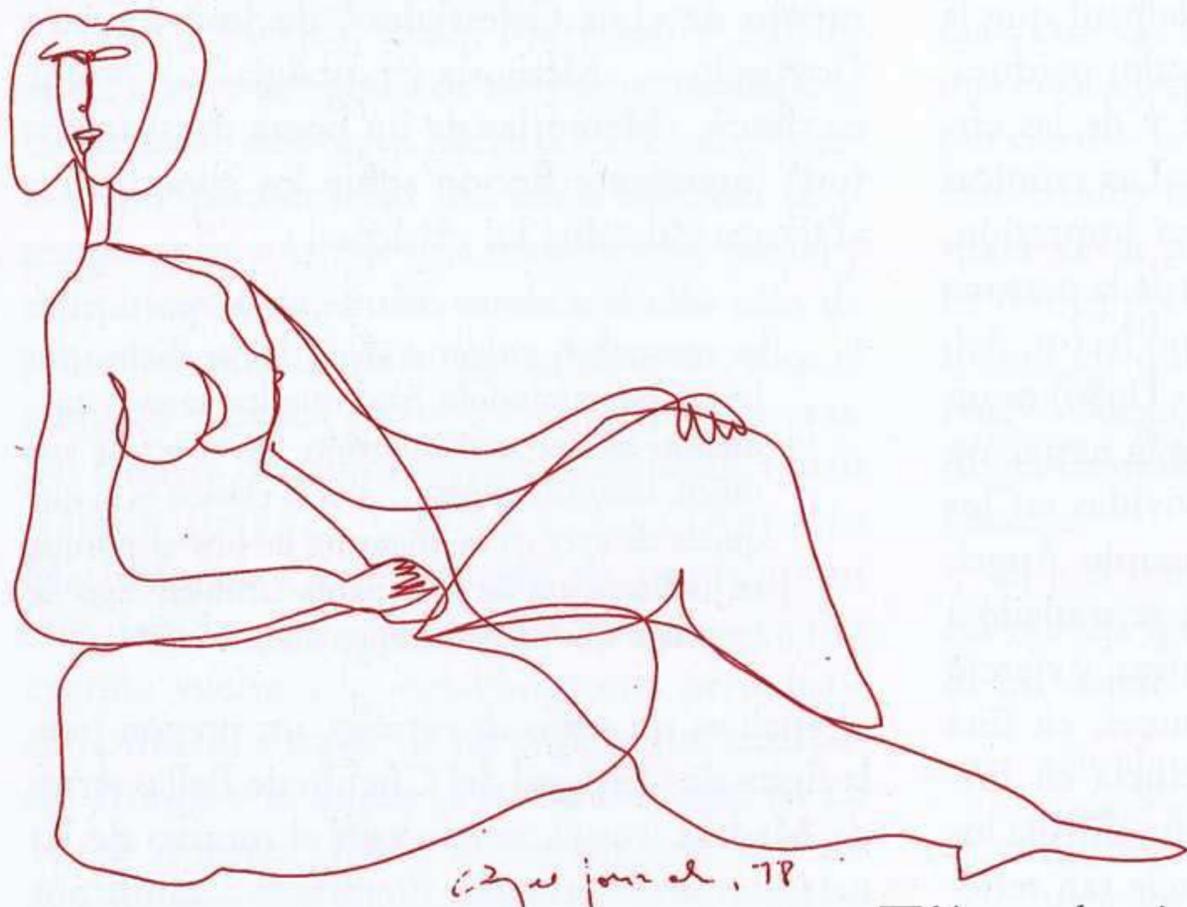


La sombría claridad

SHARON KEEFE UGALDE



¹ Ángel González, *Ángel González. Verso a verso*, Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1987, pág. 85.

² Víctor García de la Concha, «Introducción», *Luz, o fuego, o vida* de Ángel González, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1966, pág. 27.

³ Existe un acuerdo crítico sobre la división de la obra en tres etapas. 1) *Áspero mundo* (1956), *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), *Grado elemental* (1962), *Parabra sobre palabra* (1965), *Tratado de urbanismo* (1967). 2) *Breves acotaciones para una biografía* (1971), *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977), *Prosemas o menos* (1985). 3) *Deixis en fantasma* (1992), *Otoños y otras luces* (2001).

⁴ Estamos de acuerdo con críticos como Guillermo de la Torre, *Del 98 al barroco*, Madrid: Gredos, 1969, pág. 424, que habla de «lo barroco contemporáneo» y Leo Spitzer, *Representative Essays*. Compilación de Alban K. Forcione, Stanford: Stanford University Press, 1988, pág. 139, que la estética barroca renace en épocas posteriores al siglo XVII.

EN un coloquio en Oviedo en 1985 Ángel González comentó la variedad de registros de su poesía, que pueden parecer contradictorios por abarcar actitudes desde muy líricas hasta antipoéticas. Al respecto dijo el poeta: «Eso no me preocupa, aunque sí a algunos lectores que afean mi conducta. Pero también se la tendrían que afean a Quevedo o a Góngora. Me satisface estar en el mismo saco que ellos, de comportamiento ya que no de calidad, el de la variedad de gustos y de poéticas posibles, válidas todas»¹. Lo que me interesa de esta declaración no es la defensa de múltiples registros sino el saco en que —con su acostumbrada modestia— se mete el poeta, el de los grandes líricos del barroco español. Víctor García de la Concha² —el primero en sugerir un substrato barroco— nota que una lectura de la poesía de Ángel González activa ecos del famoso verso gongorino, «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». La luminosidad de algunos poemas como «Alba en Cazorla» o «Aquella luz» de *Otoños y otras luces* (2001), hace resaltar por contraste poemas oscuros y pesimistas de la primera época³, y una relectura de la Obra descubre la presencia constante de un claroscuro. La imaginería de la superficie textual es una fiel reflexión de una tensión subyacente presente desde *Áspero mundo* (1956) hasta *Otoños y otras luces*. El juego cambiante de sombras y luces comparte con la estética barroca un carácter paradójico⁴.

La tensión entre contrarios es un elemento que sobresale en las diversas teorías del barroco. Ludwig Pfandl, por ejemplo, destaca, «un estilo en que el alma española exagera su ingénita dualidad de naturalismo e ilusionismo», y Paul Hankhamer, analizando el barroco alemán, señala «una tensión entre la vida y el espíritu con dos vías de escape: la negación ascética de la vida o la ironía»⁵. La formulación de Lowry Nelson Jr., que se enfoca específicamente en la lírica, reitera la presencia de una polaridad y subraya el carácter paradójico; cada elemento de la polaridad se expresa de una forma que hace tener en cuenta su contrario⁶. Un análisis comparativo de la literatura europea le lleva a Adelheid Beckman a postular que la esencia del barroco es la tensión entre contrastes, sin la armonización de estos contrastes⁷. A pesar de la variedad de teorías sobre el barroco, que indagan desde sus orígenes hasta las distintas manifestaciones nacionales, artísticas y estilísticas, existe cierta unanimidad de que lo más genuino de la estética barroca es «la coexistencia, o fusión o lucha de contrarios de cuyo equilibrio o enfrentamiento se origina su característica tensión»⁸.

Este rasgo esencial genera otros; entre ellos—y nos limitamos a los que se relacionan plenamente con la obra de Ángel González⁹—se destaca un contraposición entre el

optimismo y el pesimismo, tanto circunstancial como radical¹⁰. Según Otis H. Green el pesimismo radical es el convencimiento de que las sendas de la vida no llevan a ninguna parte y lo tacha de anti-cristiano¹¹. Es un pesimismo que se relaciona estrechamente con otro tema barroco: la fugacidad del tiempo, como ejemplifica el conocido verso de Quevedo: «En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto»¹². El claroscuro, que se manifestó primero en la pintura y después en la literatura, llegó a

ser un recurso fundamental en la estética barroca porque pone énfasis en la irreducibilidad de los elementos en conflicto. Leo Spitzer observa: «The polarity is never resolved into a complete unity; the rose, although it may stand beside the darkness, is not darkness»¹³. Helmut Hatzfeld asevera que el contraste de luces obsesiona al barroco español, no sólo a Góngora sino también a Cervantes y a Calderón¹⁴. El claroscuro es un recurso de la expresión paradójica que insiste en la fusión de contrarios: «el loco cuerdo» de Cervantes, «la música callada» de San Juan de la Cruz y, como destacaremos abajo, «la sombría claridad» de Ángel González.

Ya en 1969 Emilio Alarcos Llorach destacó la estructura bipolar de la poesía de Ángel González y en 1987 vuelve a recalcar

⁵ Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona: Gili, 1952, pág. 238 y Paul Hankhamer, *Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock in der Dichtung*, Stuttgart, 1935. Citados en Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, 2ª edición, Madrid: Gredos, 1966, pág. 25.

⁶ Lawry Nelson Jr. *Baroque Lyric Poetry*, New Haven: Yale University, 1961, pág. 14

⁷ Adelheid Beckman, *Motive und Formen der deutschen Lyrik des 17*. Tübingen: Niemeyer, 1960, pág. 134. Citado en Helmut Hatzfeld, *op. cit.* pág. 49.

⁸ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época barroca*, 1967, pág. 14.

⁹ Hay dos elementos netamente barrocos en la obra de Ángel González que por límites de espacio no abordamos, la mezcla de registros, que se intensifica en la segunda época: lo lírico, lo irónico, lo satírico, el burlesco y hasta el chiste. Igualmente se podría analizar como substrato barroco el conceptismo de la obra que en se empalma tanto con los contrastes del claroscuro como con los juegos lúdicos.

¹⁰ Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, Vol. III. Madison: University of Wisconsin, 1968, pág. 338, describe estos términos. El optimismo circunstancial (*quoad vitam*) se basa en una satisfacción general con el presente y un futuro próximo esperanzado, el radical (*quoad ens*) es independiente de la circunstancias basado en la creencia que el mundo es un lugar moral y a pesar de la apariencia de lo contrario, el bien y la justicia triunfarán. El pesimismo circunstancial se arraiga en la creencia de que la maldad prevalece en el mundo pero existen remedios como la renovada moralidad y la fe religiosa.

¹¹ *Ibid.*

¹² Francisco de Quevedo, *Obras completas Vol. I*, Barcelona: Paneta, 1963, pág. 4.

¹³ Leo Spitzer, *op. cit.*, pág. 132.

¹⁴ Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, pág. 120.

su importancia cuando señala una oposición entre una «vivencia imaginada y deseable» y una «realidad violenta en que se vive»¹⁵. Igualmente, Andrew Debicki ha subrayado un doble plano que opone el deseado y lo real, lo que debe ser y lo que es¹⁶. Al nivel estilístico esta bipolaridad genera contrastes de luces y sombras. El poeta, clarificando que la vertiente social de su poesía no es la más prevalente, identifica dos temas que constituyen la significación esencial de las dos constelaciones simbólicas del claroscuro: «En general, con la única excepción de *Grado elemental*, el tema del paso del tiempo y la expresión del sentimiento erótico-amoroso ocupan más espacio que los poemas que pueden caer dentro de la vertiente crítico-social»¹⁷. Precisamente, el paso del tiempo es una de las significaciones fundamentales de la imaginería sombría—el otro es las circunstancias de la Historia—y el amor de la imaginería de la luz. Alarcos nos da la primera pista crítica sobre la simbología del claroscuro en la obra de Ángel González al analizar el poema «Otro tiempo vendrá distinto a éste» (*Sin esperanza con convencimiento*, 1961): «Frente a este plano imaginario de lo que hubiera sido deseable, surge después del *pero* la realidad viva del presente, expresada con términos de tonalidad negativa: la luz del alba es «espuma sucia»¹⁸. Con el símil, «cuando es la luz del alba / como la espuma sucia» el poeta activa una tensión entre una ilusión optimista y el desengaño de la realidad que tiñe de sombras la luz («espuma sucia»). La expansión de la dualidad simbólica-metafórica luz-sombra, evidente en «Otro tiempo vendrá distinto a éste» es característica. Las constelaciones contrastantes incluyen con frecuencia alba / crepúsculo, tarde; primavera, verano / otoño, invierno, diciembre; fuego / ceniza; sueño / realidad; amor / fugacidad del tiempo; asombro ante la vida / muerte.

La oscuridad

El poema «Diciembre» (*Sin esperanza, con convencimiento*) nos sirve de ejemplo para analizar más de cerca los poemas en los cuales predomina una visión oscura. En el texto el último mes del año simboliza el comienzo del fin de la claridad. La luminosidad va disminuyendo y un tono grisáceo se impone como es evidente en la primera estrofa:

Diciembre vino silenciosamente, / estirando
las noches hasta casi / juntarlas: / el alba a
pocas horas de distancia / del crepúsculo lleno
de tristeza / y un mediodía sin sol, / un
mediodía / de pájaros ocultos y apagados /
ruidos, / con bajas nubes grises recibiendo /
el sucio impacto de las chimeneas.¹⁹

Después, sin poder parar el ciclo, la postrera luminosidad se cubre de ceniza:

Diciembre vino así, como lo cuento /
aquel año de gracia del que hablo, / el
año aquel de gracia y sueño, leve /
soplo de luces y de días, /
entrecucijada luminosa / de lunas
hondas y de estrellas altas, / de
mañanas de sol, de tarde tibias / que
por el aire se sucedían lentas / como
globos brillantes y solemnes. / / Pero
diciembre vino de ese modo / y cubrió
todo aquello de ceniza: / lluvia turbia
y menuda, / niebla densa, / opaca luz
borrando los perfiles, / espeso frío
tenaz que vaciaba / las calles de
muchachas / y de música, / que
asesinaba pájaros y mármoles / en la
ciudad sin hojas del invierno.

En las últimas dos estrofas, la «nieve sucia» y las «rotas luces» señalan una «oquedad sumergida / en decepción y desfallecimiento» y no queda más que «agonía lívida a las puertas de enero».

Un ejemplo sobresaliente de los poemas oscuros, cuya temática se centra en el paso del tiempo, el desengaño, la falta de esperanza, y la muerte es «*Esperanza*» (*Sin esperanza, con convencimiento*). El poeta logra expresar una profunda

¹⁵ Emilio Alarcos Llorach, *Ángel González, poeta (variaciones críticas)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1969 y «Poeta y crítico» con Ángel González, *Ángel González. Verso a verso*, op. cit., pág. 83.

¹⁶ Andrew Debicki, *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: University of Kentucky Press, 1994, pág. 114.

¹⁷ Ángel González, «Prefacio», *Lecciones de cosas y otras poemas*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, pág. 16.

¹⁸ Emilio Alarcos Llorach, «Crítico y Poeta», op. cit., pág. 83.

¹⁹ Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona: Barral Editores, 1972, pág. 94. Otras citas de *Áspero mundo y Sin esperanza, con convencimiento* son de este tomo.

angustia al transformar metafóricamente la esperanza en araña negra. La inminente amenaza, la picadura venenosa o la trampa de los hilos que obstinadamente se tejen, se intensifica con la elaboración de una tonalidad —visual y anímica— sombría: el color de la araña es negro, la hora del día es el atardecer, y la metáfora central se vuelve más tétrica y amenazante cuando se transforma en «. . .sombra / pesada / y leve a un tiempo». En la penumbra de «esta tarde» ya nada es posible: «Mi corazón: / tu nido. / Muerde en él, esperanza».

La fusión de la dualidad luz/sombra con la de fuego/ceniza caracteriza el poema «La ceniza de un sueño» (*Prosemas o menos*, 1985):

Aquel tiempo / No lo hicimos nosotros; / /
Miro hacia atrás. / ¿Qué queda / de
esos días? / Restos, / Vida quemada, /
Nada. / / Historia: escoria.²⁰

La luminosidad del fuego simboliza la plenitud y el gozo de la vida, como articula el conocido verso, «luz, o fuego, o vida» del poema inicial de *Otoños y otras luces* (2001), pero inevitablemente la brillantez de las llamas acaban en ceniza, símbolo de la muerte y de la nada. En «La ceniza de un sueño» la dualidad barroca vida/sueño se fusiona con otras, fuego/ceniza y luz/oscuridad, para crear un lenguaje poético sintético que culmina en un pesimismo radical que se queda resonando en el oído del lector por el efecto de la rima interior del último verso: «Historia: escoria».

La claridad

La luz constituye el otro extremo de la oposición. Desde el primer poemario al último el amor despierta en el poeta-hablante un optimismo que transforma la existencia en esplendor, en gozo, en fuego, en vida. Como subraya Paco Ignacio Taibo I el amor genera gran luminosidad en la poesía de Ángel González: «El amor es todo y así iluminado el amador cambia y se transfigura. . . . Los no amados pasan por la vida sin pasar: viven sin vivir. No serán jamás iluminados»²¹.

La sección titulada «Acariciado mundo» de *Áspero mundo* contiene la primera colección de poemas amorosos que el poeta brinda a sus lectores. El título de la sección sugiere una actitud que contrasta con la sección que lleva el mismo que el libro. En efecto, en «Acariciado mundo» por la presencia de la amada el filo de la balanza se mueve hacia una visión esperanzada y de luz y plenitud:

Milagro de la luz: la sombra nace, / Choca en
silencio contra las montañas, / Se desploma
sin peso sobre el suelo / Desvelando a las
hierbas delicadas. / Los eucaliptos dejan en la
tierra / La temblorosa piel de su alargada /
Silueta, en la que vuelan fríos / Pájaros que
no cantan. / Una sombra más leve y más
sencilla, / Que nace de tus piernas, se adelanta
/ Para anunciar el último, el más puro /
Milagro de la luz: tú contra el alba.

Este poema es clave para comprender la claridad en la obra de Ángel González. La expresión paradójica del primer verso sugiere un substrato barroco que se confirma de inmediato. La luz del amanecer no revela contornos precisos, sino manchas difusas entre luces y sombras como la «alargada silueta» de los eucaliptos²². Es un paisaje de líneas complejas y difuminadas, y a pesar de la luz incipiente y la belleza natural, poco acogedor con sus «fríos / pájaros que no cantan». La estructura dual del poema establece un contraste entre dos planos. En la segunda parte (versos 9-12) se revela la significación de la paradoja inicial. El verdadero milagro de la luz *no* es la belleza

de un paisaje al amanecer sino la amada que ilumina la vida del hablante. La presencia del ser amado nombrado con una sinécdoque («piernas») recrea el juego de luces y sombras visible en el paisaje, con la diferencia de que ahora la luz es un verdadero milagro no una falsa ilusión. El amor (luz y alba) anhela la frialdad—la muerte acechante—y entrega el milagro de la vida: «Milagro de la luz: tú contra el alba». Cuarenta y cinco años más tarde, en el poema «La luz a ti debida» (*Otoños y otras luces*), el poeta

²⁰ Ángel González, *Prosemas o menos*. Madrid: Hiperión, 1985, pág. 95.

²¹ Paco Ignacio Taibo I, «Prólogo», *A todo amor. Antología personal de Ángel González*. Madrid: Visor, págs. 12-13.

²² Ángel González, *Otoño y otras luces*, Barcelona: Tusquets, 2001, pág. 45. Otras citas de este libro son de esta edición.

sigue insistiendo que la luminosidad de la vida—el gozo, la esperanza y el asombro—irradia de la amada:

Tan sólo en tus pupilas / compruebo todavía,
/ sorprendido, / la belleza del mundo / —y
allí, en su centro, tú, / iluminándolo.²³

En *Prosemas o menos* (1985) se amplía la temática de los poemas luminosos. La belleza de la naturaleza—rechazada en «*Milagro*» a favor de la amada—cobra un papel mayor en la serie «*American Landscapes*». El poeta coloca en un plano secundario la conciencia del tiempo y aunque sea momentáneamente goza de la plenitud contemplando una puesta del sol en el estío: «¡Sol sostenido en el poniente, alta / polifonía de la luz!» Sorpresivamente hasta en el frío invierno, estación normalmente asociada en su idiolecto con una visión oscura y pesimista», siente el júbilo del descubrimiento de la belleza como ejemplifica el poema: «Crepúsculo, Albuquerque, invierno»: «No fue un sueño, / lo vi: / La nieve ardía».

En la sección «Otras luces» de *Otoños y otras luces*, un título significativo en nuestro análisis del claroscuro, se intensifica la expresión de una claridad esperanzada, por ejemplo, en «Alba en Cazorla». El asombro ante la vida, nace de la contemplación de un amanecer. Desde la perspectiva del nacimiento de los primeros rayos de luz, todo es futuro, una visión que contrasta radicalmente con el poema «Porvenir» (*Sin esperanza*), en el que el futuro no viene nunca. La estrofa inicial de «Alba en Cazorla»—con sus destiladas hipérbolas («*mil gallos*»; «*pocas veces se ha visto*»), el delicado humor de la imagen original, «luz tan cacareada», y el uso de la interrogación—comunica con precisión un estado de gozosa anticipación, igual que

un verso de la última estrofa: «Enigmática luz, tan clara y pura / que tan sólo se ve en lo que desvela». La visión luminosa, no nace espontáneamente sino de la voluntad de afirmar la vida. Una conciencia de la nada crea en la visión poética de Ángel González, «la decidida voluntad existencialista de luchar tenazmente»²⁴. En «Alba en Cazorla» esta determinación, que Luis García Montero llama «sedimento de paciente vitalismo»²⁵, se manifiesta como elemento esencial de la claridad. Los últimos versos, «No es aún la luz la que ilumina al mundo:

/ el mundo iluminado es quien la enciende,» comunican un esfuerzo activo en la construcción de un fluir positivo. En su lectura, García de la Concha subraya el papel del poeta en este proceso vitalista, destacando que el poema es una afirmación definitiva de la utilidad de la palabra poética, de su poder de iluminar la realidad²⁶. «Aquella luz», que cierra *Otoños y otras luces*, reitera esta formulación que une la claridad y el «paciente vitalismo»: «Aquella luz que iluminaba todo / lo que en nuestro deseo se encendía / ¿no volverá a brillar?». Lo mismo se puede decir del homenaje a Claudio Rodríguez, «Glosas en homenaje a C.R.» (*Otoños*), porque la serie a la vez que elogia al poeta enaltece la determinada y temerosa búsqueda de la luz—la pureza y la plenitud—que caracteriza la obra de Rodríguez: «Ignorabas, temías. / La luz aquella que te deslumbraba / ilumina la meta, no el camino» (*Otoños* 50).

Claroscuro

Para hacer resaltar la oposición luz/sombra hemos analizado por separado poemas que se acomodan en una u otra de las dos constelaciones simbólicas, pero en realidad lo que predomina son los poemas en los cuales la tensión entre dos

²³ Víctor García de la Concha, *op. cit.*, pág. 16.

²⁴ Juan Luis Alborg, *op. cit.*, pág. 14, resume los conceptos del barroco propuestos por Heinrich Wölfflin dos de los cuales vienen al caso para el análisis del claroscuro: 1) «Sustitución de un arte lineal por el pintoresco; es decir, el objeto no se precisa por medio de la línea y el dibujo sino de la masa y el color, que se encargan de sugerir las formas» y 2) «Transición de la claridad a la oscuridad; es decir, se sustituyen las formas geométricamente definidas, por una ornamentación que difumina los contornos, o los oculta por entero, o los extiende hasta confundirlos con el ambiente, o los retuerce como en el caso de las llamadas columnas salomónicas.»

²⁵ Luis García Montero, «Prólogo», *101+19=120 Poemas de Ángel González*, Madrid: Visor, 2000, pág. 13.

²⁶ Víctor García de la Concha, *op. cit.*, pág. 55.

visiones del mundo ocupa un primer plano²⁷. La claridad—el amor, el asombro, la afirmación, el gozo, la plentitud—lucha contra la oscuridad—el pesimismo, la fugacidad del tiempo, la desesperanza, la muerte y las circunstancias de la Historia. La caracterización de Luis García Jambrina de los primeros libros de Ángel es igualmente acertada para describir la Obra: «Esta escritura nace de un desajuste entre el deseo interior y la realidad externa, entre lo que es y lo que se anhela»²⁸. En los poemas ya comentados—sean de esplendor o de ceniza—la coexistencia o fusión o lucha de contrarios siempre late en el fondo; destacaremos ahora algunos en los cuales utilizando el motivo del claroscuro el poeta lleva la tensión al primer plano.

Al contrario de otros poemas de la serie «American Landscapes» señalados arriba, el enfoque principal de «Crepúsculo, Albuquerque, otoño» es la tensión entre la afirmación y la negación de la vida. El poema se divide en dos partes y en la primera (versos 1-9) predominan los símbolos vitalistas: «llama» y «fuegos» mientras en la segunda toda brillantez se paga: «Un silencio de sombras se adelanta / —frío reptil de ceniza— / oprimiento la luz con sus escamas / grises». En el último verso («brillan allá en lo hondo, arriba, altas») la visión esperanzada casi se resucita con la palabra «brillan», pero el contraste entre «hondo» y «arriba, altas» vuelve a dejar expuesta una tensión anímica. En «Final» (*Áspero mundo*) la constelación oposicional predilecta del poeta también es evidente en el contraposicionamiento de la luz (el amor) y la sombra (el dolor) que comunica con intensidad una angustiosa lucha interior:

Entre el amor y la sombra / me
debató: último yo. / /
Prendido de un débil sí. / Sobre

el abismo de un no, / Me debatí: último /
Amor.

La simetría sintáctica del primer verso establece la tensión de contrarios que es el enfoque inicial, pero en la segunda parte (versos 7-12) el pesimismo sombrío gana la lucha, aunque no sin un insistente vitalismo de sobrevivir.

Tira de mis pies la sombra. / Sangran mis
manos, mis dos / manos asidas al frío / aire:
último dolor. / / Este es mi cuerpo
de ayer / Sobreviviendo de hoy.

«Viejo tapiz» (*Otoños*) manifiesta una elaboración más compleja del claroscuro, porque combina la confrontación con la expresión paradójica. La expresión paradójica—hilos de tristeza que sirven para crear una tela de esperanza y «unas hebras / de amor doraban / un extremo de aquel tapiz sombrío»—sugieren que un espacio luminoso tal vez esté al alcance del hablante pero abruptamente en la última estrofa se niega esa posibilidad:

Nunca llegué a esa luz. / Cuando iba a
alcanzarla, / El tiempo, más veloz, /
Ya la había apagado con su pátina.

De nuevo sale victoriosa una perspectiva pesimista, tanto circunstancial—niño de la guerra—como radical—el tiempo que siempre llega primero.

En «Igual que nunca» (*Prosemas o menos*) un lenguaje sumamente sintético, a la vez que cuidadosamente sencillo y coloquial, expone la tensión que inquieta al hablante. En una descripción de la puesta del sol coexisten símbolos contrarios—«muere esta tarde» y «la luz que los guía» como también en la realización de que mientras en un lugar del planeta se pone el sol en otro es de madrugada. La frase sintética «sombria claridad» capta magistralmente la fusión de contrarios. Expresa los momentos indecisos entre la luz y la oscuridad del ciclo

²⁷ Habría que señalar otro tratamiento del motivo del claroscuro característico de la segunda época. Los «procedimientos», incluyendo el juego, la ironía, el humor, la parodia y hasta el chiste, marcaron la constelación oposicional claridad-sombra. Hay una lúdica inversión, por ejemplo, en «Oda a la noche o letra para tango» (*Muestra*), que transforma la negra noche, normalmente elemento de la constelación oscuridad-pesimismo en algo brillante que alegra la existencia del poeta-hablante. Algo parecido ocurre en «A la poesía» (*Muestra*). El color negro, como parte de una metáfora para describir una poesía que refleja la realidad anímica y circunstancial—cabellera negra, suelta y despeinada ondulándose al aire libre—tiene un valor positivo, frente a otro rechazado, el estilo «neomodernista» asociado con los nuevos («novísimos») bardos de fines de los años 1960.

²⁸ Luis García Jambrina. *La promoción poética de los 50*. Madrid: Colección Austral, pág. 87.

del día—el atardecer y la madrugada— y, simultáneamente, la experiencia vital del poeta-hablante, una tensión entre vida («materia») y muerte («efímera»). La precariedad de una existencia en el umbral, expresada en «Deixis en fantasma» (*Deixis en fantasma*, 1992) como, «Som-

bra o luz fiel al borde de mí mismo», es la localización del ser del poeta; es un espacio entre lo que es y lo que hubiera podido ser. Pero en ese espacio de tensión y de lucha y fusión de contrarios Ángel González no está solo sino en la compañía de los grandes líricos del barroco español.

