

(Coordinado por Ángel Guinda)



Aquí, con obra a un lado
y conmigo a mi poesía en la misma
verdura con que mi espíritu me
ha empujado y ocupado siempre.
Un abrazo con tu fuerza como
mi agradecimiento.
Julio Gómez
Zaragoza, 3 de Julio, 1970

En el estudio de la calle Canfranc. (Foto de Joaquín Alcón)

El poeta zaragozano Julio Antonio Gómez escribió algunos de los mejores poemas amorosos de su generación (la del 50: con Gil de Biedma, Ángel González, Gamoneda, Valente, Crespo, J. A. Goytisolo, Tundidor, entre otros compañeros de viaje), dignos de permanecer en la Historia de la Literatura Española. Su timidez y aislamiento en la provincia, su residencia posterior en Tánger y en Las Palmas de Gran Canaria, no favorecieron la difusión y el más alto reconocimiento que su obra, no por breve menos importante, merece. Este monográfico quiere ser un gesto de desagravio por el silencio que envuelve a su figura y un agradecimiento a aquellos amigos que han trabajado por la recuperación de la misma: los profesores de la Universidad de Zaragoza Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (también poeta), así como el escritor Antón Castro.

El Alambique

La palabra encendida de Julio Antonio Gómez

Alfredo Saldaña Sagredo

Julio Antonio Gómez (Zaragoza, 1933–Las Palmas de Gran Canaria, 1988) es un poeta de diferentes v

La concepción del amor en la poesía de J. A. Gómez tiene algunas de sus raíces en parte de la obra poética de Vicente Aleixandre, sobre todo en *La destrucción o el amor*, libro de 1935 que nuestro poeta, debido muy probablemente a un descuido, fecha en un trabajo ensayístico de 1968 titulado *España: Poesía y teatro contemporáneos, 1936–60*

en 1925. Allí trae al comentario tres poemas del libro de Aleixandre (“La selva y el mar”, con el que inicia la obra, “Unidad en ella” y “Ven, ven tú”), que utiliza para esbozar una más o menos elaborada teoría estética del amor que, como vemos si analizamos su obra, nuestro poeta hace suya. Un estudio semántico del amor en la poesía de J. A. Gómez (un tema importante dada la insistencia con que aparece y la singularidad con que es tratado en sus diferentes obras poéticas:

Los negros, El cantar de los cantares, Al oeste del lago Kivú los gorilas se suicidaban en manadas numerosísimas

y

Acerca de las trampas

, sus cuatro libros completos conocidos) permite, además de constatar la evolución que experimenta este tema en su poesía, desvelar diversos rasgos de intertextualidad y algunas deudas contraídas por J. A. Gómez con otros escritores y con su propia obra poética, y valorar la significación que dicho tema adquiere y el sentido (o los sentidos) que aporta a esta poesía. Quiero ahora prestar alguna atención a su principal libro de temática amorosa,

El cantar de los cantares

El cantar de los cantares (segundo de sus libros en orden de escritura aunque primero en publicarse en 1959) es el texto en el que suena por primera vez de forma propia y personal la

voz poética de Julio Antonio Gómez; es el texto de la enunciación y celebración amorosas, donde el éxtasis y la voluptuosidad de los sentidos alcanzan, en el conjunto de su obra, sus más altas cotas. Este libro introduce un rasgo que va a ser característico de la poesía de J. A. Gómez a partir de este momento: la inclusión del amor y del erotismo como contenidos esenciales del discurso poemático. Amor como búsqueda, itinerario e iniciación; erotismo como forma de representación habitual de ese amor. El amor que celebra Gómez en este texto es un amor profano, físico, telúrico en el sentido de que la evolución del lírico (algo parecido ocurría en

Los negros

, su libro anterior) está íntimamente ligada al ciclo de la naturaleza. En este sentido la poesía de J. A. Gómez integra su contenido amoroso la mayor parte de las veces en el medio natural (sobre todo en sus primeros libros), en el que los elementos no son solo meras figuras decorativas, sino que alcanzan una gran cohesión con el fondo del discurso.

El cantar de los cantares

se presenta como un diálogo lírico con intensos movimientos dramáticos entre la amada, el amado y el coro. Texto, pues, en expresión bajtiniana, polifónico al ofrecer el contenido del discurso en varios registros expresivos que relativizan los distintos puntos de mira y las diferentes perspectivas desde las que la realidad es contemplada. Texto de viaje, de iniciación a través del amor como medio de conocimiento de otras realidades. El movimiento, el viaje (que se muestra lleno de símbolos y emblemas que es preciso descifrar, como ocurre, por ejemplo, en las novelas de caballerías), viene dado por la búsqueda del otro que ha de completarnos y dar algún sentido, si ello es posible, a nuestra vida.

J. A. Gómez sigue el famoso poema atribuido a Salomón, con los personajes del libro bíblico situados ahora en escenarios actuales. Se trata de un texto del que se han hecho numerosas versiones; en nuestra lengua, además de la poesía epitalámica, quizás las más famosas sean las de fray Luis de León y Benito Arias Montano, aparte de las continuadas paráfrasis que algunos autores de la mística, sobre todo San Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*), hicieron del texto original. Ahora bien, un cotejo algo más detallado y exhaustivo de las obras de San Juan de la Cruz —uno de los más altos representantes de lo que Georges Bataille (1992) denominó como “erotismo sagrado”— y J. A. Gómez, las que más originalidad presentan con respecto al libro salomónico, nos permitirá constatar hasta qué punto fue el

Cántico espiritual

la fuente más cercana de nuestro autor. Un análisis —que pude desarrollar con mayor detalle en otro lugar (Saldaña, 1994)— comparativo de tópicos y motivos, emblemas y símbolos ofrece la luz suficiente para establecer rasgos comunes y diferenciales de ambas obras. Son muchas las semejanzas que presentan el

Cántico espiritual

y

El cantar de los cantares

; ambos poemas beben en una fuente común y, a pesar de sus diferentes propósitos y las distintas cualidades de los amores que celebran, los dos se sirven, en numerosas ocasiones, de parecidos tópicos, metáforas y símbolos para expresar esos amores. Y ello no debe extrañarnos dado que los dos textos heredan una retórica bíblica donde el amor desempeña un

papel central, un imaginario cultural clásico filtrado por el cristianismo y una sensualidad vitalista de origen musulmán. Las diferencias radican quizás en el carácter deliberadamente erótico del poema de San Juan, frente al mayor alarde de sensualidad que presenta el de J. A. Gómez; en la localización eminentemente bucólica, ambientada en un medio natural, del *Cántico espiritual*

, frente al contexto urbano (aunque salpicado de continuas referencias al mundo de la naturaleza) de

El cantar de los cantares

; y, por último, en el final con que se cierran ambos textos: mientras el de San Juan acaba con la descripción del éxtasis de los esposos en pleno goce físico, el de J. A. Gómez finaliza con la separación de los amantes.

El cantar de los cantares es el texto de J. A. Gómez en el que su voz poética suena por primera vez con auténticos registros y modulaciones personales; y esto puede parecer una paradoja puesto que el autor se había impuesto como modelo para este texto un original que implicaba la adopción de unos patrones estilísticos, métricos y rítmicos muy estrechos. Esboza temas y rasgos (la pasión amorosa, la humanización de la naturaleza, la muerte inevitable) que desarrollará de una forma más amplia en otros libros; al presentar este poemario dividido en cantos en los que intervienen distintos personajes (la amada, el amado, el coro), ensaya una estructura de poema dramático que no volverá a repetir en el resto de su obra; introduce símbolos y temas simbólicos (el vino, el mar, el sueño) que han adquirido cierta continuidad en su poesía; y, sobre todo, dada la sensualidad que envuelve al poema, supone la manifestación más diáfana y contundente de plasticidad artística de entre toda la poesía que publicó su autor. La obra incorpora elementos carnales de la amada (boca, piel, manos, senos, mejilla, talle, vientre y labio), varias descripciones y cualidades del amado, del reino vegetal (romero, manzana, campos de trébol, yedras, higueras, jardines y vides), del reino animal (caballo, toro, paloma, tórtola y cordero), si bien todos ellos formando parte de procesos metafóricos, y todo un mundo de sonidos, olores y sabores (el viento, la respiración entrecortada, los aromas de la amada, el aliento del cordero, el olor de la piel del amado, el vino embriagador, el canto insostenible) que hacen de esta obra un verdadero paraíso de la sensualidad.

Amor y muerte son dos temas que gozan de una salud extraordinaria en la tradición poética española. La poesía de J. A. Gómez tampoco ignora estos campos semánticos, que muestra en diversas ocasiones profundamente in-terrelacionados: "Caín mató a su hermano por amor. / Caín, el más hermoso de los hombres" (*El cantar de los cantares*, I, vv. 45-46). Aquí el amor es causa de un asesinato, de un fratricidio. Gómez recrea el motivo bíblico de tal manera que la causa del crimen que habíamos dado como buena hasta ahora, la envidia, es sustituida por una nueva, el amor, capaz de purificar hasta los actos más canallas y abyectos. Este contexto, en el que aparecen equiparados amor y muerte, recuerda ese otro de violencia propio de *Los negros*

. Caín, cuya figura volverá a aparecer en

Acerca de las trampas

, es reivindicado aquí (¿eco del poema “Abel et Caïn” de Baudelaire?) como símbolo de la pasión y la belleza, belleza que se le atribuye mediante un epíteto raro (“el más hermoso”, frente a, por ejemplo, “el más cruel”) que forma parte de un sintagma del que es el núcleo y aparece en grado superlativo. Al caracterizar a Caín como el más hermoso de los hombres se produce una nota de extrañamiento; el poeta se desmarca de la opinión general al hacer de él el paradigma de la hermosura y no de la envidia o de la maldad. Arquetipo de la voluptuosidad y del apetito insaciable, no hace falta recordar que el fratricida estaba ebrio cuando mató a su hermano. Caín, en orden cronológico, es el primer maldito de la tradición judeo-cristiana, y no es extraño que J. A. Gómez sintiera cierta atracción por un personaje como él, como no lo es tampoco que Baudelaire, antes, expresara algo similar y lo calificara en su poema como “pauvre chacal”. Gómez, al tiempo que felicitaba a sus amigos la entrada del año 1965 y les deseaba “buen andar y alegre compañía”, publicó un soneto titulado “Dulce chacal, garfio de mansedumbre” en el que, sin mencionar expresamente al personaje del

Génesis

, aparece alguna nota alusiva al mismo —y compartida por el propio J. A. Gómez— como es la referencia al carácter errante de la vida.

Este brevísimo comentario de la poesía amorosa de J. A. Gómez permite extraer algunas conclusiones: la constatación de que es un tema importan-tísimo en la obra de nuestro autor, dada la frecuencia con que aparece y los diferentes registros con que es tratado, un tema, además, esencial para desvelar algunas estructuras del universo poético e imaginario de J. A. Gómez, un poeta de raíz homoerótica que hizo de su concepción del amor una forma de entender y expresar el mundo. A través del amor, con el que constantemente se están cruzando otros campos semánticos (la muerte, la naturaleza, la ciudad —Zaragoza, París, Tánger—, España, la propia creación poética), el poeta trata de establecer su personal cosmovisión y elaborar su singular modelo de mundo deseado. Es, pues, el amor un elemento capaz de incidir en el objeto al que se enfrenta hasta el punto de modificar su estructura originaria, un motivo determinante en la percepción de la experiencia de J. A. Gómez y en la traducción de dicha experiencia a una obra poética condenada al parecer a dormir el sueño de los justos. Este poeta fue por vocación y decisión propias un caso aparte en la poesía española de su tiempo. Aragonés de nacimiento, sus lecturas y amistades foráneas, su educación y formación cosmopolitas, sus cada vez más frecuentes, prolongadas y hasta definitivas estancias en otros lugares hacen de él un fenómeno singular en la poesía aragonesa contem-poránea. Si a ello le añadimos la elaboración de una escritura del color y del sonido, pletórica de imágenes, metáforas y símbolos, sensual y apasionada hasta la exasperación, vibrante, musical y afanosamente elaborada, tendremos a un poeta en clara progresión ascendente, que parte de una obra primeriza y menor en su trayectoria, *Los negros*, escrita a mediados de los cincuenta, y culmina su ciclo con la redacción de un texto importante en la lírica española contemporánea,

Acerca de las trampas

(1970), condensación y cenit de su poesía, un libro repleto de aciertos expresivos y logros artísticos que, sin embargo, fue escandalosamente silenciado por la crítica en el tiempo de su aparición, preocupada como estaba por consolidar otra poética dominante en aquel momento. Por eso mismo, quiero finalizar este texto expresando mi agradecimiento y felicitación a los

responsables de

El Alambique

por acoger entre sus páginas las palabras de ese corazón indomable y desbordado que tuvo por nombre Julio Antonio Gómez Fraile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bataille, G. (1992). *L'Érotisme*, París, Les Éditions de Minuit.

Gómez, J. A. (1959). *El cantar de los cantares*, Zaragoza, ed. del autor.

Gómez, J. A. (1970). *Acerca de las trampas*, Zaragoza, Javalambre, col. Fuendetodos.

Saldaña, Alfredo (1994). *Con esa oscura intuición. Ensayo sobre la poesía de Julio Antonio Gómez*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

Julio Antonio Gómez en el cuarto oscuro

Adolfo Burriel

(Joaquín Alcón, tan amigo también mío, hubiera sido el fotógrafo oficial de Julio Antonio Gómez, si eso estuviera bien decirlo. Esta foto la hizo él, en la entrada a su cuarto oscuro, en la calle Canfranc de Zaragoza.)

Julio Antonio Gómez ha abierto la puerta de los múltiples cerrojos y de la cruz de ataúd, mira sin osadía

¿Cómo fue con la puerta cerrada?

Julio Antonio Gómez, qué asombro por la luz –*N`Gakora, dios, al escribir tu nombre / me sube a la garganta un verde viento / de lejanas frescuras*

–, envallado donde viven con espanto las sendas imposibles, huido, sin embargo, cada día, a cada paso, refugiado en ese cuarto oscuro donde las formas aparecen despacio, poco a poco –luz y gris–. Desde qué nada. Julio Antonio Gómez y su mirada hacia *las islas y los puertos.*

Y cerca de los cerrojos, las aldabas.

En aquellos sonetos donde hasta muere de amor un marinero, ¿qué tristeza sería la pagada?

Julio Antonio Gómez, escondido, simulando levemente arañar la claridad, mirando esas afueras. Y tú sabiendo que *algún día / dentro de diez mil años / un pobre loco de grandes ojos tristes / hallará bajo el sol la llave oculta / la llave deseada, / aquella cuyo nombre / misteriosamente el mar pronuncia y acaricia.*

Papageno: 53 aniversario

Antonio Pérez Morte

C

incuenta y tres años. Primavera de nuevo. Tengo entre las manos el materializado sueño luminoso del poeta aragonés Julio Antonio Gómez, un bardo exquisito, enamorado empedernido de la belleza. *Papageno* es el nombre de ese sueño: Un milagro de papel, nacido en plena zaragozana gusanera de Miguel Labordeta, que en 2008 cumplió ya medio siglo. Antonio Pérez Lasheras realizó en 1990, con el apoyo de la Diputación General de Aragón, una maravillosa edición facsimilar, acompañada por un completísimo estudio previo.

En una ciudad donde sólo la cultura y la creación eran alguna de las pocas salidas posibles para huir del tedio y la opresión, el espíritu libre e inquieto de Julio Antonio Gómez, desafiando dificultades y riesgos, se embarcó en una de las más hermosas aventuras que hayan visto la luz en esta tierra: la publicación de una revista literaria independiente, que en edición no venal intentó hacerse sitio dentro del panorama nacional. Una aventura casi milagrosa, como explicaba el propio artífice del proyecto, en la hoja suelta que acompañaba al primer número,

aparecido en la primavera de 1958: “*Papageno, revista milagrosa –al decir de Camilo José Cela–, quiere agradecer, en primer lugar, la colaboración de cuantos, en forma decidida y desinteresada, entregaron sus originales para el presente número. Máxime teniendo en cuenta que siendo ellos figuras de sobra conocidas, y PAPAGENO proyecto a realizar, no sabían, no podían saber por donde iban a ir los tiros. Gracias por la confianza. Papageno, revista huérfana de toda subvención, revista hecha por jóvenes, no viene a llenar ningún hueco; no quiere polemizar, asombrar o destruir; quiere solamente ser un puente de conversación serena y solidaria en torno a temas, eso sí, trascendentes y, por lo tanto, audaces. Revista de comunicación, publicará –sin ajuste alguno en cuanto a tema, extensión o firma– todos cuantos trabajos se le envíen poseyendo el término medio de calidad y transcendencia que persigue. Hará igualmente –con la mejor voluntad de justicia– recensión crítica de los libros y revistas que lleguen a ella... No nos proponemos nada, lo cual quiere decir que vamos a por todo. Ojalá que la suerte –o lo que sea– nos acompañe.*”

La suerte duró hasta el invierno de 1960, fecha en la que apareció el segundo y último número de la revista, dedicado íntegramente a la publicación de la obra teatral de Miguel Labordeta, *Oficina de Horizonte*

El primer número de *Papageno* se abre a cualquier tipo de manifestación cultural y está lleno de contenidos tan interesantes como diversos: artículos, dibujos, poemas y hasta un guión de cine... En la primera página una carta de Vicente Aleixandre da la bienvenida a la publicación y glosa la figura de su director; en la segunda, dos reseñas de poesía: La primera, muy extensa, está dedicada a *Teatro Real* de Leopoldo de Luis (publicado por Adonais) carece firma, aunque podemos atribuirle, casi con total seguridad a Julio Antonio. La segunda, sobre *Los mejores versos* de Guillermo

Valencia, lleva la firma de Sánchez Ibarra; completa la página un poema en prosa de Antonio Fernández Molina. Un gran artículo dedicado a

La tierra baldía

de T. S. Eliot, escrito por José María Aguirre (uno de sus grandes estudiosos) ocupa íntegramente la página tres y la mitad de la cuatro, que se completa con un poema surrealista de Ángel Crespo:

Todas las muertes son distintas.

Cuatro maravillosos y desgarrados sonetos de Pascual Plá y Beltrán (un poeta que dejaría huella en la obra posterior de Gómez), fechados en 1927, abarcan la totalidad de la página cinco. En la siguiente, José María Aznar Quero escribe un artículo sobre la

Evolución de la filosofía

I La proyección del ser

, quizá pretendía ser la primera entrega de un trabajo mucho más extenso. La página siete recoge un artículo de Emilio Lalinde en el que se acerca a la figura de Antonio Machado:

Machado, siempre.

Tras el texto de Lalinde Acereda, tres páginas (8, 9, 10) repletas de poesía: Leopoldo de Luis, con un extenso y hermoso poema de reminiscencias machadianas titulado

El río;

Dámaso Alonso con una composición breve,

Los contadores de estrellas;

Rafael Millán,

Volvemos;

Gerardo Diego aporta el soneto

Soy sólo uno;

Julio Maruri firma

Mañanas,

un bellissimo poema surrealista; Miguel Labordeta el hermoso poema dedicado a Pío Fernández Cueto:

Fernández Cueto viene cantando;

Elizabeth Bishop,

Circo de Invierno

; James Joyce,

Un murciélago de misterio;

Ezra Pound,

Retorne la alegría;

Carlos Baylín Solanas,

Balada del muerto desconocido.

Guillermo Gúdel, otro grande de las letras aragonesas, participa en este número con un cuento que discurre a lo largo de la página once: *Lala*, ilustrado por Labra. Manuel Pinillos nos devuelve a la poesía en la página doce:

mala letra, a Dios

, y

nos lleva con la fuerza torrencial de casi un centenar de versos, a su personalísimo y desbordante mundo poético. La página trece es para Antonio Buero Vallejo y su artículo *La juventud española ante la tragedia*.

Tras este texto (página 14) José Antonio Labordeta nos acerca a la poesía de César Vallejo a través de un escrito breve que incluye versos del poeta peruano; la página se cierra con el poema

La primera caída

de Pedro Bargeño y

A Lina, en el silencio

de José Gerardo Manrique de Lara. Otros dos poemas abren la penúltima página (15):

Alas de tus pies

de Luis F. Arregui Lucea y

Canción del pobre,

del siglo VIII, de Yamanoé No Okura. El resto de la página quince junto con la dieciséis, están destinados a la reproducción de la secuencia 29 del guión cinematográfico

La Venganza

de Juan Antonio Bardem.

Dieciséis páginas intensas (con dibujos de Picasso, del propio Julio Antonio...), llenas de elementos heterogéneos de elevado nivel, para una entrega donde todo tiene cabida y que precisamente por ello, contrasta con la segunda, que verá la luz en el invierno de 1960 y estará dedicada íntegramente –como ya apunté al principio– a la primera publicación de la obra dramática de Miguel Labordeta, *Oficina de Horizonte*, escrita por el vate zaragozano a comienzos de la década de los cincuenta.

Un poema puesto en pie titula Julio Antonio Gómez el prólogo-portada desde el que resume, de forma apasionada, los aspectos más importantes de la obra, al tiempo que establece similitudes entre ésta y la poesía de su autor, de quien traza un retrato entrañable:

“Los que conocemos a Miguel, ese Miguel bullicioso, entrometido, socarrón, cruel a veces, con su inefable mirar de niño asombrado o pícaro, lo hemos inmediatamente reconocido e incluso ahondado en este drama que, si os place, vais seguidamente a leer. En efecto: todo el mundo fa-buloso del poeta inventor, todos sus hermosos galimatías absurdos o soñados –uni-verso quimérico o real, quien sabe– están en la obra, la constituyen, y a ellos habremos de remitirnos cuando deseemos conocer a uno y otra.” “Oficina de Horizonte es un poema puesto en pie. Cierto. Nosotros lo hemos visto levantarse y caminar sin vacilaciones...” “Oficina de Horizonte plantea el problema del Poeta ante los temas eternos del Amor, del Abismo y de Todo Lo Demás. Como es lógico, Todo Lo Demás acaba por exterminar al Poeta. No es sin embargo una obra triste. La Alegría, la inmensa Alegría, queda encerrada dentro de una botella que, todavía intacta, navega y navegará hasta el fin por los mares del mundo.”

Guillermo Gúdel realiza la crónica del estreno en la página 2: *Fecha del Estreno*. Tras el texto de Gúdel, se reproduce el anuncio de la Tragicomedia Epilírica en dos Edades y media, que se celebró el día 6 de Noviembre de 1955 en el Teatro Argensola de Zaragoza (con los actores Pío Fernández Cueto, Lola Gomollón y Mario Barraicoa, la escenografía y luminotecnia corrió a cargo del artista vasco Agustín Ibarrola, y la dirección de Miguel Labordeta). El resto de páginas, de la tercera a la decimosexta, reproducen el texto íntegro de la obra con dibujos de Le Corbusier, Carlos Alonso y Julio Antonio Gómez.

Si bien es cierto que en *Oficina de Horizonte* se percibe la influencia que sobre Labordeta pudieron ejercer las lecturas de autores como Brecht o Sartre

, también es cierto que ello no resta mérito alguno a un autor que supo alimentar y enriquecer continuamente, con su espíritu inquieto, una mente lúcida y desbordante imaginación, capaz de crear una obra tan difícil como personalísima. Miguel Labordeta tuvo y sigue teniendo un eco innegable en muchos jóvenes poetas e incluso algunos discípulos, entre sus propios compañeros de la Tertulia de Niké:

La Edad definitiva

de Julio Antonio Gómez, es una muestra clara de ello.

Julio Antonio Gómez, que sacó a la calle esta maravillosa tragicomedia existencial, la única incursión que realizó en el mundo del teatro el más importante poeta aragonés: Miguel Labordeta... Julio Antonio Gómez, que realizó denodados esfuerzos para sacar a sus conciudadanos de una cultureta oficial, siempre por debajo de las pretensiones de cualquier persona progresista e inquieta.

Con menos medios que amigos, con más esperanza que capacidad de acción, con ilusión, Julio Antonio intentó zafarse de una sociedad triste y oprimida, y a ratos lo logró: *Papageno* fue durante algún tiempo su válvula de escape, su ventana abierta a un aire nuevo y a los sueños.

Julio Antonio Gómez, un poeta puesto en pie

Miguel Ángel Longás

¿Q

ueda algo por decir acerca del poeta aragonés Julio Antonio Gómez (Zaragoza, 1933–Las Palmas de Gran Canaria, 1988)? Después de las palabras definitivas que le han dedicado profesores como Antonio Pérez Lasheras o Alfredo Saldaña y poetas como Ignacio Ciordia o Ángel Guinda, parece que no, y, sin embargo, ahí está el testimonio conmovedor de su poesía original y nueva para demostrar que los lectores pueden y deben seguir confiando en obligadas resurrecciones literarias como la suya, “porque el muerto está en pie”, como decía Gustavo Adolfo Bécquer, y porque, antes de estarlo, había sido un hombre vitalista aunque atormentado, un “maldito” de la poesía aragonesa cuyo malditismo no es tal y cuya breve obra se puede poner al lado de coetáneos suyos de la llamada “promoción poética de los 50”, bendecidos todo ellos por la crítica y también por sus lectores, como Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Miguel Labordeta, Manuel Pinillos o Rosendo Tello.

Dicho esto, hay que recordar, de forma inmediata, que Julio Antonio Gómez no fue un poeta más, sino un verdadero dinamizador de la cultura aragonesa, como su amigo y modelo Miguel Labordeta, en un tiempo nada fácil, dado que, como bien es sabido, dedicó algunas de sus muchas y generosas energías como editor a la promoción de poetas, tanto del ámbito aragonés como del español, en su mítica Colección “Fuendetodos”, en la que consiguió aunar los nombres de poetas de distintas generaciones poéticas, como Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Blas de Otero, o, entre los aragoneses, Ildfonso Manuel Gil, Luciano Gracia o el ya citado Labordeta. Por ello, y en justa correspondencia, también se le deberían dedicar a su

poesía algunas de esas mismas energías como poeta de genio que fue.

Todo ello se puede apreciar en los cinco libros de poesía que Gómez escribió, así como en sus poemas sueltos. El primero de ellos es *Los negros*, un libro inédito que no fue publicado en su momento, pero que fue galardonado con el premio “Doncel de Oro” en 1958. Con este libro inicial, Julio Antonio Gómez se convierte en otro “poeta de la negritud”, pero sin adaptar los ritmos africanos a los ritmos castellanos, que aparecen en forma de silva libre integrada por versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Demuestra, más bien, ser seguidor de dicha tendencia, entre la que figura el poeta cubano Nicolás Guillén, por la búsqueda de lo autóctono, por su colorismo y por su primitivismo vitalista, pero también por su acentuado compromiso con la raza negra en su conjunto, víctima de tantos desmanes esclavistas y colonialistas. Es por ello por lo que Gómez demuestra en *Los negros*

su nexa de unión con la “epilírica” de Miguel Labordeta y, al mismo tiempo, con la “historia del cora-zón” de Vicente Aleixandre, lo que equivale a decir que el poeta transforma en universal su canto pero dejando que, razas aparte, los negros se sientan integrados en la expresión de una misma forma humana de sentir.

Otro tipo de canto lo constituye *El cantar de los cantares*, segundo libro de Julio Antonio Gómez, una personal recreación del poema de Salomón, que se convierte en un poema vanguardista en el que la amada busca a su amado en un entorno ciudadano, lo que dificulta su reencuentro amoroso, todo ello con un lenguaje sensual y simbólico que lo acaban hermanando con el perpetrado por San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*

, pero no en cuanto a su construcción estrófica, dado que las liras sanjuanistas se convierten en versos de raíz endecasilábica en el poema de Gómez. Por lo demás, cabe recordar que Ignacio Ciordia, amigo íntimo de éste y también poeta resurrecto, ha llegado a declarar, en alguna entrevista, que la idea de escribir una actualización del poema salomónico partió de él, pero que fue Julio Antonio Gómez quien la llevó a cabo, estableciendo, al mismo tiempo, un particular diálogo suyo con la tradición poética, renovando la imaginería poética monocorde del momento con una amplia gama de metáforas, símbolos y revelaciones lingüísticas.

Como revelación lingüística se puede considerar el largo y extraño título del tercer libro de Gómez, *Al oeste del lago Kivú los gorilas se suicidaban en manadas numerosísimas*, un libro de contenido surrealista y alucinado en el que Gómez quiere ser un ciudadano libre en busca de un amor no menos libre que tal espacio urbano impide, es decir, en un intento de recuperar la temática y el tono de su versión libre del ya citado

Cantar de los cantares

de Salomón, con unos poemas en verso libre que son alegorías que también entablan diálogo con la poesía de Miguel Labordeta y de Manuel Pinillos. Un libro, pues, renovador en la poesía

aragonesa y española, cuyos poemas tienen no poco de las técnicas de yuxtaposición entre imágenes que nada tienen que ver entre sí, quizá aprendidas en

La tierra baldía

, de Thomas Stearns Eliot, una obra original, vanguardista y rupturista que Julio Antonio Gómez proyectó traducir.

Al oeste del lago Kivú los gorilas se

suicidaban en manadas numerosísimas

se convierte así en otro canto de afirmación de la vida y del amor en medio de una realidad hostil a la que sólo es posible hacer frente haciendo uso de una libertad que sirve para crear puentes al infinito desde una realidad contaminada en un intento de regresar a la pureza original de todo.

Pero, su “edad definitiva” como poeta, parafraseando el título de su única obra teatral, la alcanza Gómez en *Acerca de las trampas*, su último libro publicado, en el que se observa no sólo su madurez expresiva, sino, también, un ansia de renovación, profundizando en su línea vanguardista habitual, que lo convierte en claro antecedente de algunas de las poéticas llevadas a cabo por los

españoles

Nueve novísimos poetas

antologados por

José María Castellet en 1970, ello sin abandonar su acendrado lenguaje surrealista y coloquial y su temática social e intimista al mismo tiempo, que lo acaban hermanando con Miguel

Labordeta, por lo que

Acerca de las trampas

es un libro de hallazgos, pero también de revelaciones.

Por eso, cuando Julio Antonio Gómez tuvo la revelación de que tenía que marcharse de España para darle nuevos aires a su vida, también se siguió renovando como poeta y fue en Marruecos, su país de acogida, donde compuso *El fuego de la historia*, una colección de poemas en verso corto de tendencia heptasilábica, en un intento de imitar la métrica popular árabe, cuyo tema es el mundo marroquí, y, por extensión, el mundo árabe, del cual se sentía solidario, como solidario había sido en

Los negros

, su primer poemario, con la negritud, lo que demuestra el interés de Gómez hacia distintas culturas como poeta neo-romántico que fue, un poeta puesto en pie de nuevo al que la pasión perfecta de la poesía le llevó a hacer más soportable la “pasión sombría” de su vida.

”

Acuérdate de mí”. Un poema escrito en Algeciras

M. Martínez Forega

L

a memoria es apero indispensable de la nave del poeta, ancla de muchas de sus presunciones; una de ellas es la presunción del miedo al olvido. Y cuando se tiene la sospecha de ser olvidado, la memoria se convierte en una apelación (íntima o pública cuando se es; expresamente epitáfica cuando se deja de ser). Hay matices entre el acto de recordar y el acto de no olvidar. El primero parece tener la impronta de un acto coyuntural, ajustado al momento

preciso del recuerdo; el segundo dispone una actitud lineal, permanente, desde el hecho recordado en adelante; no tiene fin, por así decir.

Julio Antonio Gómez compuso un poema ^[1] en Algeciras (según reza la data al pie en la versión aparecida en la revista *Poemas*

)

[\[2\]](#)

que presenta un rasgo formal (elipsis de algunos nexos sintácticos) distribuido irregularmente, diríamos que al desgaire del azar. Un polisindetismo moderado es también visible, aunque no parece ser un recurso estilístico consciente, al menos en este texto. Sin embargo, lo que interesa en este poema es que sugiere dos de las hipótesis adelantadas en el primer párrafo. Una: tiene el poeta miedo en este texto; tiene miedo de caer en el olvido del Otro. Dos: reclama un recuerdo a la ajena memoria, un plus ultra aquí, cuando uno todavía es, y un más allá allí, cuando se deja de ser.

El poema ha celebrado el amor o lo celebra (eso importa poco ahora); lo que nos llama la atención es, por un lado, la certeza de que ese idilio concluirá. El poeta Gómez no sabe cómo: puede que el amor desista debido a una disputa y se envuelva en una espiral de reproches:

Cuando la vida olor de cada boca

sea un trozo de ira o ya una trampa...

(vv. 1-2)

o quizá se agote en un transcurso efímero diluyéndose su devenir:

...y el corazón músculo amor ensueño

pedazo abandonado a la nostalgia...

(vv. 3-4)

Tal vez, en su tránsito, sean la despedida o la pérdida dos motivos:

... cuando domíngo sangre

cercano un mar amarga la esperanza...

(vv. 6-7)

o la impotencia de no poder superar la distancia o el vacío de la ausencia:

...cuando la furia muerde y la tristeza

se levanta.

(vv. 8-9)

El hastío agrede al tiempo en esas horas sustraídas a la actividad convencional o invertidas en un ocio aparentemente activo. Aquí esta sustracción a la realidad se hace por medio de un exceso dramático:

Cuando llega el temblor latir del viento

y se asesinan sábados y canta

vivir sólo preguntas, sólo muertos

es decir solo sólo palabras. [a](#)

(vv. 10-13)

Llegados a este punto, las dos estrofas siguientes emprenden el camino de la desaparición; la extinción, la despedida final del que se queda es el pretexto apelativo:

Y cuando oscura soledad emprende

lento subir silencio tu montaña

búsqueda frío adiós y lejanía

y Nada.

Y aullan (sic) [a](#) los perros del abismo y comen

lejanos los tormentes de la escarcha

HOMENAJE A JULIO ANTONIO GOMEZ

acuérdate acuérdate tu mano

mi mano

separada.

[v. 14-20]

Tanto si es un poema de amor en pasado o en gerundo, el tema es un recuerdo proyectado al futuro representado en su evidente anáfora imperativa, "acuérdate". Lo que extrañe es que solamente en la primera estrofa se expresa la hipótesis futura con el uso del subjuntivo. El resto del poema se redacta en presente. Entiendo que se trata de un diseño propio de un poema que ha sido escrito después y, más que probablemente, sin reparaciones. El lector tal vez sienta la atracción del primer subjuntivo para deducir que los presentes posteriores deben ser interpretados en el modo análogo. Yo mismo lo he hecho así. Sin embargo, el modo subjuntivo de ninguna manera restringe la certeza de la hipótesis. El subjuntivo denota el carácter ficticio, no real, pero manifiesta una probabilidad que en la composición poética se traduce por certeza, pues no de otro modo es posible anteponerle (en el caso del poema que nos ocupa) un carácter dramático a los sucesivos supuestos.

¿Por qué entonces Julio Antonio Gómez no ha empleado el subjuntivo en las cuatro estrofas posteriores? Nunca lo sabremos, y especular acerca de su consciencia o inconsciencia resulta baldo.

Quizá sea lo mejor apreciar aquel subjuntivo primero como antecedente de una posterior constatación en el presente y a éste como consecuente de una conclusión esperada. Porque lo trascendente es sin duda amar. Como contrapunto de esta constatación (y ésta es una idea muy prosaica), la ausencia del amado es la que prefigura la conciencia de amar. En el poema de Gómez tal ausencia (sea real o potencial) no sólo es evidente, sino que constituye la causa de su conciencia amorosa. Dejémos a un lado la duda de si ese amor ha sido o está siendo. Lo que, en todo caso, vive en el poema es el trasfondo del deseo. El deseo domina la vida espiritual del amante hasta el punto de conseguir que desdén los datos que le proporciona la realidad, y sólo la muerte del deseo (muerte como síndrome de olvido) concede la lucidez que le permite al amado apreciar la verdad. Con el imperativo ("acuérdate") Julio Antonio Gómez nos muestra bien a las claras cuál es su verdadero temor. En el proceso desamatorio el olvido se impone progresivamente al recuerdo, pero el poeta está vivo en el poema, sigue amando ya sea junto a su amante o no, de ahí que no soporte la idea del olvido del Otro. Mientras existe el amor, la memoria actúa; si el amor desaparece, con él lo hace el recuerdo y el significado de las personas y de las cosas. Así, cuando el amor es absolutamente pasado, es decir, cuando los procesos del desamor y del olvido se han cumplido, la memoria es completamente estéril. En ese sentido, el desamor es una experiencia tan radical como la muerte. Julio Antonio Gómez nos remite a este miedo insuperable: el que se desprende de la sospecha de su total extinción en el ser vital del Otro, del que se irá o se ha ido, del Amado.

"Las cosas nacen del miedo", ha dicho Vladimir Hollar con mucha razón; el amor también [↗](#)

Julio Antonio Gómez en los años...

Algunos momentos...

Comentarios en los blogs...

Reflexiones sobre...

Primer Video

Segundo Video

Este contenido es propiedad de la Universidad de los Andes y no debe ser distribuido o publicado en ningún otro lugar. Todos los derechos reservados. © 2024. Se permite la impresión de esta página.

HOMENAJE A JULIO ANTONIO GOMEZ

En 1952 publica *Amor de los hombres*, primero con el título de *Amor de los hombres* y luego con el título de *Amor de los hombres*.

En 1955 publica *Amor de los hombres*, primero con el título de *Amor de los hombres* y luego con el título de *Amor de los hombres*.

Tras varios años de silencio en el mundo literario, regresa con un gran libro de relatos titulados *Amor de los hombres*, que se divide en dos volúmenes. El primero, *Amor de los hombres*, y el segundo, *Amor de los hombres*.

En 1961 publica *Amor de los hombres*, primero con el título de *Amor de los hombres* y luego con el título de *Amor de los hombres*.

En 1967 gana el premio Nacional de poesía con su libro *Amor de los hombres*, que se divide en dos volúmenes.

A finales de 1975 se publica *Amor de los hombres*, primero con el título de *Amor de los hombres* y luego con el título de *Amor de los hombres*.

Tras de los años de silencio regresa con un gran libro de relatos titulados *Amor de los hombres*, que se divide en dos volúmenes. El primero, *Amor de los hombres*, y el segundo, *Amor de los hombres*.

Publicado en 2011

El texto principal de J. A. Gomez

Reserva: 2018

c

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad o parcialmente.

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad o parcialmente.

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad o parcialmente.

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad o parcialmente.

1. "Homenaje a..."

2. "Homenaje a..."

3. "Homenaje a..."

4. "Homenaje a..."

5. "Homenaje a..."

6. "Homenaje a..."