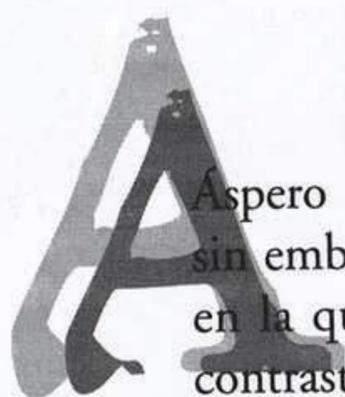


# Pronósticos

Gerardo Diego  
Francisco Ayala  
Jaime Gil de Biedma  
Claudio Rodríguez  
Juan Marsé  
Emilio Alarcos Llorach  
Juan García Hortelano

# Áspero mundo

GERARDO DIEGO



Áspero mundo. El mundo se ha vuelto áspero. Y, sin embargo, hubo un tiempo, una edad, una era, en la que el mundo fue dulce, acariciado. En el contraste entre estas dos calidades del mundo, sensibles al tacto, se equilibra el libro primero de un poeta: Ángel González, ovetense, periodista, crítico musical, pudo ser un abogado —la tradición jurista pesa mucho en los que han pasado por las aulas que ilustraron Leopoldo Alas o Posada—, pero prefirió sentirse escritor, y, sobre todo, poeta. Se ve por este libro, *Áspero mundo* que, breve y todo, revela una inequívoca sensibilidad, una clara imaginación y un imperio del ritmo y de la lengua precisa, dentro de una sobriedad elegante de claro signo norteño.

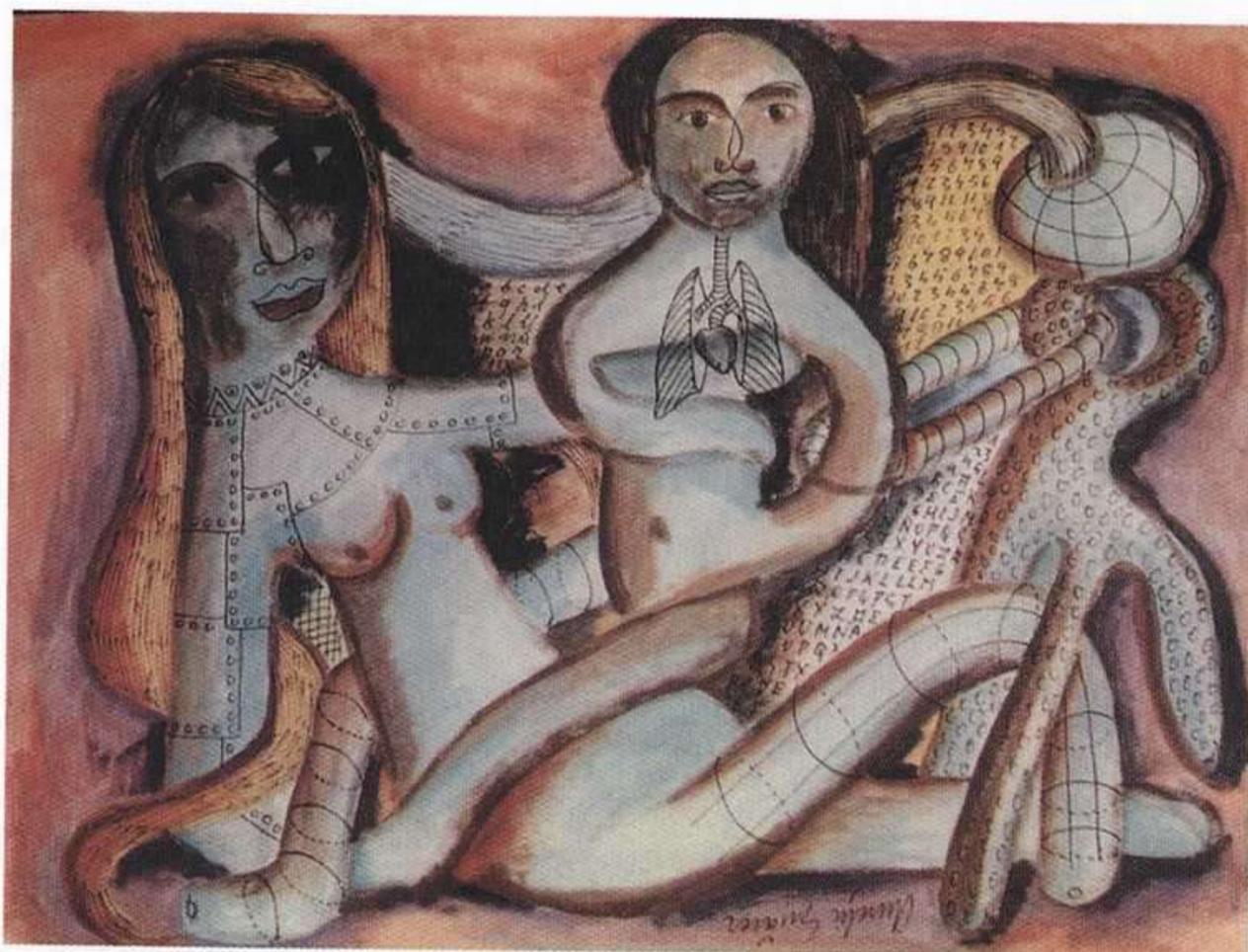
A juzgar por el poema preliminar, el que justifica el título, el mundo fue antes dulce y ahora áspero para el poeta. Sin embargo, adentrándose en el libro —un accésit de ADONAIS, no lo olvidemos— si bien se empieza resueltamente por el áspero mundo, luego se pasa a unos sonetos en los que predomina una suave sensualidad y un moroso desaliento. Para terminar con una tercera parte que es precisamente la que ya no esperábamos, la del *Acariciado mundo*. ¿Es que estos últimos poemas fueron compuestos antes, como podría deducirse del planteamiento inicial? ¿O es que se trata de una reconquista de la dulzura primigenia, a costa de un

viril esfuerzo de voluntad? No lo sabemos. Pero la imagen del mundo como una esfera terráquea, a la medida de las manos, se prolonga y reaparece aquí y allá.

Manos y tierra. Contacto de la corteza resbaladiza o dura con las manos ávidas y sensuales. En los primeros poemas, más o menos autorretratos o autobiografías en rápidos escorzos, el pesimismo de la vida cansada, de la herencia fatigosa, nos pronostica un tono dominante sombrío y casi nihilista. El poema más impresionante de esta serie, el más original y certero en su expresión progresiva y en su desnudez indigente es el del nihilismo esencial de la materia a la presión de las manos. Dice así:

### ESTO NO ES NADA

Si tuviésemos la fuerza suficiente  
para apretar como es debido un trozo de madera,  
sólo nos quedaría entre las manos  
un poco de tierra.  
Y si tuviésemos más fuerza todavía  
para presionar con toda la dureza  
esa tierra, sólo nos quedaría  
entre las manos un poco de agua fresca.  
Y si fuese posible aún  
oprimir el agua,  
ya no nos quedaría entre las manos  
nada.



Aurelio Suárez *Él y ella*, 1947

El poema, en su arritmia abandonada, camina hacia adelante, hacia el vacío, como una progresión musical. Y el poeta que, a pesar de todo, guarda aún la conciencia de que escribe en verso y emplea la rima asonante y corta diestramente por las coyunturas naturales del ritmo expresivo, deja al final, sola en su trágico verso, la palabra «nada». *Ya no nos quedaría entre las manos/ nada.*

Las canciones y sonetos que siguen devuelven a la materia y al espíritu sus fueros de verosimilitud. El poeta cree ahora en la primavera, surgida al final de una décima, del pico de un ruiseñor. Y cree, con fe becqueriana, que mientras «tú» existas, mientras ella exista, él, el poeta, seguirá transido de distancia bajo este amor que

crece y no se muere, bajo este amor que sigue y nunca acaba. Y el mundo provinciano, la capital de provincia, ciudad de sucias tejas soleadas, seguirá siendo, existiendo aunque apenas realidad, apenas nido, vaga y aérea como un rumor o un humo.

En estos sonetos, como en las poesías del *Acariciado mundo*, el poeta consigue con levísimos toques de pincel, sorprendentes efectos del realismo mágico, de claridad en medio del torbellino. A veces, como en el apunte *Lluvia sobre la nieve en primavera*, la mutabilidad incesante de la naturaleza, se expresa con delicadísimo temblor que nos recuerda los prodigios humanísimos de Lope.

Desesperado esfuerzo de la nieve  
que aún intenta aferrarse a la blancura,  
son esas huellas de tus pies, intactas,  
que el agua va llenando de ternura.

Un procedimiento ya del todo cinematográfico logra en el poema final, *Ciudad*, la sensación más perfecta de esta fugacidad inapresable, de este mundo ya no áspero ni acariciado, sino evasivo y meteórico.

## CIUDAD

Brillan las cosas. Los tejados crecen  
sobre las copas de los árboles.  
A punto de romperse, tensas,  
las elásticas calles.  
Ahí estás tú: debajo de ese cruce  
de metálicos cables,  
en el que cuaja el sol como en un nimbo  
complementario de tu imagen.  
Rápidas golondrinas amenazan  
fachadas impasibles. Los cristales  
transmiten luminosos y secretos  
mensajes.  
Todo son gestos, breves gestos, invisibles  
para los ojos habituales.  
Y de pronto no estás. Adiós, amor, adiós.  
Ya te marchaste.  
Nada queda de ti. La ciudad gira:  
molino en el que todo se deshace.

(*Panorama Poético Español*, 12-II-1956)

# Apuntes para la biografía de los poetas

FRANCISCO AYALA

ILUSTRACIONES ALEJANDRO MIERES

E

En más de una ocasión he expresado mi convencimiento de que la biografía de un escritor —entendiendo por tal el creador de obras imaginarias— está contenida esencialmente en éstas, y no tanto en las peripecias más o menos notables de su vida cotidiana.

Por supuesto que la personalidad de ese tal fabulador puede presentar aspectos de suma complejidad y acaso desdoblarse en la de un hombre de acción; puede haber sido a la vez político de genio o brillante guerrero cuyas gestas marcaron la historia; en cuyo caso claro está que su obra literaria será tan sólo una faceta de su biografía. Pero el poeta cuya vida civil haya discurrido en los términos de una existencia anodina como rentista, o burócrata, o empleado de banco, poco añadirá al esplendor de su obra la exposición de sus anécdotas triviales, quizá de sus miserias.

Bécquer nos cuenta en una de sus rimas, la *LXXVII*: *Una mujer me ha envenenado el alma, / otra mujer me ha envenenado el cuerpo; / ninguna de las dos vino a buscarme, / yo de ninguna de las dos me quejo. / Como el mundo es redondo, el mundo rueda. / Si mañana, rodando, este veneno / envenena a su vez, ¿por qué acusarme? / ¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?* Estos versos informan de una historia vulgar y, por cierto, bastante sórdida. Expresan la amargura, el rencor de alguien que ha sufrido quizá desdenes, quizá engaños amorosos, y de

alguien que, por otra parte, ha debido de contraer al azar una infección venérea. Rara vez un texto literario podrá transparentar con más claridad una experiencia real. Pero de ser cierta, como parece, esa experiencia del autor, ni hechos tales ni la reacción rencorosa y vindicativa que suscitaron en el ánimo del pobre hombre constituyen desde luego el poema. Quizá fueron vividos y padecidos en efecto por Gustavo Adolfo, y una investigación exhaustiva acaso logrará descubrir las mínimas circunstancias del caso, averiguando hasta los nombres y apellidos de las mujeres aludidas; pero esto, después de todo, nada añadiría a la biografía del poeta en cuanto a tal, mientras que, en cambio, un análisis perceptivo del poema mismo resultará revelador acerca de la esencial personalidad del hombre que lo compuso. El elemento declarativo contenido en una obra literaria, elemento que tanto puede provenir de algo realmente acontecido en la práctica como ser producto gratuito de la libre fantasía inventiva del escritor, no constituye todavía el poema, que será creación artística de su ingenio, lograda mediante una muy concreta combinación de palabras y frases. Ahí tenemos, pues, forjada de una vez por todas y para siempre, esa sobria *rima*, con su juego de dualidades resuelto en una conclusión de amargo sarcasmo, capaz de transmitirle al lector el sentimiento, tan romántico, de desengañado abandono frente a un mundo ingrato. Ello no impide que para el análisis del poema pueda eventualmente servir de ayuda un conocimiento preciso de las circunstancias prácticas que rodearon a su creación. Pero lo decisivo, lo que determina la singularidad del sujeto cuya biografía se trata de establecer, es el producto artístico elaborado por él. Y ese poema, página de su biografía, será lo que, en conexión con el conjunto de sus demás obras, y por encima de contingentes anécdotas, permita fijar y poner de relieve los rasgos significativos que trazan el perfil de su personalidad única. Alrededor de ellos y en función suya podrá establecerse luego el marco histórico social dentro del que esa personalidad se ha desarrollado, apostillando, si así conviene, las peripecias prácticas relacionadas con su creación poética.

La biografía del escritor proporcionará así un retrato del poeta que, trazado esencialmente a base de su obra,

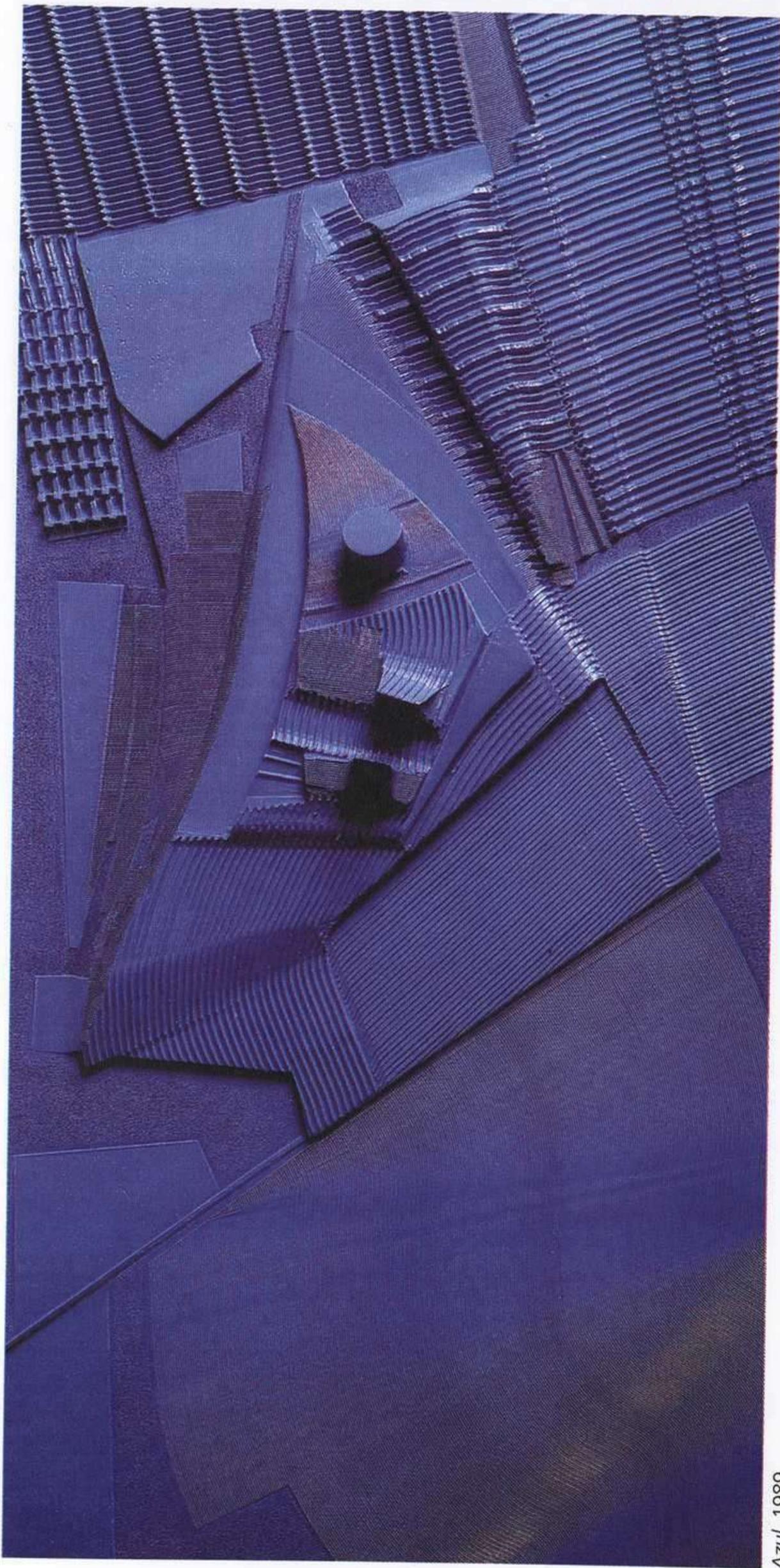
aparezca centrando el cuadro del ambiente que la ha condicionado. En el caso de Bécquer, es evidente que su biografía — es decir, la historia de su vida de poeta— deberá situarse dentro de su país y de su época, y bajo la influencia general del espíritu de esa época (*Zeitgeist*), así como bajo la influencia concreta de determinados modelos literarios de universal validez. Esos son los supuestos ambientes, externos, a que su particular carácter, sensibilidad y temperamento debió adaptarse para producir, modulada al mismo tiempo, claro está, por las diversas peripecias sobrevenidas en su vivir cotidiano, una obra poética de tono y acento personalísimos.

Si la voz poética del romántico Bécquer cuenta, confiesa —finge confesar: *o poeta e un fingidor* (Pessoa)— una tribulación suya, otro poeta, nuestro contemporáneo Ángel González da precisamente a una de sus composiciones el título de *Dato biográfico*, y, con deliberado prosaísmo, nos ofrece la información siguiente.\*

El poema, de acuerdo con su título, parecía de entrada un texto *realistamente* declarativo, minuciosamente informativo, de una rigurosa sobriedad factual. Y el crítico interesado en

\* Reproducimos el poema «Dato biográfico» en la página 185.

la biografía del poeta podría empezar averiguando la dirección precisa —calle, número, piso y demás detalles— de la casa de su autor en Madrid, así como también la de esos «ciertos lugares *mal iluminados*» en que dice demorarse sin plan preconcebido. Y quizá le bastara para ello con sólo pedirle esos y otros datos al propio Ángel González, cuya amabilidad e irónico talante es fácil que le moviesen a satisfacer tan fútil curiosidad. Pero ¿podría ese puntilloso erudito ilustrar al mundo acerca de la protesta formulada por esas cucarachas, que no saben en qué mundo viven y *hablan de presentar un escrito de queja al presidente de la república*? El dato biográfico en que, según su título, consiste el poema se nos muestra enseguida engañoso, o mejor, sabiamente ambiguo. Si la rima de Bécquer pudiera haberse tomado —ya vimos cuán engañosamente— como mera declaración fidedigna de ciertos hechos sucedidos a Gustavo Adolfo y de su efecto sobre el ánimo del autor, el poema, mucho más extenso, de Ángel González introduce ya desde su segunda línea un elemento inverosímil que de inmediato desmiente o hace sospechosa la factividad del verso inicial, proyectando a partir de ahí los hechos referidos al plano de la creación poética. Ya en este plano —que es el propio de su





Luna roja. Homenaje al imperio de las mil lunas, 1990

auténtica biografía—, el poeta terminará por identificarse con los malfamados ortópteros, para ofrecernos su visión del mundo —visión muy *negra*, por cierto— dentro del cuadro de una realidad concreta, de un determinado ambiente histórico, de un tiempo y un lugar muy precisos, donde los seres humanos han podido sentirse degradados a la condición de cucarachas, y hasta cosificados bajo el distanciador nombre científico de tan inmundos animalejos.

No necesitaré yo insistir en la refinada calidad del poema, en la magistral delicadeza de sus grabaciones, en los tornasolados matices de su ironía y autoironía, en la sutileza de sus alusiones, que cualquier lector sensible percibe de inmediato. Sólo quiero subrayar algo —por lo demás, también bastante obvio—, y ello es que para la biografía de mi amigo el poeta Ángel González lo que más importa es el poema mismo, y aun quizá, si se quiere, la fecha en que fue escrito, pero apenas nada de las señas de su casa en Madrid.

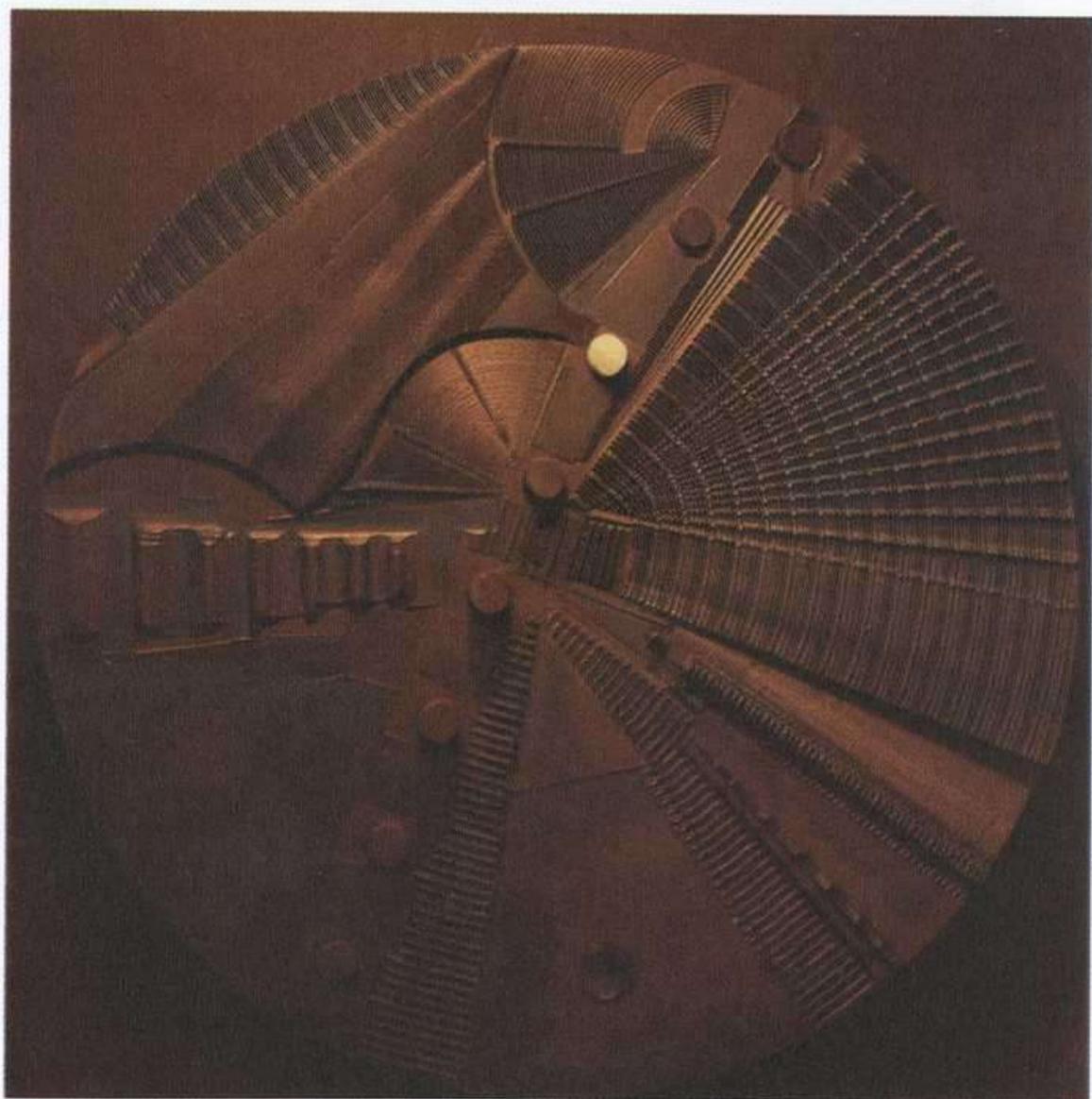
En los dos poemas comentados antes, tanto el de Bécquer como el de Ángel González, los respectivos

textos literarios constituyen realidades autónomas, enteramente desprendidas de la base de realidad práctica que tal vez pueda haberles servido de inspiración o apoyo. Sin embargo, autonomía tan tajante no parece ocurrir en todos los casos. Consideremos el ejemplo egregio que nos procura la oda de Garcilaso *A la flor de Gnido*, pieza de suprema calidad lírica, con la que su autor introdujo en la historia de la literatura castellana una nueva combinación métrica —la lira—, que habría de abrir aquí larga tradición. En este famoso poema, la relación entre los hechos de la vida cotidiana y la creación poética erigida sobre ellos resulta ser sumamente estrecha, en verdad inextricable. Aquí el poema mismo se introduce en el entramado de esa vida cotidiana, entrando a constituirse, ya desde su intención, en elemento de la realidad práctica. La oda de Garcilaso fue compuesta por su autor con el designio expreso de influir sobre la voluntad de alguien —en concreto, de una dama, Violante Sanseverino, flor de su barrio napolitano—, dentro de su situación real. Pretendía Garcilaso exhortarla con sus versos a tener piedad de un amigo suyo, el enamorado caballero Fabio Galeota, quien, ante la indiferencia de la amada, se hallaba en inminente peligro de sucumbir a su

pasión amorosa. El oficioso poeta la amonesta por su dureza, recordándole el castigo de la fabulosa Anajárate, convertida en mármol tras el suicidio del enamorado Yfis, según lo cuenta Ovidio en su maravilloso ejemplario erótico. *Hágate temerosa, / recomienda Garcilaso a doña Violante, el caso de Anajárate, y cobarde, / que de ser desdeñosa / se arrepintió muy tarde, / y así su alma con su mármol arde.*

No se sabe, o al menos yo no lo sé, si los buenos consejos líricos del servicial amigo fueron eficaces y lograron o no persuadir a la esquiva dama para que calmara el ardor erótico de su amigo. Ni tampoco importa demasiado. Lo que de veras importaría para la biografía de Garcilaso sería la intrusión de su poesía en el terreno de los hechos prácticos, su pretensión de constituirse en instrumento de acción, en un juego de relaciones interhumanas. A partir del momento en que hubo escrito su famosa oda, los ulteriores efectos que el poema pudiera haber tenido sobre el ánimo y conducta de sus protagonistas pertenecerán ya al plano de lo anecdótico. Frecuente es que los poemas sean encaminados por su autor a conseguir diferentes fines, y, sobre todo, han solido usarse en pleitos de amor como alegato en causa propia. Por supuesto que la mayor parte de

la obra lírica de infinito número de poetas —así la del mismo Garcilaso— se nutre de sentimientos eróticos, y bien pudo haber sido escrita a veces con intención suasoria para beneficio del enamorado poeta. De Lope sabemos que dirigió a más de una de sus cortejanas un mismo soneto mediante el simple recurso de cambiar en su texto el nombre de la destinataria. Pero cuando nos colocamos en el punto de vista de la crítica literaria, o también de la biografía de los poetas, esta abusiva utilización del poema, por parte de su autor, resultará ser, a la postre, incidental y subsidiaria. Desde esta perspectiva, lo que merece principal consideración es la calidad de la obra poética, por virtud de la cual se hace al escritor objeto digno de una biografía. Y así, por ejemplo, los admirables estudios sobre la poesía de Garcilaso debidos a Rafael Lapesa, quien no deja de hacer las oportunas reservas, puntualizaciones y salvedades, constituyen sin duda un excelente y bien logrado esbozo biográfico de este eminentísimo poeta.



Fondo negro, 1990

# Ángel

JAIME GIL DE BIEDMA

Cómo nuestro grupo de amigos conoció a Ángel González, temporalmente destinado en Barcelona, lo ha contado Carlos Barral en sus memorias. Fue a finales de 1955, en la tertulia nocturna que teníamos los martes en casa de Yvonne y Carlos, calle de San Elías. De la mano de Juan Goytisolo apareció por allí aquella noche Monique Lange. Llegaba de París, trabajaba en Gallimard, lugar sagrado para todos, graduados como estábamos en literatura del siglo XX gracias a las ediciones de la NRF. Uno tras otro, apenas quedó contertulio que en su mejor francés posible no se desahogase a cuenta del régimen franquista diciendo *tutto il male che in bocca le venia*, que no era por cierto poco. Pero al despertar a la mañana siguiente, lo primero que a todos nos volvió fue la imagen de otro recién llegado, recomendado por Vicente Aleixandre según dijo, un visitante pálido y moreno, vestido de oscuro y con bigote, que estuvo sentado en un extremo del sofá y que en toda la noche apenas despegó los labios —que no los despegó para hablar; beber, bebió lo suyo—. ¡Era, evidentemente, cielo santo, cómo no supimos verlo, un informador, un policía! Hubo que telefonar a toda prisa a Vicente Aleixandre y él deshizo el equívoco, nos tranquilizó; el silencioso y aplicado bebedor de ginebra era en verdad el poeta Ángel González, asturiano y amigo de siempre de Carlos Bousoño.

Yo marché a Filipinas por cinco meses, Ángel regresó a Madrid y no volvimos a vernos durante bastante tiempo. Entre tanto leí *Áspero mundo*, su primer libro de poemas, también una noche en casa de los Barral, y aquella lectura me hizo amigo suyo. Recuerdo muy bien la excitación y la euforia que me produjo. Todavía



Ángel González, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma y Luis Marquerán, Madrid, hacia 1959

hoy, *Áspero mundo* sigue siéndome un libro favorito; ha envejecido y no ha pasado, es de su época y la trasciende. Las tonalidades de entonces, el sabor de estar vivo y de ser joven en aquellos años, perduran en esos poemas con toda su intensidad y con toda nitidez.

Una tarde de junio de 1958 a última hora, en Madrid, vinimos a coincidir en la terraza del Café Gijón y cuando nos separamos ya era de día. Ese casual reencuentro inauguró una época muy viva y muy divertida, puntuada de frecuentes viajes a Madrid y de frecuentes estancias de Ángel en Barcelona y de mutuas lecturas de nuestros poemas nuevos. En una ciudad o en la otra, beber y traspasar con él era una maravillosa excursión a la sobrerrealidad, una romería en que todo género de persona o de suceso inesperado podía sobrevenir. Muchos de los poemas suyos que yo prefiero están en mi recuerdo vinculados al día, a la hora y al lugar en que los leí por primera vez, en alguno de nuestros encuentros. Cuando a principios de la década de los setenta, Ángel dio un vuelco a su vida y marchó

a Nuevo México, ir a Madrid y salir por la noche dejó de tener gracia para mí. Los años, que habían tardado en pasar, pasaron todos de una vez y de repente, como suelen.

Para mi vida y para mis versos, Ángel González ha sido una referencia importante y un estímulo. Creo que le debo mucho. Admiro, como poeta, la precisión de su oído y la fertilidad de su ingenio, esa aleación tan propiamente suya de disparatamiento y de cordura. En cuanto amigo y en cuanto lector, agradezco sobre todo la sólida capacidad de simpatía humana que he encontrado siempre en él y en sus poemas.



Ángel González, Joaquina Marsé, Manuel Lombardero Jr, Juan Marsé, Manuel Lombardero, Berta Marsé y Jaime Gil de Biedma

# Semiepístola ¿moral? a Ángel

CLAUDIO RODRÍGUEZ

Muchos años pasaron. No es lo mismo porque Gregorio está vibrando en duda junto con Pepe Amillo, y nuestro abismo.

Cristalina y audaz, y bien desnuda,  
égloga o ruina, no sólo ironía,  
la palabra sobre otra, nunca muda.

Senos inconmovibles a un suspiro,  
cárceles con perfil, y la esperanza  
temblando ahí asumiendo lo que miro.

Ahí en el centro de la historia viva...

**N**

No continuó más con los tercetos encadenados. ¿Ángel con cadenas? Él bien sabe acerca del «desgaste cotidiano». Y porque su poesía (su amistad, para mí), desborda e incorpora tantos comentarios, críticas, etc. A veces, como se ha escrito, claro está que el intenso y complejo tono moral es evidente.

Pero, dicha realidad entraña un sutil y poderoso tono de meditación, que me aleja de los estudios superficiales sobre temas como el de la ciudad, el sexo, el campo (o «campus»), o de tanta variedad, tanta imaginación, tanto contenido.

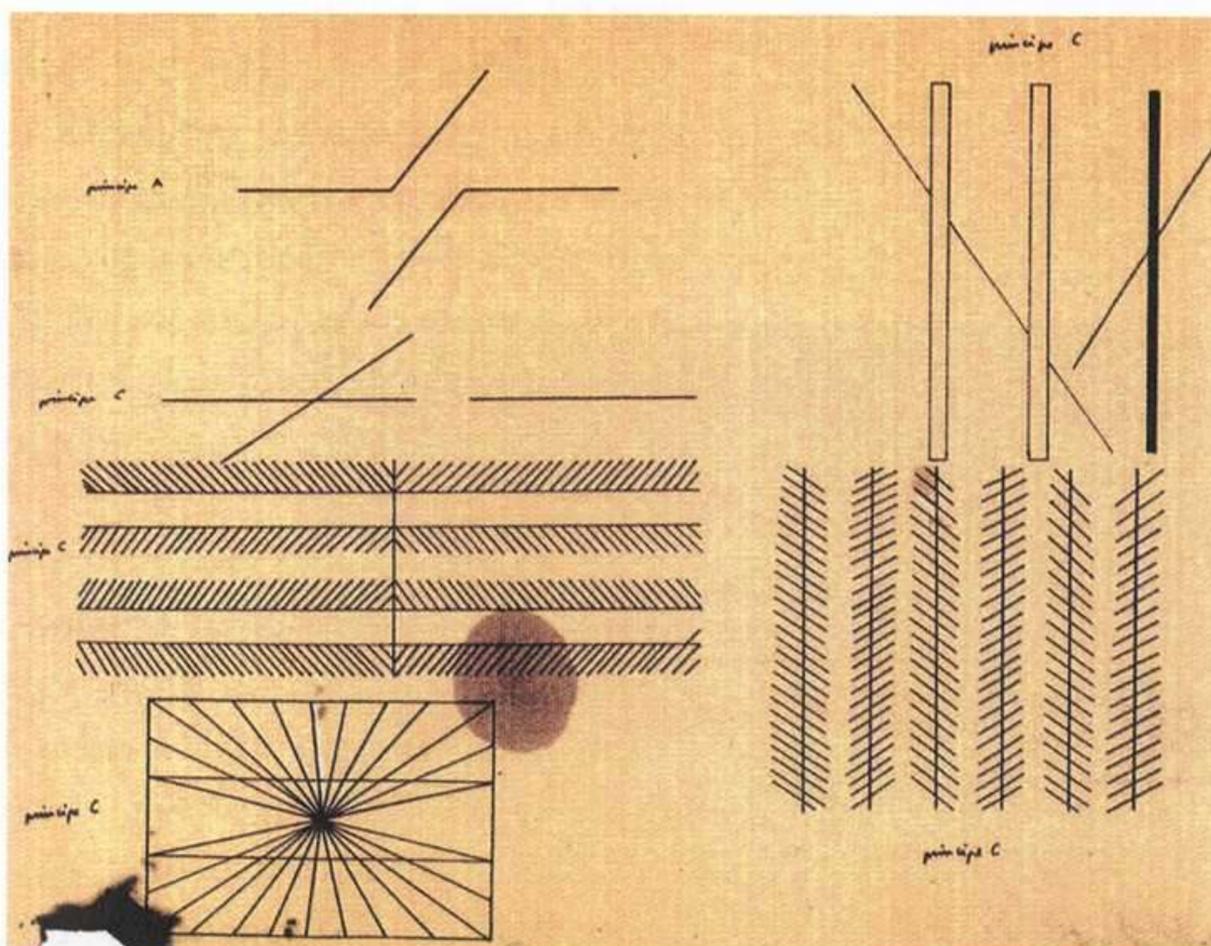
Países, personas, situaciones vitales (muchas muy convividas). Insisto en el canto: en la lírica, no en los estudios, tesis a través de la política en actualidad, del amor sobre todo. ¡Qué parcial error!... Lo definitivo es la creación en el verso. La poesía autén-

tica, como es la de Ángel González, me recuerda unas palabras de F. R. Leavis, como orientación, no definición: «una intensa, ingeniosa manera de alegría, odio, y contraste, entre...». Destruir y edificar, añado yo. Y digo aún más: de salvar. Por ello Ángel González «se queda». «Porque —la soledad es un farol certeramente apedreado— sobre ella me apoyo».

Pocos años pasaron, y en los codos  
de la chaqueta que no tendrá muerte  
del hombre humilde, brilla el ángel, todos.

Hasta las piernas que no tienen suerte  
y el pelo aún sucio, cuando la mañana  
abre a la luz sus modas y sus modos.

Y aún más con lluvia, y ya es esa ventana  
musical, puro encuentro ahora en Oviedo  
cuando llega el amor: está Susana.



Luis Fernández Planche n.º 6

# Primera memoria de Ángel con guitarra

JUAN MARSE



Juan Marsé, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ángel González y José Agustín Goytisolo, Barcelona 1986

# M

Me gusta pensar que la primera vez que le vi, allá por el año sesenta y uno, Ángel González tenía una guitarra en las manos y cantaba un bolero. No digo que tal cosa ocurriera, sino que me gusta creerlo. Me gusta verle así. ¿Por qué razón? Pues porque, debido a un retoque caprichoso de la memoria, tal vez a un rebrote tardío de la imaginación, algo que sólo sabría definir de forma precaria y contingente, esa es la imagen del poeta amigo que se ha impuesto extrañamente, a través del tiempo, sobre todas las demás relacionadas con el encuentro, hace más de 35 años.

Se trata de una floración espontánea del recuerdo, una particular efusión del jardín de la amistad: sentado en un diván rojo, el poeta Ángel González acaricia las cuerdas de su guitarra, alguien le dice mi nombre y él sonrío al tenderme la mano. Humo de cigarrillos, risas, alcohol, disposiciones afectivas. Jaime Gil de Biedma disponía de un diván rojo en su apartamento de Muntaner, así

que lo más probable es que ese primer encuentro, con guitarra o sin ella, tuviera lugar en Barcelona, en el transcurso de una noche alta de conversación y ginebra con mucho hielo. Pero no estoy seguro. Puestos a transitar por los ámbitos enrarecidos y no poco difuminados de lo real-verdadero —«Ye, lo noto: cómo me estoy volviendo / menos cierto, confuso», escribió Ángel en *Cumpleaños*—, también podría ser que nos conociéramos en aquel Madrid anochecido y afanoso de los sesenta, tomando unos vinos o un whisky en compañía de los queridos Juan García Hortelano y María, y Carmina Labra, y Lola, y Pepe Amillo... Pero me inclino a pensar que ese quinteto inolvidable apareció en mi vida más adelante, después de ver al poeta detrás de la guitarra, con su mano tendida y su sonrisa de cantor de boleros.

El afecto y el respeto que Jaime Gil de Biedma le tenía a Ángel, como persona y como poeta, se me contagió ya antes de conocerle. Yo había leído su primer libro de poemas, *Áspero Mundo*, por consejo de Jaime. El segundo libro, *Sin esperanza, con convencimiento*, acababa de aparecer en la colección «Colliure», con su foto, si no recuerdo mal, en la portada. En realidad, viendo aquella fotografía del poeta —un joven moreno y robusto, de mirada franca y redonda, sólidas mejillas

y bigote negro— el complemento de la guitarra y los boleros estaba cantado. Lo que yo ignoraba entonces era la suave melancolía que desprende su trato, y que los años vividos lejos de España habrían de acentuar, y el humor socarrón y doliente que también está en su poesía, y esa fidelidad a un ideal de amores y de vida, ese don maravilloso para hacerse querer y esa atención y generosidad en su relación con los amigos y con las palabras, con los sueños y locuras que unos y otras engendran.

Me uno a tu homenaje, querido Ángel, con este ya lejano pero vivísimo recuerdo, real o soñado, qué más da, y con guitarra y bolero. Un fuerte abrazo.

Agosto de 1997

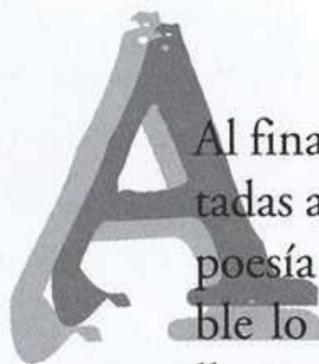


Ricardo Mojardín *Balaustrada al mar*, 1996

# Relato y elegía

EMILIO ALARCOS LLORACH

ILUSTRACIONES ANTONIO SUÁREZ



Al final de mis «variaciones críticas» sobre Ángel González, reeditadas ahora como primera parte de este volumen, señalaba que su poesía «trata de transmitir de la manera más pura y precisa posible lo que vive y lo que siente, sin ninguna concesión a la brillante originalidad del concepto, ni a la sonora musicalidad de la secuencia. Sobrio, preciso, vigilante y pudoroso, ha sabido manifestarse en una lengua aparentemente vulgar, sin altisonancias, sin rutilantes bellezas, pero que en su escueta horma lingüística encierra un moroso, elaborado, hondo trabajo, más o menos consciente, para ser fiel, auténtico y sincero consigo mismo y con el mensaje que comunica». Y agregaba que el valor de su poesía «consiste esencialmente en la organización personal e intencional de los elementos menos visibles a primera vista en la lengua, en los elementos internos de su estructura y de su ordenación sintáctica y léxica. No es una poesía «brillante» y pegadiza, es una poesía comprimida, densa y trabajada, donde nada sobra y nada falta. Sugiere, apunta y sólo insiste en los elementos oportunos.

Esas notas, sugeridas por la obra publicada hasta entonces, siguen informando los libros posteriores, en los que se ha observado cierto cambio, más bien cuantitativo que cualitativo, de procedimientos de estilo. En el coloquio de 1985, que se reproduce en este volumen, tanto el poeta como yo nos referíamos a un segundo periodo de su poesía. Yo indicaba que dentro de la evidente unidad, la última etapa de Ángel se caracterizaba por «la intensificación de los rasgos de ironía y de humor que al principio aparecían esporádicamente».

Ahora, pretendo analizar brevemente la «Introducción a unos poemas elegíacos». La una y los otros ya se incluyen en la primera edición de *Muestra* (1976), y sin modificaciones aparecen en las sucesivas refundiciones de *Palabra sobre palabra*. Con ironía y humor levemente doloridos, pero con entereza estoica, el poeta trata de reducir a la más desnuda expresión los contenidos pro-

pios del género elegíaco, tan proclive de suyo al descabello romántico y a la retórica sensiblera o lacrimógena. El propósito del poeta se dirige a huir de toda *amplificatio ex abundantia cordis*, a rechazar la exacerbación del sentimiento, a eliminar cualquier adorno metafórico, a conseguir un simple y escueto *nombrar* de lo que *es* (vive) en el poeta, de *las cosas como son*: un decir de sobria y justa precisión, con sólo las palabras inevitables y mondas. Se recibe la engañosa impresión de encontrarnos ante una prosa casi lapidaria, de elocución severa, casi documental. En efecto, los versos finales de cada poema lo cierran con un golpe definitivo e inapelable. Sin embargo, la resonancia infinita de sus ondas despiertan en el ánimo un clamor silencioso de cálida emoción, de racional claridad poética. Obsérvese, si no, aun despojados de todo contexto, la carga emocional que sugieren versos como estos que concluyen algunos de los «Poemas elegíacos»:

...hacia la blanca orilla del olvido. (p. 270)  
 ...el símbolo roído de una yerta esperanza. (p. 271)  
 ...lo que ha ardido  
 ya nada tiene que temer del tiempo. (p. 275)

La parquedad de los medios expresivos opone serios obstáculos a la determinación de las razones objetivas que originan las virtudes poéticas de estas composiciones. El poeta habla de *procedimientos narrativos*. Tal parecen esas secuencias tan transparentes, tan sencillas a sobrehaz, tan naturales y como fluidas sin esfuerzo, de palabras cotidianas que apenas se desvían de su sentido propio. Y con desasosiego impotente, el crítico se pregunta una y otra vez dónde se esconde la eficaz vibración de estos poemas. Copiemos la citada introducción y procedamos a su examen detenido a ver si descubrimos alguna luz aclaratoria.

## INTRODUCCIÓN A UNOS POEMAS ELEGÍACOS

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

No aspiro únicamente  
 a decorar con inservibles gestos  
 el yerto mausoleo de los días  
 5 idos, abandonados para siempre como



Sin título, 1974

las salas de un confuso palacio que fue nuestro,  
al que ya nunca volveremos.

Que esas palabras,  
en su inutilidad

10 —lo mismo que las rosas enterradas  
con un cuerpo querido  
que ya no puede verlas ni gozar su aroma—

sean al menos,

cuando el paso del tiempo las marchite  
15 y su sentido oscuro se deshaga o se ignore,  
eterno —si eso fuese posible— testimonio,  
no del perdido bien que rememoran;

tampoco de la mano  
—borrada ya en la sombra—  
20 que hoy las deja en la sombra,

sino de la piedad que la ha movido.

(p. 269)

En cuanto a la métrica, el poeta se deja llevar por una música acentual fluyente y evita estructuras rígidas. Adopta el esquema de la silva, ejecutado con cierta libertad: fluctúa el ritmo silábico y no hay rimas (a no ser fortuitas asonancias, ni buscadas ni rehuidas). Sin embargo, como en muchos poemas de Ángel González, predomina el endecasílabo, que alterna con el heptasílabo y su doble el alejandrino. El eneasílabo del verso 7 (*al que ya nunca volveremos*) y las trece sílabas del verso 5 (*idos, abandonados para siempre como*) son a modo de contracción o de dilatación en dos sílabas del endecasílabo y no rompen el ritmo acentual de este: véase cómo, suprimiendo las dos sílabas finales o las dos iniciales del verso 5, persiste un endecasílabo perfecto (*idos, abandonados para siempre* o *abandonados para siempre como*). También los dos pentasílabos del poema (el verso 8 *Que esas palabras*, y el 13 *sean al menos*) vienen a ser como una sístole del heptasílabo, en el que un silencio (significativo, como se verá) sustituye a las dos sílabas elididas.

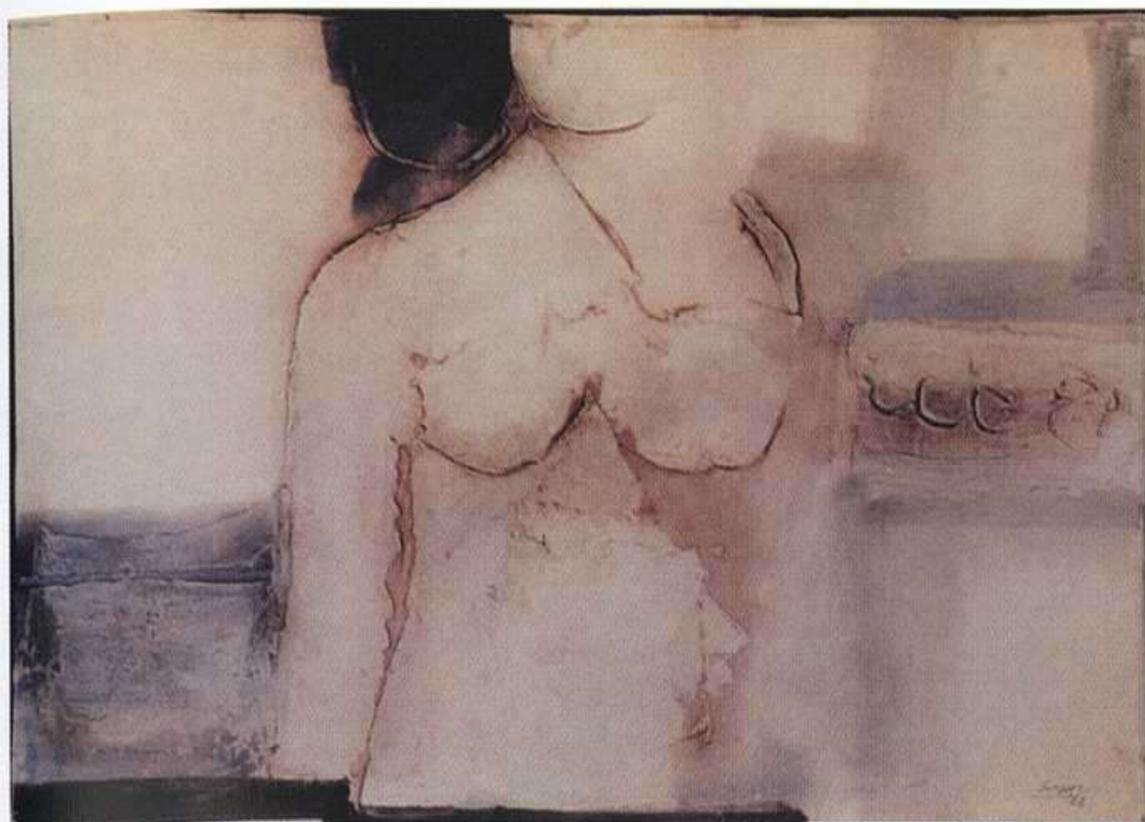
Los veintiún versos del poema (siete endecasílabos, seis heptasílabos, cuatro alejandrinos, dos pentasílabos, uno de trece y otro de nueve sílabas) se distribuyen

mediante pausas intencionales de contenido, las cuales son patentes en el recitado y quedan reflejadas con nitidez tipográfica por los blancos del impreso. En la mudez del papel se destacan bien aislados siete versos: el 1, el 8 y el 9, el 13, el 16, el 17 y el 21. Siete versos, la tercera parte del total, que comunican el extracto del contenido poemático. Los otros catorce, en cuatro grupos autónomos (versos 2-7, 10-12, 14-15 y 18-20), son como incisos de mayor o menor cuantía que sirven para inducir en el lector los datos de situación. Contra ellos choca el desnudo mensaje central, y de su interacción brota el sentido del poema y su valor poético. Reunamos aquellos siete versos (¿cifra mágica o puro azar?) y véase lo cabal, estricto y transparente del núcleo del poema:

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

Que esas palabras,  
en su inutilidad sean al menos  
eterno... testimonio  
no del perdido bien que  
rememoran,  
sino de la piedad que la ha  
movido.

Estos versos no dicen en principio más de lo que sugeriría una secuencia en prosa: «Dispongo aquí unos grupos de palabras. Que esas palabras sean eterno testimonio no del perdido bien, sino de la piedad». Con esos dos enunciados



Sin título, 1966

se constata simplemente un hecho (disponer unas palabras) y se manifiesta una deprecación ferviente y decorosa (que sean testimonio). Los dos elementos se articulan en torno de sendos núcleos verbales: *dispongo* (que con su primera persona introduce al poeta para enseguida distanciarse en los plurales y desaparecer) y *sean* (que con su tercera persona ya domina los dos últimos tercios del poema). Sin embargo, sin salirse de la sobriedad ecuánime, se realzan de entre las palabras así dispuestas unas pocas que abren interrogantes y siembran la sospecha de que ahí hay algo más. ¿Por qué las palabras dichas han de ser inútiles? (Y recordamos la resignada confesión del poeta en un poema anterior: «uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras», p. 212.) ¿Por qué el testimonio que pretenden podría no ser eterno? (Y resuenan los versos dirigidos a las estatuas: «y vuestra / soñada eternidad será la nada», p. 99.) ¿Por qué lo que se rememora es un bien perdido? Y ¿de quién y para quién esa piedad? Con la reiterada destilación del núcleo del poema se llega a reducirlo al aroma purísimo de su esencia: la piedad. Esta piedad alquitarada, casi abstracta, sin soporte subjetivo, sin destinatario, es la sustancia conformada del poema. El deseo implícito de que unas palabras, consideradas inútiles, puedan ser paradójicamente testimonio, hasta eterno, de la piedad (cuyo origen descarta el recato, dejándola en su pureza) ya es síntoma de que los siete versos así unidos representan algo más que

una constatación pragmática, que no son mera prosa, a pesar de su aspecto inocuo.

Releyendo el poema entero, los cuatro segmentos que hemos llamado incisivos, uno aclarando el enunciado del primer verso, los otros tres precisando el largo enunciado desiderativo en torno a *sean*, nos sugieren sutilmente la estructura figurada que lo informa. Observamos un constante vaivén de referencias entre los planos reales y los imaginarios. El poeta ha partido probablemente de una sustancia de experiencia concreta: la piedad suscitada en su memoria por la consideración del tiempo pasado y su definitiva clausura (*los días idos*, salas de un palacio al que no se vuelve nunca). Tal actitud es elegíaca. Con asepsia pudorosa, el poeta quiere dejar desnuda, intensa y definitiva la piedad y la despoja de toda especificidad subjetiva. ¿Cómo lo consigue? Ha cotejado su contemplación ensimismada y dolorosa con otra situación de la vida real: la pía devoción de los que visitan, rosas en mano, el camposanto. Ha encontrado elementos comunes entre ambas situaciones.

En una primera y latente transfiguración, el poeta se convierte en portador de rosas a la memoria de un ser querido: las rosas son inútiles por evidente incapacidad receptora del destinatario, son simples gestos, testimonio al menos, si no de lo que se ha perdido, de la actitud misericordiosa, porque pasado el tiempo quedará desahogada de quien la sostuvo, sombra ya también en el olvido. En ulterior movimiento configurativo, esas rosas y ese ser querido se convierten en palabras y en tiempo irremediabilmente ido. En ese momento se entrecruzan los planos reales y los figurados, de manera que, al final, lo metafórico en segundo grado coincide en sus referencias con la situación real primaria.

Consideremos, por ejemplo, el primer verso del poema:

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

Sugiere un sentido inmediato propio: el poeta está poniendo en el papel unos grupos de palabras. Pero según avanzamos en la lectura, nos damos cuenta de que lo que se nos transmite es más bien que el poeta está colocando unas palabras como si fuesen rosas no aquí, en el papel, sino en un mausoleo. El sentido propio queda, pues, transido por las irradiaciones del otro plano, y sus relaciones figuradas se

invierten y terminan por confundirse inextricablemente. Por otra parte, el poeta dice *dispongo*, no simplemente *pongo* o *coloco*; luego hay una intención concreta en ese dejar las palabras que son rosas. Como por rechazo, lo explica el primer inciso: «no aspiro únicamente a decorar con inservibles gestos el yerto mausoleo», anunciando así lo que será el voto expresado en la segunda parte del poema (versos 8-21). Además, los *inservibles gestos* (verso 3) prefiguran la *inutilidad* asignada a las palabras en el verso 9.

En este primer inciso se comienza la fusión de los dos planos. La relación de los contenidos de *decorar* con *gestos* ya aparta la secuencia referencial de su cauce ordinario. Pero la concatenación de los signos *yerto mausoleo* (verso 4) con el grupo dependiente *de los días idos* instala definitivamente el curso figurado de los contenidos mediante la migración mutua de los unos sobre los otros; de manera que el *mausoleo* y *los días idos* conjuntamente denotan algo distinto, una imagen de la caduca conclusión del pasado y de la omnipresente muerte. Estas notas sombrías se refuerzan con la reiteración de contenidos léxicos de dejación y de negación: *abandonados, para siempre, que fue, nunca volveremos* (versos 5-7). El último verso merece que reflexionemos un momento: *al que ya nunca volveremos*. La falta de dos sílabas para que este verso fuese endecasílabo parece omisión expresiva, como si en lugar de decir *al que ya nunca volveremos, nunca*, el silencio que sustituye a la posible reiteración del adverbio *nunca* confiriese a su contenido resonancia más intensa, y, a la vez, estableciera un límite más espeso entre las dos partes del poema.

Al comienzo de la deprecación (que especificará el destino de las *palabras* del verso 1), tras la pausa larga de reflexión, el poeta refleja su ánimo dubitativo y de búsqueda de la exactitud recurriendo al mismo procedimiento de economía fónica. Pone un pentasílabo: *Que esas palabras*, suspendido también con un silencio que viene a subrayar el contenido de *esas* (*esas* y no otras, o, restaurando el posible heptasílabo: *Que esas palabras, esas*). Con tanteo lento y comedido, el poeta avanza con cauta seguridad entre los contenidos de las *palabras* que ha dispuesto y el amago de los gestos



Sin título, 1963

*inservibles* para volver al *palacio* del pasado. Concede su *inutilidad*, pero se aferra a ellas. Y aún insiste en el segundo inciso en las notas negativas de inanidad con la explicitación del juego figurado entre las *palabras* y las *rosas*, entre los *días idos* y el *cuerpo querido*. Si este *no puede ver las rosas ni gozar de su aroma*, se presiente también la *inutilidad* de las palabras para reconstruir el pasado. Con todo, el poeta inicia terco su voto: que esas palabras *sean al menos...* Emplea otra vez un pentasílabo: el contumaz intento de que las palabras *sean* algo queda corregido en la expresión por la sístole del verso. Convencido de la *inutilidad*, se conforma con una restricción (*al menos*). No se atreve a afirmar. E introduce en el tercer inciso (versos 14-15) *el paso del tiempo*, ampliando hacia el porvenir la acción devastadora consumada en el pretérito: la identificación *rosas-palabras* se completa ahora mediante el común sino que les está reservado: se marchitan, se deshacen. Se inserta así la racional amenaza aniquiladora entre la formulación del voto (*sean al menos*) y la esencia atribuida a las palabras (*eterno testimonio*): modesto deseo apenas insinuado de perduración en un futuro de uniforme nada. El mismo adjetivo *eterno*, que se adelanta osadamente, se reduce con la difidente súplica resignada de *si eso fuese posible*.

Por tímido y desesperanzado que sea el voto, ha quedado expuesto: rosas y palabras sean testimonio, aunque marchitas y deshechas. La progresiva desnudación de lo concreto se cumple ahora entre los meandros de todo el

complejo grupo sintagmático que especifica el destino y la razón del testimonio. La estructura adversativa excluyente, reforzada con el también negativo último inciso (versos 18-20), despoja de todo asidero real y personal al deseado testimonio. Se eliminan —ya deshechas en el futuro— las huellas del *perdido bien que rememoran*, hoy todavía, las rosas-palabras (ese perdido bien en que se han fundido *los días idos* y el *cuerpo querido*). Y con mayor ascetismo incluso, se saja, en el inciso, todo rastro en el porvenir de quien porta las rosas, profiere las palabras, concentrado en sinécdoque objetivante en *la mano que hoy las deja en la sombra*, mano que vemos *borrada ya en la sombra*. Testimonio, pues, ni de un pasado ni de un presente; testimonio de nadie. Queda así aislado el último verso: *sino de la piedad que la ha movido*. Disueltos en la sombra los motivos del testimonio (su agente y su paciente), destaca en el desierto austero de la elegía sólo su esencia emotiva: la piedad sin más.

# Casuística angelológica

JUAN GARCÍA HORTELANO



Con J. García Hortelano, en Barcelona a punto de embarcar para Génova, 1961

**A**nte la creciente difusión que va cobrando, tanto en el Nuevo como en el Viejo Mundo, la angelolatría gonzález (o culto de dulía a Ángel González), ha sonado la hora de recopilar la abundante documentación existente para una edición responsable de la angelología gonzález (o Tratado sobre el ángel González). Tarea ardua la que se nos presenta a los angelólogos y que requiere, no angelizarnos (que lo estamos), sino purificar algunos datos angélicos y reducir a sus términos históricos la rica casuística angelical, puesto que, debido a las dotes del varón, empieza su fama a ser pasto de leyendas y fundamento de mitos. Y bastante hay ya con la verdad.

Eminentes filólogos e ilustrados lingüistas están a punto de conseguir el refrendo académico para la siguiente acepción de la voz *ángel* en el Diccionario de marras: «Ángelgonzález (del bable, «Ángelín»): Espíritu celeste, del coro de los años cincuenta, creado por los dioses para servicio y gloria de la Poesía, fomento de la Música y gozo de la Amistad. Úsase también como interjección admirativa o placentera». Simultáneamente, avezados enólogos y sesudos botánicos se destrozan el hígado, tratando de demostrar que no es componente esencial de la sangre de los poetas de la generación del medio siglo el extracto alcohólico de la raíz de la *angelica archange-*

lica, extracto que, tratado por el endecasílabo, da lugar a la sustancia llamada angelicina.

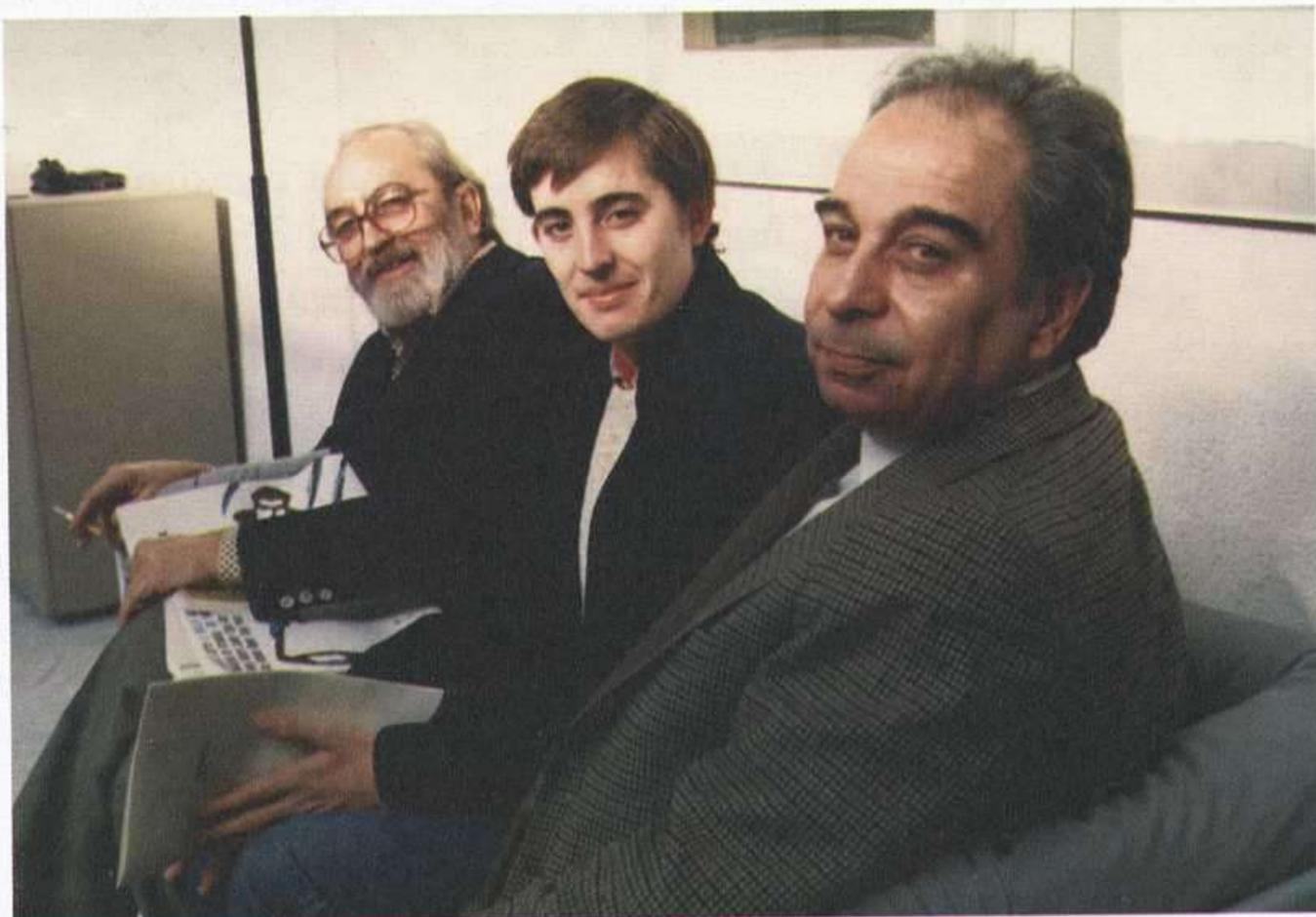
Fijados estos presupuestos, debe procederse a una angelofanía personal (o aparición del ángel a la criatura terrena de que se trate). Suele este momento iniciático coincidir con el primero de los prodigios. Así, en el caso de este tratadista, Ángel González se me apareció hacia el 1955 de esta era y, de inmediato, como a ambos nos gusta recordar, sufrimos una recíproca y profunda antipatía. ¿Cuánto duró? Ninguno de los dos lo recordamos. Aunque treinta años después, versado ya en la caracteriología del aparecido, tengo la sospecha de que fue Ángel quien, en un raptó de imaginación, decidió que tampoco estaba yo enteramente desposeído de virtudes. En la lista de prodigios provocados por la peculiar sutileza de Ángel, siendo éste auténtico, no es de los mayores.

Hacia comienzo de la década de los setenta, la relación prodigiosa había alcanzado tal magnitud que Ángel, a quien el campo se le había quedado pequeño, partió a angelizar el continente americano. Un doble fenómeno produjo: la conversión de grandes extensiones de dicho continente a la felicidad y, al unísono, la aparición por toda Europa de Ángeles apócrifos, la mayoría de ellos urdidos por Pepe Esteban. ¿Se ha comprobado fehacientemente que, nada más caer el crepúsculo, le nacen dos alas, que le impulsan a la noche? ¿Está documentada la existencia de gentes

que peregrinan desde remotos lugares, movidos por el deseo de presenciar cómo crece en las tinieblas la lucidez de Ángel, para alcanzar su apogeo con la salida del sol? ¿Se ha descifrado el enigma de que este tótem de la tribu literaria haya conseguido tener más pudor que vanidad?

En mis archivos personales constan las dos ocasiones de madrugada en que, con la ayuda del ángel de la guarda de Ángel González, les salvé la vida a los dos, al librarles de unos automóviles que, digan lo que digan Ángel y su ángel, iban en las dos ocasiones conducidos por Pepe Esteban. También en el almacén de mis recuerdos se conserva la grabación de una entusiástica versión de *El clave bien temperado*, dirigida por el violín de Ángel (y el resto del cuarteto, con Virginia Careaga a la mandolina, Félix de Azúa a la ocarina y un servidor al bongo), música durante la que, efectivamente, el aire (no el cuarteto) se serenó y se vistió de una hermosura poco usada en el centro de Madrid.

Pero si de estos y de infinitos otros acontecimientos angélicos atestiguo la certeza, no puedo en conciencia hacer lo mismo con todo lo que se cuenta en esas comitivas que siguen a Ángel, que le entronizan en el diván más cómodo del bar y a las que Ángel, incensado por el olor de multitud, se encarga de fascinar. Luego, Ángel, odiando el día hasta no admitirlo, irá dejando tras sí un reguero de cuerpos desvencijados, que han preferido el (para ellos) último trago antes que pres-



Con Luis García Montero y Juan García Hortelano, Granada 1986

cindir del canto angélico, cuerpos que convenientemente estibados les permitirán a Ángel y a Jaime Lorenzo un brindis más.

Cuando logro abrirme paso en la frondosa vitalidad que Ángel genera, pienso que lo prodigioso es que él sea uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo y una de las personas más fieles a su ideología. Su talento y su fidelidad están por encima de sus artes de hechizamiento, y de tal amistad sólo contabilizaré aquí los amigos (no hay mejor amistad que aquella que la multiplica) que gracias a Ángel he tenido (como José Amillo) y que aún tengo (como Carmen Labra o José Esteban). De lo que le echo de menos únicamente confesaré que, a veces, por puro placer o por simple

necesidad, mientras él está viendo arder la nieve en un desierto de Nuevo Méjico, me recito algún poema suyo, y me alegra o me ayuda. De Ángel lo molesto es saberle lejos.

La ciudad, cuando él se marcha, se queda desangelada. Los angelólatras se transmiten anhelantes noticias acerca de su reaparición. Los más urgidos aseguran que llega mañana; los entendidos, que canta en un buchiche del Caribe bajo el nombre de Lorenzo ídem; los más creyentes, que sigue, invisible, sentado en el diván del fondo. Un día corre la buena nueva de que ha bajado a la ciudad, en reactor. Las banderas del bar (que, como en el verso de Alberti, estaban a media asta) se izan. Ha terminado otra larga noche sin Ángel. El ángel de la noche vela de nuevo entre nosotros.