

Poéticas tridimensionales (España, 1970-1995)

Gustavo

VEGA MANSILLA

Paseábamos por los alrededores del Velódromo de Horta, en Barcelona, con Anna, una adolescente que es ciega de nacimiento y que, sin haber visto nunca una escultura, tiene una idea bastante precisa de lo que puede ser una escultura. Es más, le gusta ir a «ver» —como ella dice— esculturas. Quien la acompañe ha de explicárselas y, así, ella se las imagina y disfruta situándose frente a su sentida presencia.

La semana anterior habíamos ido a «ver» la obra escultórica de Joan Miró que hay en el barcelonés Parque del Escorxador. Es una escultura a la que Anna calificó de «interesante», pero «un poco rara». Pero el día a que nos referimos el asunto era diferente. Estábamos ante —o mejor, «entre»— una letra de unos 6 metros de altura, la «A» mayúscula, puesta en pie que permite pasar por debajo de ella. Y, al lado, caídos fragmentos de otra letra «A» semejante entre los que también era posible pasar, tocar y, con un poco de esfuerzo por su altura, sentarse encima. Y diseminados en su entorno, como *dejados caer*, cuantos signos gráficos de menor tamaño —paréntesis, comas, signos de interrogación, exclamación...— que y apenas sobresalían de entre la hierba.

Esto es una escultura, le dije, pero es al mismo tiempo un poema. Su autor, Joan Brossa, la denominó «poema visual». Anna, entonces, se me quedó «mirando». Es decir, se paró y, con el rostro vuelto hacia mí, dijo: No puede ser. Como escultura es rara, pero me gusta. Encuentro que tiene algo especial. Una A tan grande de pie y otra destrozada junto a ella, no sé que quiere decir, pero me inquieta... Pero eso no es un poema...

Fue entonces cuando hube de explicarle cómo, a veces, la página plana resulta insuficiente para el ímpetu creativo del poeta y cómo, en nuestra época, algunos creadores han utilizado objetos y formas tridimensionales para desarrollar su creatividad y emoción poética. Y es así como, y cada vez con más frecuencia, objetos que, además de ser tales «objetos» —más o menos grandes, rústicos de una estética depurada, sean utilitarios o no—, son presentados como «poemas» y calificados de «*poema-objeto*», «*poema-escultura*», «*poema-instalación*», etc.

Así, pues, dado el peso de la tradición y de las convenciones más generalizadas, hemos de comenzar por definir y clarificar el objeto de nuestra referencia. Denominamos «*POEMAS TRIDIMENSIONALES*» a todas aquellas 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, entre otras posibilidades, el «*poema-instalación*».

Se trata de obras dotadas de corporeidad tridimensional, característica ajena a la práctica tradicional de la poesía que, o bien, se ha desarrollado oralmente o, de ser escrita, lo ha sido sobre superficies planas. Unas superficies que —sean o no estéticamente interesantes— no han sido otra cosa que meros soportes para el mensaje poético que nacía de la palabra.

En los *poemas tridimensionales* el contenido poético nace de su propia corporeidad, de su propia presencia. Son objetos poéticos, pero al mismo tiempo son objetos plásticos —utensilios, esculturas, instalaciones, obras arquitectónicas...—, algunos de los cuales pueden ser considerados como obras de arte. Al igual que sucede en el resto de formas y tendencias de creación *poético-visual*, el autor se apoya en el aspecto visual para generar analogías y connotaciones, para establecer la metafórica. Explora las posibilidades formales, las texturas, los contrastes, las referencias espaciales, etc. de los objetos para sorprender al espectador.

Fue el año 1941 cuando un poeta, Joan Brossa, utilizó por primera vez un soporte diferente al del papel para un poema, el titulado *Escorça* —corteza—, una especie de *object trouvé*, que —sin serlo plenamente— puede entenderse como un primer paso hacia el mundo del *poema-objeto*. Pero fue el año 1951 cuando, combinando un martillo y un naipe, el poeta inició un fructífero camino de realizaciones objetuales que fue especialmente prolífico a partir de la década siguiente.

Así pues, la incorporación del objeto en el ámbito de la creatividad poética se puede situar en la década de los cincuenta manteniendo su desarrollo en la siguiente, precisamente en el momento en el que la creación experimental será una constante en todos los campos del arte y de la literatura internacional. Es un período histórico en el que el objeto se hace un lugar en el universo artístico y, en consonancia con ello, **tal y como estamos viendo**, también, en la obra de algunos poetas visuales.

No obstante, la práctica del *poema-objeto* en nuestro país no tuvo carta de reconocimiento hasta la década de los setenta, en la que —a pesar de que su trayectoria

se remontara a dos décadas anteriores— comenzó a conocerse la obra creativa de Joan Brossa. Un reconocimiento que se generalizó aún más con la realización en la Fundación Miró de Barcelona, de la exposición antológica *Joan Brossa o les paraules són les coses*, el año 1986. Reconocimiento acrecentado posteriormente por la antológica *Joan Brossa 1941-1991*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía —Madrid— en el año de 1991. Ello, aunque con anterioridad a las realizaciones de Brossa hubiera habido algunas otras realizaciones pioneras como, por ejemplo, las de Miguel Lorenzo, un heredero de la experimentación y de la poesía concreta cultivada por el *Grupo N.O.*, que empleó estructuras de cemento introduciendo así la tercera dimensión como elemento de significación poética.

Los materiales utilizados por los poetas pueden ser de cualquier tipo y procedencia, pueden ser comprados en el comercio y pueden ser diseñados expresamente para realizar una determinada composición. Joan Brossa, por ejemplo, en *Labor*¹ recurre a los útiles empleados tradicionalmente para tejer y con ellos realiza una letra «A» —ambos, útiles y letra, serán el cuerpo de la composición—. En cambio N. L. Ribalta, una especialista en esmalte que ha realizado algunos *poemas objeto*, utiliza los materiales que habitualmente tiene entre manos, elaborados por ella, con esmalte al fuego sobre metal y con procedimientos propios de la pintura². No obstante, hemos observado que el universo objetual del poeta visual suele fundamentarse —aunque no siempre— en la utilización de objetos de la cotidianidad, objetos ya hechos previamente que él compra o que encuentra. Así, por ejemplo, si abrimos el catálogo de una exposición tan señera como la que realizara el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para la exposición *Brossa 1941-1991* tenemos los siguientes objetos: *Escorça* —una corteza de árbol—, *Poema experimental* —un martillo y dos fragmentos de cartas de baraja—, *Camí* —una plantilla de zapato—, *Poema* —una bombilla con la palabra *poema*—, *Guant correu* —un guante con un sello de correos—, *Celest* —dos tapones de botella—, etc. Se trata de objetos de la vida cotidiana alterados por algún elemento o circunstancia sorprendente. El autor, de esta manera, rompe las expectativas de los espectadores haciéndoles partícipes de una instantánea reflexión o de un guiño burlesco.

Un ejemplo elocuente en la reutilización de material de desecho, sobre todo herramientas agrícolas, es la dilatada obra de *poemas-objeto* o de *poemas-escultura* realizada por Guillem Viladot y actualmente depositada en su casa-museo *Lo Pardal* de Agramunt, Lérida. Viladot se rige por pautas próximas al mismo tiempo al *arte povera* y a la práctica surrealista. Ello para conseguir unos objetos que llaman la atención por el lirismo que irradian y la emoción que son capaces de provocar.

El propio Viladot, en una conversación publicada en el folleto *Lo Pardal —casa de la poesía visual—*³, a la pregunta de cómo el objeto encontrado se convierte en

¹ Incluida en *Brossa 1941-1991* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

² Incluido en *7ena. Mostra d'Art Contemporani Catalá* (catálogo), Canals-Galería d'Art, Barcelona, 1990.

³ *Una conversa entre Lluís Pons i Guillem Viladot, Lo Pardal —casa de la poesía visual—*, Lo Pardal, Agramunt (Lleida), s/f

poema-objeto, afirma que todo objeto es creado para ejercer una función y que esta función determina su forma. Pero si resulta que nosotros prescindimos de la función —significado— nos quedamos con la forma —significante— entramos entonces en una categoría estética. Esto puede conseguirse con una mínima manipulación del objeto. A veces, con un simple cambio de posición.

La realidad objetual del *poema-objeto* se pone de manifiesto, como es natural, ante la presencia misma del objeto. Pero se da el caso de que, en ocasiones, el objeto no es presentado directamente, sino que se recurre a otros medios, sobre todo a la fotografía. Tal es lo que vemos, por ejemplo, en toda la obra de Chema Madoz. Este, que es fotógrafo, realiza sus composiciones con objetos pero no las presenta como tales objetos, sino como fotografías.

En relación con la fotografía también podemos hablar de *poemas objeto* de carácter efímero —casi siempre calificables también como *poemas-acción*—. Se trata de casos en los que la fotografía, el vídeo u otros medios, adquieren una particular relevancia para que permanezca su presencia del poema. Tal sucede, por ejemplo, en *La mirada de Vulcano* de Gorafe⁴, una composición en la que aparecen unas lentes quemándose o, también en *Las Lecturas de Vulcano*, una obra de Gustavo Vega en la que lo que se quema es un libro con sus páginas y letras.

Pero, sea utilizando objetos comunes de consumo o sea creando objetos nuevos *ex profeso*, la gama de procedimientos de los que se vale el poeta es amplia. Destacamos, en este sentido, solamente algunos de los recursos extrañadores más frecuentes y pondremos algunos ejemplos. Se trata de ejemplos frecuentemente intercambiables ya que en un mismo objeto poético pueden coincidir diferentes recursos. En todos ellos podemos encontrar correspondencias con los diferentes recursos literarios, aunque con la diferencia de que, mientras que en la literatura la materialidad es la palabra, en el ámbito del *poema-objeto* la materialidad es el objeto. Ello tanto si se trata de objetos utilizados como palabras como de palabras convertidas en objeto.

Podemos referirnos también a la utilización de *objetos* como *objetos simbólicos*. Así, por ejemplo, una pelota de fútbol con la clásica peineta española puede tomarse como un objeto simbólico de la España folclórica de la época franquista e, igualmente, una pelota similar con un chupete que puede ser símbolo del infantilismo y cretinización que se produce en torno al deporte futbolístico⁵. Tal parece ser el sentido irónico que quiso darles Joan Brossa, autor proclive a la crítica de las situaciones sociales y políticas de su momento.

De formas diferentes puede convertirse cualquier objeto de la cotidianidad en objeto metafórico, uno de ellos y muy frecuente consiste en la *deformación* de objetos conocidos. Tal deformación se produce cambiando su escala o, bien, alteran-

(cartel doblado en 1/12).

⁴ Incluido en Gorafe, *La mirada de Vulcano —Objeto efímero—* (folleto), Granada, 1989.

⁵ Incluido en el catálogo *Joan Brossa 1944-1991*.

do alguna de sus cualidades, siendo este uno de los recursos más frecuentes que hemos observado en la práctica de la creación de *poemas-objeto*. Así, Joan Brossa en su *Sobret*⁶ —sobrecillo, en catalán— nos sorprende pegando un sello de correos de tamaño normal encima de un sobre minúsculo, de un tamaño tan reducido que casi es igual que el del sello.

También hemos observado la creación de objetos metafóricos recurriendo al mecanismo de la *desfuncionalización*. Tal sucede, por ejemplo, en otra conocida obra de Brossa en la que una rueda cuadrada, aunque mantenga los demás aspectos y cualidades, pierde su funcionalidad, su capacidad de rodar. Una disfuncionalidad se aprecia también en muchas obras de Chema Madoz, por ejemplo, cuando ataca nuestra sensibilidad colocando absurdamente el filo de una cuchilla sobre las cuerdas de un violín⁷.

Contextualizar de una forma especial los objetos o, lo que puede ser lo mismo, descontextualizar objetos sacándolos del lugar que les es propio en el marco de la cotidianidad, es otro de los recursos. Se trata generalmente de retomar objetos y darles un uso o una situación distinta a aquella para la que fueron creados. Tal tratamiento de los objetos se convierte en una forma de alterar la significación habitual que tienen en el mundo. Significa una nueva *re-definición* de los mismos, así como su liberación del automatismo perceptivo en el que suelen estar instalados.

La contextualización o descontextualización puede venir dada por la colocación de los objetos en un determinado lugar o situación, pero también por una determinada rotulación o título que los recalifica. Tal sucede, por ejemplo, en el poema de R. Marín titulado *Poema no escrito, todavía* en el que un bolígrafo cumple la función metafórica de sustituir —es también un ejemplo de «*sustitución*» que veremos posteriormente— al poema no escrito al que, en virtud del título, representa. O se produce también en la obra *Libertad* de Joan Brossa. Con tal título designa a una pinza de tender la ropa desmontada.

También, la relación título y objeto puede ser el núcleo del sentido de una determinada creación, su esencia. Así, algo tan absurdo *a priori* como un canto rodado con ruedas o con asas adquiere todo su sentido [si] se le añade un título. Así, Gorafe recurre al juego del equívoco atribuyendo a algunos de sus objetos títulos que generan paronomasias —reunión de palabras de parecida pronunciación pero dispar significado—. Tal sucede en obras suyas como *Piedras asadas* o *Canto rodado*⁸, consistente uno en una piedra con asa y, el otro, en cantos rodados con ruedas.

Equivalente a las metáforas antropomórficas de la lengua —por ejemplo, «*Calvos, barbudos, en hilera, los montes cántabros son peregrinantes que...*» de Ramón de Basterra—, es otro recurso consistente en identificar los objetos —o alguna de sus formas, cualidades o funciones— con seres humanos —o sus formas, cualidades

⁶ Incluido en *Joan Brossa 1944-1991*.

⁷ Incluido en *Chema Madoz* (catálogo), Galena Blue Sky #13, Portland (Oregón, EE. UU.).

⁸ Incluidas en Gorafe, *La utopía de lo cotidiano* (catálogo), Diputación Provincial de Granada, 1999.

o acciones—. Así, cuando Joan Brossa junta dos pinzas —una grande y otra pequeña— puede sugerirnos la idea de dos personajes, quizás un padre —o una madre— y un hijo, aunque si nos fijamos en el título más bien parece querer sugerir la idea de dos instrumentos musicales. Y la letra «A» de *Lletra coixa* de Bartolomé Ferrando apoya su deficiente —aunque contundente— existencia en las otras letras del abecedario —menos vistosas de cuerpo— para poder mantener su posición erguida. Hay sin duda en esta composición algo que puede traernos a la mente actuaciones propias de los seres humanos.

El hecho de combinar o contraponer objetos pueden generar formas equiparables a recursos literarios como la antítesis —contraposición de ideas contrarias—, o su variante el oxímoron —unión en un mismo sintagma de términos contradictorios— o, pariente de este, la paradoja —unión de ideas en apariencia contradictoria e irreconciliables—. Tal sucede, por ejemplo, en la composición *Ya es hora de transformar la realidad*⁹ de J. M. de la Pezuela. Se trata de una obra en la que un símbolo convencional cargado de tanta historia y emociones, de tanta vida y de tantas muertes, una hoz y un martillo dispuestos como tradicionalmente se ha hecho —excepto un clavo añadido al martillo— para representar la ideología y las sociedades comunistas que entra en contradicción con código de barras aplicado a la composición —un símbolo de nuevo cuño, no convencional, pero tomado por el autor para representar el mundo del comercio y el capitalismo—. Todo ello sobre un también simbólico fondo rojo.

En el poema *Niu*¹⁰ —*Nido*— de Bartolomé Ferrando, cuatro ojos de pupila azul ocupan el lugar que ocuparían, como sería lo propio, cuatro pequeños pajaritos, o bien cuatro huevos. Así, pues, huevos o pájaros, o ambas cosas a la vez, son sugeridos por los ojos. Se trata de una obra que, por un lado, puede pensarse como una metáfora —¿de la vida? o ¿una llamada? o...—. Pero, por otra parte, encontramos en él elementos de carácter metonímico. Los hipotéticos pajaritos mirando con ansiedad al espacio, son sustituidos por unos ojos. Se trata de una sinécdoque objetual —caso particular de la metonimia consistente en designar el todo por la parte o la parte por el todo—.

Sabido es que en literatura no es lo mismo la metáfora que la metonimia. En la primera, los términos que se relacionan forman parte de campos semánticos distintos, siendo la relación que se establece entre ellos de carácter paradigmático. En la metonimia, en cambio, se parte de una relación sintagmática en base a unas relaciones de contigüidad o de proximidad espacial, temporal o de casualidad. No obstante, hay *poemas-objeto* como el señalado en los que tanto la metáfora como la metonimia aparecen superpuestas en el seno de la misma obra.

El juego lingüístico del equívoco —uso en la misma frase de vocablos con doble sentido— producido por homofonía —por ejemplo honda y onda—, homografía

⁹ Incluido en *José Manuel de la Pezuela* (catálogo), Sant Cugat del Vallés, Barcelona, s/f.

¹⁰ Bartolomé Ferrando: «*Niu*». *Poesía Obiecte*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valencia, AÑO

—amo de amar y de dueño— o por paronomasia —reunión de palabras de parecida pronunciación pero dispar significado— también puede verse reflejado en la obra objetual de algunos poetas visuales. Tal es, por ejemplo, el objeto de Joaquín Gómez en el que abre un ojal en el centro de una hoja para introducir por él un botón¹¹ o, también, la composición *Burocracia*¹² de Joan Brossa. El autor irónicamente engancha dos hojas con un clip, pero no dos hojas de papel, sino de árbol.

El utilizar fórmulas más o menos convencionales y clásicas de la poesía literaria —el soneto, el terceto encadenado, el pareado, etc.— o hacer referencias por medio de objetos al hecho mismo de la creación o escritura poética, es un recurso relativamente frecuente en la poesía visual en general y, también, en la creación de *poemas objeto*. Tal sucede, por ejemplo, en *Sonnet*¹³ de J. Sou, un conjunto de botellas ordenadas manteniendo un orden que recuerda al clásico soneto o, también, en los diferentes *Soneto comestible* presentados por Gustavo Vega en algunas de sus performances que, realizados a base de pan y diferentes longanizas, son posteriormente consumidos por el público.

Puede también darse el caso contrario al anterior. En vez de ser las palabras sustituidas por objetos, son estas «objetualizadas» las que sustituyen a los objetos. Los objetos son palabras, letras o ideogramas. Se trata de un recurso emparentado en la mayor parte de los casos con tendencias *ideográficas* y *tipoletristas*. Un ejemplo de ello puede ser el poema ideográfico *Afonía*¹⁴ de Bartolomé Ferrando en el que la palabra «veu» —voz en catalán—, realizada en madera, aparece siendo materialmente presa de la carcoma.

El juego de la relación entre las palabras y las cosas es el esqueleto secreto de muchos de los *poemas-objeto*. Así, por ejemplo, en la exposición *Les paraules són les coses* de Joan Brossa, son eliminadas de las fronteras tradicionales entre las palabras y las cosas por manos del poeta. La realidad de las palabras y la realidad de las cosas son intercambiadas, identificadas, contrapuestas, complementadas...

Que la palabra y el objeto se complementen en virtud de sus valores semánticos y de su aspecto formal es lo más frecuente. Así, la palabra *RETÓRICA* se deshace o se pierde en una especie de caja laberinto en manos de J. M. de la Pezuela en *Laberinto*. Se trata de una especie de ideograma realizado recurriendo al objeto —una caja laberinto— y a la palabra en él situada. O Chema Madoz, por ejemplo, entremezcla palabra y objeto —la misma palabra también es sutilmente un objeto— en una composición de referencias lingüísticas y poéticas presentándonos el delicado cuerpo de unos ideogramas chinos realizados con fragmentos de papel colocados al lado de una tijera.

¹¹ Joaquín Gómez, *Objeto* (poema objeto), Mérida, 1994.

¹² Incluido en *Joan Brossa 1944-1991*.

¹³ Josep Sou, *Sonnet. Serie Almadavra*, incluido en Esperanza Rodríguez, *Josep Sou —viatge endins—* (catálogo), Ajuntament d'Altea (Alicante), 1999.

¹⁴ Bartolomé Ferrando: «Afonía». *Poesía Objecte*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valencia, AÑO.

La relación palabra-objeto puede ser de proximidad. Puede ser tan próxima que, en ocasiones, incluso llega a resultar redundante. Tal ocurre, por ejemplo, en el poema *Camí*¹⁵, de Brossa. En ocasiones la relación palabra-cosa se resuelve poniendo en contacto de forma insólita una palabra y un objeto que, generalmente, no tienen nada que ver. Por ejemplo, dicho efecto se produce en *Poema*¹⁶, de Joan Brossa, composición consistente en la colocación de la palabra *POEMA* sobre el cristal de una bombilla, operación que puede entenderse como una referencia a la dimensión iluminadora que posee todo poema.

Pero tal relación puede ser, también, de clara confrontación, que las palabras y los objetos se contradigan o se nieguen. Tal sucede, por ejemplo, en el poema crítico de Gustavo Vega titulado *Poema objeto*. 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.

En ocasiones, el poeta —al igual que muchos pintores: Tapies, Guinovart, etc.— introduce objetos como elementos integrantes de poemas plásticos de carácter no objetual; es decir, en creaciones predominantemente planas —por ejemplo, con forma de un cuadro—. Para el pintor los objetos funcionan fundamentalmente como elementos formales; valorando de ellos, además, la textura, el color y los restantes aspectos plásticos de los mismos. Pero para el poeta, en cambio, además de esto, el objeto suele funcionar como un elemento semántico, es una entidad equivalente a la palabra. Tal acontece, por ejemplo en *Poema*¹⁷ (1981) de Gustavo Vega en donde se entremezclan 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.

Pero no todos los objetos de una composición como la del ejemplo funcionan necesariamente al mismo nivel. Así, la piedra —restos de un mosaico redondeado por el mar— tiene unas connotaciones matéricas muy diferentes a las del objeto «a», una letra que podemos ver como la primera del abecedario, la que abre el mundo del lenguaje, de poesía —de *palabra esencial en el tiempo*—. Y, de la misma manera, los restantes elementos plásticos de la composición funcionan a otros distintos niveles: la letra «S» tiene unas connotaciones muy diferentes a las de las manchas que tiene a su lado, aunque en el conjunto de la obra todo —cualquier mancha o matiz— sea importante.

Y, finalmente, emparentado con el *poema-objeto* y bien podríamos considerarle como tal, podemos referirnos al *poema-libro*, otra de las formas de creación y lugar de búsqueda y de reflexión poética más significativas de las últimas décadas. Este,

¹⁵ Joan Brossa, *Camí* (1982), Incluido en *Joan Brossa —poesía visual, poemas objecte, cartells—* (catálogo), Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983.

¹⁶ Joan Brossa, *Poema* (1967), Incluido en *Brossa 1941-1991* (catálogo).

¹⁷ Gustavo Vega, *Poema* (1981), en Luis Alfonso, *Pintores leoneses contemporáneos*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, 1983, **PÁGINA**

además, es encuadrable dentro del género denominado *libro de artista* o *artist's book*. Una forma de hacer libros que puede considerarse como pre o postgutembergiana, dado que su desarrollo ha sido a contracorriente de la herencia de Gutemberg; que la mayor parte de sus objetos —tal y como sucede con las demás obras de arte— tienen el valor de «pieza única» o, a lo mucho, de «múltiplo», es decir, no son reproducidos *ad infinitum*.

En España, ya en los años 60, Fernando Millán, Pino o Jokin Diez realizaron *libros de artista*. Eran ejemplares únicos o pequeñas ediciones de una tirada muy reducida realizadas por el propio autor. Algunas de tales realizaciones, como es el caso de las obras de Pino, a finales de los años noventa han sido reeditadas y difundidas de una forma más masiva. En España contamos con la colección de Metrónom en Barcelona y el catálogo *Llibres d'Artista / Artist's Books*, que editó para su exposición, realizada el año 1981, en la que figuran varios poetas visuales como, por ejemplo, Gustavo Vega.

Cualquier tipo de material y formatos es válido para la creatividad del artista o del poeta. Así podemos ver sobres, estuches, carpetas de discos —como algunas de las realizaciones de N. Criado—, cajas de ensaimadas mallorquinas, rollos de pergamino, pan de molde, longaniza, ladrillo, despleables —*Capsa. n°4* de varios autores—, en forma de gafas —*Homenaje a Borges* de Gorafe—, con aspecto de maletín —*Poema objeto* de Antonio Gómez—..., libros reblandecidos, con deformadas por la lluvia —*Pluja* de Joan Brossa—, libros transparentes, libros ilegibles —como alguno de Medina Valcárcel—, libros con las páginas hechas trizas —*Le plaisir du texte, Roland Barthes* de J. A. Sarmiento—, libros enlatados; libros que miran al que los mira —*Te leo, me lees* de Gustavo Vega—, libros aún no realizados dando indicaciones o insinuando al lector que lo escriba él, tal es el titulado *La poesía és a les teves mans* realizado por un participante de los Talleres de Creación de Gustavo Vega.

Pese a encontrar formas más o menos disparatadas, la tendencia general ha sido siempre la de utilizar formatos análogos los de los libros comunes. En este sentido, se ha procurado mantener la apariencia habitual del libro incluso cuando este es una caja. El ya citado *Le plaisir du texte, Roland Barthes* de J. A. Sarmiento es una caja que mantiene el formato, diseño y demás aspectos del original dentro de la cual van los textos fragmentados. Y, por lo que respecta a la utilización del formato caja, son dignas de mentar las publicaciones que hiciera el valenciano Grupo Texto Poético. En sus cajas introdujeron textos, objetos y propuestas de acción poética —algunas irrealizables— preñados de lirismo y emoción poética.

Finalmente queremos hacer referencia a lo que podríamos denominar el «anti-libro», libros nacidos para no ser leídos: libros cerrados con alambres de pinchos —como *Capsa 7* de J. M. Calleja— o libros cuyo contenido semántico está fuera de ellos mismos, por ejemplo en un disco anejo. José Antonio Sarmiento, en el ya referido *Le plaisir du texte, Roland Barthes*, destruye totalmente el texto de Barthes, lo hace ilegible, y convierte el libro en una caja de la que el lector puede ir sacando al azar sus fragmentos e ir leyendo sus fragmentaciones inconexas.

Chema Madoz, por ejemplo, recorta irreverentemente un libro —el texto queda destruido— para darnos la sensación de que de su interior nace otro libro. El texto de ambos dos pierde todo el interés. Es más, Madoz no nos presentará el libro como objeto, sino como pura imagen —fotografía—, lo que imposibilitará definitivamente su manipulación y su lectura.

Finalmente, queremos referirnos al *poema-instalación*. Este puede ser entendido como un subgénero de las *instalaciones* artísticas que se desarrollaron como un nuevo género o nueva forma de creación a principios de los años sesenta. En pocas palabras podemos decir que este consiste en la colocación en un espacio determinado —ordenada o desordenadamente según los criterios del autor— de determinados objetos con fines expresivos y, en el caso que nos ocupa, con intención poética. En España podemos buscar sus inicios en el año 1956, cuando Joan Brossa, en el marco de sus primeros experimentos poético visuales, expuso en el escaparate de una tienda barcelonesa un paraguas abierto con una luna pintada en su interior y un grupo de figuras. Siendo, posteriormente, varios los que han realizado instalaciones poéticas durante el periodo que aquí nos ocupa, como Francesc Abad, Joan Brossa, J. M. Calleja, Jordi Cerdá, Juan López Ael, Francisco Pino, Jordi Vallés o Gustavo Vega.

A título de ejemplo podemos recordar el poema-instalación de Joan Brossa titulado *Instal·lació*¹⁸ (1990), en el que el autor pone en relación de contraste un garrote vil, de 166 x 74 x 60 cm, y una mesa, de 75 x 90 x 90 cm, pulcramente revestida con un mantel blanco y, sobre él, todos los utensilios perfectamente colocados y dispuestos para lo que podía ser un elegante banquete. Se trata de una *instalación* sagaz y crítica, posiblemente referida al anterior régimen dictatorial que regía en España —uno de los temas recurrentes de este autor—, tanto a la crueldad del sistema político como al refinamiento de las clases adineradas que lo sostenían. Aunque también puede entenderse como un chiste negro: la última voluntad del condenado. En todo caso, independientemente de cómo se interprete, se produce un contraste entre dos objetos significativos.

Contraste o simple relación de dos objetos para producir una metáfora visual es lo que percibimos también en otras realizaciones, como en *Esquelet —Homenatge a Miguel Hernández—*¹⁹ (1988-1991), igualmente de Brossa, en el que un casco militar de aspecto similar a los que utilizaran los alemanes en la última guerra mundial se apoya sobre el esquelético cuerpo de una silla que puede traernos al recuerdo una vaga imagen de apacibles tardes aldeanas. Invasión militar y vida sencilla contrastadas.

El lugar puede definir la instalación. El hombre se deja herir —guiar— por la circunstancia. Por ello, no vale cualquier lugar. El autor cuida su elección. Así, por

¹⁸ Joan Brossa, *Instal·lació* (1990), Incluido en *Joan Brossa 1944-1991*.

¹⁹ Joan Brossa, *Esquelet —Homenatge a Miguel Hernández—* (1988-91), reproducido en Joan Brossa, *Tast de poemes obiecte*, Barcanova, Barcelona, 1995.

ejemplo, J. M. Calleja ha seleccionado para sus instalaciones tanto un antiguo horno, un viejo depósito de agua de Vitoria, un claustro de Girona..., como una calle o, entre otros, el mar abierto de su propia ciudad, Mataró. Cada uno tratado en función de su propia entidad y especial significación.

Hay instalaciones que pueden ocupar todo un edificio o toda una sala. Así, por ejemplo, Joan Brossa utilizó toda una sala del Palau de la Virreina de Barcelona para colocar en su centro la tapa de un ataúd y un sombrero a su mano derecha. En ocasiones el espectador ha de ver la obra desde dentro, o casi desde dentro, así en su obra póstuma *Enganyifa*, también de Joan Brossa, en la que pone en tela de juicio tanto a la pintura realista como al fútbol, presenta una sala llena de pelotas por el suelo, mientras que de las paredes cuelgan telas de estilo realista con patas de caballo representadas, al modo de los pintores figurativos que quiere criticar; estos fueron pintadas mayormente por alumnos de escuelas de arte y, algunas, por pintores profesionales. Ver desde dentro, habitar. El arte de la *instalación* no solo dice cosas —es lenguaje— sino que también crea ámbitos habitables. Sus espacios a veces pueden ser recorridos, transpasados, utilizados como habitáculo..., pueden ser realidades habitables. Lugares públicos o privados, grandes o pequeños. Pueden ser calles, plazas, playas... Así, con la idea de hacer de toda una calle un poema —aunque se trataba de una calle muy corta, la del Bonsuccés de Barcelona—, la estudiante japonesa residente en Barcelona Muxima Sacamusi cubrió una parte del cielo de dicha calle con la palabra «*CEL*» —*cielo* en catalán— plasmada en un lienzo azul de 5 x 10 m. El espectador según su idea vería al mismo tiempo el cielo y la palabra que lo designa a través de letras recortadas. Las analogías y referencias eran evidentes: por un lado, la tela era azul celeste, pero lo que realmente sería el cielo es lo que se vería a través del hueco de las letras. Pero la instalación, por problemas de montaje, no fue realizada según el proyecto de la autora: las letras fueron pintadas en lugar de ahuecadas. No obstante el efecto óptico era muy similar a lo previsto.

Una instalación transitable que, al mismo tiempo, puede verse como la obra clave que da sentido a toda una exposición heterogénea de poemas visuales, es la realizada por Gustavo Vega. Este instaló un *Laberinto de entrada* y otro *Laberinto de salida*²⁰, que funcionaban a modo de signos de «paréntesis», en una exposición itinerante organizada por Caja España con el conjunto de su obra. Tal doble instalación estaba concebida como un paréntesis poético en el marco de la cotidianidad: la primera, signo de apertura, para abrir el espacio-tiempo de paréntesis y, con ello, disponer el ánimo de los visitantes y el otro para indicar la vuelta a lo cotidiano. El autor considerando la situación sociológica y climática de los lugares en que se expondría —lugares céntricos y concurridos, y muy gélidos en invierno—, sabía que en ocasiones entrarían multitudes, en algunos casos solo movidos

²⁰ *Poéticas visuales de Gustavo Vega* (exposición individual itinerante: León, Zamora, Palencia, etc.), organizada por Caja España, 1994.

por las inclemencias del tiempo. La doble instalación consistía en un montaje de cortinas que obligaban al espectador a entrar en ellas y a actuar —abrir cortinas—, al tiempo que a reflexionar. Así, en la primera parte, 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 tales inscripciones de inspiración bequeriana, Vega intentaba que el espectador se predispusiera para proyectar su propia fantasía poética sobre los objetos expuestos en la sala.

Una *instalación* puede ocupar toda una calle o toda una sala, o un edificio, pero puede ser también de pequeñas dimensiones y que funcione como una obra más dentro del contexto de una exposición. Tal sucedió por ejemplo en *Poemar*, instalación que formaba parte de un conjunto de 50 en la exposición itinerante organizada por Caja España con la obra de Gustavo Vega. Consistía en metro cuadrado de arena enmarcado con listones de madera, un bloque de ladrillo y argamasa sugerentemente 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.

En conclusión, aunque con menor frecuencia que con otros recursos, el poeta puede lanzarse en su creatividad por otros derroteros diferentes al recital o la escritura sobre papel o del cuadro colgado en la pared. La humana *poiesis* —que significa *producción, fabricación, creación, construcción...*, además de *arte poética, y poesía*, es decir, *actividad creadora*— puede valerse de los más variados recursos sin necesidad de limitarse a convencionalismos o de encorsertarse entre los compartimentos estancos entre los que los racionalismos dieciochescos encasillaron la cultura. Porque la *poesía* es un modo de *sabiduría*, de entendimiento del mundo, y su práctica una forma de *dar a luz* —un instrumento de visión—, de *desvelar* el ser —la *creación filosófica* y la *creación poética* con un lenguaje diferente en esto coinciden—, de *penetrar* en el ser y en la existencia, de *revelar* alguna forma de verdad —real o inventada—. Y, parafraseando a santa Teresa que decía que Dios está en los pucheros, es posible afirmar que podemos encontrar poesía entre cualquier tipo de objeto y que con cualquier tipo de objeto podemos crearla.

ANEXO DOCUMENTAL



Figura 1. Bartolomé Ferrando, «Lletra coixa»



Figura 2. Gustavo Vega, «Poema con acento»



Figura 3. Gustavo Vega, «Nana de la cebolla»



Figura 4. Gustavo Vega, «Tempus fugit»

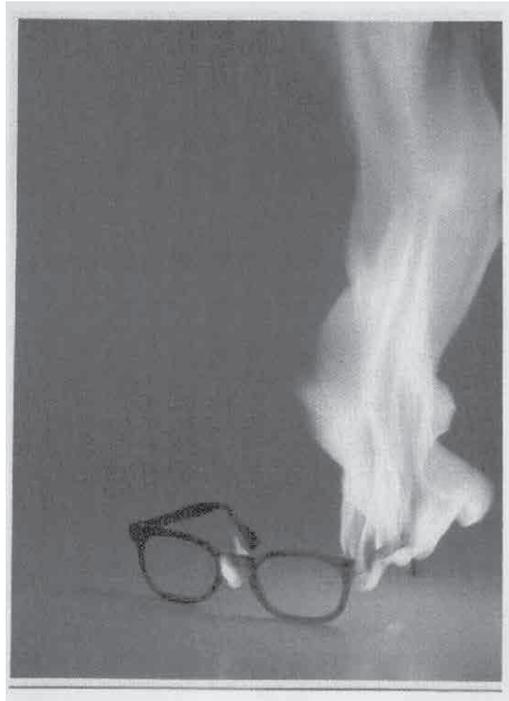


Figura 5. Gorafe, «La mirada de Vulcano» (plástico, cristal y fuego) (Granada, 1989)

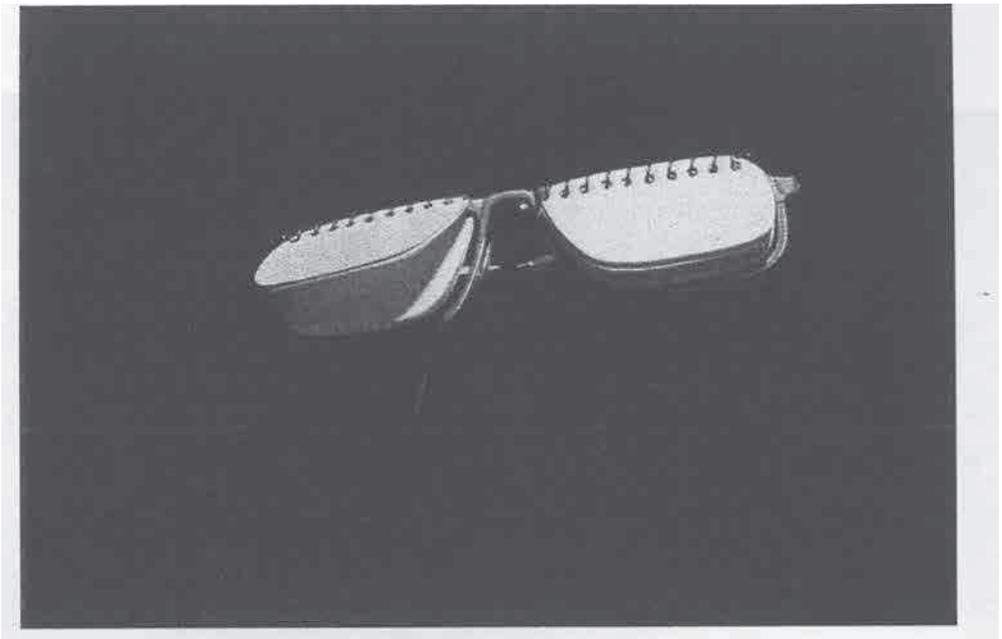


Figura 6. Gorafe, «Homenaje a Borges»



Figura 7. Bartolomé Ferrando, «Llibre objecte I»

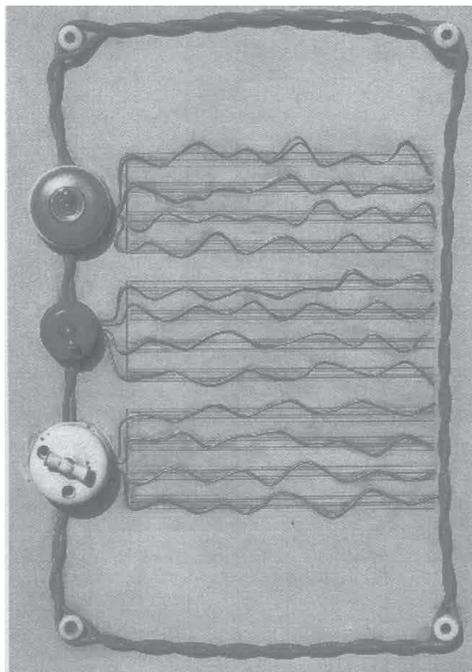


Figura 8. Jordi Sábat, «Música eléctrica»