárcel Medina

## A poetics of firmness in Isidoro Valcárcel Medina's verbal work

Diego Zorita Arroyo  
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2021  
Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2022

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 34, 2022, pp. 135-148  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2022.34.07>

### RESUMEN

Los Encuentros de Pamplona de 1972 supusieron tanto la consumación efímera de algunos de los ideales utópicos que animaban las propuestas artísticas experimentales de los 60 como el eclipse de aquella aventura colectiva. Para Isidoro Valcárcel Medina, sin embargo, no tuvieron un carácter crepuscular sino iniciático en tanto que, tras su experiencia en la ciudad navarra, comenzará una trayectoria basada en una concepción del arte como actividad cotidiana. Este artículo ofrece una explicación del carácter aparentemente intempestivo que la obra de Valcárcel Medina tiene con respecto al fin de fiesta del arte experimental. Dicha explicación se construye a partir del análisis comparativo de algunas obras verbales de Valcárcel Medina con piezas de la poesía concreta española: *La chuleta* será interpretada a la luz de los contrastes gráficos, discursivos y pragmáticos que presenta con los manifiestos concretos, las *Conversaciones telefónicas* se entenderán en su distancia con la fantasía concreta de una lengua supranacional y los *Hombres-anuncio* se estudiarán en sus diferencias con los poemas públicos de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

### PALABRAS CLAVE

Isidoro Valcárcel Medina. Poesía concreta española. Arte-vida. Vanguardia. Encuentros de Pamplona de 1972.

### ABSTRACT

The Pamplona Encounters of 1972 meant both the ephemeral culmination of the utopian ideals of experimental art practices and its eclipse as a collective adventure. For Isidoro Valcárcel Medina, however, they were not a dead end, but the beginning of an artistic career based on a conception of art as an everyday activity. This article aims to explain the supposedly paradoxical character of Valcárcel Medina's work in relation to the "end of the party" for experimental arts, analyzing the transition from a utopian art to an ethically compromised one. This is explained through the comparative analysis of some of Valcárcel Medina's verbal works with some works of Spanish concrete poetry. *La chuleta* (1991) is interpreted in relation to concrete manifestos, contrasting its graphic, discursive, and pragmatic differences, *Conversaciones telefónicas* (1973) is read against the specific phantasy of a supranational language, and, finally, *Hombres-anuncio* (1976) is studied in relation to the public poems produced by the Cooperativa de Producción Artística y Artesana.

### KEY WORDS

Isidoro Valcárcel Medina. Spanish concrete poetry. Art-life. Avant-garde. Pamplona Encounters of 1972.

## Introducción

La obra conceptual de Isidoro Valcárcel Medina se fragua en su experiencia en los Encuentros de Pamplona. De hecho, los Encuentros de Pamplona constituyen el principio de una andadura que definirá su concepción del arte hasta nuestros días. Antes de su experiencia en Pamplona, Valcárcel Medina era un habitual en los círculos constructivistas y concretos del Madrid de los años 60<sup>1</sup>. Su obra de aquellos años muestra un claro componente centrípeto<sup>2</sup>, es decir, constituye una “re-presentación de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos”<sup>3</sup>. De hecho, la obra que Isidoro Valcárcel Medina expuso en el Paseo Sarasate de la ciudad de Pamplona todavía está comprometida con esta concepción del arte “plenamente racional y constructivo”<sup>4</sup> que requiere de una atención primordialmente contemplativa y cuya principal preocupación son los problemas sintácticos de articulación de las partes de la obra. Sin embargo, el uso que los paseantes y ciudadanos dieron a su obra, transitándola, interviniéndola y recolocándola animó un cambio de perspectiva radical en la concepción que Isidoro Valcárcel Medina tenía del arte. En una entrevista del año 1994 mencionaba el artista murciano:

Sobre el otro trabajo, el gran montaje del centro de la ciudad, puedo decir que yo era demasiado ignorante como para haber previsto lo que podía pasar. Así que yo presenté una obra que podría llamarse “plástica” y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social... Me di cuenta allí. Esa fue la repercusión y el aprendizaje. Como podéis ver por lo que digo, definitivo para dar lugar a una concienciación. Pero el sentido de esta toma de conciencia no es el de que, a partir de entonces yo haya dado un papel al espectador, no. El sentido es que yo me di cuenta de que, no el espectador, sino el hombre, tiene una función básica, ineludible, en el territorio artístico. En las llamadas obras de participación que han podido venir después, el público (que no es público, sino coautor) no hace sino ejercer su derecho creativo: no es que se le conceda o se le ceda nada, sino que se le advierte de para qué está allí. Y al público siempre le queda la posibilidad de no “participar”... Pero, generalmente, el público participa<sup>5</sup>.

Que para Valcárcel Medina los Encuentros de Pamplona resultaran una experiencia iniciática podría ser paradójico por cuanto tuvieron, como mencionaba el catálogo de la exposición comisariada por José Díaz Cuyás en el MNCARS, el carácter de un “fin de fiesta del arte experimental”. En la ciudad de Pamplona se congregaron todos los artistas, colectivos y obras –nacionales e internacionales– que, durante la década de 1960, ensayaron una transformación utópica de las prácticas artísticas mediante la crítica de la institución arte y la insistencia en su función social. En efecto, los Encuentros de Pamplona pueden ser considerados como la momentánea consumación de la pulsión utópica que daba vida a las prácticas experimentales de los sesenta, por cuanto transmutaron la ciudad de Pamplona en un gigantesco acontecimiento estético que hacía brotar las grietas y conflictos que tensionaban la sociedad española tardofranquista y permitía vislumbrar una forma de organización social y comunitaria alternativa. Sin embargo, tan efímera fue su consumación como abrupto su cierre que marca, en muchos sentidos, el principio del fin de la fase utópica del arte experimental: los grupos y colectivos de creación poética y artística se disolvieron, las publicaciones colectivas asociadas dejaron de editarse, algunos de los poetas

<sup>1</sup> La obra de Isidoro Valcárcel Medina fue seleccionada por Ángel Crespo –el autor de *Situación de la poesía concreta* junto a Pilar Gómez Bedate y uno de los principales promotores del arte concreto– para el Primer Salón de Arte Constructivista de 1967. Una revisión más exhaustiva de esta etapa se puede consultar en el texto de Carolina Parra Pérez, “Arte contra el sistema”, *Imafrontera* no. 15 (2000): 225-36.

<sup>2</sup> Utilizo aquí este término –que generó vivos debates en la crítica de arte de los sesenta a raíz del procedimiento de la retícula– ampliando su referencia a todas aquellas obras que se presentan como objetos cerrados en sí mismos que marcan su diferencia con respecto al mundo o la naturaleza.

<sup>3</sup> Rosalind E. Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 1985), 33.

<sup>4</sup> Isidoro Valcárcel Medina, “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación”, *Sin Título* no. 1 (1994): 31.

<sup>5</sup> Valcárcel Medina, “La memoria propia”, 36.

y artistas abandonaron España para continuar su labor en el exterior, como en el caso de ZAJ... En ese sentido, los Encuentros de Pamplona constituyen el fin –simbólico que no cronológico– de las prácticas experimentales.

Para Valcárcel Medina, sin embargo, los Encuentros de Pamplona supusieron el principio de una andadura artística que, sin renunciar a la integración del arte en la sociedad, abandona cualquier esperanza utópica en su poder de transformación global. Su obra estará socialmente integrada y será una más entre otros oficios<sup>6</sup>, ganando su legitimidad de la imbricación con situaciones cotidianas. Sin embargo, nada queda en ella de las expectativas utópicas que definieron las prácticas experimentales de finales del franquismo. El propio Valcárcel Medina escribía:

Y es que no se presta atención al declarado carácter negativista de la utopía; aunque no fuera más que porque, antes que visión del futuro, solo es una interpretación del presente: es porque el presente no me cuadra por lo que planifico el futuro. En realidad, lo que hace el utopista es retrasar la batalla de hoy. [...] Cobardía de la utopía, su carácter evasivo, su empeño por situarse en dimensiones diferentes de las que comportan el riesgo, su pretensión de anular el espacio y disolver el tiempo, en suma, de no estar presente<sup>7</sup>.

### De las pretensiones utópicas al arte como menester ético

En lugar de hacer del arte un vehículo de transformación social total, la obra de Valcárcel Medina se definirá por su compromiso moral, haciendo de arte y vida dos realidades necesariamente imbricadas en las que una y otra hacen lo que dicen y dicen lo que hacen. En 1977, invitado a la muestra de arte constructivista *Forma y medida*, Valcárcel Medina presentará una obra que ha abandonado cualquier preocupación sintáctica o constructiva y que consistió en las permutaciones orales del siguiente leitmotiv: “El arte es una acción personal, que puede valer como ejemplo, pero nunca tener valor ejemplar”<sup>8</sup>. La propuesta artística que Isidoro Valcárcel Medina iniciará tras su experiencia en los Encuentros de Pamplona conservará una de las constantes que definió esos encuentros –que el arte es una actividad práctica que ha de integrarse en el núcleo de los intercambios sociales cotidianos– pero renunciará al impulso utópico que animaba muchas de las obras reunidas en la ciudad navarra –nada queda en la obra de Valcárcel Medina de las altas pretensiones transformadoras asignadas al arte y la poesía que evidenciaban, por ejemplo, algunos manifiestos concretos–.

La integración en la vida cotidiana que la obra de Valcárcel Medina ensaya adquiere, en este sentido, un cariz ético cuyo valor primordial será la firmeza o –un término que aquí utilizaremos, de forma libre, como sinónimo– la *parrhesia*. En este artículo analizaré cómo esta virtud, a priori de carácter moral o ético, queda encarnada en algunas de las obras verbales de Valcárcel Medina. Para ello, recurriré al trabajo que Michel Foucault dedicó, al final de su carrera, a las filosofías helenísticas y, más en concreto, a la ética del cuidado de sí. Es en una de las clases que Michel Foucault le dedicó a la ética del cuidado de sí que encontramos una definición de la virtud de la *parrhesia*, una noción central para esta filosofía práctica:

El término *parrhesia* se refiere a la vez, según creo, a la calidad moral, a la actitud moral, al *ethos*, si lo prefieren, y por otra parte al procedimiento técnico, a la *tekhne*, que son necesarios, indispensables para transmitir el discurso de verdad a quien lo necesita. Como les recordaba la vez pasada, etimológicamente la *parrhesia* es el “decir todo”.

<sup>6</sup> Un fragmento del texto *La situación*, recogido en José Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002), 64-66 dice: “No olvidar nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales”.

<sup>7</sup> Isidoro Valcárcel Medina, *3 ó 4 conferencias* (León: Universidad de León, 2002), 15.

<sup>8</sup> José Díaz Cuyás, “El arte de figurar el tiempo”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, ed. José Díaz Cuyás (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002), 26.

La *parrhesia* dice todo. En rigor, no se trata tanto de “decir todo”. La cuestión fundamental en la *parrhesia* es lo que podríamos llamar, de una manera un poco impresionista, la franqueza, la libertad, la apertura, que hacen que digamos lo que tenemos que decir, como nos da la gana decirlo, cuando tenemos ganas de decirlo y en la forma como creemos necesaria<sup>9</sup>.

Vemos que para Foucault la *parrhesia* es una virtud moral que consiste en la adecuación técnica del discurso a la ocasión concreta en que queremos que tenga efecto. La aplicación de este concepto –que refiere a los intercambios orales entre maestros y discípulos de ciertas escuelas filosóficas helenísticas– a la obra de Isidoro Valcárcel Medina puede resultar inadecuada o forzada, por cuanto supone la trasposición de un valor ético a una esfera artística. De hecho, podría sorprender que se hable de una poética de la firmeza para una obra que se ha caracterizado por su extraordinaria ductilidad, su abigarrado polimorfismo. No obstante, como sugiere la cita de Foucault, no se trata tanto de una forma de decir sino de una actitud ante aquello que se dice. La poética de la firmeza que define la obra de Valcárcel Medina no refiere al rigor, la rigidez o la insistencia con que se ha trabajado una forma artística sino, más bien, a la actitud de compromiso que su multiforme obra tiene con el arte como una acción vital férreamente circunscrita a un momento concreto.

El empleo de este campo semántico moral creo que está plenamente justificado y que el propio Valcárcel Medina apunta en esta dirección en uno de los epígrafes de *La chuleta*, una obra de 1991, titulado “El arte, menester ético por naturaleza”. La técnica o los procedimientos técnicos referían, en la interpretación de Foucault, a las estrategias retóricas para lograr decirlo todo y que ese decir se compadeciera con lo que uno hace. En el caso de Valcárcel Medina, cuya obra ha sido calificada de multimedial<sup>10</sup> –por la profusión de materiales que le han servido de soporte–, los procedimientos técnicos serán todos aquellos saberes artesanales a través de los que Valcárcel Medina da forma a sus materiales para que se compadezcan con su concepción del arte. Asimismo, dichos procedimientos técnicos no estarán al servicio del virtuosismo o la belleza sino en función de su adecuación al contexto u ocasión en que su concepción del arte ha de realizarse. Es en virtud de la firme adecuación que la obra de Valcárcel Medina presenta entre los medios técnicos, los valores artísticos y éticos y la ocasión en que se producen que resulta significativo analizar su obra desde este valor de origen ético.

Quizá el ejemplo más significativo a este respecto sea la experiencia con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que en 1994 propuso al artista murciano realizar una exposición en sus salas. Dada su convicción de que el arte es una práctica vital cotidiana, crítico con los espacios museísticos y reacio a una experiencia contemplativa de la obra, Valcárcel Medina consideró que lo más acertado era que su exposición consistiera en realizar una petición al museo donde se detallara el coste de exposiciones anteriores, con el objetivo de poner de manifiesto “el papel central de esta institución en relación con la cotización relativa de las obras contemporáneas”<sup>11</sup>. Ante la ilegal negativa del museo a hacer públicos dichos datos, Valcárcel Medina decidió adecuar la obra a este nuevo contexto para que se mantuviera plenamente la firmeza de su propósito. De modo que lo que habían de ser unos documentos que testimoniaran las cifras solicitadas se convirtieron en una rueda de prensa donde el artista exponía la negativa de la institución a ofrecer la información por él requerida. Este caso no solo demuestra la disposición abierta a las contingencias que define la obra de Valcárcel Medina sino también su valentía a la hora de exponer públicamente unos datos que podían comportar un riesgo para su figura pública y que, ciertamente, cuestionaban la función mercantil

<sup>9</sup> Michel Foucault, *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*, trad. Horacio Pons (México: Fondo de Cultura Económica, 2018), 354.

<sup>10</sup> Se pueden consultar a este respecto los artículos de Esteban Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, ed. José Díaz Cuyás (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002), 41 y el texto de Marcos Canteli, “La forma de no estar: resistencias de Isidoro Valcárcel Medina”, en *Poesía Española en el Mundo: Procesos de Filtrado, Selección y Canonización*, eds. Jorge J. Locane y Gesine Müller (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017), 273, <https://doi.org/10.31819/9783964563255-018>.

<sup>11</sup> Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, 44.

de los museos. Sirva este ejemplo para dar cuenta del carácter necesariamente circunstancial de la obra de Valcárcel Medina, que no duda en transformar su forma de presentación técnica para mantener la firmeza de su concepción del arte que, en este artículo, analizaré a partir de algunas de sus obras verbales.

El criterio de selección de las obras responde a dos motivaciones: por una parte, ilustrar la poética de la firmeza en la obra verbal de Valcárcel Medina y, por otra, mostrar su contraste con algunas de las obras de las prácticas poéticas experimentales de los 60 y su marcado utopismo. Se trata de explicar por qué la obra de Valcárcel Medina, aun arrancando en el eclipse de la fase utópica de las prácticas experimentales, consigue preservar algunos de sus postulados, especialmente aquel que hace del arte una actividad vital cotidiana.

En primer lugar, analizaré una obra del año 1991 titulada *La chuleta*, un fragmento de texto manuscrito contenido en un minúsculo trozo de papel que, enrollado sobre sí mismo al modo de un pergamino, permite su extensión con una única mano para maximizar la discreción necesaria con que se ha de echar un vistazo a este tipo de *aide-mémoire* clandestina. *La chuleta* no condensa, sin embargo, la información que uno habría de copiar en un examen, sino el ideario artístico que define la obra de Valcárcel Medina. Interpretaré esta obra en comparación con la retórica encendida y grandilocuente de los manifiestos concretos.

*Conversaciones telefónicas* (1973) será la segunda obra a la que dedicaré mi atención. En ella Isidoro Valcárcel Medina, guía telefónica en mano, contacta con desconocidos a través del teléfono para ofrecerles el número de la nueva línea que acaban de instalar en su domicilio. El propósito aparentemente inane y fútil –hacerles sabedores a los desconocidos de un número de teléfono que, en principio, nunca tendrán necesidad o intención de usar– desata interesantes reacciones ante la absurda situación pragmática en la que se encuentran. Interpretaré esta obra en contraste con el sueño cibernético de una comunicación puramente informativa entre humanos y máquinas por cuanto esta obra de Valcárcel Medina parece querer poner de manifiesto la naturaleza necesariamente pragmática del significado en las lenguas humanas.

Por último, abordaré una acción urbana del año 1976 que conecta directamente con los poemas públicos realizados por Ignacio Gónez de Liaño y la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. Se trata de los *Hombres anuncio*, una acción en la que, a través de una breve nota, se invitaba a desconocidos a presentarse en las calles de Madrid portando sobre sus hombros carteles anunciadores donde podrían comunicar la información que ellos quisieran transmitir. Algunos de los participantes hicieron de los anuncios testimonios del momento histórico en que se encontraba España y en ellos se podían leer palabras como “Amnistía”, un clamor popular frecuente en la Transición y otros, en un giro lúdico y autorreferencial, rezaban “¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!? ¿No piensa nada? Por favor, piense”<sup>12</sup>. El propio Valcárcel Medina portó un anuncio sobre sus hombros que decía “si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida. Si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”. Parece más que evidente que esta obra hace algo más que superponer unos signos lingüísticos sobre determinados elementos de la ciudad, como ocurría en *A Madrid* de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, que interpela a los ciudadanos de forma más honesta y curiosa y que conecta con la preocupación por arrebatar a la publicidad el ejercicio de fijar carteles, que encontrábamos en la obra de otros poetas de la época como Justo Alejo. Veamos cómo.

### Una chuleta frente a los manifiestos poéticos

La forma discursiva del manifiesto está siempre comprometida con la proclamación de una cesura en la historia, un punto de inflexión que marca un antes y un después. Entre los múltiples manifiestos concretos

<sup>12</sup> Se puede consultar una descripción de esta obra en Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 148.

publicados en la España tardofranquista<sup>13</sup>, merece la pena recordar aquí el escrito por Ignacio Gómez de Liaño en 1969 cuyo imperativo título anuncia ya su carácter contestatario, irreverente y oposicional: “Abandonar la escritura”. Como señala Mary Ann Caws, el manifiesto: “is often noisy in its appearance, like a typographical alarm or an implicit rebel yell. It calls for capital letters, loves bigness, demands attention”<sup>14</sup>. “Abandonar la escritura” cumple con estas características: asume la disposición gráfica y la tipografía de los carteles publicitarios<sup>15</sup> reclamando atención visual para un mensaje que lanza un grito de rebeldía frente a la escritura, aquel dominio donde la cultura se vegetaliza y sacraliza. No ocurre únicamente con este manifiesto de Gómez de Liaño; los manifiestos publicados por Fernando Millán, tanto durante su etapa en el grupo N.O. como a lo largo de toda su carrera, también participan de la proclamación rebelde de un nuevo inicio y tienen el tono oracular de las revelaciones irreversibles. Es en este sentido como se ha de concebir el rechazo de la poesía discursiva o de la escritura pobre que, según Millán, habría sido superada por la poesía experimental.

Cabría preguntarse, en un momento ya postutópico como aquel en que se desarrolla la obra conceptual de Valcárcel Medina, cuál es el género más apropiado para exponer un ideario artístico. Si tras los Encuentros de Pamplona, las pretensiones utópicas de los manifiestos solo podían verse como ejercicios paródicos o cínicos, ¿qué forma encontraría Valcárcel Medina para eludir tanto la distancia irónica como el cinismo posmoderno?

Una chuleta presenta rasgos, tanto discursivos como gráficos, radicalmente distintos a los de los manifiestos. No tiene como objetivo ser grandilocuente ni llamar la atención por la disposición gráfica de sus términos ni por la tipografía soberbia de sus letras. Tampoco parece que el cometido de sus frases sea el de lanzar un grito de alarma o un clamor de rebeldía. La chuleta pretende, más bien, susurrar discretamente unos contenidos de contrabando que se tienen que adecuar a los requerimientos de una situación concreta: el examen. La chuleta ha de ser silenciosa y clandestina. Debe regirse por un principio de economía en virtud del cual se ha de encajar el mayor número de información en el menor espacio posible sin que la reducción del tamaño de las letras obstaculice la correcta comprensión del mensaje. En este sentido, mientras que los manifiestos concretos se servían de diseños tipográficos industriales que dotaban de mayor expresividad visual al texto, la chuleta requiere de una minuciosa habilidad de escriba que permita la miniaturización de las palabras y la paciente comprensión de un mensaje largo en un espacio reducido.

Este dedicado trabajo caligráfico de síntesis, comprensión y claridad es coherente con la entrega artesanal que Valcárcel Medina dedica a cada uno de los múltiples medios que han servido de soporte a su obra<sup>16</sup>. La dedicación técnica que Valcárcel Medina demuestra en *La chuleta* (1991) consiste en una minuciosa labor de caligrafía, motivada por la constricción espacial que impone este medio, pero exenta de cualquier connotación virtuosa o excelsa, quizá debido a la consiguiente falta de virtuosidad moral que a esta práctica se le tiende a atribuir. El juego con la situación pragmática de la chuleta se torna más sutil y complejo cuando conocemos el contenido de lo que en ella se escribió. Se trata de una larga reflexión sobre la concepción del arte que ha guiado la obra de Valcárcel Medina desde los Encuentros de Pamplona. De modo que estamos ante la exposición de una idea del arte, como podía ocurrir en cualquiera de los manifiestos, presentada, sin embargo, en el formato plebeyo y mínimo de una chuleta.

Dado que, para Valcárcel Medina, el arte es una actividad cotidiana inscrita en las vicisitudes de la vida, la chuleta es el formato más adecuado para ejercer como un *aide-mémoire* consultable cuando algún acontecimiento prosaico requiera de una intervención artística consciente, pues únicamente a través de una intervención consciente –examinada, si queremos hacer resonar de nuevo la ética helenística– podemos considerar una

<sup>13</sup> Para una revisión exhaustiva de los manifiestos concretos se puede consultar el texto de Diego Zorita Arroyo, “Los manifiestos de la poesía concreta”, *Philobiblion. Revista de Literaturas Hispánicas* no. 13 (2021): 79-96. <https://doi.org/10.15366/philobiblion2021.13.004>.

<sup>14</sup> Mary Ann Caws, *Manifiesto. A Century of Isms* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2001), XX.

<sup>15</sup> Se puede ver una reproducción del manifiesto original publicada en la revista francesa *OU* en los diarios personales de Ignacio Gómez de Liaño, *En la red del tiempo 1972, 1977. Diario personal* (Madrid: Siruela, 2013), 347.

<sup>16</sup> Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, 41.

actividad como artística: “Porque ni el arte repetitivo –de formas o actitudes– es vida consciente, ni la vida mecánica puede estimarse como comportamiento consciente”<sup>17</sup>. Como ha señalado Rosa Benítez, “se pide como requisito de la obra de arte que sea un acto consciente y responsable”<sup>18</sup>. *La chuleta* es, quizá, una de las obras que de modo más sutil y humilde cumple con la concepción del arte de Valcárcel Medina pues recoge, en un formato fuertemente adecuado, los requerimientos para hacer de cualquier situación vital una situación artística.

En ese sentido, *La chuleta* conecta, tanto en su función –como soporte de la memoria para el recuerdo de unas máximas artísticas y vitales– como en su formato portable –fácilmente consultable y materialmente mínimo– con un género discursivo fundamental para las éticas del cuidado de sí que, según Michel Foucault, caracterizaron a las escuelas de pensamiento helenísticas. Se trata de los *hypomnemata*, notas para uno mismo –aunque también podrán servir para otros– que se tomaban tras lecturas y conversaciones para recordar aquellas verdades necesarias para el ejercicio de una vida buena. En la descripción que Foucault realiza de las anotaciones que Arriano tomó de los cursos de Epicteto se puede leer esta descripción de los *hypomnemata*:

Y redacta *hypomnemata*, una suerte de anotaciones de las cosas dichas. Los redacta *emauto* (para sí mismo), *eis hysteron* (con vistas al futuro), es decir, con vistas a constituir, precisamente, una *paraskeue* (un equipamiento) que le permita utilizar todo eso cuando tenga oportunidad: acontecimientos diversos, peligros, infortunios, etcétera<sup>19</sup>.

Se perciben las similitudes con *La chuleta*, cuyo formato minúsculo parece predisponer una lectura privada o clandestina, en todo caso una lectura para uno mismo, que permita recordar en el futuro las máximas artísticas y éticas en él contenidas –recordamos que, para Foucault la *parrhesía* es “a la vez, una técnica y una ética, que es a la vez un arte y una moral”<sup>20</sup>– y aplicarlas en la ocasión apropiada. *La chuleta* puede ser interpretada como un soporte de la memoria del artista que le permite tornar artística y, por tanto, consciente, una situación cotidiana.

Después de esta larga introducción sobre los aspectos materiales y discursivos de esta obra de Valcárcel Medina, cabe preguntarse qué información guarda *La chuleta*, cuáles son esas máximas que contiene. Dicen algunas de ellas:

Sin duda, el material de un artista es su momento histórico. La fidelidad a ese momento se plasma en la elección de sus temas (llamémoslo así), porque el arte da testimonio de la realidad inmediata. Pero la novedad en esta hora es que el arte no sea ya la idea tradicional que lo presentaba como testimonio de la realidad, sino que se haya convertido en la realidad del testimonio. [...]

Lo que se pretende hacer postulando la realidad del testimonio es potencial el carácter convivencial del arte [...] Como si de una cuestión moral se tratara, ¡y bien sabe Dios que se trata de eso! La obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo. Después de su manipulación, el autor no ha de poder ser calificado de manipulador<sup>21</sup>.

Las máximas contenidas en *La Chuleta* condensan las constantes estéticas que definirán la obra de Valcárcel Medina: el compromiso por hacer del arte un momento vital que, en muchos casos, no trasciende, en forma de objeto coleccionable, el marco temporal en que tiene lugar la acción artística, la fidelidad a la ocasión en que dicha acción ocurre, estando así la acción fuertemente anclada a su contexto de producción, el propósito de hacer del arte una oportunidad para la convivencia y la interacción con los ciudadanos, la apuesta decidida por un arte pobre y mínimo, exento de cualquier manipulación y vacío de todo barroquis-

<sup>17</sup> Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 149.

<sup>18</sup> Rosa María Benítez Andrés, “La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina: discurso vital y producción artística en el último cuarto del siglo XX”, *Artígrama* no. 26 (2011): 777.

<sup>19</sup> Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 350.

<sup>20</sup> Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, 351.

<sup>21</sup> Se pueden consultar algunos fragmentos de *La Chuleta* en Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 27.

mo y la firme convicción en que el comportamiento artístico radica no tanto en una aptitud técnica como en una actitud de examen y consciencia que nos permita dar realidad al testimonio de la vida.

### ***Conversaciones telefónicas (1973) o la perogrullesca refutación del sueño cibernético***

En 1971 publicaba Antonio Fernández Molina, un poeta vinculado a los círculos madrileños de poesía concreta, su *Resumen cifrado de la segunda guerra* (fig. 1). El poema de Antonio Fernández Molina disponía sobre la página, convertida en el agente estructural de la organización del poema, un conjunto de símbolos entre los que se pueden identificar letras del alfabeto, signos de puntuación, números, paréntesis y rayas. Estas últimas parecen dividir y seccionar el espacio de la página, disponiéndose algunos de los signos en los espacios generados por ellas y, otros, superponiéndose a las mismas líneas. Entre los signos, distribuidos por la página en conjuntos, no parece haber una relación significativa y, en algunos de los casos, se concatenan siguiendo el orden del código al que pertenecen –alfabético o numérico– o se repiten a sí mismos en serie. Es únicamente a través del título que se puede plantear una hipótesis de interpretación según la cual el poema sería una trasposición cifrada de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el poema no ofrece la clave de la cifra y, como muchos otros poemas de raíz concreta, se resiste a la legibilidad, bien sea por la ausencia de articulación léxica o simbólica de sus elementos, bien por la diversidad de los códigos simbólicos empleados. En todo caso, si seguimos la propuesta interpretativa del título, el poema puede entenderse como la asimilación de un código cifrado tecnológicamente por una metodología puramente matemática o combinatoria.

Este poema de Antonio Fernández Molina quizá sea uno de los que mejor representa la influencia –metafórica– que tuvo la comprensión cibernética del lenguaje como un código informativo carente de valor semántico en la poesía concreta. Con el objeto de hacer compatible y conmensurable el conocimiento de

las máquinas y el de los humanos, la cibernética sacrificó el valor semántico de las lenguas naturales para privilegiar la transmisión de información. “Resumen cifrado de la segunda guerra” hacía un uso metafórico de esta máxima cibernética para convertir el poema en el espacio de disposición de un mensaje encriptado donde convivían símbolos alfabéticos, numéricos y ortotipográficos organizados en torno a líneas que segmentaban el espacio de la página. El poema era ilegible para un lector humano; al menos, era semánticamente ilegible y parecía requerir del descubrimiento de la clave que permitiría el desciframiento de su código.

Los poemas cibernéticos y concretos heredaron esta concepción del lenguaje que abolía cualquier importancia del uso y del contexto en la construcción del significado, como si las lenguas humanas pudieran adquirir su significado única-

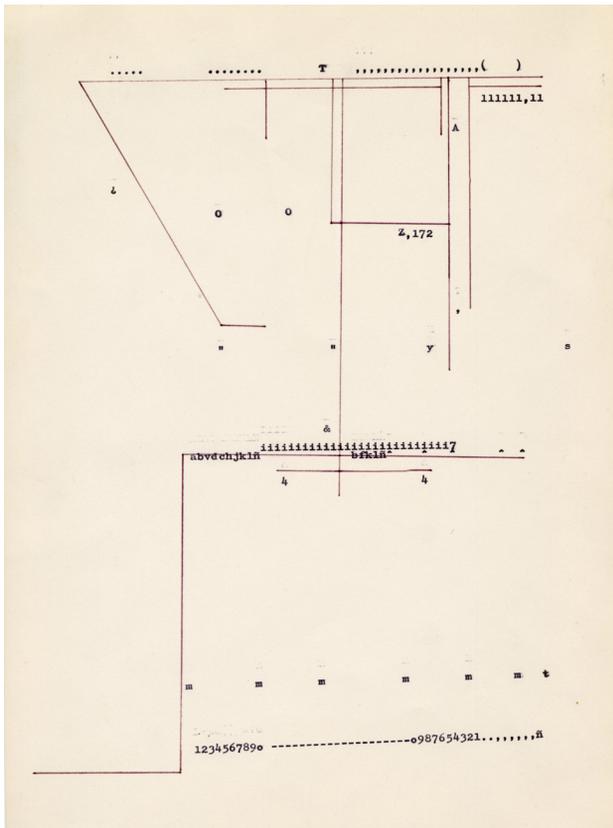


Fig. 1. Antonio Fernández Molina, *Resumen cifrado de la segunda guerra*, 1971. Foto: Fernando Millán, ed., *Escrito está. Poesía experimental en España 1963-1984* (Vitoria-Gasteiz: ARTIUM – Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2009), 140.

mente por referencia a sí mismas, sin determinación de las situaciones pragmáticas en que son empleadas. La utopía de un lenguaje no referencial a través del que construir un poema-objeto autosuficiente<sup>22</sup> fue, quizá, el rasgo distintivo de la poesía concreta y cibernética.

Como ha señalado María Fernández Salgado, la concepción del lenguaje que articula la obra de Isidoro Valcárcel Medina es radicalmente distinta. Para Valcárcel Medina “el significado es el uso y, por lo tanto, solo puede ser dado en el juego intersubjetivo y, por lo tanto, no está fijo nominalísticamente”<sup>23</sup>. El significado es, entonces, el resultado del uso que los participantes en el juego lingüístico hacen de los términos. Quizá la obra que, de forma más lúdica y lúcidamente encarna esta concepción del lenguaje en la carrera de Valcárcel Medina sea sus *Conversaciones telefónicas* (1973), una pieza que un vicio clasificatorio nos podría llevar a inscribir en los límites del arte sonoro pero que, como todas las piezas de Valcárcel Medina, transita por los intersticios de varios dominios artísticos.

En un sentido puramente testimonial, *Conversaciones telefónicas* (1973) da cuenta de la definitiva extensión de un artefacto tecnológico en la España tardofranquista. Si bien es cierto que la introducción de la tecnología telefónica se produjo a principios del siglo XX, no fue sino en la España tardofranquista cuando se logró su penetración en amplios sectores de la sociedad española. *Conversaciones telefónicas* (1973) emerge así en un contexto en el que el uso de esta tecnología no estaba tan automatizado como pueda estarlo hoy. En este contexto de novedad e incertidumbre ante una tecnología que todavía no ha sido plenamente incorporada a nuestras prácticas cotidianas, realiza Valcárcel Medina sus *Conversaciones telefónicas* (1973). Es precisamente en los momentos donde una tecnología no ha sido todavía naturalizada que todas sus posibilidades de uso siguen abiertas<sup>24</sup>.

El uso que Valcárcel Medina hace del teléfono es tan absurdo como perogrullesco<sup>25</sup>. En 1973 decide Valcárcel Medina ofrecer su número a ochenta desconocidos con el único objeto de ponerse en contacto con ellos y posibilitar futuras llamadas, sin proporcionarles ninguna información adicional que justifique el contacto. La repetición de la fórmula lingüística con la que Valcárcel Medina ofrece su número –“Óyeme. Mire usted, tengo un teléfono nuevo y quisiera decirselo a usted por si le interesa”<sup>26</sup>– contrasta con las múltiples y diversas reacciones que una misma enunciación lingüística desata en sus interlocutores. Algunos aceptan y apuntan el número de teléfono, aunque, una vez apuntado, demuestran haber dotado de un significado alternativo a la emisión de Valcárcel Medina; así una de las interpeladas pregunta a Valcárcel Medina “usted es el gestor, ¿verdad?” lo que le obliga a presentarse como un artista que hace muchas cosas diversas. En otras ocasiones, algún interlocutor le pregunta directamente quién llama para después constatar su estupefacción pues no conoce de nada a ningún Valcárcel Medina, a lo que el artista responde sobriamente “yo a usted tampoco en absoluto”. Sin embargo, en ninguno de los casos cuelgan los llamados al descubrir que al otro

<sup>22</sup> La autosuficiencia de los poemas concretos no pretendía obtenerse por referencia a las propiedades esenciales al medio poético, como ocurría en las propuestas modernistas de Greenberg o Alfred Barr, sino que era adquirida a través de la asimilación de los procedimientos científicos y técnicos tomados de la cibernética y la estética teórico-informacional.

<sup>23</sup> María Fernández Salgado, “El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964” (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2014), 231.

<sup>24</sup> Un caso excepcional para comprender este proceso de normativización del uso de una tecnología es el cine que, de una primera fase embrionaria y experimental, en la que se inscribirían los proyectos metacineamatográficos de Vertov o Eisenstein, se pasaría a una fase donde ya se han consolidado e institucionalizado las normas de composición que lo convierten en un arte figurativo donde sonido e imagen están armónicamente sincronizadas para contribuir al desenvolvimiento de la narración.

<sup>25</sup> La obra presenta algunos parecidos con otra de Lugán que Valcárcel Medina tuvo la oportunidad de ver en los Encuentros de Pamplona: *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios*. En ella, Lugán colocó teléfonos en postes y árboles a lo largo del paseo Sarasate, algunos de ellos intercomunicados, otros en los que se podía escuchar música y los menos conectados con colegios, bares o casas de alterne. Esta obra de Lugán pone de manifiesto los usos experimentales que el teléfono asumió antes de la naturalización de su uso.

<sup>26</sup> Se puede consultar un audio parcial de la pieza en el CD que acompaña al catálogo de la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Fundació Antoni Tàpies – Comunidad Autónoma de la Región de Murcia – Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002).

lado de la línea se halla un desconocido e incluso muchos de ellos continúan la conversación para conseguir dotar de un sentido pragmático a unas emisiones lingüísticas que, pese al significado que les otorga su estabilidad morfosintáctica, están desubicadas y, por tanto, esperando ser dotadas de sentido.

El propósito de una obra tan sencilla y menesterosa<sup>27</sup> es introducir, en un intercambio social institucionalizado –aquel consistente en notificar un cambio de número a tus allegados– un factor de extrañeza por cuanto se trata de una conversación entre desconocidos. El sentido de las conversaciones telefónicas que Valcárcel Medina mantiene no es otro que el hacerles constar su nuevo teléfono. Sin embargo, los interpelados no pueden dejar de buscar una información adicional que devuelva el intercambio a una situación donde se respeten las normas institucionalizadas que lo rigen. Con esta descripción de la pieza, es más que manifiesto que uno de sus efectos inmediatos es revelar los automatismos pragmáticos que median nuestra comprensión de los intercambios lingüísticos. El extrañamiento introducido por el literalismo de la intención que subyace a las llamadas de Valcárcel Medina –que varios desconocidos conozcan y agenden su número– revela la docilidad con que aceptan los interpelados dicha situación pragmática deformada, como si fuera un intercambio habitual.

Sin embargo, si consideramos esta pieza con el telón de fondo del sueño concreto por una lengua y una poesía no referenciales, su significación se torna más ancha. Tanto la poesía cibernética como la poesía concreta empleaban la tecnología como una herramienta a través de la cual liberar al artista de tareas técnicas y artesanales y dotar a las obras de un mayor grado de objetividad y precisión. Por ejemplo, en una obra proyectada que Enrique Uribe realizó al amparo del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, la computadora era empleada para el conteo del número de sílabas que componían las palabras seleccionadas. A partir de este conteo realizado por la computadora se realizaban listas de términos agrupados según sus similitudes sonoras<sup>28</sup>. La tecnología asistía mecánicamente la creación de una obra basada en las relaciones materiales entre términos lingüísticos. No demuestra esta obra ningún interés por indagar en los condicionamientos mediales que la tecnología impone a nuestros intercambios comunicativos, sino que era simplemente empleada como un sostén técnico para realizar una tarea cognitivamente costosa.

En la obra de Valcárcel Medina, la tecnología –el teléfono– es más bien la oportunidad de poner de manifiesto los automatismos que median su utilización y que condicionan el sentido de la información que a través de ella se ofrece. Se trata, por tanto, de un proyecto radicalmente distinto que insiste precisamente en el carácter pragmático del sentido en las lenguas humanas y que incide en las posibilidades de uso que subyacen a los artefactos técnicos. La literalidad de los enunciados lingüísticos emitidos por Valcárcel Medina –claros y sencillos si atendemos al plano puramente morfosintáctico– se torna carente de sentido al aparecer descontextualizados. *Conversaciones telefónicas* es así una obra clave en la poética de la firmeza de Valcárcel Medina: mediante unos medios pobres y mínimos, operando una variación “infrave” en una situación cotidiana, pone de manifiesto los automatismos que median nuestras relaciones sociales y nuestro uso de la tecnología para que podamos examinarlos detenidamente, para que llevemos una vida no mecánica. Esta obra de Valcárcel Medina marca así la transición de la aspiración utópica por una lengua supranacional a la intervención mínima en una situación vulgar que desvele los automatismos que determinan nuestros comportamientos cotidianos.

---

<sup>27</sup> En la entrevista del año 1994 que Valcárcel Medina concedió a Manuela Martínez y Juan Agustín Mancebo titulada “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación” describía así la idea que motivó la obra: “Como comprenderéis, llamar a un desconocido por teléfono para darle mi número no es el summum de la genialidad ... el porqué de esta idea está, sencillamente, en que, siendo algo impecablemente coherente, nadie lo hace. Pero si tú vas y lo haces, te encuentras con que muchos de los llamados apuntan tu número, aunque no sepan muy bien por qué”. Valcárcel Medina, “La memoria propia”, 36.

<sup>28</sup> Se puede consultar una descripción de la obra, que nunca llegó a adquirir una forma cerrada, en las actas del Seminario de Generación Automática de Artes Plásticas publicadas en el Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid: Enrique Uribe, “Seminario de generación automática de formas plásticas. Enrique Uribe Valdivielso”, *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid* no. 16 (1971): 59.

## Los hombres-anuncio en la corta tradición de la poesía pública

La noticia que Ignacio Gómez de Liaño y Alain Arias-Misson tuvieron del situacionismo y de la obra de Henri Lefebvre motivó que a finales de los 60 y principios de los 70 se realizaran en España algunos de los primeros poemas públicos. Uno de los primeros poemas que realizaron fue *A Madrid* que, pese a ocurrir en el espacio público, limitaba determinantemente la participación del público. La obra consistía en la superposición, en algunos de los enclaves populares de la ciudad de Madrid, de palabras compuestas a partir de las letras del título de la obra. El poema resignificaba así algunos de los contenidos convencionales de los enclaves a los que superponían las letras o revelaba sus sentidos ocultos, siendo quizá la recombinação más controvertida aquella que ensayaron frente al Congreso de los Diputados y en la que se podía leer la palabra “arma”<sup>29</sup>. Si bien es cierto que, en este caso, el poema critica el origen violento y militar del orden político que regía la España franquista, en los otros ejemplos los términos compuestos a partir de las letras del título no sirven sino para señalar los enclaves de la ciudad, como si el poema fuera un sustitutorio de las indicaciones para localizar un lugar. En todo caso, el poema presupone que los posibles espectadores no han reparado en la conversión de las ciudades en mapas de signos y que, dado su desconocimiento, precisan de señales suplementarias que los hagan tomar consciencia. El poema, más que incitar la participación del público, presupone que este está incapacitado para leer la ciudad y le proporciona carteles que desvelen sus implicaciones ideológicas.

Nada más lejos de la propuesta de Valcárcel Medina en sus *Hombres-anuncio* que interpela directamente a los ciudadanos para que produzcan sus propios signos con los que intervenir en la ciudad. La relación intrínseca entre el arte y la ciudad que se da en la obra de Valcárcel Medina ha sido ya señalada<sup>30</sup> y constituye para el artista murciano una convicción firmemente defendida. En un texto titulado *Estado de sitio*, del año 1994, dice Valcárcel Medina: “El público del arte es el ciudadano, en su más noble sentido; es decir, el que está en la ciudad”<sup>31</sup>. Y poco más adelante, precisa, para que no quede ninguna duda de que no interpela a un público contemplativo: “Me siento en la imperiosa necesidad de establecer una ligazón entre el público y el espacio por él ocupado [...] que se convierte así en espacio público”<sup>32</sup>.

*Hombres-anuncio* es una obra de 1976 que se adecúa perfectamente a estos presupuestos y que establece un contraste marcado con el poema público de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, pero también con otros como el realizado por Carlo Ginzburg en los Encuentros de Pamplona titulado *Estoy señalizando una ciudad*. La obra de Valcárcel Medina “ofrecía la sugerencia”, según dictaba uno de sus cartones, de presentarse en una calle de Madrid portando una pizarra sobre los hombros donde el ciudadano podría escribir el mensaje que él deseara. Además de portar su propio cartel, el cartón de presentación señalaba que Valcárcel Medina se reservaba el derecho de documentar gráficamente los anuncios que los ciudadanos decidieran pasear por la ciudad y los incitaba a compartir con él las experiencias que tuvieran durante el mismo. En su propio cartel, se podía leer la siguiente frase: “si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida. Si es que seguimos necesitando el arte, ha llegado el momento de asimilarlo a la vida”<sup>33</sup>.

Los contrastes con *A Madrid* son más que evidentes. En la obra de Valcárcel Medina nada resta de la pretensión grandilocuente a la que apunta Gómez de Liaño en su comentario de *A Madrid* cuando dice en sus diarios: “el poema, emulando los tiempos del dadaísmo, se apoderaba de las calles”<sup>34</sup>. No se trata en la obra de Valcárcel Medina de apoderarse de las calles sino, más bien, de integrar el arte en su espacio propio:

<sup>29</sup> Gómez de Liaño, *En la red del tiempo*, 366.

<sup>30</sup> Díaz Cuyás, “El arte de figurar el tiempo”, 22.

<sup>31</sup> Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 68.

<sup>32</sup> Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 68.

<sup>33</sup> Se pueden consultar algunos registros fotográficos de la obra en Díaz Cuyás, ed., *Ir y venir*, 148-149.

<sup>34</sup> Gómez de Liaño, *En la red del tiempo*, 364.

la ciudad. Para Valcárcel Medina, el autor no es el responsable de la elaboración de un mensaje que se impone a la ciudad, no es quien coordina a los portadores de unas grandes letras para que formen las palabras deseadas, sino que es, más bien, quien genera una situación a través de la cual propiciar la participación libre de los ciudadanos.

En este sentido, la obra denota una preocupación similar a la que podíamos observar en obras como *Anunciamos* del Grup de Treball o *MonuMENTALES REBAJAS* de Justo Alejo<sup>35</sup>. Conscientes de que la publicidad estaba adquiriendo una función preponderante en la configuración del imaginario de los ciudadanos y de que, al menos desde la década de los sesenta, estaba apropiándose de muros y fachadas de las ciudades para incitar al consumo de mercancías, la obra de estos tres autores –cuya nexa no va más allá de un diagnóstico sobre los cambios en la sociedad española de finales del franquismo– se apropia de los espacios, medios y estrategias retóricas de la publicidad para desactivar sus cantos de sirena, en el caso de Alejo, o introducir extrañeza en una experiencia hoy plenamente naturalizada: que nuestras relaciones sociales estén siempre mediadas por el mercado, en el caso del Grup de Treball y Valcárcel Medina.

Como ocurría en aquella obra de 1973 del Grup de Treball, basada en la ocupación táctica de la sección de anuncios de *La Vanguardia Española*, Valcárcel Medina decide utilizar un medio normalmente empleado para animar intercambios comerciales –el caso más paradigmático quizá sean los vendedores de oro que portan grandes cartelas colgadas a lo largo de su torso– como espacio para la expresión de un intercambio social artístico no motivado por el interés comercial. Una vez más no se puede sino destacar la aguda capacidad de Valcárcel Medina para adecuar su propuesta artística a una ocasión vital concreta por cuanto la obra denota tanto una clara consciencia de la importancia preponderante de la publicidad en la constitución de los imaginarios sociales, como la ebullición política en que se encontraba la sociedad española tras la muerte de Franco, un periodo de la historia española donde se estaba jugando la configuración de un nueva sociedad democrática y donde las anticipaciones utópicas de la misma que se dieron durante los últimos años de vida del dictador clamaban por ser materializados. Como respuesta ante ambos diagnósticos hemos de interpretar sus *Hombres-anuncio*.

Uno de los mensajes que alguno de los participantes en la obra de Valcárcel Medina ofreció en su pizarra fue la palabra “Amnistía”. Como es conocido, en el año 1976 el grito de amnistía recorría las calles de las ciudades españolas reclamando la liberación de los presos políticos que abarrotaron las cárceles franquistas. Con este mensaje *Hombres-anuncio* queda así fuertemente anclada al momento histórico en que tuvo lugar y demuestra la adecuación de la obra a la ocasión en que se realizó pues ofrecía una plataforma para la expresión de los conflictos políticos que marcaron la época. Sin embargo, se podría decir que la obra de Valcárcel Medina no es, en ese sentido, sino una más de las manifestaciones políticas que tuvieron lugar en la época y que nada resta en ella de artístico.

Otro de los mensajes que uno de los participantes en la obra escribió en la pizarra puede servir para demarcar la diferencia de esta obra con un acto político. En una especie de confirmación del ideario artístico que definió la obra de Valcárcel Medina tras los Encuentros de Pamplona, escribía otro de los participantes: “¿Qué piensa de los hombres-anuncio? ¿¡Nada!?! ¿No piensa nada? Por favor, piense” como si a través de este señalamiento se describiera el elemento consciente o examinado de que requiere toda intervención artística. En un giro autorreferencial, este segundo mensaje pretende insistir y ahondar en el extrañamiento que produciría que una persona portara una especie de pizarra a sus espaldas con un mensaje individual, ya no reunida en manifestación con otros ciudadanos, ya no vendiendo individualmente cualquier producto. Se trataba de un arte ambulante e individual por cuanto el mensaje que se paseaba era invención del portador

---

<sup>35</sup> Nótese, no obstante, que la particularidad medial de las obras es muy distinta. Mientras que el Grup de Treball desvió el sentido recto de los anuncios publicados en la sección destinada a tal efecto del periódico *La Vanguardia Española*, Justo Alejo se apropió de la tipografía y el arsenal retórico de la publicidad para plantear nuevas formas de estructuración del poema sobre la página.

de la pizarra. El hecho de que dicho mensaje –que, en algunas de las ocasiones, tenía un carácter político y en otros un carácter autorreferencial– subvirtiera las normas y contextos que rigen tanto la aparición de anuncios publicitarios como la expresión de reivindicaciones políticas generaba un extrañamiento ineludible. En las fotografías que testimonian la acción se observa ese extrañamiento en el rostro de algunos de los paseantes por cuanto se ha producido una descontextualización que ha asimilado el arte a la vida y que ha intensificado la experiencia de esta última.

### La poética de la firmeza en un horizonte postutópico

Aunque podrían haber sido otras las obras seleccionadas para analizar la poética de la firmeza que rige la obra de Valcárcel Medina he escogido estas tres por la importancia de su componente verbal y porque sirven para lanzar una mirada descreída y lúdica ante las pretensiones utópicas que tenían las prácticas experimentales de la poesía tardofranquista. No han sido pocos quienes han defendido la figura de Valcárcel Medina como poeta<sup>36</sup> y, de hecho, Marcos Canteli ha puesto de manifiesto las resistencias del espacio poético para identificar a Valcárcel Medina como tal. Dice Canteli:

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, 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<sup>37</sup>.

No es el propósito de este texto hacer una defensa explícita de la obra verbal de Valcárcel Medina como una obra poética, aunque las múltiples concomitancias y similitudes que presenta con otras obras poéticas y el diálogo –que espero haber reconstruido con la claridad suficiente– que establece con algunas de ellas no hace sino posicionarme implícitamente en favor de la postura defendida tanto por Pujals Gesalí como por Salgado y Canteli.

Este diálogo se hace patente en el contraste de *La Chuleta* con los manifiestos concretos o a través de las diferencias entre un poema público como *A Madrid* y los *Hombres-anuncio*. La obra verbal de Valcárcel Medina preserva el impulso de integrar la poesía en la vida sin esperar, sin embargo, que dicha integración suponga una transformación radical de la sociedad, sino únicamente una intensificación de la experiencia que queda iluminada a través de las intervenciones del artista. Y este impulso por hacer del arte y la poesía una experiencia vital, necesariamente arraigada en un contexto concreto y, en muchos casos, indisoluble de la ocasión que la motiva –como es bien sabido, de muchas de las obras de Valcárcel Medina no queda registro más allá del recuerdo del autor– se torna doblemente valioso en el contexto de una España democrática donde el arte se convierte en un bien especulativo de primer orden. En ese sentido, Alberto López Cuenca destaca el importante papel que ha jugado una feria como ARCO:

Es crucial reparar en el ámbito de influencia de ARCO porque su importancia se halla en que, a pesar de que el modelo que ha promovido, aquel que presenta el arte como un bien de consumo, no acaba de arraigar en España (algo que reitera la propia directora de la feria, y que la lleva a “importar” coleccionistas extranjeros), sí lo ha hecho su visión mercantilista y espectacular del arte. La preeminencia que los medios de comunicación españoles han dado a ARCO (y la habilidad de la feria para lograr dicha preeminencia) es, en parte, responsable de que la actitud

<sup>36</sup> En este sentido, se pueden considerar los trabajos ya mencionados de Pujals Gesalí, “La medida de lo posible”, 41; Fernández Salgado, “El momento analítico”, 229-51 y de Marcos Canteli, “La forma de no estar”, 273.

<sup>37</sup> Canteli, “La forma de no estar”, 280.

generalizada ante el arte sea la de tratarlo como un objeto de consumo, bien como un producto de coleccionismo, bien como parte de la industria del ocio<sup>38</sup>.

La obra de Valcárcel Medina posterior a los Encuentros de Pamplona echa sus raíces en un contexto político radicalmente distinto al que vio nacer las prácticas poéticas y artísticas experimentales del tardofranquismo, pero también se inscribe en un contexto institucional que se ha transformado radicalmente. Si durante el tardofranquismo, las instituciones protagonistas eran organismos internacionales –como el Instituto Alemán o las Juventudes Musicales– que se acogían a su protección diplomática para organizar encuentros artísticos altamente cargados de una significación política, tras la muerte de Franco la imagen social del arte se irá asociando progresivamente al coleccionismo y a la industria del ocio. La clara significación política que las prácticas poéticas experimentales tenían estaba, en ese sentido, motivada por un contexto político e institucional concreto. La desaparición de dicho contexto institucional reviste a la obra de Valcárcel Medina de un mayor valor por cuanto siempre se mantuvo firme en la crítica y desactivación de aquella actitud que terminó por hacer del arte un producto de coleccionismo y ocio. La obra de Valcárcel Medina es un caso ejemplar de integración sin pretensiones, aunque dicha integración siempre estuvo firmemente anclada en la resistencia a hacer de sus obras bienes coleccionables.

**DIEGO ZORITA ARROYO** es doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó un Máster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Wisconsin-Madison y es graduado en Filología Hispánica por la UCM. Ha sido investigador visitante en la UC-Berkeley y en la Universidade de Coimbra. En su tesis doctoral sobre la poesía experimental española en los últimos años del franquismo analizó un conjunto de manifestaciones poéticas que, heredando la tradición de las vanguardias, trataron de integrar la poesía en la vida práctica. Entre sus intereses de investigación se encuentran el arte y la poesía de vanguardia, los enfoques naturalistas en el estudio del arte y la literatura y la obra de Jean-Marie Schaeffer.

Email: [diego.zorita@uam.es](mailto:diego.zorita@uam.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0611-0254>

---

<sup>38</sup> Alberto López Cuenca, “Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta”, *Desacuerdos I. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español* (Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA, 2004), 101.