

# Los manifiestos de la poesía concreta española

DIEGO ZORITA ARROYO  
*Universidad Autónoma de Madrid*

**Resumen:** La poesía concreta española ha recibido en los últimos años una creciente atención crítica, tanto desde instituciones académicas como museísticas, que ha restañado el olvido de esta corriente. Dado el carácter vanguardista y utópico del movimiento concreto, los manifiestos fueron uno de sus géneros discursivos centrales. Sin embargo, los manifiestos concretos, publicados por grupos como la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, pero también por figuras como Julio Plaza o Ignacio Gómez de Liaño, no han recibido análisis exhaustivos, a pesar de su alto valor para evaluar la recepción que los poetas españoles hicieron del movimiento concreto internacional en el contexto de la España tardofranquista. Este artículo pretende justificar la relevancia poética y estética de los manifiestos concretos, analizarlos minuciosamente y dar cuenta de su importancia para una relectura de la poesía española vanguardista de los sesenta y los setenta.

**Palabras clave:** Manifiesto, Poesía concreta española, Poesía española contemporánea, Vanguardia, Ignacio Gómez de Liaño

## The manifestos of Spanish concrete poetry

**Abstract:** Over the last years, critical attention towards concrete poetry has gain momentum, either by academic institutions or by museums. This attention has been fundamental for the recuperation of its history. Given concrete poetry avant-garde and utopian character, the manifestos were one of its most prominent genres. However, concrete manifestos, written by groups like the Cooperativa de Producción Artística y Artesana but also by individuals like Julio Plaza or Ignacio Gómez de Liaño, have not been an object of critical studies despite its value for the evaluation of the reception of international concrete poetry. This article aims to justify the poetic and aesthetic significance of concrete manifestos, to analyze them thoroughly and to give an account of its relevance for a reinterpretation of Spanish avant-garde poetry of the sixties and the seventies.

**Keywords:** Manifiesto, Concrete Spanish poetry, Contemporary Spanish Poetry, Avant-garde, Ignacio Gómez de Liaño

## 1. Introducción

**E**n los últimos años, las manifestaciones poéticas inscritas bajo los variables marbetes de poesía experimental, poesía visual o escritura experimental — dentro de los cuales la poesía concreta ha tenido una importancia central — han recibido una creciente atención crítica y museística que no ha tenido como responsables de la interpretación estética e historiográfica a los protagonistas de aquella escena de finales de los sesenta. Los estudios de María Salgado (2014), Rosa María Benítez y Juan Albarrán (2018) o Esteban Pujals Gesalí (2013), unidos a la encomiable labor historiográfica realizada por el Museo Reina Sofía — que en los últimos años ha acogido una importante exposición sobre los Encuentros de Pamplona (2009-2019) o la retrospectiva de la obra de Ignacio Gómez de Liaño (2019-2020) y ha recuperado en el número 3 de la revista *Desacuerdos* (2005) valiosos documentos de la época — y por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León — en el que se han realizado tanto rigurosas exposiciones individuales de la obra de José Luis Castillejo (2018-2019) o José Miguel Ullán (2021) como muestras de la escena de la poesía experimental (2017) — han contribuido determinantemente a reconstruir la historia de un conjunto de manifestaciones poéticas españolas cuyo impulso vanguardista fue opacado por el éxito de la célebre antología de Josep María Castellet.

Dicho impulso vanguardista entronca con el linaje de las neovanguardias y con su propósito utópico de buscar alternativas al principio de la autonomía de las artes. En el caso de la poesía concreta española, heredera de la poesía concreta brasileña y suiza, las salidas del principio de la autonomía de las artes consistieron en la actualización de la poesía a los imperativos de una sociedad de masas, progresivamente tecnificada y dominada por la publicidad. Uno de los sueños dorados de la poesía concreta de origen suizo fue la creación de una lengua supranacional que, apropiándose de los recursos signícos de la señalética y la publicidad, constituyera un medio de comunicación sintético y universal (Gomringer en Ellen Solt, 1968: 3). Mientras que se han ofrecido análisis sobre la transformación del poema planteada por la poesía concreta española — siendo especialmente valiosa la ofrecida por María Salgado (2014) — apenas se ha dedicado atención crítica a la condensación de las pretensiones utópicas de la poesía concreta en los múltiples manifiestos que publicaron.



Este artículo pretende dar respuesta a este vacío, ofreciendo un análisis exhaustivo de los manifiestos de la poesía concreta. Sin embargo, no se trata de interpretarlos como textos teóricos que constituirían el plan para la realización de un cambio materializado, a posteriori, en la poesía, sino que los manifiestos concretos son analizados como textos dotados de valor poético por sí mismos que, al tiempo, condensan el potencial utópico del movimiento.

## 2. Justificación de la relevancia de los manifiestos concretos

Uno de los automatismos de nuestro sentido común literario nos lleva a concebir los manifiestos como textos propedéuticos o preparativos donde se vendrían a explicitar los fundamentos teóricos de la poética que, una vez expuesta enumerativamente, se materializaría en las obras. Sin embargo, como se ha señalado repetidamente con respecto a los manifiestos del futurismo ruso (Perloff, 2003: 90), no hemos de considerar los manifiestos de la poesía concreta española como proyectos metaliterarios que antecederían a la obra sino, más bien, dada la naturaleza conceptual del movimiento y teniendo en consideración la radical transformación del medio poético que plantea –oblitando los rasgos que nos permitían identificar como poético un determinado texto u obra– como otras formas de presentación del poema por cuanto la reflexión sobre la poesía se torna equivalente a su producción.

Poca ha sido la atención crítica dedicada al análisis del conjunto de manifiestos concretos a pesar de que constituyan imprescindibles documentos para el análisis de la pulsión utópica que animó el movimiento. Si la utopía comporta una ruptura radical con el momento presente y la inauguración de un espacio y un tiempo donde rige un orden nuevo, como ha señalado Mary Ann Caws, el manifiesto es el medio literario para marcar esta cesura:

The manifest proclamation itself marks a moment, whose trace it leaves as a post-event commemoration. Often the event is exactly its own announcement and nothing more, in this Modernist/Postmodernist genre. What it announces is itself. At its height, it is the deictic genre par excellence: LOOK! it says. NOW! HERE! (2001: XX)

Asimismo, el manifiesto es, en muchas ocasiones, aquel género donde la asimilación de la estética del cartel publicitario es más coherente con la situación

pragmática para la que ha sido concebido, siendo la apropiación y mimetización con la lectura sintética del anuncio publicitario uno de los proyectos de transformación radical de la poesía que propugnó el concretismo. La naturaleza breve, proclamadora y urgente del manifiesto hace del cartel publicitario un género especialmente apropiado para responder a su finalidad pragmática. En este sentido, los manifiestos de la poesía concreta española pondrán en juego innovaciones tipográficas y nuevas estrategias en la disposición del contenido en la página que subrayan su voluntad transgresora e inauguradora, su propósito rebeldemente vanguardista y su clamor por la atención del lector.

Por último, parecería que el manifiesto acaba también con una identificación solipsista del hecho poético por cuanto el discurso subjetivista y las emociones personales quedan subordinadas (Perloff, 2003: 88) a su propósito oracular, agonístico e impugnador que, oponiéndose a las formas pasadas, nos invita a unirnos al fantasma colectivo de la buena nueva y de la nueva época. Si bien es cierto que la supresión de los impulsos subjetivos y las confesiones personales han desaparecido en los manifiestos de la poesía concreta en beneficio de una defensa de la creación cooperativa, no es menos cierto que el adanismo de los manifiestos de las vanguardias históricas, con su impugnación de todo el orden preexistente, se ha modulado y matizado en aquellos de la poesía concreta española que, al modo del «Plan piloto para la poesía concreta», lanzan una mirada retrospectiva para, en la recuperación y difusión del legado de las vanguardias históricas, establecer una tradición alternativa. No se trata, por tanto, de abjurar de todo orden pasado, como de recuperar críticamente el legado de las vanguardias<sup>1</sup> en un campo literario español que desconocía estas referencias, proscritas durante buena parte del franquismo. Bien es cierto que muchos de ellos lanzaron andanadas contra la escritura y la poesía discursiva, aunque estos elementos no tengan tanto un componente literario o estético como político, pues, como veremos, la escritura es convertida en un trasunto de la moral conservadora franquista.

Los manifiestos concretos quedan ordenados cronológicamente, de modo tal que el primero que aparecerá será el publicado en 1967 por Julio Plaza, una figura tradicionalmente asociada a la pintura que, sin embargo, tendrá

---

<sup>1</sup> Como ha señalado Hal Foster, esta ruptura total con el pasado, alimentada por el adánico deseo de un radical comienzo, ha de ser entendida desde una perspectiva retórica de las vanguardias históricas pues «estos ataques al arte fueron sostenidos, necesariamente, en relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción» (Foster, 2001: 17).



una importancia central en la escena del concretismo español. Los siguientes manifiestos son producto de la escisión que suele marcar el relato fundacional de la poesía experimental en España: la disolución del grupo de poetas congregados en torno a la figura de Julio Campal. El resto de los manifiestos son, bien declaraciones colectivas de principios a través de la que se definía el ideario estético de los grupos, bien textos escritos por algunos de los miembros de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana y el Grupo N. O que recogían buena parte de aquellas experiencias colectivas.

### 3. Los manifiestos concretos

Uno de los primeros manifiestos del concretismo fue el titulado «Manifiesto pro-integración» (1967), escrito por Julio Plaza, quien colaboró con el concreto brasileño Augusto de Campos en la creación de los *Poemobiles*, una obra cuya composición verbal se basaba en la permutación combinatoria mientras que su articulación material utilizaba la geometría y los colores primarios para formar un verdadero poema objeto (Barreiro López, 2018: 991). Si bien es cierto que Julio Plaza ha sido inscrito en el campo de las artes visuales, su relación con la escena de la poesía concreta madrileña y con sus figuras principales fue habitual. De hecho, Paula López Barreiro considera que Julio Plaza fue el punto de conexión de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate con Julio Campal e Ignacio Gómez de Liaño (Barreiro López, 2018: 983). Sin embargo, más allá de que el contacto de Julio Plaza con los protagonistas de la poesía concreta española fuera estrecho, compartían algo más que la relación personal pues sus preocupaciones estéticas eran muy similares.

El «Manifiesto pro-integración» constituye, quizá, el alegato más convencido en favor de la integración de las artes. Podríamos interpretar este término de «integración» como regido por un complemento preposicional de lugar: el interés es investigar la transformación del medio poético a través de la cual se plantean nuevas funciones sociales de la poesía tras el declive de la lírica. En el caso del manifiesto de Julio Plaza, el sentido más preciso del término integración parece ser aquel que refiere al sueño wagneriano de la síntesis de todas las artes, aunque ambas acepciones se conjugan en el manifiesto. Si la primera acepción del concepto de integración se hace evidente en su crítica del objeto artístico cuyas «consecuencias han sido nefastas para la sociedad,

porque hay una dualidad entre el arte y la vida, es arte de evasión, supervalorizado – subjetividad – » (Plaza, 1967: s. p.) la segunda acepción del concepto de integración la expone en el primer epígrafe del manifiesto: «es necesario romper los conceptos de artes tradicionales separadas totalmente. Todas deben sacrificarse en pro del conjunto total, y por tanto superior, la cultura de la forma particular finaliza, la cultura de las relaciones determinadas ha comenzado» (Plaza, 1967: s. p.).

El interés que presenta este manifiesto es que hace una defensa explícita de la asimilación de procedimientos y métodos científicos en el proceso de creación de la obra. Alineándose en la tradición de la pintura geométrica, Julio Plaza aboga por la supresión de la figuración y defiende los nuevos principios científicos en los que el artista ha de basar su técnica creativa:

5. Leyes de integración, el empleo del número y unidades celulares, – módulos –, los sistemas racionales creados por el hombre son la base de esta obra, tales como la matemática, la cibernética, la gestalt – psicología de la forma –, los medios técnicos y plásticos, en suma, los sistemas científicos, objetivos y concretos. (Plaza, 1967: s. p.)

Esta incorporación de procedimientos matemáticos en el proceso de creación artística conlleva una transformación radical de la figura del creador que, superada la larga querrela entre la inspiración y la técnica, deja de ser concebido, bien como habilidoso artesano, bien como poseída luminaria, para figurar como un productor cuyo propósito es la integración del arte en la sociedad posindustrial. El manifiesto se cierra con una vigorosa reivindicación de la transcendental misión del arte que trataría de dar lugar al hombre nuevo mediante el establecimiento de una relación participativa y dialéctica entre el arte y la sociedad. El manifiesto de Julio Plaza, que antecede a los del concretismo poético, anticipa el interés por dotar a la práctica artística de procedimientos objetivos de producción y el deseo de romper con los límites disciplinarios entre las artes.

En el caso de los manifiestos nacidos de la influencia de la poesía concreta internacional, todos ellos comparten un cierto humor antiinstitucional propio de los acontecimientos de mayo del 68. La mayor parte de los manifiestos de la poesía concreta española dirigen este rechazo contra la escritura, epítome de los atributos institucionales: estabilidad, normatividad y preservación. La escritura y su contraparte, la legibilidad, son concebidos como un es-



pacio de represión del que es preciso liberarse para acceder a nuevas formas de comunicación, sintéticas y visuales, fetichizadamente emancipatorias, que aseguren el acceso presemiótico a una realidad más plena (Pujals, 2013: s./p.). Este impulso utópico por un lenguaje poético presemiótico mediante el cual establecer un contacto inmediato con una realidad más plena conecta la poesía concreta con varios de los principios definitorios de la «doxa» romántica, a saber, que la poesía es un lenguaje autónomo con respecto a las lenguas naturales que, sin embargo, revela su esencia y habilita una relación privilegiada con la verdad (Schaeffer, 1999: 58). Así lo ha entendido Esteban Pujals Gesalí, para quien la poesía concreta no es sino «una de las expresiones más tardías del Romanticismo» (2013: s./p.). Si bien es cierto que este juicio resulta pertinente con respecto a la fetichización de la visualidad como un lenguaje más pleno no se compadece, sin embargo, con aquellos componentes estéticos de la tradición constructivista que la poesía concreta pone en juego, como podrían ser la concepción del creador como un productor y la implementación de métodos experimentales de creación poética.

Asimismo, se ha tomado en consideración el hecho de que, mientras que, en el caso de la poesía concreta de origen suizo-alemán, así como en el caso del letrismo (Feldman, 2012: 120), el rechazo de la escritura alfabética entroncaba con la necesidad de exorcizar la experiencia reciente del nazismo y, en ese sentido, encontrar nuevas formas de expresión liberadas de su influencia cultural<sup>2</sup>, en el caso español, la concepción de la escritura alfabética como un orden necesariamente opresivo no responde a esta motivación política como a las ansias de una juventud por descubrir nuevas formas de expresión literaria en un ambiente cultural asfixiado por la moral franquista y aislado de las corrientes europeas. Si bien es cierto que, aunque podamos interpretar el visceral rechazo a la escritura como una reacción airada y transgresora ante el anquilosado aislamiento del campo cultural español durante el franquismo, la articulación misma de la poesía concreta española como un movimiento con conexiones e influencias internacionales es testimonio de las grietas en las estrategias de control del régimen y una consecuencia de la progresiva integración de España en el comercio europeo.

---

<sup>2</sup> Para una interpretación brillante del poema *Silencio* de Eugen Gomringer que pone en conexión el minimalismo visualista del poema con la experiencia del nazismo puede consultarse el texto de McCaffery, Steve (2013), «Politics, context and its constellation. A case study of Eugen Gomringer's *Silencio*», en *European Journal of English Studies*, 17, 1, 2013, págs. 10-22.

Quizá el manifiesto donde de forma más radical se postule el rechazo de la escritura sea el escrito por Ignacio Gómez de Liaño «Abandonar la escritura» en 1968 y publicado en la revista francesa *Ou* en febrero de 1969 (en Millán, 2009: 71)<sup>3</sup>. En la versión publicada en esta revista francesa, el título del manifiesto, en mayúsculas, quedaba dividido, correspondiéndole al verbo «abandonner» la cabecera de la página y al término «l'écriture» la parte baja de la página, algo coherente con la crítica pretendidamente desmitificadora de esta técnica humana que el manifiesto realiza. En el margen izquierdo, también en letras mayúsculas, separadas entre sí, las dos letras que dan título a la revista. Asimismo, en esta versión decide Liaño subrayar determinados términos, aquellos precisamente más cargados connotativamente como lo sagrado, lo inmutable, formalismo o moral.

Los primeros tres epígrafes del manifiesto están muy centrados en realizar una crítica del humanismo, muy coherente no solo con el humor antiinstitucional de mayo del 68 sino también con los postulados de algunos filósofos posestructuralistas franceses cuyo rasgo común y distintivo fue, según Alain Renault y Luc Ferry en un texto clásico, un acendrado antihumanismo. Dice así Gómez de Liaño en el tercer epígrafe de su manifiesto: «las (pretendidas) soluciones humanísticas en todas las circunstancias falsifican —engañan— la cultura, fijándola, vegetalizándola» (Liaño, 2013: 348)<sup>4</sup>. Si el humanismo es la ideología en que se refugia «lo sagrado y lo inmutable», la escritura constituye aquella técnica a través de la cual se realiza la labor de fijación y afianzamiento del Poder y de la cultura muerta<sup>5</sup>. Se impone, por tanto, «abandonar la escritura. ¡Sí! Se hace necesario abandonar la escritura, tal como

---

<sup>3</sup> La versión que recoge Fernando Millán en el catálogo de la exposición *Escrito está. Escritura experimental en España* no hace justicia a la disposición tipográfica que el manifiesto tenía en la revista *Ou* y que se puede consultar en Gómez de Liaño, Ignacio (2013), *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*, Madrid, Siruela, pps. 347-348.

<sup>4</sup> En una hoja volante del Grupo N. O también encontramos la crítica de la poesía humanizadora. Dice: «usted quiere con toda razón contribuir a que la poesía española salga de su impotencia creadora, publicadora, comunicadora, humanizadora, experimentadora, reveladora, HÁGALO SIN TEMOR, apoya a la poesía N. O» (en Millán, 2009: 196)

<sup>5</sup> Max F. Jensen se decanta por ofrecer una interpretación de los términos absolutos de Liaño según la cual el Orden y lo sagrado referirían al régimen franquista mientras que la crítica del humanismo estaría escondiendo la rehumanización de la poesía propuesta por sectores de la izquierda (2019: 295). Creo que esta interpretación referencial no es del todo apropiada, no solo porque la crítica de Liaño y la CPAA hacia el franquista era indirecta pero no pretendía ser críptica. Radicaba, más bien, en un comportamiento y una práctica artística que, sin oponerse directamente al Régimen, frustraba sus expectativas de sentido y orden. Tampoco considero que la crítica del humanismo haya de ser referida privativamente al campo poético español sino, como señalo arriba, a un cierto aire de época.



existe, esta escritura que nos vemos obligados a soportar, que es la utilidad de la Burocracia» (Liaño 2013 348). Les corresponde a los poetas «inventar los medios con que crear el mundo el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce» (Liaño, 2013: 348). Esta defensa de la función necesariamente creativa y no representativa de la poesía, que la conecta con la tradición del constructivismo, estaba presente ya en la «Declaración de Principios» de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana donde señalaban: «Estéticamente nos declaramos constructivos, desde el momento en que trabajamos en mejorar las relaciones y las condiciones para que esto ocurra, por medio de lo específicamente artístico.» (en Carrillo et. al., 2005: 56)

Las expectativas utópicas que le asigna Liaño a la poesía cuya función no es representar el mundo o imaginar un nuevo mundo, sino construir un mundo nuevo se hacen más explícitas si cabe en esta «Declaración de Principios» escrita colectivamente un año antes de la redacción de su manifiesto. En aquella declaración, la CPAA se proponía «el diseño estético de la sociedad» (en Carrillo et. al., 2005: 56), en una formulación retórica que, recordando a los propósitos políticos que la Escuela de Ulm<sup>6</sup> le otorgaba al diseño como un medio de reconstituir todas las formas del medio ambiente social, proponía la superación de las formas místicas propias de la cultura humanística mediante la persecución de una «comunicación objetiva» (en Carrillo et. al., 2005: 55). En definitiva, tanto en el manifiesto de Liaño como la declaración colectiva de principios, la escritura es el culmen de la moral humanista conservadora, «el alfabetismo no es más que una explotación» (Liaño, 2013: 349). Si bien es cierto que, tanto Liaño como la CPAA tantean dos posibles salidas de la opresiva alfabetización: una, racionalista y objetivista cuyo pulso utópico era de carácter tecnofetichista, vertiente que Liaño desarrolló más ampliamente en su relación con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y otra, irracionalista y azarosa, más afín al dadaísmo y al situacionismo, que fue la que exploró con la CPAA y con los poemas públicos que realizó junto a Alain Arias-Misson. Estas dos vertientes son las que parecen latir en la aspiración a una comunicación objetiva. Como ha señalado Simón Marchán Fiz:

---

<sup>6</sup> Liaño era conocedor de la Bauhaus y, según Lola Hinojosa, los documentos que se conservan en su archivo sobre el «Seminario de formación lírica de vanguardia» estaban trufados de «postulados de la Bauhaus de Walter Gropius y la Escuela de Ulm de Max Bill» (Hinojosa, 2020: 16)

La subjetividad artística parece haber devorado en ambos casos [dadaísmo y constructivismo] toda la realidad, no respetando las supuestas objetividades que ataban al arte hasta su misma antesala, pero ello es a cambio de conquistar para la obra artística, ya sea a través del caos del fragmento o del orden de la línea y el color en el espacio, una objetividad inédita (1989: 28)

En el manifiesto ANTIPRO, escrito un año después de la aparición en *Ou* de «Abandonar la escritura» Liaño explora esta segunda vía, más afín al dadaísmo, a través del juego con la contradicción. Como ocurría en «Abandonar la escritura» hay una cierta preocupación por la disposición gráfica y la tipografía del texto. En este caso, el título aparece repetido en mayúsculas a los dos lados del texto del manifiesto que figura, encajonado, en el carril central de la página. Asimismo, el título también figura en dos ocasiones en la parte baja de la página, escrito en dos renglones distintos y figurando, el texto de la segunda línea, invertido, como si entre ambos fragmentos de texto mediara un espejo. El hecho de que el título figure en cuatro ocasiones, congregado en parejas espacialmente opuestas es índice del patrón constructivo que sigue todo el manifiesto, a saber, la oposición de afirmaciones («pro») y negaciones («anti») para alcanzar una síntesis en el «es no es» (Liaño, 2013: 351). Ofrezco aquí una breve muestra de la lógica deliberadamente contradictoria, autorrefutatoria que define este manifiesto:

El arte es también el Orden. Disolver el arte. El Orden es parte de la muerte. Solamente por el Orden la Vida comienza y termina. Disolver el Orden. ¡Crear la fusión y la confusión! ¡inaugurar la Revolución Antropológica! [...] La destrucción completa de todo lo que está en ruinas. Es no es. Lo que se desespera, y lo que se espera. Lo que no puede imaginarse y se imagina. Estar fuera, estando dentro. [...] ANTIPRO. Es el camino. También Utopía. (Liaño, 2013: 351)

Mientras que «Abandonar la escritura» tenía un tono impugnatorio e incendiario que señalaba a la escritura como aquel orden que había que derribar<sup>7</sup>, el manifiesto «ANTIPRO» presenta una retórica más oracular que parece anunciar el camino utópico de la revelación y la senda de la revolución antropológica. En ese sentido, es un manifiesto que se compadece mejor con las obras que Liaño desarrolló en colaboración con Arias-Misson.

---

<sup>7</sup> En el que Liaño también insistiría en un texto posterior, de 1971, titulado *Palabra y terror*: «El verbo del poeta se ha hecho verborrea insignificante, muda y/o vociferante apologética d elo que existe, en cuanto lo fetichiza por lo pronto en «escritura». Destino espectral de experiencias y acciones yuguladas» (Liaño, 2013: 356).



El relato historiográfico de la poesía concreta española ha narrado el nacimiento de los dos grupos principales de creación poética como el producto de la escisión de una unidad cuyo núcleo cohesionador era Julio Campal. El segundo de los grupos, el grupo N. O, nació con el envío de una carta, una especie de manifiesto fundacional, en la que sus firmantes se arrogaban la defensa del legado de Julio Campal y en la que se hacían cargo de perpetuar la labor de difusión y enseñanza de la vanguardia internacional que el poeta uruguayo desarrolló a lo largo de su vida. Además del compromiso con la continuación del legado de Julio Campal, los poetas firmantes se proponían «trabajar en el terreno creativo en un plano auténticamente experimental hasta que tales experiencias puedan ser utilizadas socialmente, sin lo cual no consideramos que la obra artística puede cumplir su propósito» (en Millán, 2009: 78). Aunque en este texto fundacional ya se anunciaba implícitamente la asimilación de procedimientos científicos con el término experimentación, en torno al que orbitara la reflexión teórica posterior de Fernando Millán, y la preocupación por otorgar a la poesía una nueva función social, es en dos manifiestos posteriores donde se definen más precisamente los presupuestos poéticos del Grupo N. O.

Me estoy refiriendo a «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O» publicado en 1969 en la revista *Labris*, en Amberes, (en Millán, 2009: 78) y al «Manifiesto Poesía N.O» que fue incluido en *Situación cinco*, una de las antologías publicadas en la Ediciones N. O con motivo de la primera exposición antológica que el grupo organizó en la galería Eurocasa (Miranda, 1973: 529). El titulado «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O» apunta, ya desde el título, hacia la objetividad como uno de los presupuestos primeros de la producción poética. Es en el contexto de la cruzada constructivista contra el estilo donde hemos de entender las reivindicaciones constantes de la objetividad como el medio a través del cual superar una concepción expresivista del arte que tenga como criterio de valoración la originalidad o la autenticidad. Merece la pena recuperar estas palabras de Francisco Fernández Buey sobre el constructivismo y el estilo:

Lo propio del constructivismo es la lucha casi constante, consciente o inconsciente, contra el estilo, lo que enlaza con sus pretensiones de científicidad, sus deseos de acudir a la solución de cuestiones concretas, su afán por superar las barreras de una codificación lingüística que impondría desde el código y con él unas normas fijas. (1973: 17)

Aunque previamente he señalado que los manifiestos del concretismo no lanzaban una mirada destructiva hacia el pasado, negándolo como un error radical, sino que, más bien, pretendían articular una tradición alternativa, «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O» es uno de los manifiestos más adánicos en su propuesta de un nuevo inicio absoluto, como se hace evidente en la lapidaria frase «solo el olvido de la totalidad de la literatura tradicional de la posguerra atrayente, socialmente la poesía en España carece de proyección y significado, esta situación es tan definitiva que solo una renovación total tiene sentido» (en Millán, 2009: 79). La frase está deliberadamente deslavazada y entre cada una de sus proposiciones no hay una trabazón sintáctica profunda, sino que las distintas aseveraciones parecen sucederse paratácticamente y sugerir su relación mediante su presentación gráfica en la página. Mientras que la primera «solo el olvido...» sigue el ordenamiento escalar de las frases previas, en virtud del cual las palabras se colocan en niveles distintos organizándose como curvas ascendentes y descendentes en la página, la siguiente «socialmente...» se agrupa en un caja en el margen derecho de la página ubicada inmediatamente debajo del final de la palabra «atrayente» para que la última «esta situación...» vuelva al margen izquierdo dividiéndose en tres líneas que coinciden con el sintagma nominal, el sintagma verbal y la subordinada adverbial consecutiva: «esta situación / es tan definitiva / que solo una renovación total tiene sentido».

Si la defensa de la objetividad como procedimiento poético constructivo había aparecido ya en la «Declaración de principios» de la CPAA y figura también en este texto, encontramos otro punto de conexión con el manifiesto de Ignacio Gómez de Liaño «Antipro», pues también plantea el grupo N.O una defensa de la contradicción. La última parte del texto dice «solo la posibilidad de contradicción – supremo derecho del arte hace positiva cualquier declaración pragmática o teórica, en arte solo la vida tiene razón» (en Millán, 2009: 79). La convivencia en los manifiestos de postulados de raigambre constructiva junto con otros más afines al dadaísmo y al situacionismo, como la defensa de la identificación de arte y vida, habría de obligarnos a cuestionar que constructivismo y dadaísmo estén «destinados a chocar de un modo tan frontal como irreconciliable» (Marchán Fiz, 1989: 25).

El «Manifiesto N.O» apareció en 1970 con motivo de la primera exposición que el grupo realizó en la galería Eurocasa. Como prólogo al catálogo *Situa-*

*ción cinco* se incluía el manifiesto del que resultan especialmente significativos tres postulados

la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando libremente, creadoramente, sus propias armas

crear poesía n.o. es intentar comunicar 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. (en Miranda, 1973: 530)

Aparece en este manifiesto una de las constantes que, más tarde, definirán la labor teórica y divulgativa de Fernando Millán, a saber, que la poesía no ha de mantener una relación de oposición directa con la publicidad, sino que, apropiándose de sus métodos, ha de ocupar los medios de comunicación de masas para «comunicar con el hombre de hoy» mediante una escritura no pobre (Millán, 2009: 109) que agote todos los recursos semióticos del lenguaje.

El interés de la poesía concreta por el medio publicitario tiene su origen en un capítulo de la *Estética* de Max Bense titulado «El mundo de los anuncios». En dicho artículo, Max Bense analiza como el declive del objeto cultural autónomo ha propiciado la extensión de la experiencia y la creación estética al mundo de la publicidad y la producción industrial, haciendo que el arte deje de ser «signo de la perfecta magnificencia del espíritu y de las insuperables posibilidades del ser humano» para que sea entendido como «algo que puede consumirse, gastarse, perecer y que significa miseria» (Bense, 1969: 127). Para Bense, la relación que hay entre el «estilo publicitario del arte y el estilo publicitario de la literatura» es que ambos manifiestan el ser de la mercancía. La forma literaria de exposición de la mercancía es, según Bense, la épica de los sustantivos, es decir, la proliferación de sustantivos y atributos sin apenas trabazón sintáctica en el plano de la página. Esta proliferación sustantiva tiene como objetivo la presentación epidérmica de los objetos que les «confiere la máscara o el carácter de la mercadería» (Bense, 1969: 129). Quizá la conclusión más interesante que extrae Bense es que la asimilación del estilo publicitario en la literatura, cuyo rasgo más inmediato es la épica

de los sustantivos, conlleva la desaparición del poema como exteriorización de la personalidad pues no se trata tanto de una «creación del creador, sino de los objetos, de las mercaderías» (Bense, 1969: 128).

Sin embargo, a pesar de que fuera en el campo de la poesía concreta donde se ofreció una reflexión más persuasiva y convincente sobre la usurpación que la publicidad había hecho de la función que, durante el romanticismo, le correspondió a la poesía<sup>8</sup>, la apropiación de «sus propias armas» no logró manifestar con la suficiente claridad su oposición a la alienación de la imagen publicitaria. Buena parte de los poemas concretos acabaron por mimetizarse con el discurso publicitario a través de la épica de los sustantivos. Las propuestas más interesantes de apropiación del medio publicitario no se dieron en el campo de la poesía concreta más ortodoxa, que se quedó en un plano ingenuamente icónico o en el empleo de una sustantivación abstracta, sino, más bien, en la obra de un conjunto heterogéneo de poetas como Justo Alejo, Aníbal Núñez o Manuel Vázquez Montalbán, que consiguieron apropiarse de su retórica para subvertir la finalidad pragmática de los anuncios parodiados.

#### 4. Conclusiones

El estudio y análisis de los manifiestos concretos permite extraer conclusiones valiosas sobre la pulsión utópica del movimiento y la recepción española del concretismo internacional. Si bien es cierto que los poemas concretos hacen gala de su radicalidad en la transformación radical del espacio visual del poema, los manifiestos concretos constituyen un documento valiosísimo para calibrar el propósito utópico del movimiento que, en una descripción teleológica del desarrollo de la poesía, se hacía depositario de la creación de una poesía nueva que tornaría anacrónica la tradicional poesía discursiva, caracterizada por una utilización pobre (Millán, 2009: 109) de los recursos materiales de la lengua, únicamente elaborada según su valor semántico.

---

<sup>8</sup> Carlos Piera lo expresa con brillantez aquí: «Hoy en día, para hablar de poesía hay que mencionar la televisión y la publicidad. Cuando Shelley decía que los poetas son los legisladores no reconocidos de este mundo, hablaba perfectamente en serio. Lo que pasa es que entonces no había publicitarios, que son los más identificables de quienes hoy han hecho suya esa función: la de (dicho esquemáticamente) ofrecer una representación transmisible de nuestro marco imaginario y situar en ella las vicisitudes de nuestro deseo» (en Méndez Rubio, 2004: 235).



Asimismo, el estudio de los manifiestos concretos arroja luz sobre el carácter adánico del movimiento, cifrado en la renuncia a la escritura, considerada como dominio de opresión y tesoro de la moral conservadora. Aunque la renuncia a la poesía discursiva y expresiva es una constante de los manifiestos concretos, bien es cierto que tanto en el caso de los manifiestos de Eugen Gomringer como de Max Bense dicha renuncia estaba motivada por la experiencia del nazismo. El rechazo del alemán era, en última instancia, un rechazo a la lengua del Tercer Reich. En el caso español, el alegato de Liaño en favor de abandonar la escritura ha de entenderse más bien como la reacción de una juventud hambrienta de novedades que, asfixiada por la dictadura, busca nuevas formas de subjetivación que no impliquen una confrontación política directa. La escritura es convertida así en el epítome de la represión, la censura y la moral conservadora, quedando condensados los valores conservadores que imponía el franquismo en una técnica humana aparentemente neutral. Para los poetas concretos, especialmente los componentes de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, la búsqueda de una nueva escritura era, también la búsqueda de una nueva forma de vida.

Por último, los manifiestos son también un dominio de defensa enervada de una integración de las artes, es decir, una defensa tanto del derribo de los muros disciplinares que aíslan a cada uno de los medios artísticos, como del final de los límites institucionales que segregan a las artes de la vida. Las proclamas en favor de la imbricación entre poesía, imagen y medios publicitarios, así como los alegatos en defensa de la objetividad y la experimentación, han de entenderse como muestras de esta lucha por la integración, tanto disciplinar, como social de la poesía.

Una comprensión más precisa de los presupuestos teóricos de la poesía concreta, tal y como quedan expuestos en sus manifiestos, puede servir para ofrecer una reconsideración de aquel relato de la poesía española de los setenta que otorgó a los novísimos, y a su secuela culturalista, la propiedad privativa y excluyente de la vanguardia por cuanto la poesía concreta era uno de aquellos movimientos neovanguardistas que no renunciaron a la utopía de encontrar una nueva función para la poesía en la sociedad.

## Referencias Bibliográficas

- ALBARRÁN, Juan y BENÉITEZ, Rosa María (2018), eds., «Arte y escritura experimental en España (1960-1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto», en *Hispanic Issues On line*, 21, págs. 1-29.
- BARREIRO López, Paula (2018), «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista de los años sesenta», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 95, 9, págs. 977, 998.
- BENSE, Max (1969), *Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CARRILLO, Jesús y ESTELLA, Ignacio (2005), eds., *Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*, Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA.
- CAWS, Mary Ann (2001), *Manifesto. A century of isms*, London, University of Nebraska Press.
- F. JENSEN, Max (2019), «‘nunca esfacil’: Heterographic Experimental Poetry in Late Franco Era Spain», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 96, 3, págs. 289-308.
- E. MIRANDA, Julio (1973), «Poesía concreta: jalones de una aventura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, págs. 512-533. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-concreta-espanola-jalones-de-una-aventura-782836/>. Último acceso el 17-mayo-2021.
- ELLEN SOLT, Mary (1968), *Concrete Poetry. A Worldview*, Indiana, Indiana University Press.
- FELDMAN, Hannah (2012), «Nuevos sistemas de escritura. Escrituras de nuevos sistemas», en Kaira M. Cabañas (ed.), *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, Madrid, Museo Reina Sofía, págs. 117-129.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (1973), *Constructivismo*, Madrid, Comunicación.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.



- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (2013), *En la red del tiempo (1972-1977)*, Madrid, Si-ruela.
- HINOJOSA, Lola (2020), «Ignacio Gómez de Liaño. La vida como texto poéti-co», en Lola Hinojosa (ed.), *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, págs. 9-41.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1989), «Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación del orden», en VV.AA, *Dada y constructivismo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, págs. 25-39.
- MCCAFFERY, Steve (2013), «Politics, context and its constellation. A case study of Eugen Gomringer's *Silencio*», en *European Journal of English Studies*, 17, 1, 2013, págs. 10-22.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004), *Poesía 68. Para una historia imposible.: Escritura y sociedad (1968-1978)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MILLÁN, Fernando (2009), *Escrito está. Poesía experimental en España*, Cantabria, Ediciones La Bahía.
- PLAZA, Julio (1967), *Manifiesto pro-integración*, Madrid, s.n, 1. En línea: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110751#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-246%2C10124%2C5666>. Último acceso el 17-mayo-2021.
- PERLOFF, Marjorie (2003), *The futurist moment*, Chicago, Chicago University Press.
- PUJALS GESALÍ, Esteban (2013), «Lo suizo y lo sucio: la poesía concreta en perspectiva», en *Revista Concreta*, 1.
- SALGADO, María (2014), *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. Madrid, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), «Romanticismo y lenguaje poético», en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco Libros, págs. 57-85.

