POESIA CONCRETA ESPAÑOLA: JALONES DE UNA AVENTURA

La poesía concreta española es aún un fenómeno relativamente nuevo, ante el cual la mejor postura a adoptar es la de una atenta observación, que vaya entregando materiales para una valoración total todavía no viable. Por mi parte, he querido contribuir con este primer estudio, más que nada aproximativo, centrado en cuatro ejes complementarios: la primera entrega de libros N.O., la primera entrega de libros de El anillo del cocodrilo, otras publicaciones y un repaso a la historia y teorizaciones de sus autores. El carácter fragmentario y la aparición dispersa de las manifestaciones de poesía concreta española creo que obligan a este tipo de apartes, al menos con vistas a una síntesis progresiva.

1. TRES PROMESAS N.O.

La primera entrega de libros N.O. incluía *Este protervo zas* (1969), de Fernando Millán; *Concretos uno* (1969), de Enrique Uribe, y *NNNNO* (1970), de Amado Ramón Millán. Con ellos, sus autores hicieron su primera salida «libresca», más allá de piezas sueltas publicadas en revistas o presentadas en exposiciones, y la poesía concreta española tuvo también sus primeros libros. Del conjunto, puede decirse que significó, sobre todo, una promesa, es decir, que interesaban los planteamientos subyacentes más que las obras mismas: destrucción del discurso en base a toda una serie de cortes, mezclas, sustituciones de las palabras por elementos extraños, etc.; descubrimiento de la página como un espacio nuevo, donde letras y blancos se conjugan para formar ambos el poema; aprovechamiento de la dimensión visual y la dimensión auditiva tanto como de la semántica; establecimiento de un tipo original de discurso, con desarrollos paralelos, sintéticos, alternantes, etc. En todo caso, no sería vano considerar cada libro por separado, sobre todo teniendo en cuenta que se trata ya de autores, en el sentido de una continuidad y un trabajo peculiar, y no sólo —como pudo pensarse alguna vez— de un grupo más o menos ho-

mogéneo, más o menos sostenidos los unos por los otros, sin perceptibles individualidades que lo trascendieran.

Este protervo zas, de Fernando Millán, son poemas fechados en 1967 y 1968. Dejando por el momento un prólogo algo petulante, el libro se divide en tres partes. En la primera se trata sobre todo de dar un vuelvo al discurso, en desarrollos fragmentarios distribuidos espacialmente como figuras abiertas. Creo que dos son los mejores ejemplos, y en general las piezas capaces de quedar hoy:

playa

triste
triste
co
razones
vientos
alas
todo
es otro mar
otro corazón
otro amor

y:

derrota
cuando
de rota que
tu
no regresas
y cuando?
cuando fue
no
regreses

En la primera, se cumple esa visualidad que no sólo incide sobre el significado —en este caso un lirismo de amor frustrado, bastante tradicional en sí mismo—, sino que le da forma, es decir, configura el texto en determinado sentido que, una vez visto así, puede considerarse definitivo, como su cristalización mejor. Pensar que, puestas las palabras en versos unos debajo de otros, el poema vendría a

reducirse a ese contenido y lenguaje tradicionales, sería ya estar arbitrariamente deslindando lo que se presenta en su unidad, como una elaboración distinta, nueva. La segunda pieza, por su parte, es una buena muestra de ese desarrollo suelto, de esa particular sintaxis hecha con frases apenas enunciadas, con palabras polivalentes, dispuestas en la página de manera que, al mismo tiempo, plasman visualmente un cierto modo de discurso fragmentario y expresan su ritmo espasmódico, tanto como giran sutilmente el sentido desde el «no regresas» hasta el «no regreses», instaurando un movimiento de gran eficacia al interior del poema. El resto de *Este protervo zas* no destacaría por encima de las dos piezas reproducidas: homenajes ingeniosos a Huidobro, Larrea, Cummings, Gomringer —siempre quedando mal en comparación con poemas de esos autores— y, el mejor, a un maestro de escuela, en la segunda parte; y destrucciones elementales del discurso en base a cortes del texto, dispuesto en bloques, en la tercera parte. Una nota final pudiera hacerse, y sería sobre la pobreza de lenguaje general en el libro. Cierto que la intención sintética de la poesía concreta tiende a la utilización de muy pocas palabras, pero de algún modo, si se quiere que estas sean palabras-claves, debe cuidarse más la selección: con tantos «como / nunca / también / que / para / yo / siempre / detenido / nosotros», etcétera, se corre el riesgo de la monotonía, que no salvará ninguna disposición geométrica más o menos curiosa. De hecho, tal pobreza de lenguaje es aplicable en conjunto a los tres libros en cuestión, y hubiera podido hacer pensar en si, acaso, uno de los secretos de estos poetas era que no sabían escribir otra cosa. Esta sugerencia bastante perversa la deslizo, sobre todo, en vistas a que los libros posteriores han negado su validez para el grupo como tal, aunque quede la duda respecto a algunos autores.

Concretos uno, de Enrique Uribe, es el libro más viejo, fechado entre 1963 y 1965. Su peculiaridad reside, sobre todo, en utilizar decididamente el francés y el inglés, honrando ese postulado de lengua supranacional que para sí quiere la poesía concreta. Aparte de esta razón de principio, las palabras extranjeras cumplen aquí una función de ampliar las posibilidades asociativas, enrarecer ciertas expresiones, y también concentrar el efecto, creando al mismo tiempo ritmos. No es, desde luego, igual escribir «yellow MARTA» o «charming MARTA» que «amarilla MARTA» y «encantadora MARTA», por ejemplo. Precisamente ese poema, uno de los mejores del libro, coincide con Fernando Millán en el logro de una pieza amorosa nueva, original, que impone su frescura gracias al ritmo —visual y fonético— de la repetición del nombre, al que se le otorgan atributos tan variados e

inéditos como MARTA «teología / lluvia / roja / dios / tristeza / mar», etcétera. Reproducir la pieza es, además de darla como muestra, cumplir un poco antológicamente con unos libros de reducidísima circulación —300 ejemplares cada uno—, distribuidos casi exclusivamente fuera de España:

lovely MARTA dear MARTA charming MARTA pretty MARTA

poetry MARTA theology MARTA music MARTA

. god MARTA

day MARTA night MARTA

sun MARTA rain MARTA wind MARTA

sea MARTA

blue MARTA red MARTA white MARTA green MARTA yellow MARTA

happiness MARTA sadness MARTA

love MARTA

La otra pieza a destacar sería un ejemplo interesantísimo, y casi único, de poesía concreta crítica —a relacionar, sobre todo, con los trabajos del grupo brasileño Noigandres—, en que se logra un cierto desarrollo absurdista erigido sobre la destrucción de una frase común a la que se le inyecta un elemento descentrador, la palabra «cebolla», que en inglés permite el juego con la palabra «unión» —onion/union—. Aquí se tiene, pues, otra muestra de desarrollo abierto, de sintaxis renovada, de aprovechamiento de la dimensión fonética tanto como de la semántica:

la unión hace la fuerza
the union hace la fuerza
the fuerza hace la onion
the onion makes la onion
la fuerza hace la unión
¿la unión hace la unión?
¿la unión hace la fuerza?
LA FUERZA HACE LA FUERZA

Por lo que respecta a los demás poemas, padecerían en general de una pobreza de lenguaje más evidente que en el libro de F. Millán, en cuanto que, por una parte, carecen de apoyatura —o disimulo, en

su caso— gráfica, mientras que, por otra, representan intentos conceptuales más ambiciosos. La banalidad, y hasta por momentos el ridículo, rondan a estas series de palabras donde lo que se destaca no es, como se exigiría, una selección significativa hecha en el conjunto del lenguaje, sino más bien la intercambiabilidad de términos que, al no funcionar la articulación, frustran la intención expresiva del poema. Hacer, por ejemplo, una columna de: «tempestad / muerte / obsesión / ¿paz? / angustia / jazz / muerte», no llega a ningún resultado, y ni queda potenciado el poema ni las palabras que lo forman. Aquí, pues, habría que llamar la atención sobre la flaqueza del proyecto, si como poesía sobre todo en el campo específico de la poesía concreta: se trata de una «constelación» no lograda, por falta de elaboración y, más aún, de cálculo entre el material lingüístico y la meta semántica. Creo que de todo el resto de *Concretos uno,* exceptuadas las piezas reproducidas, no cabría destacar más que el efecto inmediato que produce el triángulo de la palabra «nada», dispuesta repetidas veces aumentando el dibujo desde la cúspide.

NNNNO, de Amado Ramón Millán, es posiblemente el mejor de los tres libros, en todo caso el más duro, sólido, conflictivo temática y formalmente, y el más rico en recursos y en lenguaje. El enunciado general sería el de la destrucción del discurso, pero también del sentido, trabajando de diversas maneras sobre un material lingüístico-semántico que tiene que ver con la angustia. Un repaso de palabras sería elocuente; si por un lado coincide con Uribe en el uso de «nada / hastío / muerte», encontramos mucho más: «pánico / acorralado / ausencias / descomposición / ruptura / aniquilamiento / sucumbiendo / renunciar / huir / olvidar / oscuridades», etc., mientras que agrega un filón peculiar, que de alguna manera hace pensar en la expresividad surrealista: «esperma / buzo / hormigas / paquidermos / muñecas / canguro / momias», incluso montadas en una imaginería, si no desarrollada por la fragmentación que sufre el texto, sí destacándose aquí y allá: «niños disecados / cazador emplumado / bacterias frenéticas / camiones de nada», etc. En cuanto a los mecanismos de destrucción del discurso, se trata de un amplio arsenal: mezcla de palabras y sílabas; sustitución de parte de la frase por rayas u elementos como puntos, etcéteras, letras del alfabeto amontonadas; abreviaturas irreconocibles; invención de palabras sin sentido, acumulación de letras; disposición de frases y bloques al través de la página, invertidos, verticalmente; mayusculización de letras arbitrariamente al interior de la palabra; espaciamiento de sílabas, etcétera.

Creo que en esta sistemática tarea de destrucción encuentra el libro de A. R. Millán su mayor fuerza, pero también se realiza, en el mismo movimiento, una cierta creación expresiva; se cristaliza un sentido que, aunado a los manejos destructivos, significa igualmente desesperación, vacío, muerte. Esto se logra, además de en las palabras e imágenes apuntadas, en determinadas anécdotas esbozadas al fondo de algunas piezas, como eventuales elementos narrativos que dejan entrever un «hecho», una «acción», unas referencias cotidianas que dan carne al trayecto formal: el perfil de una calle, una fecha, un gesto. Así, llega a plasmarse una belleza áspera, como en este poema, que considero de los mejores del libro:

> paralelo suaves. uno. noquisiera. sótanos brav
> os estrellen. partícula. ordenan o corte difum
> inos. y fumarán desde ladrillos miestridente (
> repentino) al cazador emplumado. lejanian somb
> ras. en labio, para vecino migratorio he
> . con ambición sola de campanas atemorizó arci
> lla dénsamente arcillas. sobre. hormigas han d
> evorado un automóvil verde. aniquilar en tanto
> lo. habeis coartado ciertos-helechos-que quizá
> broten hasta volveré. peones de lluvia respeta
> ndo impulsos. juiciamos cuestión: serecito/ha
> cia. números. peste. las gargantas hizo. aperci
> ves. claro aquella tarde pasmosa desde. transp
> arente.

En general, el trabajo de *NNNNO* parece, pues, el más personal de esta primera entrega, el más maduro, y también —aunque esto algunos puedan considerarlo como no-valor o, incluso, como negativo respecto a la poesía concreta— el más preocupado por la dimensión semántica. Cierto que el aspecto fonético apenas juega, pero, en cambio, la variedad de tratamientos visuales es la más rica de los tres. Su lectura, que puede hacerse como un solo texto, encontrará desde luego bajadas de tensión, y cierta tendencia a la repetición de modelos, con pocos cambios —lo cual ocurre, por otra parte, con la mayoría de los poetas, incluso de los grandes—. Pero el carácter de aventura que quise destacar en el título de este estudio, creo que es con *NNNNO* donde mejor se cumple, aventura de escritura y, en contrapartida, aventura del lector, que queda libre para trabajar con los poemas. El hecho de que el libro de A. R. Millán esté fechado

en 1969 invitaría a sugerir la idea de un curioso avance en esta poesía, desde los *Concretos uno,* de 1963-65, pasando por *Este protervo zas,* de 1967-68, hasta llegar, por entonces, a *NNNNO.*

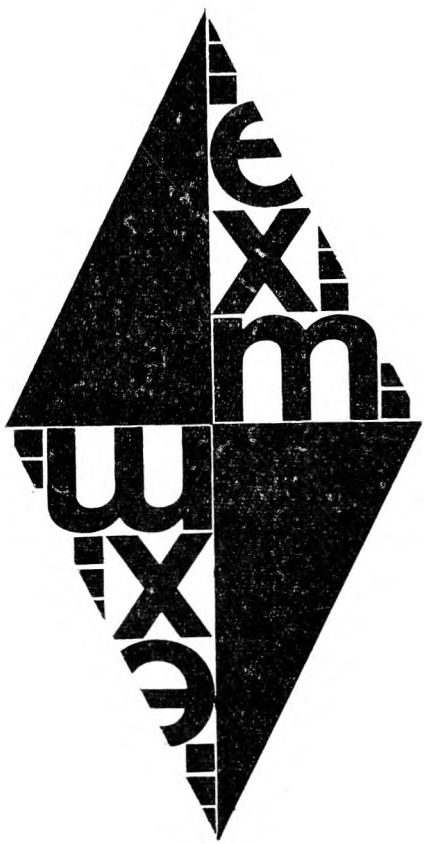
2. TRES PASOS ADELANTE

La segunda entrega de los concretos se compone, por ahora, de otros tres libros: *Textos y antitextos* (1970), de Fernando Millán; *La cabellera de Berenice* (1971), de José María Montells, y *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971), de Alfonso López Gradolí. Con ellos tenemos el segundo libro de Millán, el primero de Montells y el segundo de Gradolí, aunque la obra anterior de éste, *El sabor del sol* (1968), no tenía nada que ver con la poesía concreta, siendo más que otra cosa un poemario lírico tradicional. Las primeras constataciones que se imponen son dos: en conjunto, la aparición de estos libros significa una superación, el dejar atrás una etapa de algún modo «artesanal», para entrar en una de mayores exigencias —y mayor trabajo— formal, y al mismo tiempo técnico. También, se configuran tres líneas peculiares, no más o menos variantes sobre un modo de escritura similar, como en la primera entrega, sino radicalmente distintas, emparentadas ahora únicamente por acogerse a los mismos enunciados generales de experimentación, preponderancia de lo visual, etc., y al título común de poesía concreta. Así, es necesario examinar cada obra.

Textos y antitextos, de F. Millán, es el libro más radicalmente «ilegible», de manera tradicional. Su primera parte se dedica al establecimiento de una especie de nueva belleza, de signo casi exclusivamente visual, donde letras, números y negros —rectángulos, triángulos, líneas— crean atractivas figuras plásticas, a veces con sugerencias cinéticas. El conjunto puede dejar frío a un lector, pero resulta agradable como «espectáculo». En todo caso, la utilización del signo lingüístico o numérico como material plástico queda consumada, al mismo tiempo que se renuncia a lo semántico. Una muestra pudiera darse en el grabado de la página siguiente.

Las segunda, tercera y cuarta partes del libro no parecen tan diferenciadas. Tres tipos de piezas cabe distinguir, distribuidas un poco indiscriminadamente. El primer tipo correspondería a una utilización de las figuras de los crucigramas, como base de fragmentación y disposición de las palabras, donde encontraríamos las infaltables

combinaciones de: «nadie / nunca / nada / no / jamás», etc., un almacén que los concretos deberían pensar renovar. El procedimiento crucigramático resulta, sobre todo, curioso, y no creo que signifique más que una variante menor. Otras cuatro piezas constituyen un tipo de mayor interés: páginas impresas de renglones tachados, ya totalmente, ya dibujándose ciertas figuras que dejan al mismo tiempo leer algunas palabras. Se continúa pues aquí la destrucción del discurso, de una manera, incluso, más radical —la ilegibilidad total—, y pu-



diera también adivinarse cierta vaga intención paródica sugerida por el carácter de los textos entrevistos, aunque no suficientemente desarrollada —y, acaso, ni siquiera planteada—. Finalmente, cabe hablar de un tercer tipo de poemas, esta vez emparentados por una búsqueda de visualidad menos geométrica y más expresiva, desde el labe-

rinto semántico-visual de «asir o no asir», o el caligrama amoroso que titula «Encrucijada», hasta su mejor muestra, la «Mano que clama»:

En general, los *Textos y antitextos* de Millán resultan, pues, una superación de su anterior *Este protervo zas,* mientras que proponen —y realizan de manera bastante satisfactoria— un nuevo tipo de belleza visual no legible semánticamente, un nuevo tipo de expresividad que sintetiza dos dimensiones, y algunas variantes para la destrucción del discurso.

La cabellera de Benerice, de José María Montells, es el libro que resulta más limítrofe a la poesía concreta de todos los vistos aquí.

Con un lenguaje, una imaginería y unas referencias que pudieran pertenecer a los «novísimos», con un tema también, la peculiaridad estribaría casi exclusivamente en la disposición visual de los versos, y esto no en todas las piezas. Leer: «Estatua yerta, devorada espuma, honda sangre / sobre / un mapa de sangre y bayonetas agudas de silencio», o: «Constelaciones de hierba verde en el asfalto alquitranado / sobre / un mundo que se para un momento perplejo / en los pasillos diagonales», como también: «A veces se moría una joven con nombre extranjero / porque se quedaba sin Clark Gable / y sin vejiga de la orina / y en esa situación le era particularmente difícil, / volar», muestra ya el interés o el desinterés que puede suscitar esta obra, bastante al margen de la mayusculización inusitada de algunas letras, ciertas disposiciones figurativas, el espaciamiento de las sílabas en determinadas palabras, etc. Es decir, con *La cabellera de Berenice* se trata, sobre todo, del valor tradicionalmente poético que se alcanza en la elaboración de un lenguaje y una imaginería bellos, frescos, sabrosamente humorísticos y fantásticos, plasmándose en piezas como, por ejemplo, la titulada «Berenice grasa verde»:

> hoy el mundo se llama berenice la creación conjuga beREnice los generales tienen las colas tensas porque el horizonte apenas un zumbido anuncia berenice berenice y su cálido y total amanecer del falo Su Pelo VERde cON grAsa recIEN naciDA

Esto puede significar, desde luego, una calidad de lenguaje que faltaba a los concretos en conjunto, pero lograda en este caso mediante la renuncia a otros muchos recursos característicos de esta poesía, y manteniéndose un poco al margen de lo que se considera generalmente como tal.

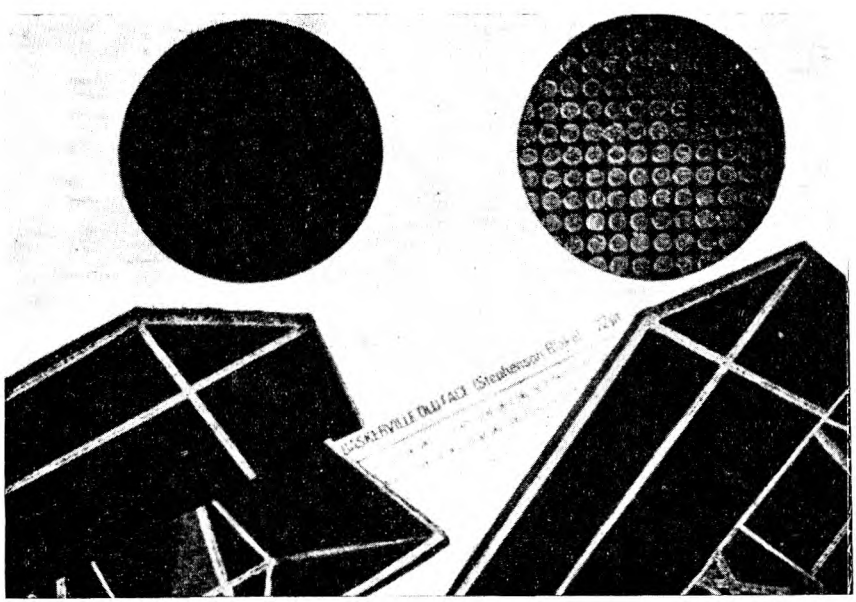
Finalmente, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche,* de Alfonso López Gradolí, es el más curioso de estos libros; un delicado trabajo de lenguaje amoroso, nostálgico, que se mueve entre neblinas y musgos, bahías y ojos, por una parte; cosmopolita de aeropuertos y *flashes,* por otra, realizado sobre *collages* de fotos de BB y otros elementos circunstanciales, produciendo un agradable resultado, que va desde la belleza plástica hasta la broma erótica. En cierto sentido, Gradolí traslada aquí lo mejor de su obra anterior, dinamizada ahora por el contraste aunque sin renunciar a un tipo de lenguaje, pero, sobre todo, logra una síntesis de interés que posiblemente tenga mucho que decir en el futuro. Si bien a veces los *collages* no se potencian en absoluto por los versos, ni éstos por aquéllos, pareciendo que hubieran podido entregarse por separado, en las mejores mues-

tras sí ocurre un juego rico, sugerente, de asociaciones y contrastes tanto al interior de las frases como en relación al material visual, y no sólo en el sentido de ilustrarse unos elementos por los otros, sino en el de aparecer necesariamente integrados, como unidades irreductibles a tal o cual de sus partes. Es entonces cuando versos como pinceladas, como pétalos, desarrollos en columnas interdependientes, etc., se articulan perfectamente con las imágenes para producir esa impresión conjunta de narración metafórica de una cita entre fantástica y paródica, a la que tiende el libro.

3. UN ABANICO DE OPCIONES

Algunos carteles y tarjetas, piezas incluidas en antologías internacionales de poesía concreta o mostradas en exposiciones españolas, la revista multicopiada *Poliedros,* la carpeta antológica *Situación uno* y el cartel *Situación tres,* así como otros poemas aparecidos sueltos en revistas como *Zona Franca* o el *Times Literary Suplement* servirían para ilustrar mejor otras opciones de la poesía concreta española, considerada en su grupo principal de autores. En lo que respecta a los nombres ya repasados, Fernando Millán parece continuar la complejificación visual iniciada en *Textos y antitextos,* prologando la serie de variantes sobre «Ariadna», en encabalgamientos progresivos de letras, flechas, rayas, etc., con lo que el poema se hace un centro de tensiones que escapan, por así decir, al espacio representado. Enrique Uribe ha mostrado apenas algunas piezas menores, en la línea de combinaciones de palabras de sus *Concretos uno,* y un *collage* sugestivo, el que titula *Sueño afrancesado,* pero en verdad sus mejores cosas permanecen inéditas, en dos libros, *Concretos dos* y *Concretos tres,* y otro sobre el que trabaja actualmente. Amado Ramón Millán ha entregado igualmente un par de muestras menores, ahora ya desentendidas de lo semántico, cortes geométricos de bloques de letras, puntos y comas encabalgados. Por su parte, Montells ha publicado algún poema suelto afiliable en la imaginería y las disposiciones en la página a su *La cabellera de Berenice,* aunque esta vez se trate de Julio Campal el nombre manejado como homenaje: «el lenguaje está en proceso de descomposición / la simetría se acordona en leyes muy justas / las nubes se encuentran en el cielo / UN OLOR A CADAVER obsesiona las galaxias azules del destierro / JULIO CAMPAL está muerto y enterrado y yo no sé qué hacer», y su pieza hasta ahora más rigurosamente concreta, esta *Obertura:*

Sin embargo, otros autores se han manifestado en los últimos años, y con ellos el panorama de la poesía concreta española parece radicalizarse bastante: José Antonio Cáceres, J. C. Aberásturi, Miguel Lorenzo, Jesús García Sánchez, Jokin Díez y Francisco Zabala significarían, en conjunto, el renunciar a la dimensión semántica del poema para dedicarse, casi exclusivamente, a su dimensión visual; es decir, estarían cumpliendo el paso —casi inevitable, por otra parte— que va de la letra a la imagen, de lo «legible» a lo «mirable»; en suma, del texto al espectáculo. Con excepciones —y excepciones que han sido, sobre todo, inicios, tanteos, obras incluso un poco mecánicas, y menos o nada significativas ya—, estos autores no se preocupan por detenerse en la destrucción de un discurso al que, imagino, dan por suficientemente clausurado, o por el establecimiento de otros tipos de escritura, sino que trabajan en un terreno que tiene que ver principalmente con la plástica. Sin distinguir, por ahora, «mayores» o «menores» creadores en un grupo que está todavía entregando muestras sueltas, sí pueden darse algunas de ellas en apoyo de lo que sugiero considerar como un movimiento irreversible dentro de la poesía concreta española. Ver, así, piezas, respectivamente, de Zabala, Cáceres, Díez y García Sánchez:



4. PARA UNAS PUNTUALIZACIONES DE HISTORIA Y TEORIA

No quiero repetir aquí hechos y fechas de la poesía concreta española que sus autores han expuesto suficientemente y más de una vez, sino referirme a lo que considero indispensable en un planteamiento que cuente con las obras, la historia y la teoría. Es evidente que a este grupo se debe la introducción en el panorama español de la poesía concreta, al menos como fenómeno perceptible. Esto ocurre alrededor de 1962-63, en forma de conferencias, seminarios, publicaciones multicopiadas, exposiciones, etc., con Enrique Uribe, Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño como protagonistas principales, reunidos en torno al argentino Julio Campal. Hasta la aparición de los libros N.O., en 1969, la actividad del grupo consistirá mayormente en esos márgenes un tanto apostólicos, algo así como si estuvieran creando la infraestructura de su propia obra. En realidad, y anécdotas aparte, los concretos jugaron durante ese tiempo el papel de conspiradores inspirados, muy unidos, muy sectarios, muy alborotando de pronto hacia el fondo de la escena para desaparecer inmediatamente, en la comedia de la poesía española contemporánea. De seguro esa misma situación en el conjunto les haya impedido ver con claridad la totalidad del panorama poético, al que han acostumbrado referirse de manera bastante esquemática, dogmática incluso, y petulante en contrapartida. Por no citar sino dos manifestaciones de esa actitud, ver por ejemplo el prólogo de Fernando Millán a su libro *Este protervo zas,* en el que se lee: «La poesía de lengua española lleva muchos años detenida: prácticamente desde la muerte de César Vallejo», y «parece ser que ahora hay un deseo general de desmomificar a la poesía española, de darle un mínimo de vida». Decir esto es, por lo menos, desafortunado, y no llega demasiado lejos. Contradecirlo sería citar una lista larguísima de autores y obras, de Octavio Paz a Lezama Lima, de Nicanor Parra a Chicarro o a Ory, de José Hierro a Valente, y lo que haría sospechar es que los concretos, o Millán en este caso, no habían leído mucho. La otra cita pretende ser más científica, y la tomo del artículo «Julio Campal, más o menos», del número 6 de la revista *Poliedros,* septiembre 1970. La firma igualmente Millán:

> En efecto, en estos años (los primeros sesenta) se produce una serie de hechos capitales. Vamos a apuntar algunos de los más significativos: 1) Tienen lugar el agotamiento de las principales corrientes literarias. 2) En contrapartida —como el producto lógico de toda senectud que se niega a reconocerse como tal— comienza

la eclosión de innumerables epígonos, más o menos desnaturalizados. 3) La «cultura oficial» está en una bancarrota apenas comparable a otra cosa que a su pobreza mental. 4) Empiezan a entrar en el panorama cultural los jóvenes nacidos después del final de la guerra, y que empezaban a recibir el beneficio de una información undergraun (sic), más o menos significativa.

Considero indelicadamente hábil hacer coincidir todas estas catástrofes con la propia entrada en escena, pero es también incorrecto: «las principales corrientes literarias», aparte de que sea tan general como para no referirse en concreto a nada, si se agotaron ya lo estaban hacía mucho, como que a sus epígonos los conocemos desde los años cincuenta, y antes aún, englobables casi todos en esa «cultura oficial» igualmente en bancarrota desde hacía tiempo. Lo que sí puede haberse producido, con mayor acritud, es la toma de conciencia de tal situación, y la correspondiente renovación poética, para la cual, no obstante, se dibujaban algunas líneas bastante sólidas desde la década del cuarenta y luego en la del cincuenta, el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira,* algo de Hierro, de Otero, de Celaya, de Angel González, por una parte; el «postismo» y Labordeta por otra, así como Valente, Claudio Rodríguez, Sahagún, etc., a finales de los cincuenta, por no seguir citando nombres y posibilidades. En otros artículos, los concretos han sabido honrar a autores considerados como precedentes suyos, agregando a algunos de los aquí nombrados a otros como Cirlot o Antonio Fernández Molina, pero siempre en su carácter excepcional, y sin ahondar demasiado en ver lo que representaban exactamente, lo que tenían a sus espaldas. Esto, aunque no sea sino en muy rápidos repasos del pasado, corre el peligro de esas medias —y a veces ni eso— verdades, cuyo manejo llega a hacerse mecánico. No estoy, entiéndase, haciendo ningún canto de elogio apasionado al conjunto de la poesía española de posguerra, sino tratando de sugerir matizaciones. Y, también, de señalar un criterio que los concretos no siempre explicitan: la identificación absoluta de poesía «viva» —o «buena», o «de calidad», etcétera—, con experimentación, criterio que al usarse sin consciencia de que la literatura es un cuerpo que no sólo admite sino que necesita múltiples niveles de expresión complementarios, tiende a congelar esa mirada dogmática —es decir, excluyente— que dirige la mayor parte de sus declaraciones. Por lo demás, Millán olvida que «los jóvenes nacidos después del final de la guerra» son bastante más que la decena de concretos: ninguna alusión he visto nunca en

sus escritos más o menos teóricos o críticos a grupos de tanta validez y carácter renovador en los años sesenta como el de la revista *Claraboya,* a autores como Vázquez Montalbán, Ullán, José María Alvarez y otros tan significativos. Aquí parece jugar de nuevo el criterio absolutista, que al cabo va a poder ser calificado igualmente, si no se disponen a estudiar más seriamente el entorno, de autopropagandístico.

En lo que respecta a la consciencia de sí mismo del grupo de concretos, a la apoyatura conceptual de su trabajo, a la localización de su actividad dentro del marco internacional de esta poesía, creo que tampoco han hecho demasiado, pero se han equivocado menos, y ya parece estar constituyéndose cierto cuerpo teórico debido, sobre todo, a F. Millán. Si durante algún tiempo, cercano todavía, el grueso de sus declaraciones se dedicó al tipo ya señalado de «arreglo de cuentas» con el resto de la poesía española contemporánea —tarea cuya mejor fortuna sería entenderla como una provocación más o menos sana, más o menos necesaria, pero en todo caso admisible sólo provisionalmente—; a una exaltación justificada de toda vanguardia y específicamente de la poesía concreta —debida, sobre todo, a los escritos y conferencias de Campal—; y, tras de la muerte de éste, a una exaltación entre discipular y nostálgica, desde luego auténtica, de su figura y su obra, hoy los concretos que más o menos ocasionalmente escriben han trascendido, en general, esa etapa de dispersión, queja, batallitas y demás, para cristalizar algunos textos de cierta solidez. Falta todavía, pero es también pronto, una caracterización teórica peculiar dentro del conjunto de la poesía concreta internacional, respecto a la cual sólo recientemente han comenzado a particularizarse en las obras, y si en el terreno español se han referido vagamente a compañeros de trabajo, como Angel Crespo, José María Iglesias y el grupo Zaj, y apenas o nada al cuasi grupo —que parece, en parte, subgrupo— de *Poliedros,* se trata para todos de trayectorias demasiado incipientes como para siquiera invitar a este tipo de estudios.

Sin embargo, hay al menos tres textos —siempre dejando de lado los que se limitan a retomar enunciados acuñados, y hasta desarrollados, fuera— donde pudieran encontrarse las semillas de un pensamiento propio, y quiero considerarlos aquí brevemente. El primero sería el *Manifiesto Poesía N. O.,* que data de 1970, y aparece firmado por F. Millán, Francisco Zabala, J. A. Cáceres y Miguel Lorenzo. Son formulaciones breves, más provocativas que otra cosa, sugerentes

también, en el límite entre el terrorismo y la metáfora; en suma, un manifiesto, acaso demasiado juguetón, del que destacaría tres enunciados:

> la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando, libremente, creadoramente, sus mismas armas
>
> crear poesía n.o. es intentar comunicarse con el hombre de hoy utilizando su propio lenguaje
>
> sólo las obras situadas en la zona de resaca entre el arte y el n.o. arte tienen aún probabilidades de ser arte

El lector podrá creer lo que quiera, pero yo, personalmente, estimo que los dos primeros enunciados son discutibles, y que sólo servirían subsumidos e interpretados por el tercero. Es decir, no me parece que la poesía concreta —ni ninguna otra, desde luego— tenga mayor posibilidad de oponerse realmente a «la alienación...», etcétera, como no sea en el sentido estrictamente estético de entrar, con el mismo derecho, en ese *bricollage* constante del arte moderno, recuperando y contraproduciendo dentro del lenguaje de los *mass media:* cualquier esperanza de llegar a ser otra cosa en un período posrevolucionario debería postergar su manifestación hasta que estuvieran dadas, precisamente, sus condiciones de posibilidad. El que la poesía concreta sea un intento de comunicación «con el hombre...» etcétera, remitiría al mismo problema —evidentemente vicioso—: se trabaja dentro de los férreos límites de lo estético, no de la comunicación masiva, al menos en la realidad; y aunque se utilizan elementos de esa comunicación masiva, en la poesía concreta aparecen ordenados de tal manera que su código no es —como no lo es, son los concretos quienes han insistido aquí en eso, el de la «literatura»— masivo, sino artístico, lo que es tanto como decir peculiar, otro, lamentable pero comprobablemente. Admítase a nivel especulativo esta capacidad material de funcionar como comunicación masiva —sin abrir una discusión paralela sobre qué es lo que, de hecho, «comunica» la mayor parte de la producción de los concretos españoles—, pero el distanciamiento formal me parece, de todos modos, evidente. Bajar al nivel anecdótico del alcance de una comunicación basada en 300 ejemplares de un libro o 500 de un cartel sería, desde luego, una pieza menor en esta interrogante. Creo, por eso, que el enunciado mejor orientado es el tercero: ahí se está definiendo la zona en la que puede trabajar más fructíferamente la poesía concreta, que es precisamente la que señalé más arriba como

de *bricollage*. En tal sentido, me parece que es desafortunado —aunque suene rotundo— derivar a formulaciones de alguna manera inmediatistas de esta poesía, a la que convendría mejor los postulados estructuralistas de Barthes, Lacan, Sarduy, etc., sobre la obra como superficie sin fondo, juego exclusivista de planos, texturas, etc.

El segundo texto a considerar sería el artículo de F. Millán «Hacia una lengua supranacional», publicado en las páginas culturales del diario *Madrid* el 6 de mayo de 1970, y del que interesaría, sobre todo, un aspecto: la discusión de una tesis de Eugen Gomringer, el «padre» de la poesía concreta, a la que se opone Millán en lo que entiendo es el apunte teórico del giro dado por los autores en las obras: es decir, la subordinación de la dimensión semántica a la visual, o, si se quiere, la síntesis, pero en la que, de hecho, está predominando la segunda. Millán creo que habla aquí por boca de todos, y establece claramente ese camino de integración, de quiebra de moldes genéricos, que en la práctica se ha realizado, adelantándose incluso a la cristalización de una poesía fonética que entre los españoles no está todavía puesta a punto, aunque se trabaje también hacia ella. Y hasta llegaría a decir que sus planteamientos se quedan algo cortos en ese sentido, en cuanto ya debería tenerse claro el carácter limítrofe, la tendencia totalizadora, de la poesía concreta, yendo al encuentro de las artes plásticas y de la música tanto como éstas se han acercado igualmente a otras formas también en movimiento, de modo que las etiquetas se nos quedarán de seguro inservibles en un plazo no tan lejano.

Finalmente, en lo que Millán titula *Algo así como un prólogo* de su libro *Textos y antitextos*, y aparte de algunas formulaciones iniciales como: «el texto y su negación, el texto y su proyección, el texto y su progresión», «llenar el reducto más próximo al silencio», «la letra (como) una forma en movimiento» y como «un signo al que la historia ha liberado de su papel de intermediario, para convertirlo en un objeto vivo», etc., se encontraría esta serie de tesis que, aunque más limitada teóricamente a la poesía concreta «literaria», es uno de los discursos teóricos más coherentes realizados por estos autores:

una progresión negativa: nueve razones entre otras.

1) la página impresa, puede tomarse como una auténtica objetivación del texto tradicional, como tal tiene un valor adquirido que supera su naturaleza y su propio cometido.

2) la página impresa, puede ser por lo tanto, utilizada para fines que no son específicamente suyos. estos fines utilizan el valor ya adquirido, y al dirigirlo hacia otro fin, cambian su sentido.

3) la negación es un proceso dialéctico: la negación del texto tradicional, da paso a otro nuevo que nace de ese proceso, y que no permanece como una simple negación, sino que crea sus propias relaciones, su mundo significante.

4) frente a la invasión de lo discursivo, de la atracción aplastante de la publicidad, de la verborrea, la poesía sólo puede responder de una forma: tachando, negando, borrando...

5) nuestro tiempo está demostrando, cómo es posible hacer literatura con medios «no literarios», cómo es posible hacer poesía con medios «no poéticos». cualquier medio programable, en principio, es un signo sobre el cual puede descansar un significado poético.

6) líneas, puntos ortográficos, espacios en blanco, etc., son elementos valuables por su capacidad de expresión. a la hora de intentar un nuevo texto, ellos asumen en gran parte el puesto de protagonistas, aislados de su contexto, hacia una nueva significación.

7) el texto tradicional es unívoco y univalente: su significación visual es nula, al ser utilizado conscientemente, su valor visual empieza a actuar como un significado autosuficiente.

8) entre lo visual y lo semántico, es necesario intentar una nueva dimensión que sea la superación de ambos, un punto de partida puede ser la utilización de la visualidad de lo semántico tal como propone en cierto modo, la poesía concreta.

9) si todo poema debe caminar entre el «orden y la aventura», debemos partir de la aventura innombrable de lo que nos rodea, para desembocar en el orden de un planteamiento.

5. PARA CONCLUIR

No pensaba, al comienzo de este trabajo, formular ningún tipo de conclusiones, pero me siento obligado a hacerlo de alguna manera, que será desde luego provisional, aproximativa y parcial. En primer lugar, la poesía concreta española parece haber recorrido, en un plazo apretado, varias etapas desde los tanteos iniciales, más que nada reactivos contra el medio, dependientes de enunciados muy generales, y dedicados a tareas diversas principalmente de difusión de obras no propias, pasando por la asimilación mecánica de la produc-

ción internacional sin destacarse mayormente en su cuadro, hasta la creación de una poesía peculiar, de exigencias y logros, encontrándose posiblemente ahora en un momento de aprovechamiento de lo realizado y de búsquedas que se presentan en un frente bastante amplio, cuyo futuro es imprevisible, pero puede verse bajo un signo optimista. En segundo lugar, la poesía concreta española se ha mostrado capaz de funcionar como un órgano flexible, trabajando ya sobre la destrucción del discurso tradicional, ya en la renovación de sectores como lo amoroso, lo crítico, lo paródico, etc., ya en la proposición de nuevas formas de belleza tanto expresivas en un sentido más usual como propiamente plásticas. Finalmente, y además de algunas declaraciones provocativas, ha comenzado a producir su teorización correspondiente, a la que faltaría sobre todo una diversificación de criterios y una amplificación del objeto, además de un margen de autocrítica ausente hasta ahora, cuya contrapartida ha sido el desinterés general de la crítica hacia este tipo de poesía. En cierto modo, este trabajo pretende llenar una parte de ese vacío, aparte de por estimaciones debitorias, por considerar que, dentro de la aventura que siempre representa la poesía asumida como verdadera existencia, la concreta tiene a su favor el ser, hoy por hoy, una de las más decididamente volcadas en el riesgo de la búsqueda —y en el goce del encuentro— del panorama poético español.

JULIO E. MIRANDA

21 rue de l'Equité
1090 BRUXELLES (Belgique)