

La poesía objetual de Antonio Gómez

Felipe

MURIEL DURÁN

PREÁMBULO

Como es sabido, el Surrealismo y el Dadaísmo confirieron valor artístico a los *objets trouvés* y a los *ready-mades*. Su intención era la de desconcertar a un público hipnotizado por la costumbre proponiendo como arte objetos tan prosaicos como un botellero, un urinario, una rueda de bicicleta. Con la renuncia en los *ready-mades* y *objets trouvés* a la manipulación estética, los objetos cobran protagonismo; añaden a la dimensión provocativa la de reivindicar su sustancia matérica. Se trata de objetos inútiles que, hallados por azar y transcontextualizados, se resignifican gracias a la reordenación de la realidad común. La mirada transgresora de los surrealistas trastoca el orden familiar y redescubre lo maravilloso en lo cotidiano. Luego se alían la estética del extrañamiento (percibir como extraño lo conocido) con la ética del asombro y del encantamiento¹.

La operación de la escritura se define entonces por el encuentro sorpresivo de objetos turbadores o/y la fabricación de objetos hechos para significar o artefactos². Su transformación en signos polisémicos los convierte en detonantes de la imaginación y la capacidad reflexiva de los espectadores.

¹ Luis Puellas Romero, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Universidad de Málaga, 2002, págs. 125-134; Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986.

² Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias históricas*, Tecnos, Madrid, 1998, pág. 210.

En nuestro país, el maestro de la transmutación poética de los objetos es el catalán Joan Brossa³. Su influencia ha dado lugar a una larga serie de continuadores⁴, entre los que destacan Antonio Gómez y Chema Madoz. Hoy nos detendremos en el primero, uno de los autores de referencia dentro de la experimentación poética en España.

ANTONIO GÓMEZ: LOS INICIOS

La obra de Antonio Gómez, desarrollada durante más de cuarenta años⁵, transita eclécticamente de la poesía discursiva a las modalidades neovanguardistas del poema-objeto, la acción poética, el libro de artista, las instalaciones, la poesía fónica, el *mail-art*; por lo que escapa a la clasificación tradicional en géneros: es poesía, es arte, es escultura, es pintura, es acción...

Sus comienzos hay que situarlos en Cuenca, donde conoce a Carlos de la Rica, poeta vinculado al Postismo, que le contagia el gusto por la experimentación y le

³ Jordi Coca, *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Pòrtic, Barcelona, 1971; Gloria Bordons, *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Edicions 62, Barcelona, 1988; Jordi Coca, *Joan Brossa oblidar i caminar*, La Magrana, Barcelona, 1992 [incluye el libro *Joan Brossa o el pedestal són les sabates* las dos entrevistas publicadas en *Serra d'Or* en 1982]; John London, *Past Possibilities and Practice: For Joan Brossa*, The Trilobites, Oxford, 1992; Rubén Simón et alii, *Joan Brossa*, La Forest d'Araña, València, 1994; Isidre Vallès, *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Alta Fulla, Barcelona, 1996; Carles Tosses, *Entorn de la poètica de Joan Brossa: l'amor i l'oposició de contraris*, Les Voltes, Badalona, 1996; Lluís Permanyer, *Brossa x Brossa. Records*, La Campana, Barcelona, 1999; Eduard Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, 2002; Jordi Marrugat, «El saltamartí» de Joan Brossa: *Les mil cares del poeta*, Arola, Tarragona, 2009; John London, *Contextos de Joan Brossa. Lacció, la imatge i la paraula*, Edicions UB, Barcelona, 2010.

⁴ Victoria Combalá, «La estirpe brossiana», *El País*, 13 de agosto de 2007; Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) Poéticos/Políticos y Periféricos*, Akal, Madrid, 2007, págs. 156-158.

⁵ Desde 1972 en que vio a la luz su primer libro, *20 poemas experimentales*, hasta *Todas las islas lejos*, editado en 2012, ha publicado más de una veintena de libros. Destaquemos ... y por qué no si aún quedan margaritas (1972), *Agonizando* (1980), *Todo lo que se hace queda hecho* (1981), *Dolor por* (1985), *Made in Mérida* (1993), *Peccata minuta* (2000), *El peso de la ausencia* (2001), *Cruz de cruces* (2003), *ARTificio* (2004), *Contextos* (2004), *Relicario* (2005), *Disparos de luz* (2005), *De acá para allá* (2007), *Oro parece plata no es* (2008) y *No fui yo* (2009).

Desde hace una década su obra visual es asidua en las dos ferias de arte contemporáneo más importantes de la Península Ibérica: la Feria de Arte Contemporáneo ARCO (Madrid) y la Feira de Arte Contemporânea Arte Lisboa (Lisboa), y en otras, como Foro Sur (Cáceres), Tránsito (Toledo), Hotel y Arte (Sevilla), Contenedores (Sevilla), Puerto de las Artes (Huelva), etc. Está presente en museos y colecciones particulares como las del Deutsches Buch- und Schriftmuseum de Leipzig, el Museo Español e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz, el Museo Vostell Malpartida de Cáceres, el Museo de Cáceres, la Escuela de Arte de Granada, la Galerie Schüppenhauer de Colonia, la Colección César Martín, la Fundación Antonio Pérez, la Galería Fernando Serrano, la Galería Fúcares, la Junta de Extremadura o el Ayuntamiento de Don Benito: Victoria Pineda, «Antonio Gómez. Retrato de un artista militante», *Revista Laboratorio*, 3 (2010), <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/antonio-gomez-retrato-del-artista-militante/> (última consulta: 15/11/2013).

Ha ideado, diseñado y coordinado las 28 «Hojas Parroquiales de Alcandoria (de la A a la Z)», las 7 cajas con siete libritos en cada una (49 autores) de la colección «Arco Iris», el libro objeto conocido como «La Pirámide» (44 autores), la colección «La Centena» (100 autores) de la Editora Regional de Extremadura, la revista «Píntalo de verde», el «Archivo de Poemas Manuscritos» (más de 370 poetas), la «Caja de Truenos» (poemas objeto), o la serie «Pintan Espadas» que promovió el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Badajoz.

presenta a Ángel Crespo, poeta y difusor de la poesía concreta brasileña; la asistencia a la conferencia⁶ que Julio Campal impartió el cinco de marzo de 1968, pocos días antes de la muerte, acaecida el diecinueve de marzo, le ayuda a darse cuenta de lo que representa la poesía de vanguardia y se aviva su interés por lo nuevo. La consulta de las revistas de arte que se recibían en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca le acerca a las últimas tendencias europeas y americanas.

En 1969, monta con Carlos de la Rica en la Casa de la Cultura de Cuenca una exposición colectiva, titulada «Poesía visual y concreta», en la que participa Joan Brossa con una pieza perteneciente a la serie de «Poemes Habitables», y servirá para presentar al denominado grupo de Cuenca: Carlos de la Rica, Luis Martínez Muro, Jesús Antonio Rojas y Antonio Gómez. En realidad, se trata de un grupo dispar y heterogéneo que nos ha dejado testimonio de su trabajo en *20 poemas experimentales*⁷. En la misma editorial, El Toro de Barro, sale a la luz su primer libro en solitario *y por qué no si aún quedan margaritas* (1972), con prólogo de Carlos de la Rica.

La participación de Gómez en los Encuentros de Pamplona en 1972 supone una ampliación de su horizonte estético. Percibirá las posibilidades artísticas de las acciones y *performances*, gracias a Ignacio Gómez de Liaño, al grupo *Zaj*, a Juan Hidalgo. De regreso de los Encuentros proyectó «Agonizando» e intentó ejecutarlo en dos ocasiones con el grupo de teatro del que formaba parte, «Alfonso VIII»⁸, pero el Gobierno Civil de Cuenca denegó el permiso; posteriormente la editorial malagueña Corona del Sur lo publicará en 1980. Ese año, 1972, llevó a cabo la acción «Es el momento». Acordó con cuatro amigos, residentes en Bilbao, Barcelona, Valencia y Madrid, que le remitieran el mismo día y a la misma hora sendos telegramas con el texto: «Es el momento, actúa». En definitiva, las acciones poéticas se impregnan de los deseos de libertad de la sociedad española y expresan el rechazo al moribundo régimen franquista⁹.

Tras su marcha de Cuenca en 1974 y su estancia en el Sahara como trabajador en los fosfatos de Bucraa, vuelve a la península obligado por la Marcha Verde y fija su residencia en 1978 en Mérida. Ese mismo año descubre la poesía objetual de Joan Brossa y empieza a practicarla tomando a aquel como referente; constituirá una línea de exploración paralela a la de su poesía discursiva. Expone por primera vez en Extremadura en la Diputación de Badajoz en enero de 1979. Se trata de una muestra colectiva en la que participan Antonio Gómez, Carlos de la Rica, Felipe Boso.... Esa exposición, «Lo experimental en lo poético», viajará a las localidades

⁶ Conferencia con motivo de la inauguración de la muestra de la escultora Elvira Alfageme.

⁷ *Veinte poemas experimentales*, Carboneras de Guadazaón (col. El Toro de Barro), Cuenca, 1972.

⁸ Como director dirigió los montajes «La excepción y la regla», de Bertold Brecht y «El Padre», de José Rubial.

⁹ Otras acciones poéticas se registran en 1974 y 1981. En 1974 envió a una treintena de amigos sendos sobres con el texto *Qué ganas tengo de verte*, rotulado en el exterior y sin remitente. La primera acción en Extremadura, «Sin comentarios» (1981), consistió en enterrar con piedras el letrero «Coto de caza privado». El gesto de rebeldía se relaciona con el *land-art*. Supone la lucha contra la parcelación de la naturaleza en cotos y la defensa de la belleza del paisaje extremeño.

pacenses de Mérida, Zafra y Montijo¹⁰. Por esas fechas Felipe Boso incluye una obra suya, «Antología poética (marzo 1980 – abril 1981)», en el artículo recopilatorio «Poesía visual en España hoy», aparecido en el número 11 de la revista *Poesía*¹¹. Interviene en «CONCRETISMO-80», organizada por Pablo del Barco en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, en febrero de 1980, con el «Homenaje a Jean Cocteau», uno de sus primeros poemas-objeto realizado en Mérida. También en mayo de ese año asiste a la muestra, «Septet Visual», que cuelga Joan Brossa en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres.

LA OBRA

La propia naturaleza objetual de las composiciones obliga al espectador a ajustar sus lentes de aproximación. Se emplean otras técnicas constructivas, otros materiales, otros criterios estéticos, pero el registro de recursos retóricos como la analogía, la metáfora, la metonimia, la personificación, la paradoja, la ironía..., además de subrayar la formación literaria de su creador, evita que el destinatario se desoriente y le proporcionan un sostén para desentrañar el andamiaje compositivo y descifrar los posibles sentidos de los textos.

La obra objetual de Gómez se define por la síntesis expresiva y la condensación semántica. Esa desnudez refleja el rechazo a la vieja retórica y a la poesía discursiva, que también él practica, y pone de manifiesto la vertiente conceptual de su trabajo, orientado más hacia la sustancia del contenido que a la formalización poética.

Repasando su colección de objetos poéticos, recopilados hasta ahora en *Made in Mérida* (1993), *Peccata minuta* (2000), *De acá para allá* (2007); advertimos bote pronto dos grupos de textos: aquel en el que se revisan con intención crítica y desmitificadora temas como el amor, la religión, la monarquía, el consumismo...; y aquel otro en el que se reflexiona sobre la creación y el mundillo artístico.

«Homenaje a Jean Cocteau» (1980), surgido tras la lectura de *Opio: Diario de una desintoxicación* (1930), marca el tránsito de lo verbal a lo objetual en la obra de Gómez (**Figura 1**). Las *oes* que abren y cierran la palabra OPIO se permutan por su referente, la adormidera. La evocación de los paraísos artificiales explorados por los

¹⁰ Antonio Gómez recuerda: «En aquella primera exposición extremeña tuve que defenderme de las acusaciones que algunos me hicieron de estar tomando el pelo a la gente con mis obras. Salvo Fernando León, entre los escritores de Extremadura, que me animó en aquellos momentos. Hasta los noventa éramos los mismos siempre, y es a partir de ese momento cuando empiezan a entrar nombres nuevos. El fenómeno Brossa cambia la actitud de la gente; aquella exposición en el Reina Sofía le lleva a un conocimiento más popular»: Miguel Ángel Lama, «La mirada del poema (Conversación con Antonio Gómez)», *Quimera*, 220 (septiembre 2002), págs. 59-63.

Aún así, debe leerse con socarrona sutileza el *collage* que en 1993 formó con la cabecera de diversos rotativos nacionales y regionales: «EXTREMADURA»/ «MARCA»/ «HOY»/ «LA VANGUARDIA»/ en / «EL PAÍS», incluido en *Made in Mérida*, Editora Regional de Extremadura (col. La Centena), Mérida, 1993.

¹¹ Felipe Boso, «Poesía visual en España hoy», *Poesía*, 11 (1981), pág. 118.

autores *maudits* (Quincey, Baudelaire, Rimbaud, Cocteau...) se prolonga con su velada defensa, ya que se enfatiza la sílaba central. «PI» constituye un elemento polisémico que designa, entre otros valores, el símbolo matemático Π . Se deduce que el opio encamina hacia la visión mágica de las cosas como se encargan de insinuar las *oes* con forma de ojos que enmarcan la palabra.



Figura 1. «OPIO»

Ese fervor por la mirada nueva reaparece en otro poema-objeto de la época, «Cierro los ojos»: cuatro fotografías del autor con los ojos cerrados y una leyenda manuscrita «Cierro los ojos para verte mejor» (Figura 2)¹². La obra hace un guiño a la estética surrealista; como en Marcel Mariën, Meret Oppenheim, Man Ray o Brossa el gesto de cerrar los ojos entraña subvertir la mirada captando lo maravilloso en lo cotidiano¹³.

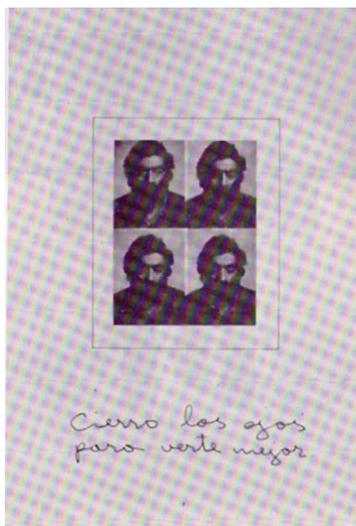


Figura 2. «Cierro los ojos para verte mejor»

¹² En realidad, ideó «Cierro los ojos» como portada para seis poemas discursivos que, años después, pasarían sin la portada a engrosar el libro *Sumo y sigo*, LUPi, Sestao, 2009.

¹³ Recuerda *mutatis mutandis* el fotomontaje de un cuadro de Magritte «Je ne vois pas la cachée dans la forêt», rodeado de los retratos de los surrealistas con los ojos cerrados aparecido en *La Revolution surréaliste*, 12 (diciembre 1929).

Dentro del proceso de apropiación y recontextualización de los objetos para dotarlos de significado existen dos modalidades: la mera exposición o la transformación. Al primer tipo pertenece «Antología poética (marzo 1980 – abril 1981)». La obra frustra las expectativas del receptor porque, en vez de encontrarse una selección de poemas, se enfrenta a doce agotadas barras de bolígrafo, que aluden por acción de la metonimia al oficio de escribir durante los doce meses de un año¹⁴. El protagonismo se ha desplazado del sujeto al objeto. Son las cosas, los materiales banales, los que hablan por él¹⁵. Se trata de objetos de uso cotidiano, sin firma sin origen, a los que la mirada poética envuelve con el aura del misterio y asombro.

La diseminación de manchas negras sobre fondo blanco representa gráficamente la escritura, a la vez que constituye una reflexión metaliteraria sobre los límites del lenguaje (Figura 3). La imposibilidad de traducir en palabras nuestra relación con el mundo y la creciente devaluación de la lengua determina su abandono y el cultivo de una escritura que pretende, a la manera del *arte povera*, arrancar significaciones de elementos aparentemente insignificantes como las gastadas barras de bolígrafo¹⁶.

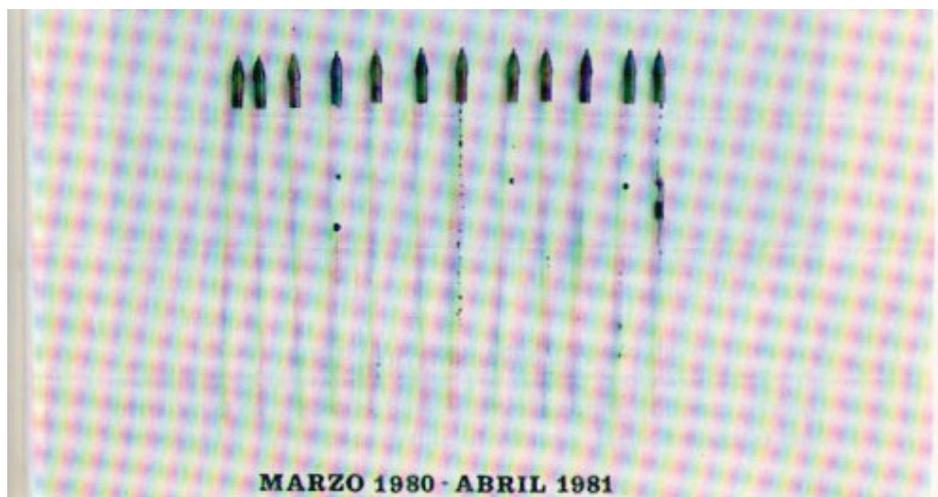


Figura 3. «Antología poética»

¹⁴ Antonio Gómez declara: «Antología poética (Marzo 1980-Abril 1981)» está asociada a una época complicada en mi vida. Al llegar a Mérida, me refugié en escribir y me di cuenta de que había agotado un bolígrafo. Me molesté en atar cada bolígrafo al cuaderno para que no se perdieran y quedaron como testimonio de lo que escribí a lo largo de un año completo» (Miguel Ángel Lama, *op. cit.*).

¹⁵ El extremo irónico de esa despersonalización lo hallamos en «Biografía», una serie de tarjetas bancarias, comerciales que actúan de testigos de las operaciones de su propietario.

¹⁶ «La presencia de las nuevas poéticas efímeras, pobres y conceptuales en España coinciden con la ruptura que en el campo del lenguaje practicó la experimentación poética en los años setenta» (Pilar Parcerisas, *op. cit.*, pág. 201).

La fotografía en blanco y negro refuerza la fragilidad de los objetos e inspira una reflexión existencial sobre el inexorable paso del tiempo sobre el hombre y las obras humanas¹⁷.

La vaina de *branquiquiton* («Metáfora», 1996) o los cascabillos de bellota ejemplifican la redención estética de los objetos humildes, naturales o artificiales, y la vuelta a la Naturaleza (Figura 4). El aspecto de vientre fecundo de la primera sugiere los nuevos sentidos (las perlas del interior) que la mirada descubre en lo cotidiano, a la vez que nos muestra cómo irrumpen lo maravilloso en la realidad común¹⁸.



Figura 4. «Metáfora»

El cascabillo de bellota («Made in Extremadura», 1999) remite al paisaje rural extremeño; no obstante, el árbol del que procede, el *quercus*, y el mismo fruto poseen resonancias mitológicas; evocan la Edad Dorada virgiliana; con esa referencia cultural de fondo, el sonido de los cascabeles suscita influencias mágicas: la puerta que conduce a los sueños; formalmente, la caperuza se homologa con la boina de los campesinos extremeños y se humaniza, en tanto que los cascabeles aportan el tono festivo que adquieren en las ceremonias populares (Figura 5).

¹⁷ Felipe Muriel, «La escritura gráfica en España», *Espacio/ Espaço escrito*, 11-12 (1995), págs. 102-104.

¹⁸ Según nos cuenta el propio autor: «Metáfora» es un poema encontrado; a primeros de los noventa plantaron en todos los parques de Mérida un tipo de árbol australiano, el *Branquiquiton*, que tenía vainas con semillas y recogí varias, porque eran muy sugerentes; a los dos o tres años surgió un poema que llamé «Paradoja», porque conservaba junto a las vainas con sus frutos originales la mía con perlas (año 1996). Cuando me desprendí de las vainas con semillas porque, al ser materia orgánica, se estaban deteriorando, cambié el nombre a metáfora.



Figura 5. «Made in Extremadura»

Esa economía creativa —el *less is more* de Mies van der Rohe— busca el extrañamiento, el efecto sorpresa, la sacudida. La sustitución en «Artificio» (2003)¹⁹ de las cerdas del cepillo por cerillas produce la desfuncionalización práctica del objeto y la creación de un artefacto inquietante, eco de los de Man Ray (Figura 6).

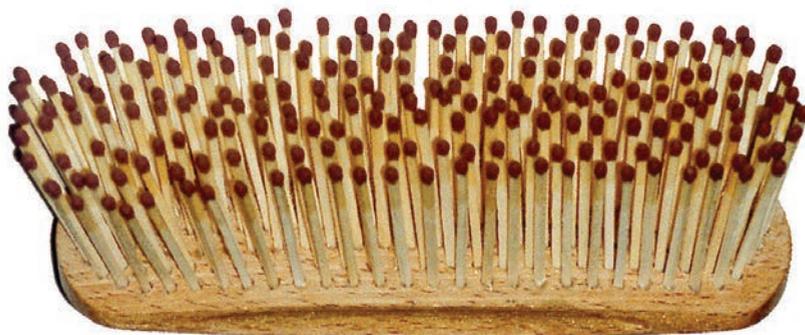


Figura 6. [Sin título]

¹⁹ Respecto al proceso de creación declara: «Hay poemas objeto en los que primero surge la idea y luego esperas a que te encuentres con algo que pueda realizarlo. La otra son los poemas encontrados. Voy andando por la calle y lo tengo presente, inconscientemente, y me doy cuenta de que el poema lo tengo delante, ahí afuera. A veces me encuentro con dificultades para la realización de una idea, y no me importa pedir ayuda del que sabe [...] Creo que esta dimensión interdisciplinar es importante, pues es difícil ser fotógrafo, pintor, actor y escritor a la vez» (ibidem).

La imagen potencial del fuego despierta en nuestra mente una cadena de asociaciones —el fuego sexual, el fuego de la inspiración, el fuego del conocimiento interior— que confirman su categoría de símbolo polisémico. Los versos de Antonio Gómez lo corroboran²⁰:

*El fuego que quema,
el que destruye y arrasa.
se apaga con agua.
El fuego que quema,
pero ni destruye ni arrasa,
se apaga con fuego.*

«Artificio» puede interpretarse como un semillero de ideas creativas, análogo a los poemas objetos «Nido», «Lumbreras»²¹; una declaración de cómo en su trabajo prima la elaboración artística sobre la mimesis y un manifiesto estético, el arte debe incendiar las conciencias y agitar la inercia perceptiva, afín a la *belleza convulsiva* de André Breton.

Eróticamente, el cepillo alude por su pilosidad a los genitales femeninos²². Se encienden con el deseo que, en virtual frotamiento, transmiten las fálicas varitas con cabeza redondeada de fósforo.

«Sed de agua» es un antiguo poema, del que ha realizado varias versiones.



Figura 7. «Sed de agua»

²⁰ Aparecido en *Todas las islas, lejos*, Editorial De la Luna Libros, Mérida, 2012.

²¹ «Nido» designa a una bombilla que contiene numerosas bombillitas y «Lumbreras», a una bombilla con gran número de cerillas en su interior. Tanto la bombilla como las cerillas son imágenes comunes del chispazo creador.

²² El folklore popular extremeño ofrece cuantiosos ejemplos: José María Domínguez Moreno, «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño», *Revista de Folklore*, 327 (2008), <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=2475> (última consulta: 15/11/2013).

Las dos primeras fueron en 1995 con motivo de los encuentros sobre el tema del agua en los antiguos depósitos que abastecían las ciudades de Zaragoza y Vitoria. Según cuenta en nota Miguel Ángel Lama:

La experiencia consistió en la formación del título de *SED DE AGUA* en bloques de hielo. El artista fabrica letras negras que introduce en recipientes de *tetra-brik* llenos de agua, que le sirven de moldes para la congelación. Una vez congelados, se deshace el envoltorio y los bloques formando la frase son colocados en una bandeja con un desagüe, por el que el agua es canalizada al interior de un botijo que da de beber al sediento. Literalmente, el espectador que bebe del botijo está bebiéndose el poema, o parte del mismo, está dando sentido con su experiencia particular al rótulo de la acción²³.

Años después recuperó la idea y escribió con agua «La Tierra tiene sed» en una pared encalada o en el suelo hasta que se evapora y se borra el texto. El actual «Sed de agua» (2008) reúne dos pitorros que actúan como memoria de las actuaciones anteriores. A la asociación del agua con la vida, con la fertilidad de la naturaleza y la poesía se añade una connotación erótica. Los dos pitones desgajados de sus respectivos botijos son símbolos fálicos que encarnan la nostalgia del trato sexual, representado por el agua.

«Disparos de luz» (1999) nos proporciona una variante sustitutoria²⁴. La funda de un revólver repleta de lápices de colores remite, por un lado, a un libro de artista, de título homónimo, publicado por Gómez en Mérida en 1997; y, por otro, rememora un poema visual de Joan Brossa.



Figura 8. «Disparos de luz»

²³ Miguel Ángel Lama, «Comedido y paciente ante la norma», prólogo a Antonio Gómez, *De acá para allá*, Universidad de León (col. Plástica & Palabra, 11), 2007, págs. 8-9.

²⁴ Pertenece a la colección del Museo Vostell-Malpartida.

El libro *Disparos de luz* (1997) se inspira en el «Guernica» de Picasso y en la mirada penetrante del pintor; en él se incluye una imagen y una reflexión que, conjuntadas, albergan la matriz del futuro poema objeto. La imagen representa una metáfora visual, una pistola que lleva incorporada en la culata un ojo humano, tal vez el ojo del malagueño universal; luego el ojo se transforma en un objetivo que dispara ráfagas de luz, esto es, el ojo creador.

El texto reza así: «La imposición y la violencia es siempre la razón del poderoso. Cuando los valores regentes no evolucionan corren el riesgo de convertirse en arcaicos. Justamente enfrente, como DISPAROS DE LUZ, la sensatez y la sabiduría del pueblo».

El símil de la sensatez y la sabiduría del pueblo como disparos de luz refuerza la hipótesis anterior añadiendo una dimensión colectiva al perfil del poeta, transmutado en voz del pueblo (Miguel Hernández).

En la composición de Brossa, la palabra «poema» adquiere la forma de una pistola²⁵. A partir de esa imagen, síntesis de la estética vanguardista, se sugiere que los lápices, asociados metonímicamente con la escritura visual, pintan escenarios insólitos, que nos revelan a modo de fogonazos o explosiones las aristas ocultas de las cosas o nos encaminan hacia otro mundo posible, como se apunta en «Sangre de colores».

Antonio Gómez no oculta su admiración por el poeta catalán, al que ha consagrado varios homenajes (**Figura 9**).



Figura 9. «Homenaje a Joan Brossa»

²⁵ Joan Brossa, *Poemas visuals*, Edicions 62, Barcelona, 1975.

La composición, una A y Z unidas por unas esposas (2009), constituye un *pastiche* de elementos bossianos: la pasión por el alfabeto como arsenal creativo, las esposas, eco del poema-objeto «Nupcial» (1988), como símbolo de su condición de prisionero del lenguaje y a la vez enamorado de él. A esa lectura se superpone otra en clave personal. Las letras citadas coinciden con la inicial y final del nombre y primer apellido de Antonio Gómez; en consecuencia, se establece un paralelismo entre los límites del lenguaje y el mundo del creador, asimilado a su nombre; además de una relación de vecindad cómplice entre su escritura de los objetos y el universo bossiano.

«Sangre de colores» (1998) ofrece otro caso de creación objetual, esta vez la transformación de una rama de rosal en utensilio de escribir (Figura 10)²⁶.



Figura 10. «Sangre de colores»

Se alinean siete lápices con espinas. El lápiz, como acabamos de ver, se vincula a la escritura y la rosa es considerada símbolo tradicional de la poesía, luego la identificación metafórica de aquélla con las espinas sugiere que el proceso creador no es una actividad placentera, sino, por el contrario, un rito doloroso que conlleva como los sacrificios un derramamiento, esta vez simbólico, de sangre. En nuestra cultura, el refrán «La letra con sangre entra» resume esa experiencia dolorosa del aprendizaje²⁷. La orientación vertical de los lápices insinúa la efusión san-

²⁶ Forma parte de la exposición «Escrituras en libertad» que el Instituto Cervantes organizó en 2009 y que desde entonces recorre sus principales sedes; en la actualidad se encuentra por Brasil.

²⁷ La cultura popular ejerce influencia en forma de refranes, dichos, adivinanzas o tonadas en los títulos de compo-

guínea de los colores en disposición de pintar un arco iris; la gama cromática del rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta se corresponde con la de aquél.

El motivo del arco iris como signo esperanzador de cambio de ciclo reaparece en «Para pintar el arco iris» (1997), una brocha cuyas cerdas han sido reemplazadas por siete lápices de los mencionados colores (**Figura 11**). Se reafirma el sustrato romántico de la estética del autor, pero con una aguda conciencia crítica, como tendremos ocasión de comprobar más adelante.



Figura 11. «Para pintar el arcoiris»

«Corazón de niño», «El disidente», «Camada de víboras» son parte integrante de la serie «Poemas de madera», con los que nuestro autor se inició en la talla. Los dos primeros fueron realizados en haya y el tercero con raíces de eucaliptos.

En «Corazón de niño» (2001) el cuerpo de la peonza adopta la forma de un corazón (**Figura 12**). El enlace del juego con la niñez permite la relación metafórica de segundo grado entre la peonza y el corazón infantil. Al igual que el trompo da vueltas sin cesar, el corazón y, por extensión, el niño gira y gira sobre sí creando un mundo de sueños, en el que se reinventan las cosas con mirada virgen y se aproximan por azar realidades disímiles.

siones como «Con el mazo dando», «Ni pincha ni corta», «Oro parece plata no es», «Al corro de la peseta», variante de «Al corro de la patata» y «Veó, veó».



Figura 12. «Corazón de niño»

El modelo ideal de creador se completa con «El disidente» (2001), ocho lápices unidos con forma de estrella. La selección de la estrella convierte al disidente en un elegido, cuya luz sirve de guía a otros (**Figura 13**).



Figura 13. «El disidente»

La diversidad de direcciones que sugieren los lápices refleja la pluralidad de caminos posibles, frente al encorsetamiento que supone someterse a un solo estilo o tendencia. Constituye un canto a la libertad artística que él ha ejercitado: «Más de treinta años de fiel convivencia con la poesía, sufriendola y gozándola, y todavía mis cotidianas respuestas se diversifican en estilos y tendencias diferentes y hasta contradictorias»²⁸.

Esa visión romántica de la escritura se llena de realismo en «Camada de víboras» (2001). Parte de la relación metonímica lápiz = escritura, señalada en «Disparos de luz» y «Sangre de colores», para luego humanizarla y animalizarla en plumas = escritores = víboras (**Figura 14**).



Figura 14. «Camada de víboras»

El recipiente que contiene a la camada de víboras alude metafóricamente a los avisperos literarios, en los que la lengua se vuelve un arma de ataque y de supervivencia. Con este poema rinde homenaje a sus compañeros periodistas, poetas, novelistas.

Dentro del segundo grupo temático, destaquemos «Poema de amor» (1998)²⁹. La potencia poética de la imagen nace del encuentro inusitado entre dos realidades alejadas, el imperdible y las hojas (**Figura 15**). Las hojas se humanizan y forman un corazón, que designa la reciprocidad de sentimientos de los enamorados. Frente a

²⁸ Antonio Gómez, «Poética», en Víctor Infantes (coord.), «Ver la poesía: la imagen gráfica del verso», *Ínsula*, 603-604 (marzo-abril 1997), pág. 22.

²⁹ Pertenece a los fondos de Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz.

la fragilidad y caducidad de las hojas/sentimientos, el imperdible, que introduce un elemento antitético, simboliza la institución matrimonial. Si el broche, al impedir la apertura, alude a la falta de libertad de los miembros de la pareja, la violencia del alfiler que cose las hojas evoca la coacción del *hasta que la muerte nos separe*.



Figura 15. «Poema de amor»

El tono dramático de la paradoja se convierte en burla en «Matrimonio» (2007). Ironiza sobre los esponsales atando con una dorada cinta de regalo dos mitades de manzanas (las bíblicas manzanas de la tentación) de colores contrapuestos, roja y amarilla, sobre una colcha de bodas³⁰.

Poemas-objeto como «Desata el nudo que te ata» (2000) y «Verdades eternas» (1998) demuestran cómo no se puede desligar la obra objetual de Antonio Gómez de la poesía discursiva. Uno viejo poema, titulado «Desata el nudo que te ata», provoca dos piezas objetuales. Para su elaboración empleó un cabo de cordón plateado de casi diez metros de largo y en su realización tardó cerca de un año. Fijémonos en la segunda, a nuestro parecer más sugerente.

«Desata el nudo que te ata II» (2000) yuxtapone elementos contrapuestos, pero contiguos: una tijera abierta en actitud de cortar, pero imposibilitada de hacerlo por los nudos (Figura 16).

³⁰ Sobre «Matrimonio», Rodolfo Franco grabó un vídeo, «Suma de manzanas», con guion de Antonio Gómez: http://www.youtube.com/watch?v=G_eLI_PsGj8 (última consulta: 15/11/2013).



Figura 16. «Desde el nudo que te ata II»

Esta escena refleja, a pesar del ruego contenido en el título, la impotencia del ser humano para vencer las trabas que limitan su pleno desarrollo. La vida se concibe como una cárcel, un laberinto sin salida. Además la figura antropomórfica de las tijeras evoca por su forma en X la cruz de San Andrés; en consecuencia, se sugiere el sufrimiento del hombre amarrado pies y manos y condenado a vivir de por vida en su cruz.

El poema presenta similitud con «Eina morta» (1988) de Joan Brossa. Se trata de unas tijeras humanizadas, de la que parte de sus extremos han sido amputados; esa imagen de la herramienta incapaz de cortar da pie a la reflexión existencial en el poema de Gómez.

El poeta opera sobre el mundo conceptualizado de las representaciones del poder, los símbolos de la autoridad religiosa³¹. La corona, la bandera, la moneda, unas medallas, una cruz, un libro religioso son signos que el poeta supersignifica al descontextualizarlos y recontextualizarlos con nuevos materiales. Se subvierten los valores oficiales de la corona y la bandera, que son rebajados a una suerte de elemento de *atrezzo* o de hojarasca.

La oposición al vetusto régimen monárquico, representado por una calavera, se suaviza en «Monarquía» (2005) con la corona de fiesta de cumpleaños que luce el

³¹ Miguel Ángel Lama, «Comedido y paciente ante la norma», prólogo a Antonio Gómez, *De acá para allá*, Universidad de León (col. Plástica & Palabra, 11), 2007, págs. 7-21. Reimpresión en *Diálogo de la lengua*, 9 (verano 2007), págs. 37-59.

cráneo. Ese toque de humor *naïf*, de comicidad popular, se extiende a «Sus Majestades» (2005) y a «El Principito» (2006). En el primero, se parodian sus reales Señorías con la coronación de un melón y una sandía; en el otro, el blanco de la risa es el heredero que, asimilado al monigote de papel que se cuelga a los desprevenidos en el día de los Santos Inocentes³², despierta sentimientos de ternura (Figura 17).

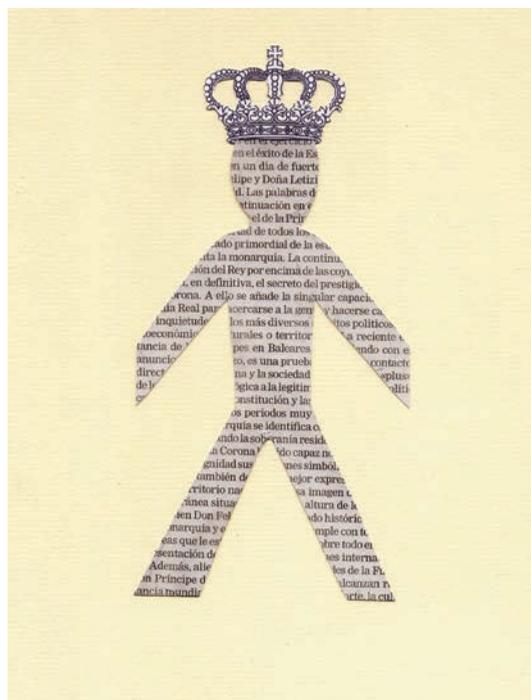


Figura 17. «El Principito»

Realizó «Bandera a la española» (1993), cuando la sociedad europea asistía impávida al genocidio en la guerra de Bosnia. Con el emparejamiento de dos realidades tan distantes como el fósforo y la enseña nacional se pone en cuestión la idea de la bandera como seña de identidad de los pueblos y se invita implícitamente a quemar los símbolos que separan y destruyen a los hombres. En «Fusca» (2003) el emblema patrio es degradado a la condición de viruta al disponer varios recipientes conafiladuras de lápices de los colores nacionales (Figura 18).

³² El monigote de papel se hizo recortando la noticia en la que se anuncia la petición de mano de doña Leticia Ortiz por el Príncipe de España (*El País*, 12 de enero de 2004).



Figura 18. «Fusca»

La cruz, emblema de la religión cristiana, aparece como signo de martirio en una colección de cruces elaboradas con tallos de rosales, «Muestrario 1», «Muestrario 2», o una «Cruz de cruces», obtenida a partir de la manipulación de una doméstica rejilla de alambres para las ventanas y volverá a hacerlo en «Homenaje a Nicanor Parra» y «Están colgadas tres cruces» (2001). El primero se configura como una gran cruz, fruto de la suma de las cruces por los desaparecidos de la dictadura chilena; en el otro, de un misal abierto cuelgan tres cintas separadoras, de cuyos extremos penden tres cruces (Figura 19).



Figura 19. «Están colgadas tres cruces»

El color rojo, amarillo y morado de las cintas, empleado para discernir los diferentes tiempos de la liturgia católica, remite sorprendentemente a los colores de la bandera republicana; el objeto encierra en sí una profunda ironía: proclama lo que el contenido del Misal y la jerarquía eclesiástica desmienten.

Las tres cruces, en recuerdo del Gólgota, con el fondo de las negras tapas del misal, aluden a la crucifixión de Jesucristo y a la ética y estética del dolor, inherente al catolicismo. Se deplora el sufrimiento causado por una religiosidad impuesta, al tiempo que el yo poético insinúa su distanciamiento del fenómeno religioso y su simpatía por los valores republicanos a través del color de las cintas y del guiño del título. «Están colgadas tres cruces» rememora el estribillo del célebre bolero de Carmelo Larrea «Dos cruces»: *Están clavadas dos cruces / en el monte del olvido / por dos amores que han muerto / que son el tuyo y el mío.*

Al igual que el bolero nombra dos amores que han muerto, cuyas cruces permanecen clavadas en el monte del olvido, las tres cruces habitan en el olvido.

La posición crítica hacia la religión se amplía en «Verdades eternas» (1998), donde se superponen dos discursos: uno preexistente, la página del devocionario *Verdades eternas*³³ y el nuevo, un eneasílabo *Caminar por caminar cansa*, que, desarrollado, dará pie, primero, a un poema y luego a un libro³⁴, sobre una mancha blanca (Figura 20).



Figura 20. «Verdades eternas»

³³ El propio autor nos cuenta cómo nació este poema: «Al visitar las librerías de libro usado que hay en la Cuesta de Moyano de Madrid, entre el montón de libros de uno de los puestos, encontré un libro religioso con ese título; nada más leer la portada surgió el poema».

³⁴ «Los sueños hoy / respiran / y piden consistencia // Hablar de sentimientos / no resulta gratuito / y lo que duele / me transforma // Caminar / por caminar / cansa» (Antonio Gómez, *Caminar por caminar cansa*, Diputación de Badajoz, 2000).

La mancha blanca simula un tachón, que aparenta clausurar la lectura del texto anterior, pero se filtra. El carácter doble del texto sobre un mismo soporte demuestra su categoría de *palimpsesto*. El sentido circula entre ambos. La aventura humana se tensa entre el sueño de Dios y el testimonio desencantado del viajero, que transpira tedio merced a la aliteración de consonantes oclusivas, nasales y vibrantes (*caminar por caminar cansa*) y marcha sin rumbo fijo.

En conclusión, Antonio Gómez reconoce que el catalán Joan Brossa ha sido decisivo para su incursión en el mundo de los objetos durante los años ochenta; de él hereda el arte de la mirada, el estilo compositivo de los surrealistas y el desnudamiento expresivo de la corriente conceptual. Ese bagaje lo asimila y lo traduce personalizado en su entorno vital. Lo extraordinario se hace visible («Metáfora»), lo habitual se ve de otra manera («Antología poética»), con un enfoque extrañador («Sangre de colores») y el humor, aunque iconoclasta, se reviste de cierta ingenuidad («El Principito»). Su mundo lo componen los objetos humildes de uso común y los símbolos de Poder, que hechos presentes con mirada nueva, desenmascaran su apariencia y desatan el juego de asociaciones.

Juan Eduardo CIRLOT, *El objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986.

Miguel Ángel LAMA, «La mirada del poema (Conversación con Antonio Gómez)», *Quimera*, 220 (septiembre 2002), págs. 59-63.

— «Comedido y paciente ante la norma», en Antonio Gómez, *De acá para allá*, Universidad de León (col. Plástica & Palabra, 11), 2007, págs. 7-21.

Antonio MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias históricas*, Tecnos, Madrid, 1998.

Felipe MURIEL, «La escritura gráfica en España», *Espacio/Espaço escrito*, 11-12 (1995), págs. 93-108.

Pilar PARCERISAS, *Conceptualismo(s) Poéticos/Políticos y Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-80*, Akal, Madrid, 2007.

Victoria PINEDA, «Antonio Gómez. Retrato de un artista militante», *Revista Laboratorio*, 3 (2010). <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/antonio-gomez-retrato-del-artista-militante/> (última consulta: 15/11/2013).

Luis PUELLES ROMERO, *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Universidad de Málaga, 2002.