

GUSTAVO VEGA: TREINTA AÑOS DE IMÁGENES Y VERBOS PROYECTADOS SOBRE EL INFINITO

Belén Juárez

Libro: Gustavo Vega. Poéticas Visuales
ILC-Instituto Leonés de Cultura.
Diputación Provincial de León.



1. GUSTAVO VEGA Y LA POESÍA VISUAL. ACERCA DE SU VIDA CREATIVA Y PROFESIONAL

Si tuviéramos que indagar en los orígenes de la Poesía Visual, ello sin duda nos conduciría no sólo al *Disco de Festos* (Creta, 2500 a.C.), a Simias de Rodas, a Teócrito y otros creadores de *tecnopaegnia* del periodo helenístico griego, sino, también al espíritu indagador de los presocráticos y demás protagonistas de la Filosofía Antigua, e incluso al origen mismo del pensamiento y a la necesidad de una reflexión capaz de coordinar la captación del mundo externo e interno con el entendimiento racional y la proyección emocional.

Como dice Gustavo Vega en su tesis doctoral, el origen de la poesía visual se pierde en los tiempos mismos de la hominización, nació con el ser humano y éste nació con ella. Aún sin escritura, y con un lenguaje verbal todavía en ciernes, el hombre primitivo manifestaba su *Yo profundo*, sus ansias y vivencias -también las poéticas-, con gestos visuales primero, a lo que más tarde sumó elementales grafismos, dibujos, que posteriormente derivarían en expresión pictórica por un lado o en escritura por otro. En todo caso, la poesía visual surge de una reflexión cognitiva. Deriva de la necesidad de búsqueda y aprehensión de la realidad -que somos y que nos rodea-; necesidad de saber, o saberse, de ver... que procura siempre nuevas vías de expansión, expresión, de creación... a lo largo de las edades del Hombre. Se trata de un reencuentro continuo -Introspectivo y extrospectivo-, una admiración o curiosidad -curiosidad esencial a la que se refiere Aristóteles-, amor, pensamiento, necesidad de expresión con todos los medios..., de una pasión que deriva en la visualidad del verbo.

De acuerdo con estas premisas, no resulta extraño que la curiosidad insaciable de algunos que han devenido poetas visuales tenga su origen en las mismas preguntas que los filósofos se han formulado a largo de los tiempos y, aunque con métodos diferentes, en sus mismas búsquedas y anhelos en pro de la *Belleza*, la *Bondad...*, o de la disolución del *Caos*, o en el *Caos*, o del reencuentro con el *Ser*, o el *Ente*, el *Dasein...*, o el *Todo*, la *Nada*, lo *Absoluto...*, para poder comprender y aprehender la *Realidad*, el *Cosmos*. Tendencia universal que compartimos todos, no como una visión del mundo, sino, como una sensación abstracta que va hacia lo indecible, algo oscuro y remoto que es a la vez común y particular de cada individuo. Por poner un ejemplo, advertimos que Martin Heidegger, en *El Ser y el Tiempo*, pone los pilares tanto del Existencialismo como de las teorías de la *Deconstrucción del Arte*, que tanto han influido en el siglo XX, y con ello también en muchos planteamientos de la actual poesía visual.

"Tratar de ver más y mejor no es una fantasía, una curiosidad, un lujo. Ver o perecer, tal es la condición humana", escribió Tellhard de Chardin en *El Fenómeno Humano* y este parece ser uno de los pilares de la creación poética de Gustavo Vega, estudioso que fue de la obra de este paleontólogo y pensador francés. El deseo de ver, ver más y mejor, de conocer... puede entenderse como una actitud, una búsqueda, que da sentido a toda una vida. Se trata de una búsqueda estética y metafísica, relacionada con lo órfico, aunque no despreocupada del contexto y dimensión social, solidaria con los demás.

Es en estos parámetros en donde nos encontramos con la obra de Vega, un filósofo vocacional, comprometido con todas las derivaciones del Conocimiento, que es desde los años 70 también poeta visual. Su insaciable búsqueda del ser, creatividad, ha tenido su lugar a través de la plástica y del verbo. Siendo de destacar en este punto su empeño por aproximarse o desvelar las dimensiones más ocultas del ser humano mediante este instrumento artístico-verbal de investigación que es la Poesía Visual. *"Me definiría como un híbrido entre la filosofía, la literatura y la plástica. El adjetivo de poeta me vale, pero el de pintor me limita mucho"*¹

En una entrevista² realizada por la profesora de la Universidad de California, Carlota Caulfield, el poeta nos comenta que *"siendo muy joven, atraído por lo místico y lo religioso, y al mismo tiempo, comprometido internamente en el cambio social, me interesé por la Filosofía como respuesta a ciertos planteamientos teóricos, lo que me llevó a su estudio y posterior dedicación profesional. Aunque, al tiempo que estudiaba Filosofía, disfrutaba pintando, iba a clases de pintura"*. Se trata, por tanto, de un filósofo internamente visual, de vocación indiscutible como podemos comprobar en el siguiente comentario: *"Ocurrió en un cierto momento, allá por 1976 o 77, que intenté la síntesis de lo conceptual, de lo filosófico, con la expresión plástica que tanto me interesaba. Había en ello como un intento de plasmar lo complejo, los largos discursos de la Filosofía, en la instantaneidad de la mirada"*.

Efectivamente, Gustavo Vega se licenció en Filosofía en Roma por la Universidad Santo Tomás de Aquino, 1972, en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona, 1974, y posteriormente se doctoró en Filología Hispánica y Literatura por la Universidad de Barcelona en 2004, con la Tesis: *"Poéticas de Creación Visual en España"*, posteriormente distinguida con el Premio Extraordinario de Doctorado de dicha Universidad en 2006. Ello nos demuestra que su afán de conocimiento y la actividad creativa con él implicada ha generado una prolífica y extensa obra dentro del movimiento de la plástica verbal. Todo un compendio de investigación artística y literaria que se solubiliza en el estado líquido más puro de acción creativa: la Poesía Visual.

Se trata de una actividad que el poeta ha tomado como un proyecto vital, con la mayor de las seriedades. En el prólogo al libro *Prólogo para un Silencio*³, el crítico y catedrático de la Universidad de Barcelona, Joaquín Marco escribió: "Gustavo Vega es un hombre profundamente serio. Es tan serio como su ambición: la poesía visual, el poema hecho imagen, la letra, el signo, invadiendo nuestra realidad". Y que años después subrayó José Mª Balcells, filólogo y catedrático de la Universidad de León, en el prólogo del libro *El Placer de Ser*³ diciendo: *"El escritor leonés Gustavo Vega es uno de los más singulares poetas de las letras españolas de la segunda mitad del siglo XX. Uno de los factores que más inequívocamente singularizan su figura literaria es la indeclinable fidelidad a la exploración de la veta que, en términos muy amplios, cabría denominar poéticas de creación visual"*. Y más adelante añade que cuando situamos a Vega en la línea de los muy contados poetas de creación visual de las últimas décadas, *"entonces se recorta ante nosotros la verdadera dimensión que lo caracteriza, porque si bien se parece a algunos en haberse mantenido fiel al rumbo antedicho, un rumbo muy plural, no se parece a nadie en la decidida constancia y esfuerzo*

en indagar y producir con todos los medios, implicando en ello y coimplicando tanto los recursos literarios más convencionales y arraigados en la tradición como los vanguardistas y experimentales".

En la conferencia titulada "Poesía Para Ver"⁴, Gustavo Vega explicó que le nacieron - *comenzar a vivir y morir son actividades pasivas*, dijo-, en 1948, en un pueblecito leonés de la singular comarca de El Bierzo. En él, donde sólo vivió hasta los dos años y volvió sólo esporádicamente con posterioridad, captó las primeras luces, intensos destellos, de los que le quedaron algunos recuerdos que han ido saliendo a la luz en alguno de sus escritos: "*Un Yo-niño, /pupila azul, / miraba/henchidas de misterios/de nostalgias/ difuminarse lejos/ las montañas//Azul/...son azules... !/preguntaba..*"⁵. Con una claridad meridiana aquellas primeras imágenes, vivencias, de tan tierna edad le han acompañado a lo largo de una vida que ha conocido un sinfín de lejanos lugares y variadas situaciones. El territorio e imágenes bercianas ocupan un lugar privilegiado en su universo fantástico y en su afecto. Explicó que creció en León en donde, en su proceso de socialización, comenzó a asimilar los *mitos de la tribu*, a masticar su particular tensión vital frente a la amenaza existencial del no-ser la muerte, las diferentes muertes cotidianas, negaciones... - y a responder a la necesidad de autoafirmarse, de superar traumas y deficiencias infantiles, insatisfacciones múltiples; en definitiva, a asumir el carácter de *animal enfermo* al que se refiere Nietche o la *cura* de que habla Heidegger. Esto lo hizo en el marco de una enseñanza profundamente religiosa, que vivió con intensidad en la adolescencia hasta que su vida y creencias derivaron por otros derroteros.

Vivir, vivir más y mejor, trascender la propia limitación, ansia de ir más allá, de ver, palpar... lo que falta, lo indecible, lo numinoso... de comunicar, religar..., el yo, el tú, los otros... es común, aunque de diferente manera a las religiones, el Arte, la Poesía y, también en cierta forma, a la Filosofía -explicó Vega- siendo por ello que hay un nexo difícilmente verbalizable entre sus vivencias de la infancia y adolescencia y las posteriores. Con los versos "*Lo sé, es una obsesión. / ¿Quién no conoce el dolor de ser/de la forma perfecta / pensamiento?*" comienzan sus libros *Prólogo para un Silencio* y *El Placer de Ser*.

En la ciudad de León creció y empezó a estudiar Filosofía, al tiempo que hizo estudios de Delineación, de Dibujo y Pintura, y se tituló en la Escuela de Magisterio. Residió posteriormente en Roma, en donde como ya hemos apuntado, se licenció en Filosofía, siendo después llevado por la casualidad a Barcelona en donde continuó sus estudios filosóficos y, más tarde, filológicos, además de otros instrumentales relacionados con la creación artística y literaria, y comenzó su vida profesional y creativa en la que le vemos ejercer como profesor, poeta, artista y escritor.

En su obra, pues, coincide la Filosofía con la Creación Poética -*poesía textual, visual, fonética, acción...*- y la Imagen Visual -*plástica y nuevas tecnologías, multimedia*-. Un amplio campo de actividad que se sintetiza en obras creativas de carácter interdisciplinar, siendo la Poesía Visual, con sus múltiples manifestaciones, su más reconocido exponente. A pesar de que esté considerado como de poca actualidad -nuestra sociedad exige la especialización-, a nuestro autor le gusta identificarse con el espíritu renacentista que procura el universalismo armonioso de todas las disciplinas artísticas, científicas, tecnológicas, filosóficas... - En sintonía con ello, la tipología de sus actividades también es diversa, aunque podemos resumirla en los siguientes apartados: docencia, investigación teórica, práctica creativa y divulgación.

Desde 1995, ejerce como profesor de la asignatura "*Historia del Arte y de la Cultura en España*", programa BCA -Brethren Colleges Abroad- de la Universidad de Barcelona. En la Universidad de León impartió durante cinco años el curso "*Palabra e Imagen. Poesía Visual*", una experiencia única en la Universidad española. Ha sido durante años profesor de Filosofía e Historia de la Filosofía (1978 a 1998) y algún tiempo también de Literatura, de Historia del Arte (1982 a 1988), de Diseño (1992 al 1995) y de Infografía (desde 1998 y continúa) con alumnos de enseñanza media en el barcelonés Col. legi Casp; lugar en el que ha tenido la oportunidad de impartir durante tres décadas cursos y talleres relacionados con la creación poética -"*Infografía. Poesía Visual*", "*Taller de Creación Poética*" y otras denominaciones-. Y son muchos los seminarios, cursos y talleres realizados por él en otras diferentes instituciones españolas y extranjeras -en universidades, instituciones culturales de diversa índole y en su propio taller- ofrecidos al público en general o a profesionales, principalmente a profesores y a creativos.

Tiene en su haber publicaciones de diversa índole. Unas en formato libro y otras que son carpetas, plaquettes, vídeos, CDs, DVDs, etc. Evitaremos el citarlas en este punto y remitimos al lector al apartado de biobibliografía. No obstante, queremos destacar que en sus libros de carácter creativo tiende a entremezclar la poesía discursiva con la poesía visual. En unos casos, tal es el titulado *Prólogo para un Silencio* (Barcelona, 2001), predomina lo visual, mientras que en otros, tal es *Habitando Transparencias* (Barcelona, 1982), en el que predomina lo discursivo -en ambos recopila la producción poética de la primera época, del entorno del año 1980-. En el titulado *El Placer de Ser* (Madrid, 1997), en consonancia con su tendencia a saltarse las etiquetaciones y límites de géneros, quiso reunir por igual obras textuales y poético-visuales; mientras que en *La Frontera del Infinito* (León, 2005) presentó su propuesta minimomaximalista y muestra gran parte de la obra realizada por él durante el año 1984 en sintonía con dicha propuesta. Traducido al Italiano y prologado por Giuseppe Napolitano, sacó a la luz en edición bilingüe el titulado *Riflessione. Instanti di Cristallo -Reflexión. Instantes de Cristal* - en Gaeta, Italia, el año 2007.

También con formato de libro, queremos referirnos a uno de carácter antológico y didáctico, Plaga del Bonsuccés -Talleres de Creación Poética en Barcelona (Madrid, 1994), en el que presenta su metodología didáctica y que es una muestra de los trabajos realizados por sus discípulos en los talleres promovidos por él en su propio estudio de la barcelonesa Plaza del Buensuceso -Placa del Bonsuccés-. Una metodología que ha reflejado también en otros de carácter colectivo, como el apartado "*Taller de Creación Poético-Visual*" del libro colectivo titulado *Escritura Creativa*, coordinado y editado por Angela Serna y Julio Varela (Vitoria, 2001). Aunque con formato de libro, capítulo aparte merecen los libros de artista, que ha hecho públicos en diferentes ocasiones. Así, *El Placer de Ser*, antes de su formato venal, fue primero expuesto como libro de artista (Madrid, Salas Nobles, Biblioteca Nacional, 1987), el titulado "*Te leo. Me lees*" ha sido expuesto en varias exposiciones propias; mientras que otros, lo han sido en muestras colectivas.

Al margen del formato de libro, hemos de referirnos a otros tipos diversos de publicaciones. Así, con formato de carpeta con poemas en su interior, podemos destacar las primeras publicadas, 1981, por lo que significaron en el comienzo de su itinerario creativo: tal es la individual *Al límite del instante* y varias colectivas del mismo año. Ha publicado postales sueltas, plaquettes o cuadernos como *De la forma perfecta* (Barcelona, 1997), *Danza de signos* (Barcelona, 1998), *Destellos de sombra* (Barcelona, 2005) y otros. Ha publicado pliegos, dípticos, trípticos y catálogos. y, también carteles, ya sean diseños propios, como el más reciente de la exposición *PoÉticas Visuales* (León, 2008), o diseñados por otros en los que se incluyen poemas suyos como, por ejemplo, los que anuncian la

III Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental de México (1990), el ciclo de conferencias de la Universidad leonesa *Literatura y Autobiografía* (León, 2000), el 2º *Festival Internacional de Chihuahua*, 2006, cartel de gran formato colgando en la estación de ferrocarril y otros lugares públicos de la ciudad mejicana, o el más reciente, del 2008, publicado por IGRS de la Universidad de Londres anunciando el congreso "*Contemporary Barcelona: Visual Culturas, Space and Power*".

En libros antológicos y revistas, de España y del extranjero, hemos encontrado poemas sueltos en 350 publicaciones. Por ejemplo, en 17 -*Muestra de Poesía Visual-* (Barcelona, 1980), que es la primera antología española en la que fue incluido y a *Espace Poétique Experimental* (París, 1981), que es la primera del extranjero. Y otras como: *1er Encuentro Hispano-Italiano de Poesía Visiva-Poesía Visual* (Sevilla, 1984), *EÑE -Poesía Visual en España-* (Madrid, 1999), *Poesía Experimental Española -1963-2004-* (Madrid, 2004), *La Poesía Visual en España* (Salamanca, 2000), *Antología de la Poesía Visual* (Aiguafreda, Barcelona, 2005)... Antologías que le localizan en su territorio patrio o de residencia, como *Pintores Leoneses Contemporáneos* (León, 1983), *Poesía Experimental Catalana* (Barcelona, 1989), *Poesía Visual Catalana* (Barcelona, 1999), *IV Antología de Escritores Bercianos* (Ponferrada, León, 2005), *El Paisaje en el Coleccionismo Leonés* (León, 2007)... En revistas como *Disseny i Comunicació* (Barcelona, 1980), *Poiesis -Revista de Crítica y Creación Poética-* (Barcelona, 1996), *Texturas* (Vitoria, 1996, 2000...), *Zurgai* (Bilbao, 2000), *Contrastes* (Valencia, 2003), *DoDó -Vida de Artistas-* (Buenos Aires, 2007), *Montserrat Cultural* (Buenos Aires, 2007)... y en diarios como *La Vanguardia Magazine*- (Barcelona, 1996)..., y los leoneses *Proa, La Crónica-El Mundo, Diario de León...*

Utilizando las nuevas tecnologías -videos, cd y dvd-, ha publicado individualmente -*La Frontera del Infinito* (Barcelona, 2006), *Tango, Tengo, Tingo, Tongo* (Barcelona, 1998), *Punto y Coma* (Barcelona, 1994)...- y ha sido incluido en diferentes colectivos, como *Poesía Experimental* (Barcelona, 1993), *Video Poetry in the World* (Barcelona, 1994)... Imposible contabilizar las entradas de la web, siempre cambiantes, en las que ha sido incluido, siendo pionera la revista *CORNER -An Electronc Online Journal Dedicated To The Avant - Garde-*, atenta desde la Universidad de California a la vanguardia de Cataluña, a la que siguieron otras de de distintos lugares del mundo, como *ALFILO -Facultad de Filosofía y Humanidades UNC-* (Córdoba, Argentina, 2007), *Agulha -Revista de Cultura-* (Brasil, Sao Paulo, 2007). No hay que olvidar en este ámbito de información y comunicación su propia página, <http://www.gustavovega.com>

Fruto de una mente creativa, y como artesano consecuente, sus creaciones gráficas y pictóricas han sido objeto de múltiples exposiciones, tanto en el propio país como en el extranjero. Hemos contabilizado unas 30 individuales y su participación en casi dos centenares de colectivas, con obra plástica, poesía visual, videopoésia, mail-art, etc. Así, de entre las individuales, queremos destacar la antológica e itinerante por tierras de León y de Castilla titulada *Poéticas Visuales de Gustavo Vega* (CajaEspaña, 1994-95); más recientemente ha significado un salto en sus planteamientos la titulada *D2-Poesía Visual* (Barcelona, 2007) y la intervención en espacios públicos como el consistente en convertir la fachada de un edificio en poema visual, tal es la habida en el Palacete Torbado (León, 2007); finalmente, siendo la más importante, la correspondiente a este catálogo, *PoÉticas Visuales* (León, 2008). Y de entre la larga lista de exposiciones colectivas podemos destacar su participación con 15 obras en el bonaerense Centro Cultural La Recoleta, dentro del 7º *Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental* (Buenos Aires, Argentina, 2004); su participación en *Concretismo-80* (Sevilla, 1980), *Espace Poétique Experimental* (París, 1981)... etc... y, entre las más recientes, *El Paisaje en el*

Coleccionismo Leonés (León, 2007), *Xenografías -Muestra de Poesía y Artes Relacionales-* (Córdoba, Argentina, 2007)...

Desde 1984 ha realizado conferencias sobre Filosofía, Arte y Poesía, sobre todo Poesía Visual, en España y en otros países -Argentina, Francia, Inglaterra y Uruguay-. Podemos destacar las tituladas "*Poéticas visuales*" (Colegio Mayor Universitario Ramon Llull, Universidad de Barcelona, 1996), un ciclo de 8 conferencias bajo el título general de "*Interrelación Arte-Filosofía*" (en el mismo lugar), "*Poéticas Visuales*" (Centro de Profesores y Recursos, Torrelavega, Santander, 1998), "*Poesía para Ver*", del ciclo Literatura y Autobiografía (León: Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, 2000), "*Construcción de un Espacio Personal Poético como Símbolo de Identidad*" (Barcelona: Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana, 2006), "*Qué es la Poesía Visual*" (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2004), "*El Minimalismo, un Método de Creación Poética*" (Ateneo de Montevideo; Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; y Vórtice, Buenos Aires, 2007); y más recientemente en Londres otra sobre su propia obra dentro del ciclo "*Contemporary Barcelona: Visual Cultures, Space and Power*"(IGRS, University of London, 2008).

Comenzó a hacer recitales de poesía en 1984, actividad que tendió al espectáculo a partir de 1990, con la participación del Grupo *Ex.Tensión Fonética*, nacido para tal fin -"*extender fonéticamente poemas que podían no tener texto*"- y, posteriormente, al *poema-acción*. La primera gran actuación del grupo fue en la VII Marató de *l'Espectacle del barcelonés Mercat de les Flors*, 1990. Por otro lado, en el extranjero hemos de referirnos a diferentes recitales en Argentina y, sobre todo, a su participación con 18 actuaciones en el *Festival de Poésie. Voix de la Méditerranée* (Lodéve, Francia, 2006).

Ha realizado y promovido múltiples actividades relacionadas con la creación poética. Así, por ejemplo, en sus comienzos (1977 / 1980) como miembro del grupo *Ámbito de Poesía Visual* de la Universitat Nova, organizó y participó en mesas redondas, recitales, encuentros periódicos, exposiciones... Actividad organizativa y participativa que desarrolló igualmente en otros foros y lugares: encuentro *Poetas Visuais na Fisterra* (Corcubión, A Coruña, 1999); siendo vocal de la junta directiva y coordinador de la sección "*Poesía/Plástica*", del Capítulo de Barcelona de la Academia Iberoamericana de Poesía y Cátedra Joan Maragall (1991 a 1998); todos los actos de los *Forum Poéticum* del ICCI -Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana, Barcelona-, creado por él, durante los dos años que duró (2002 y 2003), etc. En 1989 creó el *Laboratorio de Experimentaciones Poético Fonéticas* y el ya nombrado Grupo "*Ex.Tensión Fonética*", instrumentos para sus recitales y acciones poéticas. Participó como jurado calificador en diferentes premios como, por ejemplo, *III Certamen Claraboya* (Universidad de León, 1985).

Ha recibido diferentes premios: *Premio Extraordinario a mejor Tesis Doctoral* (Facultad Filología, Universidad de Barcelona, 2006), "*Premio Lo Pardal* -a trayectoria poético-visual-"(Agramunt, Lleida, 1994), Premio "*Pablo Neruda*" de la Asociación Iberoamericana de Escritores de EE UU -Unión of Iberian-American Writers of United States of América-(California, 1984), Beca de "*Investigación Aplicada*" (Fundación Santa María, Madrid, 1991), etc. Y sus Talleres de Creación Poética: "*II Premi Literari Ciutat de Barcelona per a Joves*" (Ayuntamiento de Barcelona, 1982); "*Premios a Publicaciones Escolares*"(Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1987).

Esto es a grandes rasgos el resumen curricular de un autor que ha permanecido fiel a su propia línea, creando en consonancia con su tiempo, pero sin convertirse en esclavo de

los efímeros fenómenos de la moda. Siendo por ello que la obra de Gustavo Vega -uno de las más singulares poetas visuales- constituye una de las poéticas más intensas, que nos llega definida por su lucha contra las propias limitaciones, ansia de horizontes, de ternura. Un poeta capaz de entremezclar lo visionario con lo irónico, las tragicomedias de la vulgaridad, del cotidiano ir muriendo, con la fantasía de una plenitud más brillante.

2. CATALOGACIÓN DE SUS FORMAS: LA RECREACIÓN DE SUS LÍMITES

En 1978, junto con los demás miembros del grupo *Ambit de Poesía Visual* de la desaparecida Universitat Nova de Barcelona, Gustavo Vega publicó un manifiesto-poema visual en el que decía: "*El poeta puede valerse de cualquier medio para expresarse*". Pues bien, esta idea, como si de una divisa se tratase, ha estado presente en las tres décadas que han transcurrido desde entonces, ha marcado la tendencia a lo pluridisciplinar y multiforme que le caracteriza. Aspecto en el que se han fijado la mayoría de sus comentaristas.

Hay autores que han mantenido una línea monoforme a lo largo de su vida creativa; y otros en los que pueden observarse diferentes etapas claramente definidas de Picasso se habla de época *Azul*, *Rosa*, *Cubista*... y, dentro de ésta, de períodos y formas distintas: *Cubismo Analítico* dentro de ella *Cubismo Hermético*- y *Cubismo Sintético*. En cambio, en la obra de Vega es preferible hablar de *diferentes formas de hacer* o líneas de creación que han estado presentes a lo largo de su trayectoria. Aunque, como es natural, puedan apreciarse algunas claras diferencias, sobre todo de procedimientos, entre las obras de la última década y las de décadas anteriores.

Como consecuencia de tal pluralidad de formas de hacer, de su constante lucha contra la limitación, y en relación con los cambios tecnológicos y posibilidades de las diferentes épocas, puede apreciarse una cierta evolución de los recursos y de los resultados de ellos derivados. Si en los años setenta el recurso más utilizado para ciertas creaciones con letras era el consistente en letras transferidas, las llamadas *Letraset*, este recurso quedó en los ochenta sustituido por las posibilidades tipográficas que facilita la informática.

El *Letraset* fue un garante del diseño hasta que los ordenadores permitieron que las más variadas tipografías estuvieran al alcance de los creadores. Hasta entonces, la maña en el arte de transferir las letras a la obra de destino era un quehacer obligatorio dentro de la creación gráfica, algo que además tenía un cierto coste económico. En la década de los 80 los ordenadores personales han llevado a la progresiva desaparición del *Letraset*. Es fácilmente apreciable la lucha del autor contra los límites y su ansia de progreso técnico para expresarse, para crear y re-crear, y re-crearse. Las tecnologías de los últimos tiempos ofrecen a los creadores la posibilidad de tener la misma calidad de imagen que la que facilita la industria, ello con más libertad y con unos costes de producción radicalmente diferentes a los de décadas anteriores.

En la obra poético-visual de Gustavo Vega hay formas que van desde lo exclusiva o predominantemente textual - caligramas, acrósticos, poemas discursivos con incrustaciones visuales...- a otras, las por él denominadas "*metáforas icónicas*", realizadas con procedimientos plásticos o fotográficos en los que la expresión lingüística se pierde y queda solamente como una mera referencia. Hay otras formas, llamémoslas intermedias, en las que la presencia de lo plástico-visual y lo lingüístico está, más o menos presente de forma paritaria -poemas de tendencia *concretista*, *letrista*, *grafista*...-. Y

hay otras que son de carácter objetual, además algunas realizadas con nuevas tecnologías - *videocreación*- y otras de acción performántica: *poemas-acción*.

Con posterioridad a su publicación en forma de libro o su presentación en exposiciones, tales *formas de hacer* en ocasiones han sido "re-creadas" fonéticamente, ya sea por Vega en solitario o acompañado por el Grupo *Ex.Tensión Fonética*. Grupo que nació con la intención de *presentar, tender... y extender fonéticamente* poemas, tanto textuales como sin texto. Son muchos los recitales y acciones-poéticas realizadas a lo largo de estas décadas haciendo coincidir palabras, imágenes y sonoridades fonéticas.

A. Previos. Caligrafías de Adolescencia

En la exposición itinerante "*Poesía Visual de Gustavo Vega*" realizada por CajaEspaña durante los años 1994-1995 quiso el autor exponer, no como poemas, sino, como muestra de sus primeros pasos de aprendizaje pictórico la etapa de aprendizaje dice Él que aún no la ha concluido, que la terminará cuando se muera- una instalación que, con el título de "*Caligrafías de Adolescencia*", reunía varias piezas al óleo de carácter figurativo y convencional: un paisaje, dos bodegones y una Virgen románica. Pues bien, con ese mismo título han sido incluidos en el catálogo general de su obra cuatro instalaciones con dibujos al carbón y óleos que aportan una cierta información sobre el proceso del artista en el dominio del dibujo y la pintura.

Se trata de obra pictórica, mayormente copias no creativas, que pertenecen a la etapa de juventud en la que Vega asistía a clases recibiendo una enseñanza muy académista y tradicional. Enseñanza que, aunque le ayudaba a un dominio de las herramientas de trabajo, le resultaba excesivamente encorsetadora para su talante e intereses expresivos. Son obras, ejercicios, con intención de práctica pictórica, no poética. Vega entonces aún desconocía y no se había lanzado por los derroteros de la creación poético-visual. El paso hacia otras formas de hacer lo dio con la obra "*Esto es. La realidad*"(1968), también incluida en dicho apartado del catálogo. En ella, el autor con una pincelada más suelta intenta presentar la realidad como un todo en el que confluyen lo material y lo espiritual, la humana dimensionalidad del *homo ludens* y la del *homo sapiens*, las producciones manuales y las actividades del espíritu, la vida y la muerte, el esplendor y el detritus..., en definitiva, la complejidad de la vida humana, de la "*realidad*".

En una especie de intento de presentar esta primera etapa armonizada con el resto de la obra poética catalogada, Vega ha querido que ésta aparezca en forma de instalaciones sobre las cuales aparece un texto poético -en el doble sentido de la palabra: es poético por ser poema y por ser al mismo tiempo una poética-. En él, obsesivamente se pregunta: *¿Quién no conoce el dolor/de ser de la forma perfecta / pensamiento?* Obsesión, pregunta... que es uno de los pilares sobre los que se asienta el conjunto de la obra de este autor.

B. De Poética

En relación con el instinto creativo del poeta o del artista no es fácil descifrar si como causa o consecuencia de ello-, hay en algunos autores, tal es el caso de Vega, la tendencia a reflexionar sobre el propio quehacer artístico o poético: es decir, a definir, dibujar, su propia poética. Aristóteles con su *Poética* y, posteriormente, Quintiliano, Croce y tantos

otros con agudeza mental reflexionaron y hasta establecieron reglas de orientación sobre los *valores estéticos*, y también *poéticos*. Son reflexiones dirigidas mayormente al intelecto, tendentes a ver la belleza, el arte, la poesía, naciendo del misterio del alma y ser, por ello, la más profunda interpretación de la vida. De forma análoga Gustavo Vega también reflexiona sobre su obra, pero no con discursos dirigidos exclusivamente al intelecto, sino, al conjunto de la persona. Vega es consciente de que, como diría Xavier Zubiri, somos "*inteligencia sentiente*", de que nuestro conocimiento es elaboración de una primaria intelección *sentiente*. Así, unas veces en forma de discurso explicativo, de texto, otras como imagen literaria, otras como imagen visual o ambas a la vez, de forma poética en todos los casos, nos pone ante los ojos, o los oídos, reflexiones que son palabras, composiciones visuales... con las que nos incita a comprender y a vivir, a poner en juego, al tiempo que nuestra capacidad mental de discernimiento, el sentimiento y, también, la emoción.

Pueden ser composiciones puramente visuales, las por él denominadas metáforas icónicas, con las que sin palabras, a veces sólo con signos o insinuaciones de éstos, reflexiona sobre la escritura poética. Tal sucede, por ejemplo, en los poemas titulados precisamente "*Escritura Poética*"(1980) y en "*Escritura de Luz*"(1994), obras en las que recurre a objetos entre otros, a lápices en ambos casos- y a letras, grafismos o manchas de tinta o pintura. En otras ocasiones recurre a composiciones textuales, verbales, con las que de forma más o menos lineal o más o menos caligramática reflexiona sobre el qué, cómo y porqué de su labor creativa y recreativa.

O, como hace otras veces, el autor nos pone ante los ojos composiciones consistentes en la colocación de textos ya publicados anteriormente como meros textos sean o no de tendencia caligramática- sobre soportes visuales. Es decir, coloca textos sobre formas plásticas, fotografías... que no añaden nada o añaden muy poco a lo dicho en el texto pero que lo refuerzan y que son, al mismo tiempo, una forma de llamada visual, un atractivo. Así, por ejemplo, el titulado "*Caíste de la Nada...*" (1983) es un poema textual caligramático que incluyó en su día en el libro *El Placer de Ser*, impreso convencionalmente sobre el blanco de la hoja, al que posteriormente añadió un fondo fotográfico en el que se ve un suelo, reforzando así la idea de caída que se repite y que vertebraliza toda la composición.

C. Poemas grafoplásticos

Gustavo Vega introdujo en su tesis doctoral el término de *poemas grafoplásticos* para referirse a composiciones poéticas en las que la plasticidad adquiere un especial protagonismo. Se trata de obras eminentemente plásticas *plástica poética o poética plástica*- cuya plasticidad se ve semantizada por medio de referentes lingüísticos para hacer de la obra un mensaje o creación poética. Tal intención semantizadora de la plástica ya está presente en muchas de las primeras obras realizadas por el autor, carácter que a veces coincide o se superpone a otras tendencias, tales como la *ideográfica, caligramática, etc.*

Por ejemplo, en "*Hilemorfismo Poético*" (1980) una letra, la "A", inicia un horizonte que se abre por medio de una sutil línea que explota en una gran masa de pintura roja que protagoniza la composición y sobre la cual se dibuja la inmovilidad de una mariposa disecada dentro de una masa cuadrada de metacrilato, y a su lado un trozo de astilla manchada que sangra pintura amarilla. Sugestiva obra de múltiples significaciones, obra abierta o abridora de imaginaciones, en la que lo único que hay cierto e indiscutible es que se trata de una obra plástica con elementos cargados de contenido semántico. En

ella todo respira la conjunción de lo plástico y lo semántico, y no es difícil que el ojo capte en ello un cierto lirismo.

Se trata de una poética al límite, o de los límites. Son creaciones que pueden ser entendidas como obra poética pero también como obra plástica. Se instalan en un territorio común a poetas visuales y artistas plásticos. Hay algunos artistas plásticos, sobre todo pintores que, sin intencionalidad poética, han introducido en su obra *formas gráficas*, *caligráficas*, *pseudocaligráficas*, *formas pictográficas*... Unas veces se trata de escritura y otras de pseudo-escritura, pero en todo caso se produce una gran compenetración entre el grafismo y la pintura, destacándose un cierto tono meditativamente sensual y la voluntad de un orden compositivo, una estética o anti-estética, bien clara y visible. Además, en ellas se hace patente el gesto manual del autor, su huella. Precisamente el hecho de que una obra esté realizada a mano le da una calidez especial; la presencia del autor parece más eminente.

Aunque también se da el caso en este tipo de creaciones con signos gráficos que son realizadas de forma un tanto gratuita, miméticas e intrascendental. Algunas con mayor arte y otras más torpemente, pueden recordar a las creaciones gráficas y pictográficas primitivas, otras a la escritura infantil, otras a las prácticas caligráficas orientales. En todo caso, cuando hablamos de poesía, hay que decir que los aspectos connotativos son de tal importancia que casi toda su poeticidad se basa en ellos, dándose la circunstancia de que a veces el contenido semántico o denotativo pasa a un segundo plano, o no existe. Quizás no sea más que un espejismo nuestro, una fantasía producida por el vértigo de la distancia que de ellos nos separa, en ocasiones nuestros ojos tienden a descubrir detrás de los grafismos actuales, al igual que detrás de algunos grafismos primitivos, la huella de algún deseo profundo, o de alguna idea, que clama por manifestarse. ¿Intención mágica, religiosa o poética en los grafismos primitivos? Sin duda fueron diversos los impulsos que incidieron, al mismo tiempo, sobre la creación de aquellos predecesores nuestros. Como son varios los impulsos incluido los místicos y poéticos, o el puro juego, placer estético- que mueven la mano del calígrafo oriental siguiendo las directrices del elaborado arte y pensamiento Zen, o que mueven la mano del artista actual para realizar obras que dentro de la historia del arte plástico no figurativo contemporáneo han sido calificadas con diferentes etiquetas: expresionismo abstracto, *pintura matérica*, *artbrut*, *abstracción signo-lírica*, *manchismo*, etc.

Son *poéticas plásticas*. Aunque hay algunos signos gráficos, letras o su insinuación-, palabras o breves frases, que se combinan de tal manera con las manchas de tinta o pintura, golpes de spray o aerógrafo y diferentes tipos de collages que lo primero que salta a la vista es la plasticidad. Tal característica ha llevado a algún periodista a escribir con respecto de la exposición *PoÉticas Visuales* (León, 2008): "...*había mucha plástica y poca escritura*". El *no-discurso* como poética. Fue el silencio, la ausencia de palabras que no de lenguaje-, lo que estaba el origen de la formulación de Simónides de Ceos cuando definió a la pintura como "*poesía muda*" o la poesía como "*pintura elocuente*". La capacidad de dejar las preguntas abiertas a otras preguntas, la interrogación sin apenas respuesta, hallar "*palabras cuya herida esté siempre abierta; palabras cuidadas, resucitadas*" en otro contexto, Edmon Jabés dixit, en *El Libro de las Preguntas* - es quizás la cantera que alimenta tales poéticas.

En el sub-apartado C.1 han sido incluidas las obras que con dichas características incluyó el autor en su libro *Prólogo para un Silencio*. Todas ellas fueron realizadas entre los años 1977 y 1981, es decir, en el entorno del año 1980. Mientras que en el sub-apartado C.2 se han incluido algunas obras que fueron realizadas en la misma época, pero excluidas de *Prólogo para un Silencio* y otras realizadas con posterioridad; todas entre 1977 y el

2000, es decir, en el siglo XX. Y en el sub-apartado C.3 están reunidas las obras que con similares características fueron realizadas ya en el siglo XXI.

Hay una diferencia entre las últimas obras, las del C.3, y las anteriores, su grosor plástico. En las últimas, ya sea sobre lienzo o sobre un soporte de madera, un recubrimiento texturizado a base de látex, resinas y colas aplicadas a telas, polvo de mármol, arena y objetos diversos constituye la base sobre la que se depositarán los colores, signos o letras en busca de su dimensión estética, al tiempo que su dimensión semántica y connotativa, y también poética. Incluso cuando se da el caso de que lo que aparece a la vista sea un tanto "insignificante" en el sentido de asemántico - se establece una especie de dialéctica con lo ausente, con lo que no está a la vista, o con el silencio, que deja toda la obra preñada de significación, de poesía ...

D. Poemas visual-discursivos: poemas caligramáticos, acrósticos y otros

En el apartado D han sido reunidos poemas de carácter textual, aunque con la advertencia de que en ellos la visualidad adquiere un destacado protagonismo. Hay que recordar a este respecto que la obra discursiva de Gustavo Vega es suficientemente amplia, con varios libros publicados y poemas traducidos a diferentes idiomas, pero que aquí no nos ocuparemos de ella. Lo único que nos interesa, en este caso, de su obra discursiva es aquel tipo de creaciones en las que la visualidad es un claro recurso de creación y de expresión; lo que sucede cuando se trata de composiciones de carácter *caligramático, acróstico* y otras que, aunque discursivas, tienen incrustaciones de tipo visual.

Los poemas de Vega de tendencia caligramática pueden relacionarse e, incluso, encardinarse en la larga tradición que con distintos nombres -*tecnopaeenia, carmina figurata, Figurengedichte, poesías figuradas*, etc. y, últimamente, *caligrama*- ha llegado hasta nosotros desde el periodo alejandrino de la antigua Grecia. Pero, no obstante, hemos de señalar que hay una diferencia radical entre las creaciones caligramáticas de nuestro autor y las de sus precursores: él no se limita a dar a los textos una forma visual más o menos figurativa, expresiva, decorativa... sino que, además, es el cuerpo mismo de cada palabra, letra o grafismo el que se dibuja, se expresa. En este sentido no tiene precedentes, se trata de una nueva invención caligramática. Como mucho, algunos medievales y el propio Apollinaire - inventor del término *caligrama* y re-inventor del género en el siglo XX - se limitaron a colorear partes del texto. Vega se ha beneficiado en este sentido de las facilidades y progresos de las actuales técnicas infográficas. Un ejemplo significativo de esto que estamos diciendo es el poema titulado Ahogado en *Tú, mar, mi mar...* (2000) en el que la variación del tamaño de las letras, su disposición en el espacio y su distorsión reproducen la forma y efecto de la superficie del mar, y su llegada a tierra en forma de olas que se recuestan sobre la arena.

No obstante, dicho lo cual, en composiciones como "*Estalla el momento en Tú...*" (1979) sigue fórmulas más en consonancia con la tradición caligramática de todos los tiempos. Aunque, eso sí, incluso en este caso tanto la forma como el contenido presentado han nacido de la sensibilidad y concepciones mentales y científicas de nuestro tiempo. Una forma ovalada intenta reproducir el aspecto de un universo en expansión, posterior al *Big Bang* primigenio que han propugnado teóricos como Friedmann, Lemaitre, Robertson, Walker... En el centro de esta forma está la palabra Tú, que deviene en núcleo energético, generador. Pero, según como se mire, y sin negar lo dicho, en la forma de esta composición también puede adivinarse la imagen de un ojo, ojo divino, universal,

que lo concentra todo. Barroquismo, que nos retrotrae a Quevedo, a Góngora..., y que es muy del gusto de este autor que permite o provoca dobles lecturas, interpretaciones en muy diferentes direcciones, a veces contrarias. Complejidad de la realidad, ¿la "realidad"? , cuya existencia *objetiva* suele aparecer diluida en la *subjetividad*, siendo por ello que a Vega le gusta de escribirla entrecomillada o en cursiva.

E. Poemas ideográficos

En el apartado E se incluyen composiciones de tendencia ideográfica, procedimiento que el autor utilizó ya en sus primeras composiciones poético-visuales de la década de los 70 y que continúa utilizando en la actualidad, en los años 2000. En pocas palabras podemos decir que un ideograma es la representación gráfica de una idea. *La escritura ideográfica* -apunta Vega en su Tesis doctoral- *es una práctica antigua, aunque también actual, en la que las ideas son representadas, ya sea directa o metafóricamente, por medio de signos o figuras gráficas.* Las escrituras primitivas, la egipcia, y otras actuales como la china o la japonesa han sido, o siguen siendo, de carácter ideográfico. En ellas determinados símbolos representan palabras o ideas completas. Indican una idea mediante una representación gráfica de la misma.

En el artículo "*El ideograma, un recurso poético visual*"⁶, Vega afirma que la creación ideográfica actual, tanto en la poética como en la utilitaria, hay una tendencia general a lo sintético. Son obras para ser captadas al primer golpe de vista. Con tan sólo una mirada ya es posible obtener el mensaje, ser hechizados por su descarga poética, en el caso de la poesía. Y esto puede ser de varias maneras: en su tesis distinguió entre lo que él llama ideogramas puros y los ideogramas-escritura, los cuales pueden ser a su vez *ideograma-letra, ideograma-palabra, ideograma-frase, ideogramas significativos y mixtos.* En decir, hay composiciones de tendencia ideográfica en las que la escritura una letra, palabra, frase...- se comporta como un elemento ideográfico más. Del amplio esquema de posibilidades que nos ofrece el autor en su estudio destacamos aquellas que han sido utilizadas por él creativamente.

En el poema titulado "*NUNCA*" (1984), composición de corte existencialista -colocado en el catálogo en el apartado I. *poemas minimomaximalistas* -, reproduce el efecto de la caída del Ser en la Nada dando la sensación de que la palabra se hunde en el vacío, ello por el simple procedimiento de inclinarla y borrar horizontalmente una parte de la misma. Es decir, utiliza el recurso consistente en alterar una parte de una palabra -de borrarla en este caso-. Mientras que utiliza el recurso de repetición ordenada de una palabra en el poema titulado "*Poesía burocrática*"(1981) -colocado en el apartado "G. *Poemas concretistas*" del catálogo-. Y en el titulado "*Isla Negra, Isla Neruda*" (1992) destaca una letra de forma solitaria como si fuera una isla, la "N", primera letra del apellido Neruda y del nombre del lugar en donde fijó el poeta su residencia, y la coloca en medio de un mar -*mar, mar, mar...*- de agua, de cadencias, un mar también de amor – *amor* -.

Entre los poemas incluidos de esta antología aparecen algunos más antiguos como "*Último poema de amor*"(1978) en el que una parte de la palabra amor aparece transformada en un grafismo que sugiere una gota de tinta, sangre o lágrima que cae; y otros de fecha reciente como el titulado "*Olvido de Tú*"(2007) en el que se insinúa la palabra Tú hundiéndose poco a poco entre las aguas del tiempo tal como enuncia el haikú textual que lo acompaña. Obsérvese que hemos citado como ejemplos en este apartado poemas que en el catálogo están situados en otros apartados; lo que es una muestra de que

el recurso ideográfico puede estar presente entre diferentes formas de creación poético visual que son conocidas con otras denominaciones.

F. Poemas letristas, grafistas, sígnicos

Contrariamente a lo que sucede en otras culturas, por ejemplo, en la árabe, los occidentales tendemos a leer sin prestar una mayor atención a la *dimensión gráfica* de las letras dando por descontado que tal dimensión no tiene una especial importancia. Pero en poesía visual el aspecto de las letras es fuente de connotaciones, en él reside, a veces, la poeticidad de una obra.

El dibujo de la letra, su vigor o delicadeza y el ritmo de sus líneas pueden afectar al lector. Una letra gruesa, por ejemplo, evoca algo distinto que una delgada. Además, la preferencia gráfica puede ser un claro reflejo del espíritu de un creador, de un movimiento o de toda una época; a través de esta vía creativa ha discurrido la labor de muchos diseñadores gráficos, y de muchos poetas visuales. Los cubistas exploraron las cualidades formales, tipográficas, de frases y letras para hacer de ellas auténticas obras de arte; y, tras ellos, la publicidad y la creación *poético visual* - que es lo que aquí nos interesa destacar - que han encontrado en ello una importante fuente de creatividad.

Hemos de distinguir entre creación letrista, tal y como se ha practicado y aún es practicada por algunos poetas visuales actuales, y el *Letrismo* histórico que apareció con pretensiones de movimiento general, convencidos sus cultivadores de la posibilidad de reducir todo a la letra. El *Letrismo*, también llamado *Poesía Tipográfica*, como movimiento histórico fue fundado en París por Isidore Isou en 1945, al final de la última Gran Guerra, y se fundamenta en la "*conciencia de la letra de ser ella misma*", en hacer de esa realidad "*objetual*" llamada "*letra*" la base de toda la construcción poética. Pero las realizaciones de este movimiento fueron muy limitadas, por lo que aquí nos interesa no restringirnos a ellas, sino, que utilizamos el término con una mayor amplitud.

Siguiendo las ideas marcadas por Vega en su tesis, podemos denominar como letrista a todo tipo de composiciones que fundamentan la poesía en los signos gráficos de la escritura, en las letras. En ellas los caracteres de imprenta funcionan como elementos plásticos de creación abstracta o como ideogramas para comunicar sentimientos, ideas y situaciones.

La letra deja de ser el fonema que suele ser en su uso habitual y se convierte en signo o representación de otra cosa diferente o además - de la representación fonética de costumbre. Los significantes gráficos adquieren autonomía semiológica respecto de lo usual. No obstante, hemos de decir que no es necesario tomar lo dicho de forma totalitarista diciendo como hiciera Schwitters, en la revista G, en 1923, que "*no es la palabra la materia de la poesía originalmente, sino la letra*" y recordar también que, aunque la teoría presentada por nuestro autor es similar a la de Isou, la práctica es muy diferente, abarca aquella y es mucho más amplia.

Hemos de añadir que el *letrismo* tal como lo presenta Vega utiliza la letra, pero no se queda sólo en ella, también hace uso de otros signos grafismos, números, etc.- ya existentes o inventados. Éstos - letras y signos -, eje instrumental del quehacer letrista, no sólo son visibles en tanto que figura, sino que también se "*leen*". Es posible interpretarlos, ya que la mente los asocia a conceptos e ideas, a objetos, que pueden ser

tanto de índole visual como fónica. El artista, el poeta, agudiza su sensibilidad, su ingenio, y proyecta sobre ellos todo un mundo de significaciones. Así, por ejemplo, la letra "O" puede significar el fonema que le es propio simple sonido, conjunción... - o significar una luna llena, una rueda o, forma abstracta, ser simplemente un círculo.

En una composición inspirada en uno de sus propios haikus textuales, Vega coloca una letra "Y" mayúscula en relación con un lejano horizonte y la hace funcionar como metáfora de un tronco negro de un árbol quemado, como una escultura de ausencias tal es el título de la obra-. O, en otra obra, pone una letra en relación dialéctica con un objeto, por ejemplo, en "*Alfa-Omega*" (2000), en donde una letra "a" interactúa con una calavera. Utiliza todo el Abecedario, aunque con pequeños cambios, ocultaciones o alteraciones.... en diferentes composiciones; así, en "Abecedario romano de ausencias" (1984) -colocado en el apartado "I. Mínimomaximalismo"- nos sugiere un cierto estado de añoranza por medio de un abecedario realizado con caracteres romanos en el que faltan dos letras consecutivas, la "t" y la "u", que juntas conformarían la palabra "tu". En "*Homo, Hominis*" (1992) el Abecedario aparece en relación dialéctica, o complementaria, con una imagen, el metafórico traje de un hombre. Y no sólo letras, sino, señales y otros signos convencionales son igualmente utilizados por nuestro autor, por ejemplo, en poemas como el titulado "*Proceso*" (1994) en el que la base del contenido es una señal de circulación, la prohibición de aparcar, a la que se añaden dos ojos.

G. Poemas concretistas

El movimiento concretista suele decirse que nació en Brasil hacia el año 1952, en torno a la revista Noigandres, siendo sus principales artífices los hermanos Haroldo de Campos y Augusto de Campos, y Décio Pignatari. A ellos se unió posteriormente Eugem Gomringer, que publicó, en el año 1953, una obra fundamental, Constelaciones, y en 1955 un manifiesto, "*Del Verso a la Constelación: función y forma de una nueva poesía*", en el que, sin emplear tal término concretismo, ponía las bases teóricas del mismo. Lejos de Brasil, en Suecia, el mismo año 1953 apareció el manifiesto "*For Concrete Poetry*" de Oyvind Flashtrom.

En consonancia con las ideas expresadas por João Cabral de Mello Neto, en el Congreso de Escritores de São Paulo de 1945, en el que anuncia la crisis del lenguaje poético, sintieron la necesidad de buscar otras formas de lenguaje poniendo en cuestión los medios que hasta aquel entonces había utilizado la poesía occidental. Con un firme propósito de ruptura respecto de las formas poéticas del pasado y, al mismo tiempo, con la intención de abrir nuevos derroteros, buscaron otras formas expresivas que estuvieran más en armonía con las características del vivir y medios sociales del momento. Por ello, definieron la Poesía Concreta como un "*nuevo lenguaje, sintético, sustantivo, directo, comunicativo y estructuralmente coherente*".

A pesar de su radicalismo, la ruptura concretista se apoyó en algunas de las aportaciones de movimientos o autores anteriores. Así, por ejemplo, de Mallarmé aprenden la importancia del espacio en blanco, entidad que deja de ser un mero recipiente pasivo de la escritura para pasar a ser una parte importante de la estructura de la composición poética: el espacio como elemento de significación y también agente de estructura; de Apollinaire la concepción iconográfica del poema; de Huidobro su sentido creacionista aplicado a la estructuración espacialista de los textos; de los futuristas y dadaístas su sentido del montaje; de la Lingüística Estructuralista la posibilidad de separar los elementos fonéticos y sacar de cada fonema o radical un abanico de sugerencias.

Según Haroldo de Campos "El poema concreto aspira a ser composición de elementos básicos del lenguaje, organizados óptico-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como una especie de ideograma para una emoción dada, pretendiendo la presentación directa -presentificación- del objeto. // la poesía concreta es el lenguaje adecuado a la mente contemporánea"⁷. En este sentido lo primero que nos viene a la vista al contemplar un poema concreto es que en él se elimina la sintaxis lógico-discursiva a la que estamos acostumbrados, desaparece el discurrir lineal de las frases. Lo que se presenta ante nuestros ojos son palabras, fragmentos de palabras, signos gráficos que aparecen y desaparecen, se rompen, se transforman... y, en definitiva, se ordenan en virtud de ciertos ritmos que pueden ser al mismo tiempo semánticos, ópticos y acústicos. La frase es sustituida por una especie de performance de elementos básicos del lenguaje -palabras, sílabas...- que evolucionan en virtud de ritmos internos espacio-temporales.

Como dice Vega en su tesis, la creación de un poema concreto es una tarea de cálculo y racionalidad en la que todas las dimensiones y valores del objeto poético -semánticos, fonéticos, espaciales y morfológicos- son calculados como si de una ecuación estética se tratase. Pareciera como si, más que el sentimiento poético del autor, fuera el del objeto - las palabras - lo único que interesa. Es tan importante la dimensión estructural que podemos afirmar que si algo comunica el poema concretista es precisamente su estructura, una *estructura-contenido*. Todo en él está relacionado y sometido a la simplicidad, a la precisión. La estrategia constructivista del autor comporta en un alto grado de lucidez mental.

En resumen, para el poeta *concretista* los signos de la escritura, su distribución, color y forma plástica, y el espacio sobre el que se extienden, la técnica *sintético-ideogramática* de componer, dan vida a una realidad visible que no es otra cosa que una puesta en escena, un intensificar los mensajes sensoriales. En este sentido la yuxtaposición de elementos gráficos, el prescindir de la sintaxis lógico-discursiva o el *poema-construcción*, no son otra cosa que una consecuencia de esta idea.

Entre los creadores españoles hemos de distinguir tres categorías. En primer lugar, el caso particular de Corpá, cuya poética visual es casi exclusivamente de tendencia *concretista*, a pesar de que su obra data de los años 80. En segundo lugar, aquellos que utilizan métodos *concretistas* de forma abundante, pero no exclusivamente el término "abundante" es sólo en relación con su propia obra-. Y el resto, entre los que se encuentra nuestro autor, en cuya obra las realizaciones de tendencia concretista son sólo prácticas esporádicas.

De Vega podemos citar, por poner sólo algún un ejemplo, el poema "*24 horas mirando tu ventana*" (2000) que pretende sugerir la forma y la idea de una ventana que es mirada obsesionadamente por el amante enamorado. Ventana, al mismo tiempo abierta y cerrada, celosía de letras impenetrable y, al mismo tiempo, penetrada -¿por la mirada? o sólo por la imaginación-. Hay un tú que se deja ver, o se adivina, entre las líneas, entre las tablillas. O el titulado "*Poesía burocrática*" 1981), que sugiere la imagen cuadriculada de un despacho burocrático, con sus listas de nombres que se acumulan, nombres anónimos para el funcionario un listado de 6 columnas con la palabra Fulano repetida 112 veces-.

Repetición que se rompe en el momento en el que salta a la vista del funcionario-lector un hipotético nombre conocido, instante en el que la expresión "*Hombre!* - supuestamente salida de la boca del burócrata - sustituye a la retahíla de "*Fulano, Fulano,*

Fulano...". Tras lo cual se produce un juego fonético que va transformando la palabra "Fulano" en otras que derivan fonéticamente de su partición: "ano, *Fú!, ah!, no... ¡No!...*"; clara referencia a las inhumanas negaciones de la burocracia, sobre todo cuando ésta está instalada en el seno una dictadura política. Posiblemente este poema no se le hubiera ocurrido al autor dos décadas más tarde con el sistema democrático actual.

Pero es en "*Isla Negra, Isla Neruda*" (1984), ya citado, donde este autor alcanza uno de los más altos grados de concretismo ideográfico. En torno a la letra "N", inicial de Neruda y de Negra, escrita a mayor tamaño, la palabra mar se repite sucesivamente y se ordena insinuando el movimiento de las olas en torno al lugar que el poeta como de refugio, y en torno al poeta. Pero el mar es un mar entrañable, un mar de amor, palabra que de pronto aparece como una ola más entre otras olas entremezclada.

H. Varia. Poemas de más difícil definición

Hay poemas visuales que a la hora de etiquetarlos de una forma más específica son de difícil calificación. En todo caso responden a la idea general de lo que podemos llamar *poesía visual*; es decir, composiciones poéticas basadas en recursos visuales, siendo una de sus principales características su interdisciplinariedad.

1. Poemas minimomaximalistas

El término "*minimomaximalismo*" fue utilizado por Gustavo Vega, a partir de 1984, para calificar el procedimiento utilizado en algunas de sus creaciones basado en los planteamientos y recursos utilizados por los minimalistas americanos de los años 60. Encuadrable entre las diferentes manifestaciones artísticas de corte racionalista y conceptual realizadas en las últimas décadas, el minimalismo nace de la idea de que suprimir es añadir, siendo esto su método fundamental.

Tal como Vega escribió en el prólogo del libro *La Frontera del Infinito*, obra en la que se recopila esta singular poética, su método consiste en tomar expresiones lingüísticas o plásticas -sean propias o ajenas- ya realizadas de antemano para otros fines y despojándolas de elementos y de aditamentos -lo que suele equivaler a reducirlas, a minimizarlas.... y también a descontextualizarlas...-, inferirles una nueva dimensión, una significación diferente. Se trata de utilizar materiales procedentes de creaciones anteriores sobre todo industriales, mayormente de la industria de la comunicación impresa: propaganda comercial o ideológica, información, etc. Son imágenes y expresiones de la lengua común "*re-utilizadas*".

L. Fotopoemas: Metáforas icónicas y fotopoemas verbo-icónicos.

En el apartado L han sido colocadas composiciones basadas en la fotografía, fotopoemas. Corresponden a lo que Gustavo Vega denomina *metáforas icónicas* -que son sólo imágenes y también a creaciones en las que la fotografía y la expresión verbal coinciden, *fotopoemas verbo-icónicos*.

Con el término de *metáforas icónicas* Vega ha querido designar a aquellas formas de creación poética realizadas solamente con imágenes visuales. En ellas, por ser de intencionalidad poética, el lenguaje subyace como referente aunque no esté patente a primera vista. Tales imágenes suelen ser de procedencia fotográfica, aunque en ocasiones están tan manipuladas con procedimientos técnicos mayormente infográficos-, químicos y manuales que las imágenes de donde proceden pueden ya ser totalmente irreconocibles. Con la *metáfora icónica* la creación poética se sitúa en los límites del lenguaje, trabaja en la frontera de la mentalidad alfabética. Podríamos decir dice Vega- que *se sitúa en el origen material de la poesía, la imagen*, siendo un objeto construido y dotado de leyes propias, que se puede ver, tocar y manipular.

Es evidente que la técnica fotográfica es un medio de creación excelente para la realización de obras poético-visuales. La imagen fotografiada sea o no posteriormente manipulada hasta hacerla irreconocible- puede sustituir a la palabra, para hablar metafóricamente de una "*realidad*" que tan sólo es intuible. Aunque también puede suceder que palabra e imagen dialoguen, se fundan y confundan; metafórica conjunción copulativa que nos ofrece fragmentos de lo indecible, territorios de lo imaginario, espacios de lo imposible, de la ambigüedad y el sueño. Ser, como dijera Octavio Paz de la poesía, "*imagen de un mundo sin imagen*".

Apunta Vega en su tesis doctoral en la que nos hemos inspirado para redactar este apartado- la fotografía y poesía coinciden también en el hecho de la *imposibilidad de expresar realidades*, tan sólo sirven para aproximarse a ellas. Son útiles para que quien mire a su través imagine mundos, "*realidades*", que se instalan tras el vértigo de las imágenes, tras el bosque de sus signos y significaciones. Tanto la experiencia de la fotografía como la experiencia de la poesía, es una experiencia de la *imagen*. El poeta, el artista, en su permanente enfrentarse a sí mismo y al mundo, en su permanente interrogación, se enfrenta a lo intangible, se aventura en un espacio ignoto, innombrable. Las primeras obras, las catalogadas como L.1, son solamente imagen; pura fotografía en el caso de "*Tiempo ausente*" (2007) y muy manipulada manualmente y con productos químicos, producto de *transfers y collage*, en el caso de "*Noche a punto de desbordarse*" (1993). Y en otras, como en *Arde la Luz* (2006) la palabra y la fotografía coinciden en un complejo proceso de manipulación con programas informáticos, con Photoshop, Corel Draw y otros.

M. Haikus Visuales

El haiku tradicional japonés consta de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas, sin rima. Suele describir algo que sucede: fenómenos naturales o la vida cotidiana de la gente. Muy influido por la filosofía y la estética del *Zen*, la naturalidad, la sencillez, sutileza... son sus características. Simplemente expresa lo que está sucediendo en este lugar, en este momento... Es una anotación rápida, recreación, de un momento privilegiado, de una atmósfera espiritual. Un abandonarse a la contemplación: ver sin ver, capturar una sensación, gozo de todo, de nada, del vacío. ¿Quién ha dicho que el universo cabe en una gota de rocío y el infinito en unos ojos? El breve haikú es una llave que nos permite acceder a la iluminación poética. Fue Matsuo Basho quien encumbró este género poético tan conocido en la actualidad allá por el siglo XV, aunque hubo otros cultivadores tan dignos de mención como: Sōkan, Buson, Issa, Shiki...

Gustavo Vega, dado su talante, no podía ser ajeno al *haikú* y sus posibilidades. Ha escrito muchos, algunos de ellos posteriormente han sido traducidos y publicados en otras lenguas -en italiano, francés, inglés, iraní, japonés y chino- y ha intentado experimentar con este género visualmente, siguiendo las huellas de algunos predecesores como los poetas futuristas catalanes Josep Maria Junoy y Joan Salvat-Papasseit. Para ello, ha reutilizado composiciones que previamente habían sido creadas como texto añadiéndoles una dimensión *plástico-visual*.

Tales son el haikú textual que dice "Ya sangrando / el sol se levanta / en la mañana" que se convierte en un tríptico de obra plástica. Y el que dice "La nieve mira la luna / La luna mira la nieve / Diálogo en blanco", poema circular, metafísico -pese a su fisicidad temática y formal- que relata un tiempo de estupor en el que nieve y luna se miran, se miran, y quedan mirando indefinidamente.

Ñ -Poemas Tridimensionales

Aunque con sub-apartados, han sido catalogados bajo la letra Ñ diferentes manifestaciones poéticas en las que la tridimensión es uno de sus factores determinantes. Tales son el *poema-objeto*, el *poema-libro* -que puede contemplarse como un caso específico del anterior y también como una forma particular del *libro de artista* o *artist's book*-, el *poema-escultura* y el *poema-instalación*.

Se trata de obras dotadas de corporeidad tridimensional. Contrariamente a la práctica tradicional de la creación poética, en este caso el contenido poético nace de la propia corporeidad del objeto poético, de su propia presencia. La utilización del objeto como elemento significante y no como mero soporte evita la perifrasis que el papel soporte conlleva en otras poéticas al uso. El *poema-tridimensional* es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee. Es *objeto poético*, pero al mismo tiempo es *objeto plástico* -utensilio, escultura, instalación, obra arquitectónica...-. Para su realización el autor se apoya en el aspecto visual, en las analogías y connotaciones, metáforas, que sus dimensiones formales, texturas y contrastes le sugieren.

Sea utilizando objetos comunes de consumo o sea creando objetos nuevos exprofeso, la gama de procedimientos de los que se vale el poeta es muy amplia. En ocasiones utiliza objetos entremezclados con palabras, letras, ideogramas... con clara intención de confrontación, de hacer que las palabras y los objetos se complementen, se contradigan o se nieguen. Tal sucede, por ejemplo, en el poema crítico de Gustavo Vega titulado "*Poema objeto*" (1994) -colocado en la sección B del catálogo-. Se trata de una goma de borrar -de una marca y aspecto muy conocido- borrando un texto que durante generaciones hubieron de memorizar y recitar los niños de España.

Otras veces, el poeta -al igual que muchos pintores: Tapiés, Guinovart, etc.- introduce objetos en creaciones predominantemente planas; aunque, a diferencia del pintor, para el poeta el objeto suele funcionar como un elemento semántico, es una entidad equivalente a la palabra. Tal acontece, por ejemplo, en "*Escritura Poética*"(1981) -igualmente catalogado en la sección B. *De Poética* - en donde Vega entremezcla objetos -un lápiz, una piedra, un tornillo...- con letras, manchas y otros elementos gráficos. Todo ello para darnos la idea de que la escritura poética es una forma de rasgar espacios, de crear mundos.

Muy diferente es el caso, por ejemplo, de los poemas titulados "Esperando oír su canto" (2000) y de "Poema con acento" (2008) que son totalmente objetuales, tridimensionales. En el primero utiliza objetos comunes y en el otro, además de un utensilio común, un cuchillo, se vale de objetos ya más específicos, concretamente de una letra de madera con un particular aspecto, letras que conforman una palabra: *poema*.

Catalogado como N.3, emparentado con el *poema-objeto*, y bien podríamos considerarle como tal, encontramos al *poema-libro*, otra de las formas de creación más significativos de las últimas décadas. Éste, además de como poema-objeto, es encuadrable dentro del género denominado *libro de artista o artist's book*. Se trata de una variedad de libro que no tiene la finalidad de ser un mero "soporte" pasivo para textos o imágenes, sino, que es un objeto que es en sí, todo él, una obra de arte. Nos estamos refiriendo a un "*libro*" que, por su aspecto -forma, color, materiales, su manipulación...- es un elemento significativo capaz de emitir mensajes estéticos, de provocar connotaciones y emociones. En él, medio y mensaje se identifican, se funden, se confunden, se configuran... "Te leo, Me lees" es el título de uno de los *poemas-libro*, catalogados. En él, el lector en el acto de poner su mirada sobre el objeto siente que algo le está mirando, el propio objeto que mira, que le devuelve la mirada.

Y catalogado como N.4 nos encontramos con el *poema-instalación*, que puede ser entendido como un subgénero de las instalaciones artísticas que se realizan desde los años 60 y, más intensamente, desde los 70. Consiste en la colocación en un espacio determinado ordenada o desordenadamente según los criterios del autor- de determinados objetos por lo general de naturaleza heterodoxa y paradójica en aquel lugar-.

Las *instalaciones* incorporan cualquier medio para crear una experiencia sensual o conceptual en un ambiente determinado. En ellas pueden coincidir intereses, materiales y métodos procedentes de campos tan diversos como el vídeo, los fenómenos sociales o la imagen virtual. Encontramos desde materiales naturales hasta los más nuevos medios de comunicación, tales como video, sonido, computadoras e Internet, o inclusive el plasma. En ellas la utilización del espacio es el recurso fundamental. La especialidad, como generadora de valores connotativos -y a veces también de denotativos-, es su esencia. Lo que afecta tanto al espacio que envuelve la *instalación* y que la contiene como el que está contenido en ella. Algunas *instalaciones* son *instaladas en*, o son lugares específicos de arte - galerías, museos...- y, otras, son o están en espacios públicos y comunes, al aire libre, etc.

En todo caso, el arte de la *instalación* significa una cierta ruptura con los géneros tradicionales -pintura y escultura-. Algunas son habitables, o transitables, como las instaladas por Vega "Laberinto de Entrada" y "Laberinto de Salida" (1994)- montadas en una exposición itinerante organizada por CajaEspaña (1994-95) con el conjunto de su obra. Esta doble instalación estaba concebida como un camino iniciático de entrada y, también, de salida al paréntesis poético que significaba la exposición dentro del marco de la cotidianidad. La de entrada tenía el objeto de predisponer el ánimo de los visitantes y, la otra, el de indicar la vuelta a lo cotidiano.

La *instalación* de entrada consistía en un montaje de cortinas que obligaban al espectador a entrar en ellas y a actuar abrir cortinas-, al tiempo que a reflexionar. Después de traspasar dos primeras cortinas con las inscripciones "*Poesía!*" y "?", el espectador se encontraba enfrentado a su propia imagen y un texto que decía "*eres tú*". Con tal inscripción de inspiración becqueriana, Vega intentaba que el espectador se

predispusiera para proyectar su propia fantasía poética sobre los objetos expuestos en la sala.

Una instalación puede ser de grandes dimensiones y ocupar toda una sala o un edificio, o una calle..., pero puede ser también de pequeño tamaño y funcionar como una obra más dentro del contexto de una exposición. Esto sucede, por ejemplo, en "*PoeMar*", una pequeña instalación que formaba parte del conjunto de 50 obras de la exposición itinerante antedicha; consistía en 1 m² de arena enmarcado con listones de madera, un bloque de ladrillo y argamasa sugestivamente erosionado por el mar, y una huella humana. Su pretensión era sugerir la idea de que se trataba de un poema realizado por el mar, con una casual huella humana que completaba su campo de significación.

O. Grandes Dimensiones (Intervención Artística, Poesía Contextual, Post-Graffiti, Street Art, Land Art ...)

Son catalogados en el apartado "O" creaciones que por sus dimensiones o lugar de colocación se salen de lo que es habitual en la exposición de obras de arte o poéticas. Colocadas en lugares públicos -fachadas de edificios, calles, o en paisajes naturales...- son obras que pueden haber sido creadas expresamente para ese lugar, tal es la intervención de Vega en la fachada del Palacete Torbado (León, 2007). En este caso le propusieron hacer una intervención mínima en aquel lugar; por lo que, ante tal limitación, y dado que se trataba de un edificio con cierta carga de historicidad, se le ocurrió convertir toda la fachada en poema visual por el procedimiento de recontextualizarla por medio de la palabra. Repartió a lo largo de toda ella la expresión: "*AQUÍ/ VIENDO / VIÉNDOTE/ VIENDO/ PASAR / LA VIDA*".

Y pueden ser obras que previamente habían estado realizadas a tamaños menores, expuestas o publicadas de forma más convencional y que, gracias a las nuevas tecnologías, han sido impresas en grandes dimensiones para colocarlas en fachadas de edificios. Ejemplo de ello son los cinco poemas de Vega expuestos en las diferentes fachadas del Edificio Fierro, lugar en que se exhibió la exposición general de su obra (2008). Queremos destacar la ironía visual del conformado por la conjunción de la expresión "*sin límites*" y su extremada situación en el límite mismo de la pared.

Ante este tipo obras más públicas se nos ocurre pensar que, en el tiempo de exhibiciones y carteles en que vivimos, puede ser de interés hacer poesía para las fachadas y otros lugares públicos, para los escaparates, para colocar en vallas, tranvías, metropolitanos y autobuses... como forma poética de subversión. El artista y escritor mexicano Heriberto Yépez, ha hablado de una *poética contextual* para referirse a creaciones hechas para su instalación en espacios públicos en forma de carteles, letreros, letras adheridas, señales, *graffiti*... Una poesía visual exterior cuya ubicación en espacios públicos es una estrategia para acentuar la íntima relación que hay entre el lenguaje y la realidad cotidiana.

Utilizar los medios de la sociedad de consumo en que vivimos para fines *in-utilitarios* puede ser una estrategia, método ya utilizado por algunos movimientos vanguardistas o neovanguardistas, para hacer llegar la poesía a un público más amplio que el círculo reducido de especializados que normalmente la consumen. Además, la poesía situada en lugares públicos, una vez instalada en aquel lugar, ya no es propiedad del poeta o de sus promotores, sino de los transeúntes empleados de banca, pensionistas, barrenderos, desocupados, gente con prisa, turistas, guardias urbanos, mendigos..., buena gente,

ladrones... - y del clima..., del tiempo "que no perdona". Son obras que han sido calificadas con diferentes denominaciones, dependiendo de qué, quién, cómo y dónde, de *Intervención Artística, Poesía Contextual, Post-Graffiti, StreetArt, Land Art...*

P/Q. Poemas dinámicos: Poema-Acción, Video-Poesía

A partir de los 60 y, con mayor intensidad, de los años 90, y en relación con la limitación que sienten algunos poetas con los medios bidimensionales tradicionales, con la superficie plana en la que se inscriben la mayoría de los poemas -tanto discursivos como visuales-, hay creadores de poesía visual que se han dado a actividades que con denominaciones como *action poetry o poema-acción, poemas semánticos de acción, poesía escénica, polípoesía...* ponen directamente al poeta en la escena. Se trata de etiquetaciones, en ocasiones poco definidas, coincidentes e intercambiables entre sí y que se relacionan o se incorporan a otras como *action art, o simplemente acciones, action painting, performance art, happening, events, schock-art, assemblage, events, fluxus...* Son sus precedentes y, en muchos casos, sus referentes las veladas futuristas, dadaístas, las fiestas de la Bauhaus... así como de la *pintura gestual o de acción* realizada entre finales de los años cuarenta y finales de los cincuenta. Y, en estrecha relación con dichos términos, hay otros dos que son teóricamente de diferente índole pero que están muy unidos en la práctica: la *poesía fonética* y, con la base necesaria de las nuevas tecnologías, la *videopoesía* subgénero de la *videocreación o video-arte -.*

Con menor o mayor grado de teatralidad, con dicha puesta en escena del autor, o de sus colaboradores o intérpretes, se manifiesta un especial interés por el gesto, la propia presencia, la acción corporal, a lo que puede incorporarse la plástica, la música, danza y otras artes -incluidas las más modernas tecnologías de la comunicación-. Todo ello, y salvo pocas excepciones, con la presencia de un público que en ocasiones interactúa con el artista o participa plenamente en el acto creativo.

Pues bien, Gustavo Vega ha realizado poemas-acción, sólo o en compañía de otras personas -mayormente acompañado por el Grupo *Ex.Tensión Fonética* - en diversas ocasiones. De lo que ha querido dejar constancia en la catalogación de su obra poético visual añadiendo algunas fotografías por considerar que el arte de la *poesía-acción* también es *poesía-visual*. No obstante, hemos de aclarar que el capítulo de "*Poemas dinámicos: Poema-Acción, Video-Poesía*" el autor ha querido insinuarlo solamente dejando catalogación más específica en conjunto de dicha producción.

Por otra parte, el video, fruto del desarrollo de los medios audiovisuales, aparece para satisfacer, no sólo los requerimientos propios de la industria del entretenimiento y de la información sino, también, del Arte y de la creación poética. El poeta inquieto no puede ser ajeno a las posibilidades que le ofrecen los nuevos medios, por ello finales de los años 60 comienzan los primeros videopoemas, los cuales nacen en relación con la entonces llamada *poesía experimental* - que era sonora, verbal o visual-.

A Vega, que se inició grabando cine super8 en los años 70 y que en los 80 se pasó al entonces nuevo invento del video, lo vemos implicado en este tipo de creaciones en diferentes muestras y publicaciones de décadas posteriores como, por ejemplo, la titulada "*Video Poetry In The World 94*" (Barcelona, 1994), *Festival Internacional de Videopoesía en Buenos Aires* (Buenos Aires, 2004), *Videopoesía Catalana* (Barcelona, 2002) o *Proposta - Festival Internacional de Poesies + Polípoesies*, 2001- (Barcelona, 2001).

U/V Poemas Festivos, Humorísticos y Comestibles

La fiesta, el humor, el juego... la poesía, términos diferentes en su contenido, pero parientes en algunos aspectos e, incluso, métodos. Pertenecen al orbe del espíritu creador. Gracias a ellos creamos constantemente nuestra humana existencia, segundos mundos inventados que discurren paralelos al mundo de la naturaleza dada para superarla, para defendernos de sus efectos negativos. Nos apartamos por momentos de la vida corriente, utilitaria, para instalarnos en un mundo de fantasía. Claro que esto se produce siempre con ciertas normas y dentro de determinados límites de espacio y tiempo -comienzan y, en un determinado momento, ya se acabó-. Se terminó la fiesta, el juego..., el poema. Aunque suele permanecer algo en el recuerdo como creación, como conquista del yo, o del grupo.

Aunque diferentes, en estas actividades humanas hay algo común que es esencial. *Fiesta, humor, juego... y poesía*, son un antídoto contra todo aquello que falsificando la realidad nos niega alguna forma de existencia, nos limita la alegría de vivir. El humor nace de la experiencia radical del ser humano de sentir la propia limitación y aceptarla, y superarla; de la necesidad de abrirnos a nuevas experiencias, necesidad de escapar del sufrimiento... de vernos viviendo.

Pues bien, Gustavo Vega ha querido ponerlo de relieve de una forma práctica juntándolos en el marco de su creación poética. Así lo vemos jugando a duchar la palabra "*POEMA*" sin ningún otro significado o intención que vaya mucho más allá del placer de despertar la sonrisa. Sus talleres de creación poética suelen terminar la temporada con una celebración *poético-gastronómica* nacida de la puesta en práctica de la consigna: "*El próximo día cada uno que traiga un poema comestible, o bebible*"; lo que suele concretarse en la creación de metáforas basada en el aspecto formal o en la aplicación de las maneras de la versificación clásica a los materiales comestibles o bebibles; ello, frecuentemente acompañado de algún tipo de acción, o de broma. Por ejemplo, en el acto de inauguración de la exposición *PoÉticas Visuales*, al que no pudo asistir, Vega encomendó a un sustituto - a Luís García, artista y director del Dpto. Arte y Exposiciones del ILC- la realización de una *performance* colocando ceremoniosamente productos típicos de León -cecina y chorizo, y vinos de la tierra- conformando sendos sonetos -al tiempo que sonaba un saxofón y un violín- para su posterior degustación por los presentes. El *artor*-que es el término más apropiado en estos casos- tuvo además la ocurrencia de disfrazarse con una careta del autor realizada expresamente para tal evento.

1. MANILLA, Antonio. Gustavo Vega: "Me definiría como un híbrido entre la filosofía, la literatura y la plástica". La Crónica 16. León, 1994.

2. CAULFI EL D, Carlota. *Entrevista: "- es +", o viceversa; Gustavo Vega, artista, filósofo y teórico de la poesía visual*. Agulha -revista de cultura-, n° 58. Fortaleza, Sao Paulo, 2007.

3. VEGA, Gustavo. *El placer de ser*. - Prólogo J.M. Balcells-. Madrid: Ed. Endymion (libro, 128 p.), 1997.

4. Conferencia: POESÍA PARA VER, ciclo Literatura y Autobiografía. León: Aula Magna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León. 21Nov .2000,

5. VEGA, Gustavo. El placer de ser -Prologo J M. Balcells- Madrid: Ed. Endymion (libro,128p),1997

6. VEGA, Gustavo. 2006 "El ideograma, un recurso poético visual "Revista: Escritura e Imagen, vol . 2; págs 165-182. Universidad Complutense de Madrid (Servicio de Publicaciones).

7. -Haroldo de Campos: Revista de Arte y Decoración, n° 20. São Paulo, Brasil.
