

Respuestas críticas

Xelo Candel Vila

Antonio Gallego

Sharon Keefe Ugalde

María Payeras Grau

Álvaro Salvador

Carmen Martín Gaité

Pere Rovira

Gonzalo Sobejano

Ángel L. Prieto de Paula

José-Carlos Mainer

Luis García Montero

Francisco Díaz de Castro

Andrew P. Debicki

Míctor García de la Concha

Ricardo Labra

Benjamín Prado

Laura Scarano

Antonio Jiménez Millán

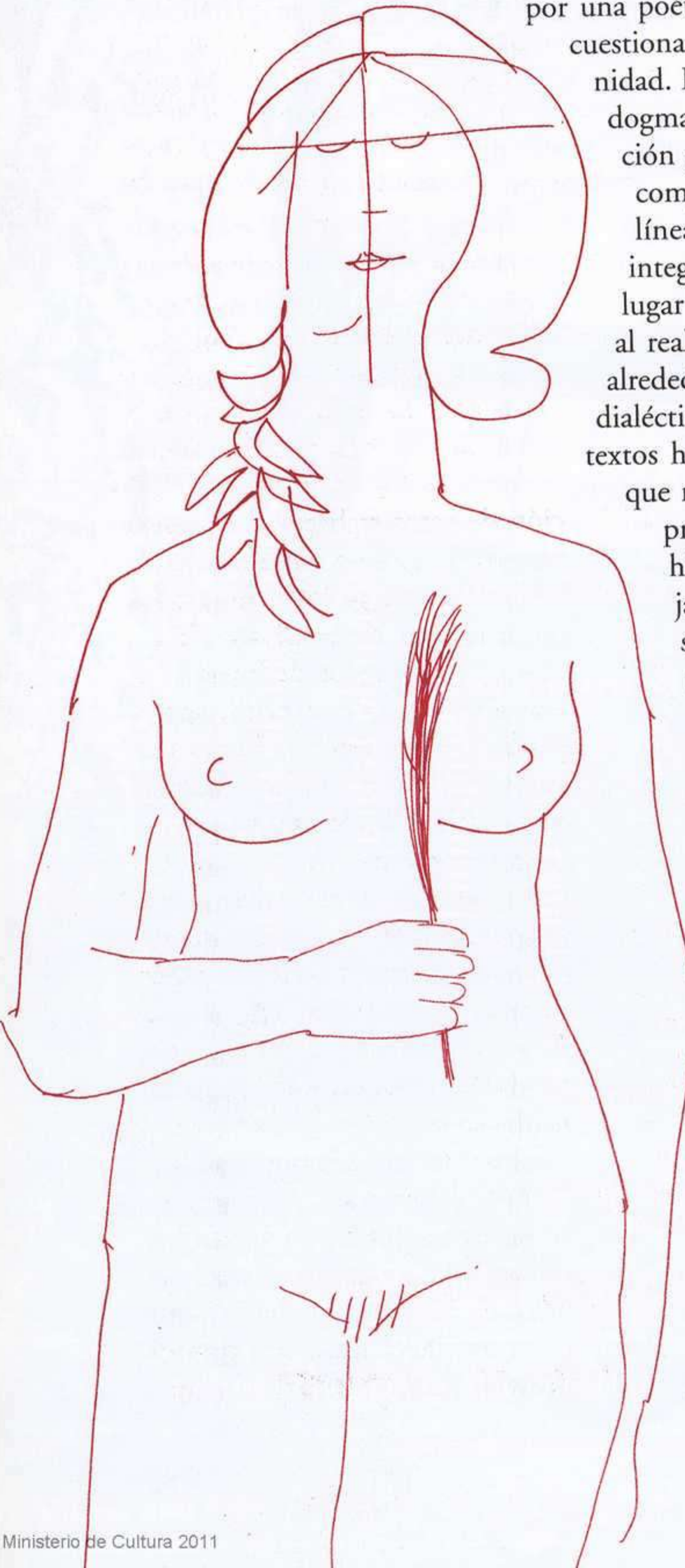
Francisco Fortuny

Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado

XELO CANDEL VILA

ÁNGEL González ha apostado, desde el primero hasta el último de sus libros y superando censuras de tipo político y estético, por una poética realista, una tradición que ha sido regularmente cuestionada e incluso marginada de los debates sobre la Modernidad. En ningún caso, sin embargo, el esquema respondía al dogmatismo de un realismo socialista, sino a una formulación poética que conjugaba la individualidad moral con el compromiso ético. Hablar de un realismo acorde con las líneas de la Modernidad supone hablar de un realismo integrador. En el proceso creativo contemporáneo no hay lugar para los trazados lineales, por ello no podemos aludir al realismo sin contemplar las múltiples aristas que surgen alrededor del concepto canónico. Sólo a través de una lectura dialéctica entenderemos en su complejidad el entramado de textos heterogéneos que podemos interpretar en cada texto, que no es otro que el mismo entramado con el que interpretamos la realidad. Entre el testimonio individual y el histórico, la poesía de Ángel González cultiva su propio jardín de cenizas, esperanzas y decepciones. Para quien supo desde el principio que la Modernidad no está reñida con la Tradición fue fácil asumir que ésta nunca debería escribirse en singular, que la poesía, al igual que el hombre, está sometida a cambios y que éstos obedecen la mayor parte de las veces al propio transcurrir de la Historia.

La memoria individual resulta en su poética el eco de una voz colectiva, una voz plural que recupera la realidad desde la perspectiva angular de un constructo ficcional, un sujeto mediatizado por sus propias sombras. En este lugar común a la voz colectiva y a la individual, la poética de Ángel González debe su configuración a la ficcionalización del sujeto poético, al racionalismo del texto, al magisterio de Antonio Machado y a la desacralización de la palabra, a la reivindicación de las tesis de Robert Langbaum y a la poesía de la experiencia, al tono coloquial y al tiempo a la sobriedad expresiva, a la consideración del texto como artificio y al diálogo con una Tradición, no debemos olvidarlo, que de ningún modo es estrictamente lineal sino más bien curvilínea, en tanto



que no defiende un rechazo frontal y ciego frente a las vanguardias al abrazar el ámbito de lo real. No hay una oposición a los elementos vanguardistas, siempre que éstos se mantengan en el telón de fondo de la Vanguardia histórica y no adquieran protagonismo de primer actor. No hay un rechazo a elementos simbólicos que puedan enriquecer el escenario poético con nuevos ecos, siempre que éstos no se resuelvan en el mero juego estético. Su interpretación del 27 y su lectura de Juan Ramón o del Machado más intimista serían buena prueba de ello, a las que debemos sumar, mediante los correspondientes saltos temporales, la asunción de una tradición poética de carácter más claramente referencial. Una lectura transversal de su poética nos dejará entrever los entresijos de una palabra integradora, en la que bajo una poesía de signo realista subyacen sin estridencias las ascuas de otros crepúsculos menos reales y más ensoñados.

En el diálogo con la tradición literaria, Ángel González encontró la manera de unir el conocimiento de lo individual y la reflexión sobre lo colectivo, rompiendo así la barrera que separa lo íntimo de la Historia. En su singladura poética, varias fueron pues las calas estéticas que determinaron su posterior encauzamiento y no resulta tan sorprendente como se ha pretendido constatar que los nombres de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael Alberti o García Lorca tuvieron un papel estimulante en los primeros años de formación. En todos ellos vislumbró «la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje,»¹ premisas constantes del autor hasta en los libros más recientes. Su atención por estas poéticas intimistas o puristas, por los juegos metafóricos y por la imaginería vanguardista cimentaron el aprecio por el valor de la palabra poética al que Ángel González no ha dejado de prestar atención. Sin ir más lejos, no ha fal-

tado quien ha reconocido en los guiños irónicos que el poeta desarrollará sobre todo a partir de su segunda etapa —iniciada en 1971 con *Breves acotaciones para una biografía*— la deuda creacionista de Gerardo Diego,² a la que se podrían añadir las que aluden a las huellas líricas de Alberti o a la imaginería de Lorca. Una lectura atenta nos descubrirá, por tanto, que ni siquiera en los poemas más comprometidos, aquellos en los que el referente social o político parece ser el eje central, Ángel González renuncia a la lección esteticista y vanguardista. Es más, el acercamiento a la poesía de los maestros no se debe sólo a aspectos meramente creativos, también desde su papel como crítico le debemos el estudio dedicado a la poesía de Juan Ramón Jiménez, publicado en Madrid por la editorial Júcar en 1973, es decir, bastantes años después de superada la fiebre de la poesía social, la antología que sobre la generación del 27 publicó tres años más tarde en la editorial Tau-

rus o sus diversas aproximaciones críticas a la obra de Antonio Machado. Llaman poderosamente la atención las fechas de publicación de estos trabajos si tenemos presente el camino que había seguido la poesía española durante los últimos años de la década de los sesenta y principios de los setenta. Pero sin ánimo de caer en la apología fácil por quienes de hecho fueron los nombres indiscutibles y más influyentes de nuestra poesía, habremos de escuchar las razones que el propio poeta daba ante el progresivo desplazamiento de sus intereses poéticos: «Pasado algún tiempo, comencé a pensar que poesía y vida no eran necesariamente entidades incomunicables, que la palabra poética no tenía por qué referirse tan sólo a la irrealidad.»³

Esta nueva orientación le abrió las puertas a poetas como Gabriel Celaya, Blas de Otero, Eugenio de Nora, César Vallejo o Pablo Neruda y con ellos a un nuevo planteamiento de lo literario: «cierta

¹ Ángel González, *Introducción a Poemas. Edición del autor*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 15.

² Luis García Jambrina, en una reciente antología sobre los poetas de los años 50, comenta la influencia que ejercieron sobre ellos generaciones anteriores. En concreto, de Ángel González señala que, aunque su relación con los del 27 no es tan fuerte como con Antonio Machado o Blas de Otero, podríamos considerar «como antecedentes de los divertimentos fónicos del poeta ovetense, las piruetas vanguardistas de Gerardo Diego o el surrealismo humorístico de Alberti», *La promoción poética del 50*, Madrid, Espasa, 2000, p. 65.

³ *Op. cit.*, p. 15.

intención de aproximarme a la realidad, y el gusto por la obra bien hecha: amorosamente, casi artesanalmente trabajada. Y cuando hablo de la realidad me estoy refiriendo también a la realidad de la materia de la que el poema está hecho.»⁴

De alguna manera, estas palabras justificarían el principal reproche dirigido reiteradamente a la poesía social. Pero si vamos más allá de la mera enunciación, había implícita en ellas una voluntad de conjugar elementos pertenecientes a tradiciones enfrentadas: por una parte, la obligada referencia a saldar las deudas con la historia política del momento pero, por otra, la asunción de que ello no fuera en detrimento de una poética abierta a cuantos aspectos pudieran enriquecerla. Ángel González ha aludido en varias ocasiones a la necesidad de utilizar todos los elementos retóricos que fueran pertinentes para referirse a la realidad histórica del momento, sin tener que manejar para ello los manidos hilos de la exaltación patriótica. No hallamos en sus poemas exclamaciones agónicas ni retoricismos opulentos, no aparece una directa mención a la patria ni la queja se convierte en forzada aparatosidad verbal. Su verso fluye sereno, sin altibajos ni violencias sintácticas, pero tampoco renuncia al uso de estéticas en apariencia distintas a las del propio realismo del que se siente deudor y protagonista: «El tratamiento del tema —entonces prohibido— obligaba al uso de símbolos, alegorías y otros procedimientos alusivos para burlar la vigilancia del censor, procedimientos que en cierto modo contradecían la tendencia realista entonces dominante, a la que yo mismo me sentía inclinado.»⁵

González conjuga todos estos elementos para configurar una palabra diacrónica que integra los logros estéticos vanguardistas y esteticistas en la poética testimonial y realista. En cierta medida, la propuesta de los miembros de la llamada segunda generación de posguerra fue huir de los extremos a los que habían llegado tanto los poetas sociales en su grito panfletario como los poetas más puristas en sus piruetas de abstracción intelectual. Pero, en mi opinión, la parti-

cularidad de Ángel González se debe a la certeza de haber sabido combinar ambos ejes en lugar de privilegiar uno de ellos. Esta constante poética ha sido la que ha dominado en su poesía, aun asumiendo una inevitable evolución interna: «me ha preocupado siempre la búsqueda de la palabra poética exacta, justa, precisa, a la vez que imaginativa.»⁶

Con esta palabra integradora se cuestiona la alternativa deferencia por uno de los dos grandes polos del debate moderno y se aboga por una palabra capaz de conciliar el yo y la Historia. La manera en la que Ángel González deslinda el tema y la forma en su poética sirve perfectamente para explicar la necesidad de que ambos ejes se apoyen, superando la antigua paradoja entre lo privado y lo público y disolviendo así una oposición radical entre esteticismo y compromiso al creer en el carácter histórico de todos los discursos. Este enunciado plural pone en crisis una vez más la voz monopolizadora del sujeto moderno presente en las poéticas de ascendencia vanguardista para dejar paso a una voz dispersa y colectiva. La generación del 50 continuó en parte con las motivaciones éticas y de fondo político de la poesía social, aunque sin dejarse arrastrar por ellas. Supo aprovechar el camino abierto por los poetas sociales corrigiendo y superando las actitudes más elementales que desembocaron en el fantasma de los ecos, en la repetición de las voces, en un callejón sin salida. Con ella se produjo un buscado equilibrio entre el fondo y la forma, entre la palabra y su contenido. Cuando Jaime Gil de Biedma analizaba la trayectoria poética de Luis Cernuda, uno de los pilares que sustentaba para nuestra poesía la tradición anglosajona del monólogo dramático sobre la que teorizó el poeta segoviano, aludía precisamente a la desvirtuación y posterior refutación de un principio estético que, sobre todo a partir de las formulaciones estéticas mallarmeanas,

había ido adquiriendo categoría de dogma: la imposibilidad de distinguir entre el fondo y la forma. Para Gil de Biedma la identidad entre ambos ejes «sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la expe-

⁴ *Op. cit.*, p.16.

⁵ *Op. cit.*, p. 18.

⁶ Cf. Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero-Zyx, 1978, pp.308-310.

riencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia.»⁷

Este proceso es trazado por Mallarmé y por los poetas que fieles a su norma siguieron sus huellas, pero también por los que, desde el otro lado de la orilla, pretendieron modular un discurso individual acorde con la historia. La comunión de la forma y el fondo se materializa en textos donde la experiencia individual se proyecta como discurso ideológico, donde el peso de la historia no anula su intención estética.

Esta síntesis dialéctica, a medio camino entre el testimonio individual y el histórico, es una de las grandes lecciones que Ángel González aprendió de Antonio Machado. Su adecuación de la intimidad a la Historia y su respuesta objetiva ante la concepción romántica responden al parámetro creado por el poeta sevillano. Desde luego, no fue el único que en esos años asumió su magisterio. La figura de Antonio Machado parecía recobrar el prestigio perdido tras el bombardeo vanguardista. De ello dio buena cuenta el homenaje celebrado en Colliure durante el mes de febrero del año 1959 al que se refirió extensamente Carlos Barral en *Los años sin excusa*. La conmemoración del veinte aniversario de su muerte sirvió a los poetas del medio siglo como elemento aglutinador y, en cierta manera, les otorgó carácter de generación literaria. La aceptación de Machado frente a los cánones puristas juanramonianos por parte de la generación de los años 50 se puede concretar en la contundente crítica de José María Castellet al poeta de Moguer: «Encontramos en Juan Ramón Jiménez una particular exigencia de la pureza poética, una extravagante obsesión por la soledad, una maniática concepción abstracta de la belleza y un tinte edulcorado y tristón en sus poemas.»⁸

A ella se sumaron varias voces más, entre las que destaca la demolidoramente irónica de Gil de Biedma:

⁷ Jaime Gil de Biedma, *El pie de la letra. Ensayos Completos*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 66, (1. ed. 1980).

⁸ José María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1954)*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 42.

⁹ *Op. cit.*, p. 255.

Yo diría, ahora, que poesía, en el estrictísimo sentido juanramoniano, es el Machado de Soledades y Galerías, y que J. R. J. fue toda su vida un estupendo literato, autor de un indeterminado número de poemas muy bonitos. Aunque, para ponerle en su sitio justo, no es necesario discriminar tan capciosamente; porque la voz que habla en sus poemas está siempre a favor de las propias emociones, y esa es la marca indeleble del poeta menor.⁹

En 1957, sólo un año después de que Ángel González publicara *Áspero mundo*, su primer libro, Luis Cernuda recogía en su ensayo *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama) este desplazamiento de gusto estético al apuntar que hacia 1925 cuando un poeta joven quería expresar su admiración hacia un poeta anterior solía mencionar a Juan Ramón, pero en cambio «hoy, cuando cualquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado» (p. 105). En él encuentran estos poetas «un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez» (pp. 105-106). Pese a reconocer que no siempre coinciden en Machado el poeta y el crítico de poesía, dado que sus comentarios críticos no empiezan a aparecer hasta después de publicadas las *Nuevas Canciones*, cuando el pulso poético ya declina en Machado, de las notas contenidas en *De un cancionero Apócrifo* y en *Juan de Mairena* se extrae una de las ideas principales y más reiteradas de la poética machadiana: la poesía es el diálogo de un hombre con su tiempo. Esta idea de conjugar la intimidad con la Historia, el conocimiento del *yo* con la reflexión colectiva, lo privado con lo público, es el principal nexo de unión entre la poética de Ángel González y la de Antonio Machado. En este mismo trabajo, Cernuda también hacía referencia a Campoamor, destacando de él más que su creatividad como poeta —difícilmente podría pensarse en él desde un punto de vista exclusivamente creativo— la que tuvo como crítico. Cernuda aludía a la parca aportación poética

de Campoamor, pero le reconocía el valor de «haber desterrado de nuestra poesía el lenguaje preconcebidamente poético» (p. 35). José Luis Cano, en el primer capítulo de *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero* (Madrid, Guadarrama, 1960), hacía referencia a un trabajo anterior de Vicente Gaos sobre Campoamor¹⁰ en un intento de reivindicar no al poeta, sino al teórico de poesía. Gaos juzgaba al Campoamor teórico como precursor nada menos que de las ideas de T.S. Eliot y su *Poética* de 1883 era, en su opinión, la más importante escrita en España desde la de Luzán. Según José Luis Cano, todas las interpretaciones más comprensivas hacia la figura de Campoamor —por parte de Vicente Gaos, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego o Luis Cernuda después del largo olvido en el que había caído— no responden al mero azar, sino a una cierta evolución de la poesía, a un cambio en el gusto poético. Campoamor había simbolizado un movimiento realista y antirromántico que pronto fue superado por la tendencia antirrealista que representaba el modernismo:

Y hoy estamos precisamente en un momento semejante al que provocó y justificó la reacción realista, antirromántica, de Campoamor, que se produce también al cumplirse más o menos el medio siglo de iniciarse el movimiento romántico. Hoy se vuelve al realismo en poesía por hartazgo quizá de subjetivismo y antirrealismo poéticos. Los poetas más jóvenes buscan ya lo que también buscó Campoamor: que la poesía descienda al pueblo, deje de ser un alimento demasiado exquisito, para minorías (p.69)

Sin embargo, pese a estas declaraciones, Cano supo muy bien señalar la vinculación entre Antonio Machado y el Romanticismo.

Del mismo modo, Ángel González, en un artículo titulado «Antonio Machado y la tradición romántica», aparecido originalmente en *Cuadernos para el diálogo* (n. 49) en el año 1975, al igual que ya señalaron Vicente Gaos, Gutiérrez Girardot o José Luis Cano, reivindicaba de nuevo el talante romántico de la poesía de Machado indicando que entre los múltiples

aspectos que convergen en su obra «los románticos son los únicos que no niegan ni perturban a los restantes, más bien resuelven bastantes de las aparentes contradicciones, sostienen y justifican por igual al poeta del pueblo y al poeta elegíaco, al poeta intimista y al poeta civil.»¹¹

La explicación sería que, pese a su apego inicial a las corrientes simbolistas, pronto Antonio Machado se alejó de ellas y fue esa reacción frente al simbolismo la que le hizo retomar la tradición romántica. Según Ángel González, desde la definición de la poesía que dio Wordsworth en 1800 en el prefacio a sus *Baladas líricas* como «espontáneo desborde de sentimientos intensos» hasta la que hallamos en el prólogo de Machado de 1917 a *Poesías escogidas*, en que definía su actividad poética al escribir *Soledades* como «una honda palpitación del espíritu: lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, en respuesta animada al contacto del mundo,» subyace gran parte de lo que había sido el romanticismo. En este artículo alude Ángel González a la sorprendente coincidencia entre las teorías desarrolladas por Robert Langbaum con respecto al romanticismo y la particular evolución de la obra machadiana. Recordemos que, en *Poetry of experience*, el crítico norteamericano consideraba que había sido un error histórico reiteradamente repetido acusar a los

¹⁰ «Campoamor, precursor de T.S. Eliot», en *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959. Cuando Vicente Gaos analiza la poesía de Campoamor llega a esta llamativa conclusión: «Si sólo dijéramos de Campoamor que es racionalista, no haríamos más que filiar uno de los rasgos que caracterizan en general al escritor realista. Pero su racionalismo es de muy especial índole. Es idealismo. Esta palabra es tan vaga que hay que precisarla enseguida. Y aunque la mejor manera de entender una cosa no sea concebida por oposición a otra, empezaré destacando el idealismo de Campoamor como un antirrealismo. En la vieja disputa entre Platón y Aristóteles sobre el ser de las cosas y el de las ideas, Campoamor es decididamente platónico: lo primordial y de veras existente son las ideas», *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1969, p.21 y ss.

¹¹ Cito por la edición posterior de este trabajo en el volumen recopilatorio *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 101, prologado por Luis García Montero.

románticos de subjetivismo puesto que mientras el siglo XVIII había dejado al individualismo encerrado en sí mismo, el romanticismo había abierto las puertas a la objetividad afirmando los valores de la naturaleza:

el deseo de superar la subjetividad y alcanzar la objetividad no es en absoluto un rasgo distintivo del siglo veinte, sino que ha marcado el rumbo de la evolución poética desde el final de la Ilustración¹²

Como añade Ángel González, el individualismo romántico no llega a disolver el mundo exterior, esta tarea quedará en manos de los simbolistas. Cuando Antonio Machado escribe *Campos de Castilla*, el paso de lo subjetivo a lo objetivo no supone la ruptura con el carácter romántico, sino su confirmación: «Verdaderamente, parece que Langbaum está trazando la trayectoria del propio Machado, al describir el desarrollo del romanticismo.»¹³

Pese a todo, reconoce Ángel González que para ser verdaderamente romántico a Machado le ha faltado el tiempo propicio.¹⁴

Ello es debido a que la creación de los apócrifos —que rompía con la hegemonía de ese sujeto universalista y trascendental de raíz kantiana— y la vinculación del yo escindido con la Historia —en clara oposición de nuevo a ese sujeto subjetivista— se alejaban claramente de los presupuestos básicos del Romanticismo. No será esta la única ocasión en la que llame la atención sobre la vinculación entre Machado y las principales teorías del escritor norteamericano. En su trabajo «Originalidad del pensamiento de Machado» (*Peña Labra*, n.16, Santander, 1975), aparte de insistir en las conocidas coinciden-

cias entre algunas de las ideas machadianas con respecto a las sustentadas por Heidegger o

Valéry, añade que «las ideas centrales de Robert Langbaum acerca del poema considerado como un monólogo dramático y del poeta como personaje ficticio aparecen ya expuestas en el *Juan de Mairena*.»¹⁵

De hecho, la creación de los apócrifos en Machado no responde a algo distinto de lo expuesto por Langbaum.

Tanto estos artículos como otros trabajos realizados en torno a la figura de Machado fueron reunidos en 1999 por el propio Ángel González en el citado volumen *Antonio Machado*, prologado por Luis García Montero. El interés del poeta granadino por la obra de González se refleja no sólo en los artículos críticos a él dedicados, sino también en la elección de una determinada tradición literaria común. Sin ir más lejos, en el prólogo a este estudio, el propio García Montero comenta que todo escritor se define por un diálogo abierto con la tradición. De ahí que, a través del cuidadoso trabajo que realiza González sobre la obra del poeta sevillano, podamos también reconocer en él «su decidida vocación de unir la intimidad y la Historia, las aventuras del conocimiento íntimo y la reflexión oral colectiva» (p.16). En el capítulo «Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado» de este volumen recopilatorio, Ángel González estudia las tres fases del discurso dialéctico con las que coincide la poesía machadiana: 1) Afirmación del yo en *Soledades*, *Galerías* y otros poemas 2) Negación del yo en *Campos de Castilla* y 3) Síntesis en *Nuevas Canciones* y *De un cancionero apócrifo*.¹⁶

¹² Robert Langbaum, *The poetry of experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, Random House, 1957. Cito por la edición en español: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996, p. 89.

¹³ Ángel González, 1999, *op.cit.*, p.113.

¹⁴ «Si el propósito de Machado fue el ya apuntado de crear para el postromanticismo una figura que a su juicio faltaba, probablemente lo consiguió. Y tal vez la obra de Martín sirva como punto de enlace entre Bécquer y lo que vino luego. En la formación y lecturas de su inventor predominó el pensamiento decimonónico hasta muy tarde, hasta que el conocimiento (no completo) de Heidegger le acercó al siglo XX,» Ricardo Gullón, en «Ámbitos de luz y sombra. Guiomar. Los Complementarios», *En torno a Antonio Machado*, edición de Francisco López, Madrid, Júcar, 1989, pp.211-212.

¹⁵ Ángel González, 1999, *op.cit.*, p.212.

¹⁶ Este esquema coincide con las tres vertientes del canto temporal de Antonio Machado señaladas por José Olivio Jiménez en *Cinco poetas del tiempo*, 2. ed., Ínsula, Madrid, 1972, p.18-19.

Esto le sirve para demostrar la coherencia de un proceso creativo integrador y comprobar que «a través del juego sucesivo de la afirmación, la negación y la síntesis, la ensoñación machadiana —expresada a veces por medio de símbolos imprecisos, a veces por nociones de valor muy concreto— acaba aproximándose a y alejándose de la irrealidad y la realidad, el mito y la historia (p.206). Ya en el capítulo «Antonio Machado y el discurso dialéctico» había hecho referencia a que por debajo de la aparente sencillez y claridad del discurso poético se entrelaza una gran complejidad de significaciones. En concreto, se centra en el universo simbólico empleado por Machado aludiendo a su polisistematicidad. Carlos Bousoño había acuñado anteriormente el término *símbolos disémicos* para definir esta multiplicidad de significaciones, pero Ángel González matiza esta definición porque, según él, para Bousoño el símbolo es siempre irracional, «con lo cual niega de una manera un tanto ambigua lo que otros autores ven en él: su carácter de signo en algún modo icónico, que recoge cierto tipo de relaciones de semejanza o contigüidad, nunca arbitrarias, que lo justifican y lo hacen universalmente comprensible» (p. 143). Según esto, la diferencia fundamental estribaría en que para Bousoño el lenguaje de Antonio Machado sería simbólico e irracional, mientras que para Ángel González no siempre es así; el lenguaje simbólico no implica siempre el rasgo de irracionalidad. Concha Zardoya, en el trabajo «Los caminos poéticos de Antonio Machado» incluido en el libro *Poesía española del 98 y del 27* (Madrid, Gredos, 1968), señalaba que por debajo de la aparente objetividad que encontramos en Antonio Machado, al igual que en Unamuno y Valle, hay una significación variada e insospechada:

Hay en ellos (se refiere a los 'caminos' empleados por los tres) una función metafórica que sobrepasa la acepción vulgar, cotidiana, trivial, sirviendo de mediadora hacia 'otra cosa'. La ambigüedad de la sobresignificación —surplus— que reposable en su

inagotable densidad, se ha disipado en cuanto hemos establecido categorías —o niveles, o escalones— de significación tropológica (p. 132)

Desde este punto de vista, tanto la poética de Machado como la de Ángel González se incluyen en el contexto de un realismo dialéctico. Estamos ante una poesía comprometida con su realidad histórica sin que ello signifique asumir los presupuestos básicos de una poesía social canónica. En la suma de las dos vertientes se configura la poesía de Ángel González, quien vio en Antonio Machado la posibilidad de combinar una poesía simbólica con una poesía denotativa: «La profunda coherencia que se advierte en un proceso creativo que acarrea elementos tan diversos —poesía épica, lírica, civil, simbolista, realista, pura gnómica— se debe, en mi opinión, a dos causas: la fidelidad de su autor al impulso romántico, y —en consecuencia— su constante comportamiento dialéctico que ensalza y justifica sus cambios de actitud».¹⁷

El realismo dialéctico en la poesía de Ángel González consiste en el desarrollo de una poética de carácter eminentemente realista pero en la que al mismo tiempo es posible una lectura transversal o metafórica que otorgaría la utilización de elementos simbólicos. El proverbio machadiano «Da doble luz a tu verso/para leído de frente/y al sesgo» adquiere plena vigencia en la obra del poeta ovetense. Ambos aceptan una poética plural e integradora. La originalidad del pensamiento machadiano no fue totalmente entendida en su época. Como apunta González, los poetas contemporáneos a Antonio Machado, ocupados en explorar las nuevas posibilidades creadas por el simbolismo y en abrir las puertas de la poesía al mundo ideal e imaginativo independiente de la realidad, no supieron apreciar en su justa medida la dimensión exacta de esta lectura *de frente* que permitía al tiempo una lectura *al sesgo*. Esta herencia machadiana tampoco fue entendida por muchos poetas posteriores a él empeñados en el afán de construir mundos *en consonancia con o al margen de la realidad*.¹⁸

¹⁷ Ángel González, *Aproximaciones a Antonio Machado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp.6-7.

¹⁸ En la *Antología de la nueva poesía española* (Madrid, Ciencia Nueva), publicada por José Batlló en 1968, Ángel González responde: «La generación del

Frente a la reducción que supone asumir una lectura lineal en la que se privilegie uno de los dos ejes sobre los que ha girado el debate moderno en torno a la implicación del arte en la sociedad, hay en Ángel González, como ya había de manera implícita en Machado, una

veintisiete, en sus obras iniciales al menos, acusó la fuerte influencia juanramoniana. Por entonces, Antonio Machado había escrito ya gran parte de su obra, pero su influencia no se manifestó hasta muchos años después; una influencia que fue decisiva en las dos últimas décadas, y que se deriva tanto de su forma de abordar los problemas estrictamente poéticos como de su manera de interpretar la realidad y de integrarla en su obra», p.343.

lectura dialéctica del arte. Su palabra no se refiere a una realidad desnuda y objetiva, despojada de la compleja red de significaciones internas que la arrullan. Resuenan en ella diversas voces, pero también diversos ecos.



Símbolo y experiencia en Otoños y otras luces

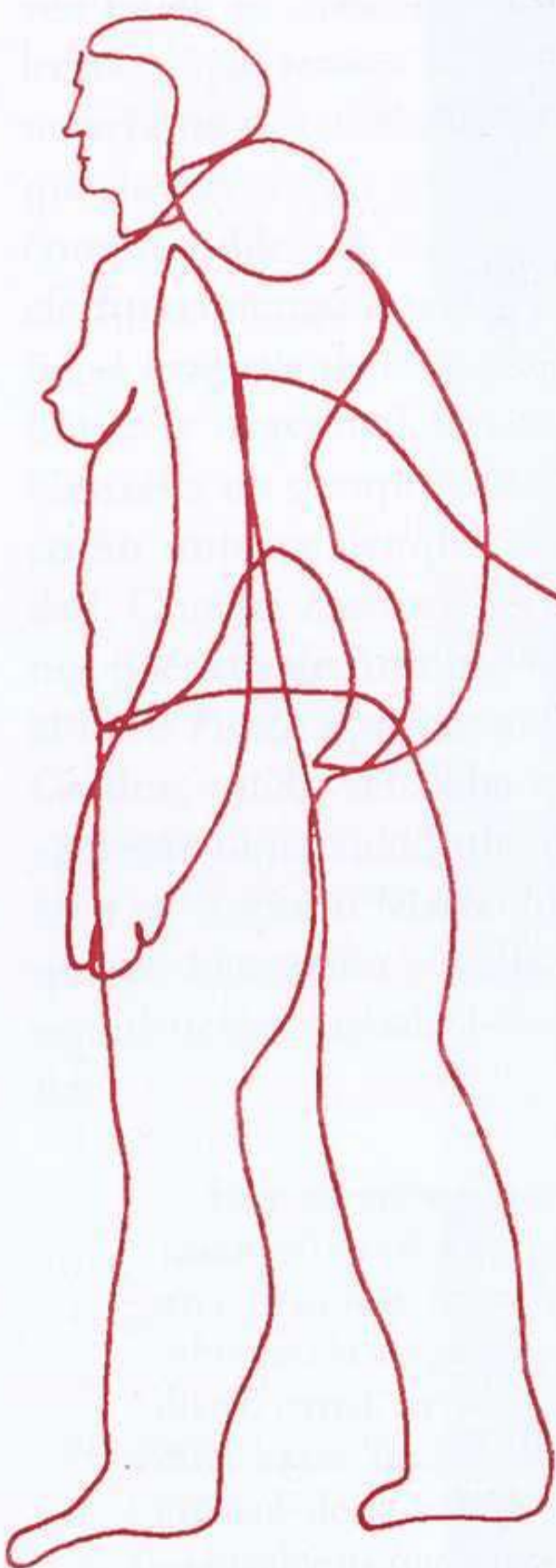
ANDREW P. DEBICKI

OTOÑO y otras luces aparece en 2001, nueve años después del anterior libro de poesía de Ángel González. El tema del pasar del tiempo domina el tomo, destacándose especialmente en sus primera y cuarta partes (tituladas «Otoños» y «Otras luces», respectivamente). Pero subyace también en la segunda parte, «La luz a ti debida,» enfocada en una persona amada, y en la tercera, «Glosas en homenaje a C. R.», motivada por los recuerdos de su recién fallecido amigo y colega Claudio Rodríguez. Se destaca un tono contemplativo, frecuentemente elegíaco, que ya podía haberse notado en la obra anterior del poeta, pero que ahora pasa a primer plano, y que para mí sitúa este volumen al nivel de la mejor poesía meditativa de nuestra época. Su efecto se logra, a menudo, por la eficacia con la que imparte valores simbólicos a paisajes, a detalles del tiempo (temperatura, viento, etc.), y a elementos comunes de la realidad, otorgando amplitud y trascendencia a asuntos aparentemente ordinarios.¹ En otros poemas, y especialmente en la cuarta sección, se emplean objetos comunes para representar simbólicamente actitudes, trayectorias vitales, y estados de ánimo. De estos modos se da concreción y a la vez esencialidad a significados subjetivos, esquivos. El empleo de varios tonos, que siempre ha caracterizado la poesía de González, contribuye a la originalidad de estos procedimientos.

En el poema «Entonces», de la primera sección, se alude a un fenómeno común, un día de viento y frío típico del otoño pero que ocurre en la primavera:

Entonces era otoño en primavera, / o tal vez al revés: / era una primavera semejante al otoño. / Azuzadas de pronto por el viento, / corrían veloces las sombras de las nubes / por las praderas soleadas. / Inesperadas ráfagas de lluvia / lavaban los colores de la tarde. / / todo nos confundía. / Con un escalofrío repentino, / y temor, y nostalgia, / evocamos entonces / la verdad fría y desnuda de un invierno / no sé si ya pasado o por venir.²

La evocación del invierno al final se basa, desde luego, en un episodio común, y en una reacción real, «normal,» ante un día de frío durante una estación en que se hubiera esperado una mejoría del tiempo. Pero la actitud del hablante (escalofrío, temor, nostalgia) y los vocablos «verdad fría y desnuda» aplicados al invierno conllevan ecos



simbólicos y sugieren una perspectiva y una actitud más profundas, y ligan este episodio con la temporalidad y la mortalidad. Al quedar sugeridos en vez de declarados, al surgir sencilla y naturalmente de una escena común y tangible, estos temas nos llegan como experiencia vital y no como tema abstracto.

De manera parecida, el brillo de una crepúsculo y los sonidos finales de una pieza musical evocan simbólicamente el final de la vida en el poema «Este cielo». El poema termina con estos versos:

Este cielo de otoño, / su imagen remansada
en mis pupilas, / piadosa moratoria que la
tarde concede / a la débil penumbra que aún
me habita. (p. 19)

Al relacionar las imágenes de los finales (crepúsculo, nota musical, otoño) con una compasiva «moratoria» a una vida que es «penumbra», el poema imparte un tono que mezcla tragedia y aceptación, y nos lo comunica de manera sencilla, clara, sugerente.

El enfoque en la amada imparte a la segunda sección del libro notas más optimistas. La imagen del viento describe el impacto de la amada en la poesía del hablante en «Estos poemas» (p. 27), mientras que su contemplación de la realidad se concreta comparándola con un heliotropo («Fiel», p. 31). A veces surge una nota de picardía vital en el tono del hablante: en «Pronóstico» (p. 29), después de relacionar la temperatura y la edad de la amada, alude a los pronósticos de tiempo, anticipa un viento, e inesperadamente ofrece una viñeta de atracción sexual:

Probable es que su aliento te
levante / el ruedo de la falda /
y ya veremos.

El impacto del lenguaje en la realidad—los efectos de las palabras, y, por extensión, su valor poético para enaltecer la realidad, se destaca en «También un nombre puede modificar un cuerpo» (pp. 37-38). El hablante, con tono casi jugueteón, atribuye una serie de

diferentes nombres a la amada: cada uno la transforma de alguna manera:

Si te llamaras Elvira, / tu vientre sería aún
más terso y con más nácar. / Pero tan sólo el
nombre de Mercedes / depositado por mis
labios en tu cintura / condensaría la forma de
esa espuma indecisa / que recorre tu espalda
cuando duermes de bruces. / Respóndeme
cuando te diga Olga, / y verás que en tus
pechos un rubor palidece. / El nombre de
María te volvería traslúcida. /

El hablante termina concluyendo que todas las cualidades evocadas por los diversos nombres ya formaban parte de la amada («todo estaba ya en ti»): los nombres inventados por él no la crean, pero sí son «como luz» y la «iluminan». El lenguaje poético aclara y enaltece la realidad.

Pero tonos más pesimistas, ligados con el pasar del tiempo y la pérdida de ilusiones, siguen presentes en esta sección. En «Quise» (p. 33), el hablante desea adquirir una perspectiva más ilusionada cuando trata de ver la realidad por los ojos de la joven amada:

Quise mirar el mundo con tus ojos /
ilusionados, nuevos, / verdes en su
fondo / como la primavera. / Entré
en tu cuerpo llenos de esperanza / para
admirar tanto prodigio desde / el claro
mirador de tus pupilas. / Y fuiste tú la
que acabaste viendo / el fracaso del
mundo con las mías.

El tópico de ver la realidad por los ojos de la amada evoca, entre otros, un poema de Pedro Salinas; toda la sección, con su título «La luz a ti debida», nos remite a *La voz a ti debida* de Salinas (y tal vez del verso de Garcilaso al que alude el título).³ Pero mientras que el poema de Salinas termina con una visión optimista en la que el ver la realidad por los ojos de la amada permite al hablante trascender su mortalidad, el de González, en sus dos versos finales, invierte tópico y tema para hacernos sentir cómo la vejez y la temporalidad contaminan la pers-

¹ Vale recordar aquí unas palabras del poeta, de hace años: «la poesía confirma o modifica nuestra percepción de las cosas, lo que equivale, en cierto modo, a confirmar o modificar las cosas mismas.» (Introducción a *Poemas*, edición del autor, 2a. ed. [Madrid: Cátedra, 1982], p. 23.) A lo largo de su obra encontraremos elementos y descripciones en que la mirada poética del hablante transforma la realidad.

² Ángel González, *Otoños y otras luces* (Barcelona: Tusquets Editores, 2001), pp. 13-14. Todas las páginas de las citas de González remiten a esta edición.

³ Ver «Qué alegría vivir/ sintiéndose vivido...», Salinas, *Poesías completas* (Barcelona: Barral Editores, 1975), p. 256-57.

pectiva de ambos el hablante y su amada. La alusión y los ecos simbólicos sirven para hacernos sentir la agria imposibilidad de evadir el desgaste de tiempo y mundo. El mismo tema y efecto se nos presenta en el poema titular de la sección, con sus evidentes ecos del libro de Salinas («La luz a ti debida», p. 45). En «Canción de amiga» (p. 39), en cambio, el frío del invierno se compara simbólicamente con el rechazo del hablante por parte de la amada.

Los cinco textos de la tercera sección glosan versos de Claudio Rodríguez, rindiendo homenaje al poeta fallecido y a la vez recogiendo muy perspicazmente temas, tonos, y efectos de su obra: el hondo sentido de la plenitud del vivir, el orden de la naturaleza, la tensión entre temor y esperanza. El último poema de la sección enfoca el prodigio alcanzado por la palabra poética tal como la formó Claudio. González capta sus efectos mediante el símbolo de un vuelo, que representa cómo la poesía eleva nuestras miras:

Y lo hiciste en un vuelo / alto y valiente /
que nosotros miramos deslumbrados, /
pendientes de sus giros / con la misma
emoción y el mismo asombro / con que tú
contemplabas / la infinita materia de tu
canto. (p. 57)

En «El viejo tapiz» (p. 63-64), de la cuarta parte del libro, un objeto común viene a representar el desarrollo de una vida triste:

Todo el mundo era pobre en aquel tiempo, /
todos entretejían / sin saberlo / —a veces
sonreían— / los hilos de tristeza / que
formaban la trama de la vida / (inconsistente
tela, pero / qué estambre terco, la esperanza).
/ Unas hebras / de amor doraban / un
extremo de aquel tapiz sombrío / en el que yo
era un niño que corría / no sé de qué o hacia
dónde, / tal vez hacia el espacio luminoso /
que urdían incansables / las obstinadas manos
amorosas. / / Nunca llegué a esa luz. /
Cuando iba a alcanzarla, / el tiempo, más
veloz, / ya la había apagado con su pátina.

A diferencia de los otros poemas que he comentado, éste elabora un esquema alegórico a base de su símbolo central del tapiz: la mezcla de tristeza con dejos de amor se encarna en los diversos hilos, el desarrollo de la vida se representa por el paulatino tejer del tapiz, la tristeza se refleja en sus colores oscuros, y la alegría anhe-

lada en un «espacio luminoso» que se trata inútilmente de construir y que el pasar del tiempo apaga. Este procedimiento permite al poeta concretar en elementos específicos un tema emotivo basado en muchas experiencias, evitando excesivas anécdotas por una parte y el sentimentalismo por otra, destilando la presentación de toda la vida del hablante. La melancólica percepción final adquiere impacto precisamente porque surge tan nítidamente del esquema central.

«Viejo tapiz» representa, para mí, un tipo muy especial y logrado de la «poesía de la experiencia»: presenta una visión personal, basada en experiencias que pueden relacionarse con la vida del poeta mismo y también de tantos otros miembros de su generación, pero esencializada por medio del símbolo y del sistema alegórico que lo rodea.

Un procedimiento parecido se deja ver en «Aquel tiempo» (p. 65), donde una alegría fácil que reemplaza un amor verdadero se representa por medio de un «envoltorio de bisutería» pagado con las «sucias monedas» de «la traición, el olvido.» De nuevo un sistema simbólico-alegórico dramatiza escuetamente un larga y compleja historia vital. En «Versos amebeos» (p. 71), en cambio, aparece un símbolo individual, presentado en un tono más ligero, hasta cómico: el de «perros enloquecidos» que vienen a representar para el hablante las memorias, los remordimientos, la conciencia de la temporalidad. En todas estas obras, sin embargo, el valor simbólico impartido a objetos ordinarios es central a su impacto en el lector.

Pero «Otras luces» también contiene poemas que, como textos de las otras secciones del libro, emplean paisajes con dejos simbólicos para reflejar la conciencia del pasar del tiempo y las evocaciones nostálgicas del hablante. En «Aquella luz» (pp. 79-80), el último poema del libro, este hablante configura una visión idealizada:

¡Volver a ver el mundo como nunca / había
sido...! / / En los últimos días del verano, /
el tiempo detenido en la gran pausa / que
colmaría septiembre con sus frutos, /
demorándose en oro / octubre, / y el
viento de noviembre que llevaba / la luz
atesorada por las hojas / muertas hacia más
luz, / arriba, /
hacia / la transparencia pálida de un cielo /

..... / Aquella luz que
iluminaba todo / lo que en nuestro deseo se
encendía / ¿no volverá a brillar?

Aun dándose cuenta de que lo que evoca es mito y no realidad factible, el hablante traza el cuadro de un mundo en el que un paulatino desarrollo de las estaciones representa una vida armoniosa para el ser humano y su entorno. Pero esta evocación sólo le conduce a una actitud nostálgica, destacada por la pregunta final que sugiere la imposibilidad de lograr tal mito. Aquí, como en los poemas de secciones anteriores que he comentado, los elementos de la naturaleza evocados conllevan sugerencias simbólicas, viniendo a representar (y concretar) el tema de un ideal añorado si imposible.

Otra percepción armoniosa del

⁴ Vale recordar que la música siempre ha tenido gran importancia para Ángel González— en su vida igual que en su poesía.

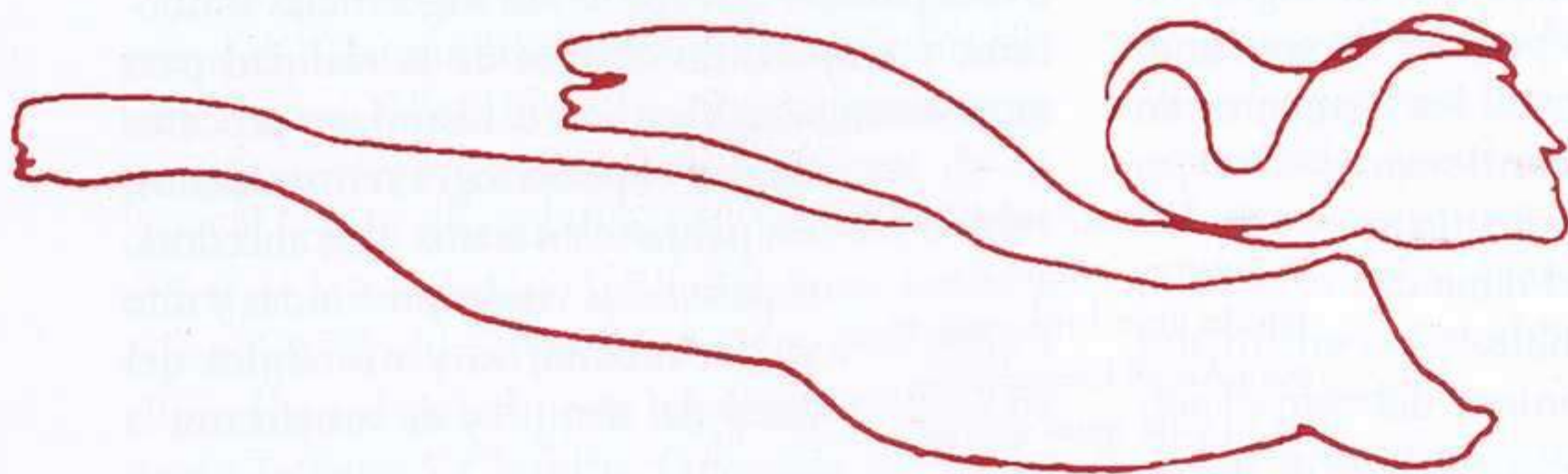
mundo, ahora presentada de manera más afirmativa, aparece en «Dos veces la misma melodía» (p.77). Aquí la experiencia de escuchar música permite al hablante trascender los detalles de sus recuerdos, las anécdotas de su pasado, para alcanzar una visión más esencial, y un sentido de permanencia.⁴

Otoños y otras luces constituye, para mí, la obra poética más esencial y a la vez más emotiva de Ángel González. Configurando con breves trazos paisajes que conllevan sugerencias simbólicas, y empleando objetos de la realidad para representar, alegóricamente, historias y procesos vitales, el poeta logra transmitirnos, sin perderse en trama o en anécdota, experiencias vitales profundas y una visión meditativa y nostálgica del pasar del tiempo y de sus efectos.



Lectura de *Deixis en fantasma*

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO



FRENTE a la creciente difusión de su poesía y a los variados honores literarios recibidos, a lo largo de los últimos quince años Ángel González ha sido cada vez más parco en publicaciones. Aparte de algunos poemas sueltos publicados en diversos lugares y otros incluidos en la antología *101 + 19 = 120 poemas*, la única entrega aparecida entre *Prosemas o menos* (1985) y *Otoños y otras luces* (2001), que circuló en la edición restringida de Hiperión (1992) antes de ser incluida en la tercera edición de *Palabra sobre palabra*, es *Deixis en fantasma*, breve colección estrictamente trabada y ordenada de diecisiete poemas que ahondan y matizan su mundo de palabras y de convencimientos y que rinden un particular homenaje a Antonio Machado, el poeta al que Ángel ha dedicado admirables páginas de prosa a lo largo de su vida.

En su conjunto, los poemas de *Deixis en fantasma* son coherentes con los temas y los valores de una escritura que se inició hace casi medio siglo con *Áspero mundo*, y lo es también un sujeto poético que se enfrenta a la realidad y a la observación de su propia experiencia con una media distancia característica, con unas formas de humor y de ironía muy propias y con una sentimentalidad y unas propuestas éticas de las que se puede decir que no proponen otros cambios ni otra evolución que los que resultan

de las edades y las circunstancias históricas por las que ha atravesado su protagonista. Estos poemas nuevos se siguen contando, por lo demás, a un destinatario cuya complicidad se establece expresamente en los poemas mediante un amplio repertorio de recursos formales, como trataré de mostrar en estas páginas.

Precisamente la complicidad del lector es lo primero que se reclama desde el título en la última entrega de Ángel González. Ciertamente *Deixis en fantasma* es un título en principio extraño para quien no sea lingüista, aunque la originalidad en los títulos de este poeta, casi siempre metaliterarios, no es nueva, como sabemos. Si uno de sus títulos de los años setenta, *Breve muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* basaba el extrañamiento en su desmesura y en su enfática precisión de las perspectivas poemáticas del libro, y si el título de la entrega de 1985, *Prosemas o menos*, resultaba chocante por su doble juego de palabras y por la propuesta irónica que sugería, *Deixis en fantasma* vuelve a enfatizar con humor la perspectiva del sujeto en una forma de respuesta personal a buena parte de las cuestiones centrales en ciertas alternativas poéticas solipsistas y pseudomísticas.

Recordemos en primer lugar una definición de lo que en lingüística se entiende por *deixis en fantasma*. De acuerdo con el reciente *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, la *deixis en fantasma* ocurre cuando un narrador lleva al oyente al terreno de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos de la *deixis* normal para que perciba lo que hay allí. No con los ojos y los demás sentidos exteriores, sino con lo que se suele llamar los ojos y oídos «interiores» o «espirituales» (Karl Bühler). No nos resulta extraña, de acuerdo con esta explicación, la propuesta designativa de Ángel González en estos poemas en cuanto empezamos a leerlos. Su protagonista poético, inserto en una edad de reconsideraciones y de despedidas, nos abre en ellos el mundo de experiencias históricas e íntimas, de ilusiones, de sueños, y también de desengaños, de fracasos y muertes que guarda su conciencia. Y lo

hace mediante un recorrido imaginativo en el que se van alternando el juego de palabras, las notas elegíacas, el sarcasmo y la ternura hasta organizar ante nosotros un estado complejo de ánimo en el que se combinan el dolor por el paso destructor del tiempo, el vitalismo resistente, la adoración de la belleza, la afirmación amorosa y el homenaje literario y vital a Antonio Machado.

El primer poema, que da título al libro, arranca con una especie de juego deíctico con los demostrativos neutros que, de momento, y sin más referentes concretos que otros poemas de libros anteriores, parece situarnos en el terreno del juego irónico con las palabras. Incluso la acotación entre guiones, tan esencial en el discurso poético de Ángel González, introduce la autoironía desde ese principio del poema —y del libro. El doble valor espacial y temporal de «aquello, eso, esto» crea la ambigüedad, puesto que, como vemos en la segunda secuencia del poema, el «aquello» es lo que sigue estando presente «en el umbral de mi fortuna».

Aquello. / No eso. / Ni /
—mucho menos— esto. / / Aquello.

«Aquello». Tras el juego inicial con los pronombres, todo el poema explica, mediante imágenes y con una cuidada musicalidad de base hepta y endecasilábica, la índole inefable y sutil de lo que al final conocemos como su vínculo con la vida. «Aquello» ni llega a tener un nombre ni se ha poseído nunca, pese a su constante presencia. Ni siquiera llegaremos a saber en qué consiste: por eso necesita expresarse poéticamente. En cualquier caso es algo que permanece ante el sujeto, que sigue en el umbral, pero ni se ha llamado ni tan sólo se ha esperado alcanzar:

Lo que está en el umbral / de mi fortuna. /
Nunca llamado, nunca / esperado siquiera;

«Desde el umbral de un sueño me llamaron», dijo Antonio Machado. Aquello, para el poeta, es tan valioso y a la vez tan inmaterial e inapresable, tan fuera de alcance siempre a pesar de su cercanía, que el protagonista poético define su constancia fiel y su inmaterialidad acumulando cuidadosamente una serie de imá-

genes simbólicas que forman parte del repertorio más característico de Ángel González. La misma acumulación rítmica de las imágenes, que culmina en los versos bimembres de la segunda parte, comunica lo que vale «aquello» para el poeta, la rotunda convicción de su permanencia inmaterial y resistente a toda aniquilación —observemos que el único adjetivo, «fiel», otorgado a su cambiante apariencia de sombra o luz refuerza tal convicción—:

sólo presencia que no ocupa espacio, / sombra
o luz fiel al borde de mí mismo / que ni el
viento arrebató, ni la lluvia disuelve, / ni el sol
marchita, ni la noche apaga.

La tercera secuencia del poema explica, con un ritmo distinto, ahora cortado, que en esa inminencia nunca realizada pero fiel ha estribado la ligazón del sujeto con la vida hasta un presente en que el juego con los tiempos verbales hace ver que ya no se considera alcanzable. Por lo demás, el juego de pronombres ha introducido implícitamente una conciencia temporal de acabamiento. El adverbio «dulcemente» marca, como antes «fiel», cómo se le presenta al hablante la perspectiva del pasado.

Tenue cabo de brisa / que me ataba a la vida
dulcemente. / Aquello / que quizá hubiese
sido / posible, / que sería posible todavía /
hoy o mañana si no fuese / un sueño.

Percibido como un sueño ya definitivamente irrealizable, el sentimiento de pertenencia a la vida se expresa desde un sugerido desarraigo. El desengaño no produce aquí angustia ni expresión de fracaso, pues ya desde el principio se nos ha advertido del escepticismo del protagonista —«nunca llamado, nunca/ esperado siquiera»—, sino sólo serenidad: hay vida por delante, pero aquella ilusoria inminencia ha resultado ser un sueño. Describir algo tan inefable y tan ilusorio, tan fantasmagórico que pertenece al mundo de los sueños, ese tejido del que estamos hechos, justifica la elección de un título en apariencia puramente humorístico.

Todos los poemas del libro tratan de apresar, a partir de ese desengaño nada violento de partida, lo que se ha perdido y también lo que queda de ese mundo de ilusiones en la conciencia del poeta. Los cinco poemas siguientes constituyen otras tantas variaciones en torno a

los temas que ha planteado este primer poema. Luego el homenaje a Machado los objetiva en una tercera persona, como veremos. Uno de esos temas, fundamental pues aglutina la doble dimensión de las ilusiones que unen a la vida y del desengaño más negro, es el del sueño y los sueños. Otro de los elementos clave, siempre presente en la poesía de Ángel González, es la intertextualidad: desde el comienzo de su obra están presentes en sus versos referencias, citas, antífrasis y desarrollos particulares de poetas de todas las épocas, que le han brindado ritmos, imágenes y conceptos sobre los que el autor ha experimentado o desarrollado sus propias intuiciones, sus estrategias textuales, sus formulaciones de la experiencia y sus guiños al lector cómplice.

Los contraluces y los quiebras conceptuales de la poesía barroca figuran entre sus favoritos, con Quevedo tal vez en primer lugar. En el turbador poema «Último sueño», y como prolongación o desarrollo particular del último verso del poema «Deixis en fantasma», no es la alusión a Quevedo, sino a Calderón la que le sirve de base para situar aún mejor la perspectiva vital de su protagonista. A partir del tema de la vida como sueño, y jugando con el doble sentido de la palabra, todo lo cual le quita patetismo a su declaración (y creo que este es uno de los objetivos y de los logros principales del poeta), Ángel González traza las coordenadas de una conciencia temporal en tensión extrema:

ÚLTIMO SUEÑO / / Más allá de este
sueño / ya no hay nada: / / territorio final
/ en el que permanezco confinado, / desde el
que también sueño / hasta perder la memoria
de mí mismo. / / Cuando no sueño, / ese
sueño sin sueños / es —a secas— la vida.

Territorio extremo, en efecto, el de una edad en la que ya sólo caben dos alternativas complementarias: esperar la muerte y también seguir soñando por encima de la conciencia o la memoria de uno mismo. Ambas actitudes se esgrimen en este balance recién iniciado como las coordenadas desde las que la palabra poética, sin trampas racionales ni desbordamientos sentimentales, da razón verosímil y compartible de una conciencia terminal de haber vivido. Todo el peso poético de este texto gravita en el

juego de conceptos con que el poeta multiplica los sentidos de ese sueño y de ese soñar en que consiste la vida.

Ante todo, una declaración de materialismo radical. Frente a la creencia en otra vida que plantea el tópico calderoniano, quien habla aquí comienza por subrayar («ya no hay nada», «territorio final») que todo termina con esta vida, con este sueño. El «último sueño» es, pues, el lugar de confinamiento de un condenado a muerte que a veces se olvida de ello y sueña: no sabemos qué, pero lo que sueña, marcado como positivo por contraste, le aleja de la memoria de sí mismo. La memoria, como veremos, es ante todo fuente de dolor, aunque lo sea también de ternura y gratitud. No soñar, por último, es —«a secas»— la vida: obsérvese la precisión con que esa acotación, «a secas», además de significar «nada más», «tan sólo», sitúa el significado de «sequedad» en este final cortante y que no admite componendas, como corresponde al sentido moral que empieza a percibirse en el libro.

Pero el arte de Ángel González se basa también en la riqueza de matices, en la sorpresa dialéctica que propician sus quiebros y sus ironías. Así, contrapesando la intensidad desgarrada de ese final seco en que culmina el poema, el texto siguiente introduce un tipo de reflexión sarcástica muy frecuente en Ángel González, en uno de esos rasgos de humor negro que traza en sus bromas sobre los muertos:

FUGACIDAD DE LO VIVO / / Ante los
ojos de los muertos / abiertos sólo para la
eternidad, / el topo, / horadando su túnel
tercamente, / pasó ágil y veloz como una
golondrina.

La burla de la eternidad se añade a la visión relativa del tiempo. Los dos animales, el topo y la golondrina —ésta con más prestigio literario— incorporan dos velocidades que, en última instancia, se resuelven en una constatación burlona de la indiferencia del tiempo ante las cuencas vacías de las calaveras, otro motivo barroco. Preside, en el centro del epigrama, con el subrayado rítmico del endecasílabo único, la imagen emblemática del topo «horadando su túnel tercamente», entre la podredumbre y para nada.

La temporalidad y la realidad de la muerte se funden en estos poemas en los que el rasgo de humor negro —y hasta macabro— subraya, de momento, el desengaño y la inutilidad de la fe en lo eterno. Otros poemas vienen luego a establecer el necesario contraste que la poética de Ángel González sigue exigiendo a su lógica interna. Sin embargo, como uno de los objetivos de esta poesía es el de producir en la lectura del poema el proceso de experiencia que el protagonista recupera, se hace preciso poner en claro la verosimilitud de las observaciones y de los razonamientos de quien habla. Dada la índole de una experiencia algo irónicamente terminal que se nos presenta —pues la resistencia del poeta a los embates de la vida sigue siendo notable—, un factor ineludible como tema es la memoria. Si antes se ha dicho «sueño hasta perder la memoria de mí mismo», y dado que el equilibrio de estos poemas se establece entre los sueños y la constancia de la realidad, cuando el protagonista reflexiona desde la memoria de lo experimentado es el miedo común el que se apodera tanto de la imaginación como de la idea de la muerte.

Lo que aquí se nos da en forma de pirueta paradójica no es, ni más ni menos, que el resultado de un sencillo balance de lo conocido: los efectos negativos de imaginaciones pasadas, la experiencia previa de la muerte de los otros, sea la de los seres queridos, sea la del balance de los campos de batalla. El poema siguiente no lleva título ni lo necesita, porque, hablando de la muerte como estaba en los poemas anteriores, éste viene a servir, simplemente, de acotación:

Si temo / mis imaginaciones, / no es porque
vengan de mi fantasía, / sino de la memoria.
/ / Si me asusta / la muerte, / no es
porque la presienta: / es porque la recuerdo.

La concisión de este poema potencia eficazmente la sugerencia. A vueltas con la memoria, «ese hierro viejo», una vez más, como en otros poemas de *Palabra sobre palabra* —«El recuerdo», de *Sin esperanza, con convencimiento*, «A mano amada», de *Muestra...*, o «Así fueron», de *Prosemas o menos*—, Ángel González subraya el papel del recuerdo como fuente también de dolor: el tiempo muerto, o que se pensó como muerto,

pero que queda en uno para siempre, puede sorprendernos a traición una y otra vez y hacer brotar de nuevo más muerte de la herida. El poema «Todavía la memoria, alevosa» añade un nuevo matiz a la consideración de la temporalidad con que se ha iniciado *Deixis en fantasma*:

TODAVÍA, LA MEMORIA ALEVOSA / /
Aquel tiempo / que dejamos por muerto
volvió en sí / y me hirió mortalmente por la
espalda.

Una cuestión que merece destacarse es la precisa adecuación del tono al tipo de poema que se impone. Este poeta, además, compone sus libros evitando la monotonía y calibrando el orden en que se organizan las distintas modulaciones de un tema. Así, acabamos de ver cómo los poemas breves de corte epigramático han servido para introducir acotaciones distanciadoras con distintos niveles de humor para matizar los temas del acabamiento y de la muerte con que se abre el libro. En un sentido idéntico, muchas veces en la poesía de Ángel González las expansiones sentimentales de su protagonista se canalizan, para mantenerse en una cierta distancia, mediante el empleo del poema-canción. Así sucede en las secciones «Canciones», de *Áspero mundo*, e «Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas», de *Tratado de urbanismo*, y en numerosos poemas de todos sus demás libros. Aquí, la «Canción triste de amigo», que, aunque no está en boca de una mujer y no pertenece al género tradicional, es por su título una simbiosis de canción de amigo y de *blues*, cumple una vez más esa función de distanciamiento gracias al género del poema y permite al protagonista extenderse en una queja que recoge los distintos motivos que ha ido generando en los poemas anteriores la consideración de la temporalidad desde la conciencia de un momento terminal.

CANCIÓN TRISTE DE AMIGO / / Si
nuestro reino no fue de este mundo, / y
sabemos de cierto que no hay otro, / dime lo
que nos queda, / amigo, / dime lo que nos
queda. / / Ni siquiera deseos, ni siquiera
esperanza; / un confuso montón de sueños
negros, / eso es lo que nos queda, / amigo,
/ un confuso montón sólo de sueños. / /
Cada vez más pequeño. / Ya cabe en un
pañuelo, igual que el llanto. / Pero cómo nos

pesa, / amigo, / pero cómo nos pesa. / /
Más cuanto menos.

Si el sujeto ha tomado conciencia de que no tiene otro futuro que el presente, también la toma de que no le quedan ya sueños, porque los sueños del soñador exigen una cierta fantasía de más tiempo. El cada vez más limitado ámbito del sueño se identifica con la vida sentida en su límite. Contando con la colaboración del lector cómplice, del lector amigo, la queja rítmica del *blues* se convierte en confesión última que si no redundante en el patetismo es, una vez más, y aparte de por su índole de canción, gracias a los recursos con que se elabora poéticamente su formulación. Primero, una cierta broma con las palabras de Cristo en el evangelio. Luego, la repetición después de cada secuencia, que, pidiendo al amigo la respuesta, propicia luego la definición: «un confuso montón sólo de sueños». En tercer lugar, la conexión con el tema del sueño de los dos primeros poemas, que reaparece ahora con el sentido positivo que condicionaba la desmemoria: sopesado su valor, es sin duda insuficiente, pero peor aún resulta la mengua progresiva de la capacidad de soñar, algo que de verdad pesa más y más cuanto menos se sueña. Finalmente, cerrando el poema, dos recursos más: la mediación del pañuelo —«Ya cabe en un pañuelo, igual que el llanto»— que relaciona con una perfecta plasticidad metonímica su pequeñez creciente con el dolor, y la paradoja del verso final, que refuerza en la conclusión la distancia sentimental, retomándose así la perspectiva sarcástica de los poemas inmediatamente anteriores.

Ángel González ha expresado a lo largo de distintos ensayos y en numerosas declaraciones su admiración por la poesía de Antonio Machado, cuya relectura, según explicaba recientemente, sigue ofreciéndole nuevas enseñanzas y emociones. El poema «Recuerdo y homenaje en un aniversario» trenza, con el último verso de Machado (que en realidad es «*Estos días azules y este sol de la infancia*») y con algunas de sus imágenes una demorada evocación que, partiendo de la hora final —«la hora más triste»— del poeta sevillano, se apoya en sus versos para representarse lo que tal vez discurriera por su mente.

RECUERDO Y HOMENAJE EN UN ANIVERSARIO / / La brisa del mar próximo / abrió un espacio de luz en el invierno. / / Regresaban a ti, / en la hora más triste, / como el milagro de otra primavera / que nunca llegaría, / esos días azules y ese sol de la infancia. / / Qué habrán iluminado en tu hondo sentimiento, / qué imágenes de patios olorosos a azahar, / qué perfume a jazmín traerían a tu ensueño / entre un rumor de fuentes / esos días azules... / / ¿Ensueño todavía, o tan sólo memoria? / / No; allá en el fondo de la mar no sueñan / los frutos de oro: / sólo estéril arena, piedras negras, / anémonas amargas, sin aroma. / / (Mañana es nunca ya, tal vez pensabas) / / Y sin embargo, / piadosa luz, / y muerte más piadosa que la vida, / que detuvo en los lienzos del recuerdo / contigo hacia la sombra, / tan lejanos y claros, / tan imposibles ya, / pero contigo, en ti al fin para siempre / / —mañana es nunca, nunca, nunca— / / esos días azules y ese sol de la infancia.

Así la efectiva variación del «hoy es siempre todavía» que pasa a suponerse renovada como «(Mañana es nunca ya, tal vez pensabas)» se contrasta con la expresión de un deseo: que el verso final de Machado obedeciese a una sensación última de sol de primavera anticipado. Los versos en que esto se dice demoradamente recuerdan algunos de Gil de Biedma —«dan ganas de morir recordando la vida» o «Amor más poderoso que la vida»— en una primera intertextualidad en la que creo ver añadido un homenaje al amigo.

Y sin embargo, / piadosa luz, / y muerte más piadosa que la vida, / que detuvo en los lienzos del recuerdo / contigo hacia la sombra, / tan lejanos y claros, / tan imposibles ya, / pero contigo, en ti al fin para siempre

La intertextualidad aquí pone en abismo el homenaje literario, adensándolo, porque a la posible referencia a Gil de Biedma se añade otra, en este último verso, a Mallarmé, que enriquece el poema con un matiz de epitafio semejante al del poeta francés en su «Tombeau d'Edgar Poe»: «*Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*»: «Pero contigo, en ti al fin para siempre».

En cualquier caso es preciso señalar que en este poema Ángel González no se deja llevar por la admiración al maestro. Si nos fijamos bien, los versos centrales no son tanto una glosa cuanto una lúcida y escéptica consideración de ciertas frases de Machado a la luz actual del desencanto de quien habla en *Deixis en fantasma*. Y eso no se plantea sólo en el cambio de «hoy es siempre todavía» por «mañana es nunca ya, tal vez pensabas», sino, sobre todo, en la percepción de «los frutos de oro» que Machado veía soñar en el fondo del agua como «sólo estéril arena, piedras negras, / anémonas amargas, sin aroma». Lo que conforta, en última instancia, al autor de este poema es pensar que en los últimos instantes de su vida, Machado tal vez se sintiese confortado por el engaño de los sentidos, por algo tan ajeno a la conciencia lúcida de su situación como una sensación placentera de primavera anticipada, que tal vez, piadosamente, la sensación de luz y de sol antiguos le envolviese en su morir.

Este homenaje, que se cierra con la repetición insistente de ese «nunca» —«Mañana es nunca, nunca, nunca»— y del último verso machadiano, sirve de gozne entre los dos ámbitos complementarios que podrían considerarse en el libro. Por un lado desplaza a la imagen de Machado en Colliure las anteriores consideraciones del protagonista poético sobre la muerte y, por otro abre paso a los poemas siguientes, que contrapesan con matices distintos el desencanto y el desasimio iniciales. Como una vuelta a empezar, «Tal vez mejor así», el poema siguiente, retoma el recuso deíctico de «Deixis en fantasma», sólo que ahora el juego literario no se apoya en los demostrativos de espacio (que, como hemos visto, tenían significación de tiempo) sino ya claramente con los adverbios temporales. Pero ese juego deíctico con los adverbios temporales se ha iniciado en el poema anterior, donde González efectúa una serie de variaciones sobre la deixis en fantasma que implica el último verso de Machado, «*estos días azules y este sol de la infancia*» —más en fantasma cuanto más cercanos nos los sitúa el pronombre *estos*— y, además, un juego de sustituciones en los adverbios temporales del famoso «hoy es siempre todavía» que, desarro-

llado y visto desde el presente, resultó ser un mañana que ya «nunca, nunca, nunca», con toda la carga emotiva que propone la repetición retórica.

Así, del homenaje al maestro se desprende ahora el nuevo tratamiento de la deixis en fantasma, la temporal. El tiempo es desde siempre un tema principal de Ángel González y en *Deixis en fantasma* se constituye en el eje en torno al cual giran todos los demás temas en cada poema. Gracias a la atmósfera de énfasis en lo deíctico que ha ido creando en el libro, el poeta consigue ahora que la mera enunciación de esos pronombres, y más la repetición de alguno de ellos, ponga en primer plano el valor generalizador de lo vital de ese «antes» y ese «después». Sucede, por otra parte, que González no ha querido sólo establecer en su libro un orden de dos momentos sucesivos y complementarios, sino una estructura lo más simétrica posible. Por ello la segunda parte se inicia con un poema en tercera persona que, además, tiene mucho de chiste serio ya desde el mismo título:

TAL VEZ MEJOR ASÍ / / Recuerda aún
los adverbios temporales: / / ahora, nunca,
luego, / todavía, ya no... / / Y repite,
obstinado, alguno de ellos: / antes, después...
/ / Solamente un olvido le atormenta: / /
después, antes... ¿de qué?

En el primer momento, al hilo de la lectura, el sentido del título no acaba de precisarse. Entendemos al llegar al final del poema que se trata de un comentario desprendido por el narrador de la historia que ha contado en tercera persona, y que implica, en cualquier caso, una opinión de carácter moral en torno al valor lenitivo del olvido frente a las heridas de la memoria, algo que, como vemos, enlaza con algo en lo que ya ha insistido en varios poemas anteriores. Aprendidos como una lista en la infancia, la vida les va dando sentido a estos adverbios, como a todas las palabras. En la mente de este personaje la memoria tropieza, obsesiva, con algunos, precisamente con éstos. A pesar de su brevedad epigramática, este poema del desmemoriado que «aún» repasa y repite los adverbios temporales, —los que le importa subrayar al poeta que nos narra esta historia— cumple un papel importante en el

desarrollo de esta segunda parte, porque, dando vueltas a los adverbios clave de Antonio Machado, apunta la tesis de que tal vez sea preferible el olvido, por mucho que nos atormente, de tanto como empoza la vida con el tiempo, al retorno a traición de los recuerdos. La pregunta con que concluye el poema («después, antes... ¿de qué?») abre paso al tratamiento —y a la lógica conclusión que se desprende en cada caso— de los cuatro temas que completan este breve examen de conciencia del protagonista poético de *Deixis en fantasma*: el valor estético, la valía humana, la preocupación por la propia identidad y el amor, todos ellos relacionables en mayor o menor medida con la lección —moral, en última instancia, de Machado—.

LA BELLEZA / / La belleza, / que tantos
días / sorprendí incluso en las axilas más
violentas, / ¡cuántas veces se oculta hoy a mis
ojos! / / ¿O son mis ojos los que no la
advierten? / / ... Y ella está ahí,
aguardando, / opalescente y ávida, / en sus
nidos de siempre / para morder con insidiosa
furia / —alacrán venenoso— / mi mano
distráida / que ha de reconocer al fin, y tarde,
/ su presencia implacable y victoriosa.

«La belleza» destaca en el libro. Y no porque corresponda a una nueva poética de Ángel González, que las tiene abundantes, sino porque, reafirmando su concepto de belleza con recursos parecidos a los del poema «A la poesía», de *Muestra...*, reafirma sobre todo uno de sus valores esenciales: por eso duele recordarla, como duele también que la edad nos distraiga de su continuidad más allá de nosotros. En los poemas de Ángel González encontramos con frecuencia esta forma de enfatizar por inversión irónica. El poema «La belleza» lo ejemplifica una vez más y, situado como está en un libro de reconsideración de la conciencia desde una supuesta senectud, esa inversión cobra todavía mayor valor poético.

En la primera parte del texto asistimos a todo un ejercicio de conciencia logrado con ayuda de la exclamación y la interrogación retóricas: si nos declara primero la queja por la sensación de que en el presente se le esconde la belleza —ésta que se supo percibir «incluso en las axilas más violentas», dice con extremada

provocación sensorial—, y no la belleza convulsiva del vanguardista, sino la de todos los días, inmediatamente se le impone la duda, cuanto menos, acerca de si es el propio sujeto el que en su decadencia ha dejado de percibirla. Una vez más el poeta salva su exigencia de lucidez y rigor intelectual. Pero la duda se deja en suspenso, puesto que es un estado permanente de esa conciencia agónica: el siguiente momento de la indagación se centra en describir la persistencia, tanto más hiriente cuanto más desposeída, de esa belleza cruel que aguarda escondida pero vívida y ávida para sorprender al sujeto cuando más comfortable se sentía con sus quejas.

Destaca el uso preciso de ese adjetivo sensorial —«opalescente»— que, con la variabilidad de facetas que sugiere el ópalo de acuerdo con la luz que le iluminan, imaginamos como quieta pero viva, igual que la metáfora del alacrán (los insectos venenosos del deseo siempre dispuestos a morder al lector de Ángel González) que propicia la conclusión del poema en torno a la escritura. Además, en metonimia, la belleza muerde la mano que no puede dejar de escribir en los poemas, entre tanto desvalimiento y desengaño como le distraían, la victoria final de su presencia implacable. El a la belleza lo paga una vez más Ángel González con esta irónica denuncia del triunfo de la hermosura, por más que el arte, que es largo y además no importa, como dice el adagio y recuerda Machado, a su manera —luego veremos cómo lo retoma González en uno de los poemas últimos del libro—, ha dado parte de su sentido a la vida de quien habla, que es poeta, como Ángel.

Pero en la indagación sobre una identidad, borrosa por el tiempo, que vemos trazarse a lo largo del libro, al sujeto le interesa menos enfocar la vertiente artística que la simplemente existencial, la de quien escribe poemas pero vive como ciudadano. En efecto, los cuatro poemas siguientes apuntan otros tantos matices en torno a esa identidad esencial:

QUÉDATE QUIETO / / Deja para
mañana / lo que podrías haber hecho hoy /
(y comenzaste ayer sin saber cómo). / / Y
que mañana sea mañana siempre, / / que la
pereza deje inacabado / lo destinado a ser

perecedero; / que no intervenga el tiempo, /
que no tenga materia en que ensañarse. / /
Evita que mañana te deshaga / todo lo que tú
mismo / pudiste no haber hecho ayer.

El poeta comienza, en «Quédate quieto», por un cínico consejo que oculta una propuesta moral: no se trata sólo de reclamar aquel derecho a la pereza de tanto prestigio desde Fourier, sino también de retomar el juego deíctico con los adverbios temporales y los tiempos de los verbos para responder a la labor destructora del tiempo —«que no intervenga el tiempo, / que no tenga materia en que ensañarse»— con una afirmación de resistencia pasiva frente a su destrucción: no olvidemos que el poeta reitera que se refiere a un hacer aplicado a todo «lo destinado a ser perecedero», y sólo a eso. Como veremos en el poema final del libro, no todo es escepticismo en Ángel González y el amor es el ejemplo máximo de lo que no se destruye, pues arde cuando existe. Añadamos que el hilo de la referencia a Antonio Machado no se rompe, puesto que aquí se retoma el juego de permutaciones del «hoy es siempre todavía» para expresarse ahora, en el contexto adecuado, el deseo y el proyecto ético de que «mañana sea mañana siempre», un proyecto cuyo cinismo es sólo superficial, puesto que entraña, como consecuencia del antitrascendentalismo metafísico y como resultado del análisis de la experiencia, una precaria propuesta de felicidad.

Los tres poemas siguientes, «Autorretrato de los sesenta años», «De otro modo» y «El rostro es el espejo del espejo» cumplen, para lo que afecta a la cuestión de la identidad, el mismo papel epigramático y humorístico de los poemas breves de la primera parte del libro. Ahora, por medio de bromas y de sarcasmos, el poeta, a la manera del Antonio Machado de los «Proverbios y cantares», trata de situar con distancia y con rigor moral aquello que a otros poetas les deja sumidos en el pasmo de la despersonalización contemporánea o en el más lacrimoso estado del subjetivismo radical. No hay nada mejor que la contención para decir, en pocas palabras, lo que, al menos para este poeta, no tiene muchas vueltas.

Así, los cálculos vitales de su protagonista en distintas edades, en «Autorretrato de los sesenta

años», la extrañeza del propio nombre que, tratándose de Ángel, da mucho juego a la hora de ironizar, y que apunta una vez más al desarraigo y al proceso de extrañamiento que implica el yo en la escritura («¿Quién será ese? —me pregunto./ Y no sé qué pensar.»). Este tema, que desde Rimbaud a algunos novísimos ha abierto muchas posibilidades metapoéticas, no detiene a González en el umbral de una escritura que podríamos llamar transitiva, sino que tan sólo se apunta al margen, como un condicionante más del tratamiento fundamental y más universal del tiempo que deshace y que arrebatata.

Finalmente, en la línea intertextual de los poemas breves de Antonio Machado sobre el tema de los ojos en el espejo, o de la mirada en el otro, viene a la memoria, sobre todo, el poema del apócrifo Abel Martín «Mis ojos en el espejo/ son ojos ciegos que miran/ los ojos con que los veo». En «El rostro es el espejo del espejo», con sarcasmo, apostilla Ángel González parodiando el tópico orteguiano:

El espejo se contempla en mi rostro con
desinterés frío, / seguro / de que él es él y yo
su circunstancia.

Esta es, indudablemente, una manera chistosa —y cómplice— de saltar por encima de la tan frecuente trascendencia de lo subjetivo en otros autores, un juego de ingenio de tantos como hallamos diseminados en los libros últimos del poeta, siempre punzante en su capacidad de sugerencia. Desdramatizando al sujeto, quitándole su valor fetichista, el protagonismo del mundo exterior pasa a primer plano para equilibrar el sentimiento individual con el peso de la realidad de todos y, en última instancia, con el peso de la vida colectiva.

En los cuatro poemas finales se concentra buena parte del peso de este libro. Es como si todos los poemas anteriores estuviesen dispuestos en ese orden para preparar la recepción del tema clave del amor que, bien en forma de diálogo con el tú, como balance vital o como contrapeso idealista último de toda la angustia temporal y de todo el desengaño acumulados en los poemas anteriores, cierra el libro con una clara y lúcida apuesta por la vida. En «¿Qué sabes tú de lo que fue mi vida?», que recuerda,

entre otros, el poema «Siempre lo que quieras», de *Breves acotaciones para una biografía*, se plantea la situación imaginaria del personaje que se dirige a una mujer en un tono de diálogo amoroso distinto al de los poemas anteriores, más hiperbólico también, para trazar en una sola imagen su retrato del presente:

¿Qué sabes tú de lo que fue mi vida? / /
Ahora sólo ves estos últimos años / que son
como la empuñadura de un cuchillo / clavado
hasta el final en mi costado. / / Arráncalo de
golpe y un borbotón de sueños / salpicará tu
rostro. / / Podría dejarte ciega. Ten cuidado.

Aunque el paralelo con Antonio Machado podría prolongarse aquí —baste recordar el autorretrato entre galante y grotesco de «Glosando a Ronsard y otras rimas»—, me importa ante todo subrayar la eficacia de la enunciación, que, tras abrir el poema con una interrogación que resume en sí misma la situación desde la que habla el personaje, desarrolla la metáfora hernandiana del tiempo como hundido cuchillo en el costado que, además, taponata el «borbotón de sueños» que, como sangre —pues son la esencia de su vida— alcanzaría a cegar a la interlocutora.

El poema permitiría comentar algunas cuestiones de perspectiva masculina, acercarnos a una estética de bolero, y otras cosas más, que quedan solamente sugeridas aquí, pero sólo cabe ahora llamar la atención sobre cómo el poeta ha sabido darle una variación muy acorde con el tratamiento del diálogo amoroso a la cuestión que desde el principio del libro se presenta como central: el deterioro que produce el tiempo queda en la conciencia como suma de sueños irrealizados, de fracasos y de ilusiones que sólo la capacidad de olvido permite acarrear para seguir viviendo. El cuchillo es a la vez el arma clavada y el tapón que impide que esa sangre de sueños, que la vida, en suma, se desborde, en la relación humana y en el poema.

«No creo en la eternidad» enlaza tiempo y memoria con el poema «Todavía la memoria alevosa», de la primera parte, y es uno de los que mejor sintetiza los temas del libro a la vez que reafirma la antigua y única fe del protagonista: la fe en la continuidad del amor, en su victoria sobre la muerte.

NO CREO EN LA ETERNIDAD / / Mas sé que el tiempo es cóncavo / y reaparece por la espalda / sobresaltándonos de pronto / con sus inútiles charadas. / / ¿Te amaré ayer? / ¿Te amo hoy en día? / ¿No te amé acaso, todavía, mañana? / / No creo en la Eternidad. / Mas si algo ha de quedar de lo que fuimos / es el amor que pasa.

Las experiencias del tiempo y la memoria, pero también la del amor, dictan, en este poema, el desvelamiento y la autocritica de los procedimientos mediante los cuales el lenguaje de la poesía, como el del amor o el de ciertas formas de reflexión filosófica —que no la ética— pueden enredar al sujeto «con sus inútiles charadas», una de las cuales se realiza en estos mismos versos, en tono de humor, con el juego de tiempos verbales. Del desorden de las coordenadas de espacio y tiempo se desprende otro desorden íntimo de la conciencia —«¿Te amaré ayer? ¿Te amo hoy en día? / ¿No te amé acaso, todavía, mañana?»—, pero a estas alturas del libro, entre la permanente utilización de esta deixis imaginaria que instaura el desorden y la desorientación y la presencia continuada del juego temporal machadiano, parece evidente que Ángel González, cuyo protagonista no pierde nunca la lucidez, por más que en ocasiones pierda la fe en las palabras o se decante por la apuesta idealista enriquecedora, se ha servido del desorden de conciencia que ha creado para reflejar con precisión las angustias del tiempo y el desengaño de los sueños.

Además este recurso le sirve aquí también para apoyar, en el extremo opuesto, la hipótesis de la perduración del sentimiento amoroso más allá de la muerte, como en Quevedo. La alusión intertextual a Quevedo, sin embargo, se resuelve de otra forma tomando la cita de Bécquer «es el amor que pasa». Si el amor no muere con uno es porque «lo que ha ardido ya nada tiene que temer del tiempo», como decía en «Inmortalidad de la nada», de *Muestra...* (poema amoroso en el que, por cierto, se planteaba un temprano trastrueque de formas verbales). Pero también sigue vivo porque es transitivo, pasa del uno al otro: este creo que es el sentido de los versos finales, perfectamente serios, en los que no le ha importado al poeta elevar el tono. Por

lo demás, hasta la continuidad del amor se afirma tan sólo como una posibilidad: «No creo en la Eternidad./ Mas si algo ha de quedar de lo que fuimos/ es el amor que pasa.» El libro, como veremos ahora, se cierra precisamente con unos versos en los que el personaje reitera, obstinado y apasionado, esta idea.

«Sol ya ausente» es uno de los poemas mejores del libro y recapitula, con ternura y melancolía, los diversos temas que se han ido desplegando en sus páginas:

SOL YA AUSENTE / / Todavía un instante, mientras todo se apaga, / la piedra que recoge lo que el cielo desdeña, / esa mancha de luz / para cuando no quede, / un poco de calor / para cuando la noche... / / Todavía un instante, mientras todo se pierde, / la memoria que guarda la belleza de un rostro, / esos ojos lejanos que derraman / su claridad aquí, tan dulce y leve, / este amor obstinado / para cuando el olvido... / / Pero el olvido nunca: / / un instante final que se transforma en siempre, / la luz sobre la piedra, / la mirada / que dora tenuemente todavía / —después de haber mirado— / la penumbra de un sueño...

El armonioso ritmo de los versos que la base heptasilábica predominante mantiene a lo largo de todo el poema y las imágenes concretas y sencillas que la deixis va creando en este paisaje sentimental dan cuerpo a uno de esos textos también característicos de Ángel González —y excepcionales— que, sin recurrir a la distancia irónica ni a las ingeniosidades provocativas ni al contraluz violento, saben propiciar la comunicación sentimental y la complicidad moral para mantener a flote un vitalismo que puede con el desengaño y con el escepticismo.

Enfrentado como está el protagonista de este libro con el vacío que ocasiona su consideración sin trampas de la temporalidad, este poema justifica sobradamente la afirmación vitalista, menguante, sin duda, como corresponde a la experiencia de su protagonista, y tal vez percedera, pero siempre irrenunciable. En las dos primeras estrofas el personaje se da ánimos para perseverar en el gozo y en la emoción de la belleza mientras todo se apaga y se pierde: la piedra, la mancha de luz, un poco de calor, la belleza de un rostro. Pero cuando en la enume-

ración que el hablante va pronunciando aparece el amor, «este amor obstinado/ para cuando el olvido...», el registro de voz hablada experimenta un cambio radical. La enumeración se deja en suspenso, porque la palabra amor ha llevado a la palabra olvido. Se efectúa en el poema la reacción voluntarista, el olvido ha podido ser, en los primeros poemas la alternativa a las heridas de la memoria, pero ahora, cuando a la luz del sentimiento el hablante piensa en el olvido, la negación radical interrumpe el fluir de la enumeración, enlazando con los versos finales del poema anterior. La reacción moral cambia la apreciación de ese instante último, «que se transforma en siempre», y las imágenes que habían ido diseminándose se recuperan de nuevo a la luz del vitalismo reforzado por el amor, por un amor concreto («—después de haber mirado—»), por un sueño concreto.

«Sol ya ausente» termina donde empezaba el libro. «Ya nada ahora» saca una conclusión que es a la vez metapoética y moral.

YA NADA AHORA / / Largo es el arte; la
 vida en cambio corta / como un cuchillo. /
 Pero nada ya ahora / / —ni siquiera la
 muerte, por su parte / inmensa— / /
 podrá evitarlo: / exento, libre, / /
 como la niebla que al romper el día / los
 hondos valles del invierno exhalan, / /
 creciente en un espacio sin fronteras, / / este
 amor ya sin mí te amaré siempre.

El clima de intensidad sentimental del poema anterior deja paso a una mayor distancia, en principio: el poema se abre con un prolongado artificio verbal: de la referencia al adagio *ars longa, vita brevis*, que uno no puede aquí dissociar de los versos machadianos («el arte es un juguete», «el arte es largo y además no

importa») se pasa al juego de palabras propiciado por la bisemia y el encabalgamiento: «la vida corta/ como un cuchillo». Sin embargo, inmediatamente, se recupera el tono de exaltación amorosa y la referencia permanente al soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte» en reafirmación definitiva de los poemas anteriores, y el amor concreto, «este amor ya sin mí» queda obstinadamente afirmado y vibrando como última palabra en ese «siempre» que cierra el libro.

Ángel González, con su verso de experiencia, con un gran rigor verbal y con una gran libertad imaginativa, ha sabido llevar a su personaje, moral, tierno, desengañado y cómplice, a un trance tan peligroso como es el de situarlo ante las puertas de la muerte. Y de una manera absolutamente vitalista pese a todo, en un «De senectute» bastante insólito que nos lo acerca a los lectores de otra edad, no tan distinta. Cara a cara con el vacío, la unidad de pensamiento poético que propone este libro desmiente, en última instancia, la aparente pérdida de la fe en las palabras y ese hálito de resignación nihilista que en ocasiones se asoman a alguno de los poemas. Palabras de resistente, en todo caso, las que elevan este libro a la gran categoría de otros de su autor, nos gratifican sin trampas y nos remiten al principio de toda su poesía, a los versos del poema «Para que yo me llame Ángel González», que abrió, en 1956, *Áspero mundo*:

...un escombros tenaz, que se resiste
 a su ruina, que lucha contra el viento
 que avanza por caminos que no llevan
 a ningún sitio. El éxito
 de todos los fracasos. La enloquecida
 fuerza del desaliento...

De la maldad del mundo, y de la divinidad del amor y de la música en la poesía de Ángel González

FRANCISCO FORTUNY



TAL vez pudiera parecer que hablar de Fray Luis como marco referencial para un desarrollo temático de Ángel González es algo fuera de lugar y un sinsentido. Pero no es tan claramente así: no será ésta la primera vez que alguien aluda a la dialéctica Música/Ruido en el fraile como trasunto figurativo de los respectivos términos reales Mundo Natural Obra de Dios/Mundo Artificial (social) Obra de los Seres Humanos. Ángel González, ateo o agnóstico militante, anticlerical, enemigo de iglesias en tanto que justificadoras y legitimadoras ideológicas de los abusos del poder, poeta social de izquierdas e irónico crítico de los que resultarán en sus manos descazados títeres, capaz de reírse de lo más sagrado, profanador de blanquedas tumbas culturales, no parece, así a primera vista, muy frayluisiano, que digamos. Más bien al contrario, y tal cosa es lo que se deduce de una primera lectura de los últimos versos de «Revelación», primer poema de la sección «Teoelegía y moral» del libro *Prosemas o menos*:

Es la verdad: / ¡Dios existe / en la música! / /
(Cuatro compases más, y otra vez solos).

De entrada, es evidente que el Ángel está negando la existencia de Dios: cuando la música se apaga, Dios deja de estar con nosotros. Pero, como siempre ocurre con la ironía, los versos citados han dicho más de lo que parecen decir, porque toda ironía es afirmar una cosa y a la vez su contraria: decir irónicamente que es verdad que Dios existe es decir que es mentira que exista, o que no existe de verdad. Pero también por la misma razón cabe señalar que, de alguna manera, Dios no nos deja solos cuando nos deja solos al acabar la música. Y la razón de tan irónica paradoja (o de tan paradójica ironía —en realidad todas las ironías son paradójicas—) es que el tema del poema es la existencia de algo divino —la música.

La música, que ya en Fray Luis simbolizaba la armonía de la obra cósmica de Dios, el Gran Maestro intérprete de «aquesta inmensa cítara» que es el universo —éste— de las esferas pitagóricas, es el espacio-tempo sagrado en que Dios se hace manifiesto a González; y aunque el poeta sabe que Dios no existe en el sentido que pretenden las iglesias y los curas, insinúa que, en otro sentido, en un sentido paradójico (o irónico) sí que puede existir, y de hecho existe, cuando suena la música —extremada.

La música es, pues, el escenario sagrado (hierofánico) e intangible —aunque en verdad perceptible— de una teofanía que explica (frayluisiana e incluso gnósticamente) por qué Dios no puede manifestarse (o lo que es lo mismo desde la perspectiva de la experiencia humana: existir) en el mundo: este mundo no es musical, no hay en él armonía, está lleno de dolor y sufrimiento, de injusticia, de abusos de poder, de dictadores e iglesias que los legitiman ideológicamente: éste es un mundo de caos: de Ruido. Éste es un mundo odioso, porque es un mundo lleno de odio.

Y precisamente por eso es el amor otra de las cosas en que la divinidad se manifiesta, porque ése es el sentimiento que nos hace, por excelencia, divinos, hasta tal punto que, como se sabe de sobra, es considerado por el poeta como la razón de la inexistencia de Dios, cuando dice:

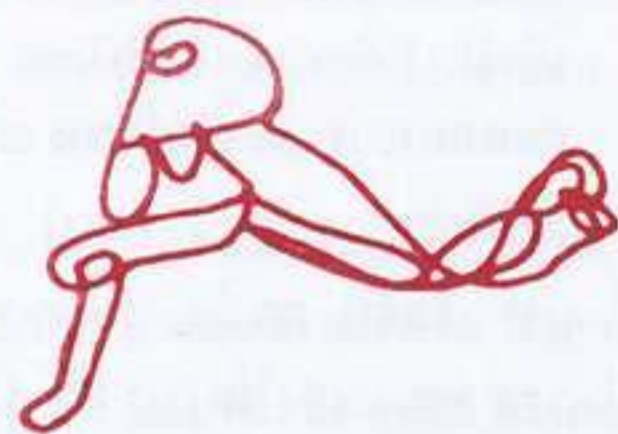
si yo fuese / Dios, haría / lo posible por ser
Ángel González / para quererte tal como te
quiero

Y es posible que sea verdad, porque, como se ha escrito, Dios es Amor.

O lo que es lo mismo: Música.

Ángel González, músico¹

ANTONIO GALLEGO



ES tan obvia la presencia de la música en la poesía de Ángel González —no menos de veinte poemas explícitos y muchos más con alusiones incuestionables— que este hecho ha sido reconocido y estudiado por todos sus exégetas desde el excelente estudio de Don Emilio Alarcos de 1969, que alude al mismo asunto desde el título: *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*. El maestro Alarcos ya señaló dos características musicales de su poesía, una negativa y otra positiva. La primera, el desinterés del poeta por el aspecto fónico, sonoro, de sus versos; y no es que Ángel González ignore los encantos de la eufonía, pues ya demostró muy pronto habilidad suficiente para capturarla, como se puede ver, por ejemplo, en el apartado «Canciones» de su primer libro, *Áspero mundo* (Madrid, 1956).

«Voz que soledad sonando / por todo el ámbito asola, / de tan triste, de tan sola, / todo lo que va tocando»²

La segunda característica, según Alarcos, es que muchos de los contenidos se desarrollan en el poema de manera musical, según organigramas formales extraídos del mundo de la música. Me remito a su luminoso ensayo para no alargar más estas notas.

Yo me voy a fijar, exclusivamente, en poemas de asunto musical y voy a tratar de analizar qué funciones cumple el empleo de la música. Pero antes, déjenme recordar lo que me contestó el poeta cuando le pregunté —en un acto público— por la causa de tanta música en su poesía. Esta fue su respuesta:

«La música aparece en mi poesía porque yo soy un músico frustrado, y lo digo muy en serio. Siempre sentí una enorme vocación de músico, desde niño, desde la primera vez que oí tocar un instrumento musical, que tendría yo tres o cuatro años (...) Estudié también por mi cuenta música, solfeo, teoría de la música, historia de la música, y con ese bagaje, y pocas audiciones musicales, mi amor a la música me hizo acercarme a ella de la forma que fuera. Y la única forma que me vino a mano fue la de escribir sobre música.»³

¹ Amplió y anoto con más precisión los párrafos que dediqué a Ángel González en *La música en los poetas asturianos. De Campoamor a Víctor Botas*, lección de apertura del Curso 2000-2001, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001, p. 20-24.

² Cito siempre por Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 29.

³ «Poesía y música. Intervinieron los poetas Carlos Bousoño, José Hierro, Claudio Rodríguez y Ángel González con el musicólogo Antonio Gallego», en *Boletín Informativo, Fundación Juan March*, 280 (Mayo 1998), p. 25-29.

Sin tanto detalle, ya lo había escrito en sitio desacostumbrado, una breve pero perfecta autobiografía publicada en la segunda solapa de su poesía completa *Palabra sobre palabra*:

«Si acabé escribiendo poesía fue, antes que por otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero acto de vivir. Pero yo hubiese preferido ser músico — cantautor de boleros sentimentales— o tal vez pintor.»

Y un dato más, poco conocido: En 1948 colabora en un diario de Oviedo «en calidad de crítico de música», actividad que el poeta no recuerda con especial cariño.

Hay muchos matices en los poemas músicos de Ángel González. Esbozaré los principales, en mi opinión.

La Música aparece como símbolo acomodaticio de un mundo bello pero falso, podrido. Veán este ejemplo de su libro *Sin esperanza, con convencimiento* (1961):

«Otro tiempo vendrá distinto a este. / Y alguien dirá: / «Hablaste mal. Debiste haber contado / otras historias: / violines estirándose indolentes / en una noche densa de perfumes (...) / y canto / todo lo que perdí: por lo que muero.»⁴

El más importante poema en este sentido es el que aparece en su tercer libro (*Grado elemental*, Premio Antonio Machado, París, 1962), titulado «Penúltima nostalgia». El autor, que ha confesado haberlo escrito tras ver la película *El último cuplé* de Sarita Montiel, traza en él una suerte de historia de la música de entretenimiento del siglo XX, desde «aquel dulce violín, / el de los tangos», pasando por la marimba caribeña, los blues y las síncopas, la apoteosis del metal («las brillantes trompetas y el sinuoso / saxo / —y el torpe, exacto, articulado y grave / trombón de varas—»):

«Ahora / que todo es ya pasado,
/ sentimos la nostalgia. /
Olvidamos, en cambio, / los
cadáveres, / los campos de
batalla, / el hambre de los
campos, / las razones del
hambre.»⁵

Es como si el poeta quisiera defenderse ante la música. A la que

utiliza también en plan irónico, como en su célebre «Estoy bartok de todo», del libro de largo título *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (Madrid 1976/1977):

«Estoy bartok de todo, / bela, / bartok de ese violín que me persigue, / de las sinuosas violas, / de la insidia que el oboe propaga, / de la admonitoria gravedad del fagot, / de la furia del viento, / del hondo crepitar de la madera.»⁶

O este otro, más elegíaco, inequívoco homenaje, titulado «Sonata para violín solo (Juan Sebastián Bach)»:

«Como la mano pura que graba en las paredes / mensajes obsesivos de amor, / sueños cifrados, / así / la trayectoria cruel de este cuchillo / me está marcando el alma...»⁷

Pero no puede vivir sin música este poeta, a pesar de sus heridas:

«Reverbera la música en los muros / y traspasa mi cuerpo como si no existiese. / / ¿Soy sólo una memoria que regresa / desde el cabo remoto de la vida / fiel a una invocación que no perdona? / / Música que rechazan las paredes: / sólo soy eso. / / Cuando ella cesa, también yo me extingo.»⁸

Y no sólo él se extingue. Aquí se extingue, sin música, hasta el mismo Dios. Veán este poema, titulado «Revelación» (*Prosemas o menos*, 1985):

«Dios existe en la música. / En el centro / de la polifonía / se abre su reino, inmenso y deslumbrante. / Incesante, infinita, / la creación extiende sus fronteras. / ¿Qué improbable / constelación / se atrevería a brillar / más allá de sus límites? / Escalas luminosas tienden puentes / de firmamento a firmamento, / fundan el poderío / de la evidencia. / Asombro. / Es la verdad: / ¡Dios existe / en la música! / / (Cuatro compases más, y otra vez solos.)»⁹

Con su importante «Epílogo», segunda parte y culminación de «Revelación»:

«Cuando el músico guarda el violoncelo

⁴ *Palabra...*, p. 63.

⁵ *Palabra...*, p. 135-139.

⁶ *Palabra...*, p. 285.

⁷ *Palabra...*, p. 271.

⁸ *Palabra...*, p. 273.

⁹ *Palabra...*, p. 343.

/ en su negro sarcófago / el cadáver de Dios
huele a resina.»¹⁰

Siempre me ha recordado este final el humor un poco macabro, sarcástico sin duda, del «Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural», tan repleto de dobles y triples sentidos (*Procedimientos narrativos*, Santander, 1972):

«Pianista enlutado / que demoras los dedos /
en una frase grave, lenta, honda: / todos / te
acompañamos en el sentimiento.»¹¹

Además de las alusiones concretas a músicos de prestigio (Bach, Vivaldi, Bartók), Ángel González, consecuente con su fracasada vocación de cantautor de boleros, se complace en las citas de músicas de salón, de esas músicas de entretenimiento que saben conservar tan prodigiosamente el tiempo ido. A veces las utiliza haciendo pequeños chistes, como en «Vals de atardecer», de *Tratado de urbanismo* (Barcelona, 1967/1976):

«Los pianos golpean
con sus colas /
enjambres de violines y
de violas. / Es el vals
de las solas / y
solteras, / el vals de las
muchachas casaderas,
/ que arrebató por
rachas / su corazón
raído de muchachas.»¹²

El «vals de las solas» se refiere a la popularísima obra del mexicano Juventino Rosas (1868-1894) conocida como «Vals de las olas», aunque su verdadero título es *Sobre las olas. Vals para canto y piano*, como rezan las partituras y nos recordó

Pablo Neruda en su «Oda al vals sobre las olas» (*Tercer libro sobre las odas*, Buenos Aires, 1957), tan sentimental casi como la letra del vals original, que comienza así:

«Olas que al llegar \ plañideras muriendo a mis
pies, / nuevas del hogar \ para cada viajero
traéis; / si no me decís \ que hay un ángel que
guarda el bajel, / mi cuerpo infeliz \ para
siempre en la arena envolved.»¹³

En otras ocasiones, la cita es más exacta, y se intercala en el poema subrayando la canción con cursiva, como en «Tango de madrugada», también en *Tratado de urbanismo*:

«Por detrás del violín apunta la
esperanza: / una leve esperanza
densamente imposible. / Sé que
no has de volver. / La mujer canta
/ Sé que no has / de volver. La
noche / sigue. Sé / que no has de
volver.»¹⁴

O bien, se traza sobre ella —y es ejemplo de construcción musical como los que señala Alarcos— un contrapunto y se confiesa que se trata de una nueva versión. Así, en el mismo libro anterior, «La paloma (versión libre)», sobre la famosa habanera del alavés Sebastián Yradier¹⁵. O simplemente se cita, como el verso de referencia de «Madrigal melancólico», en *Prosemas o menos* (1985):

«Se me olvidó que te olvidé...
(De un bolero de Lolita de la
Colina)»¹⁶

Pero la deformación irónica más radical es la que Ángel González traza sobre la bien conocida canción mexicana de Quirino Mendoza (1858-1957), la popularísima *Cielito lindo*. Sólo conociendo su letra («Ese lunar que tienes / cielito lindo, junto a la boca / no se lo des a nadie, / cielito lindo, que a mí me toca»

¹⁰ *Palabra...*, p. 344. La disposición gráfica de las dos partes del poema, el que el «Epílogo» vaya en página aparte así como su aparición en el índice del libro, dan a entender que son poemas diferentes: El autor me confirma que se trata de un solo poema.

¹¹ *Palabra...*, p. 253.

¹² *Palabra...*, p. 215.

¹³ Doy el comienzo de la letra y el subtítulo de vals *cantado* porque las innumerables versiones sólo instrumentales han hecho olvidar este hecho. Así cobra sentido lo que nos cuenta Concha Méndez en sus memorias sobre las veladas en casa de Vicente Aleixandre y el espectáculo de Federico García Lorca sentado al piano y cantando: «Me acuerdo que una vez compuso una letra para el vals de las olas.» Cito por la deliciosa antología de Mario Hernández, «10 Poemas sobre el vals», en *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, 29 (Madrid, 1987), p. 117-141. No recoge Hernández el «Elogio del vals» que Rogelio Buendía dedicó a Adriano del Valle y publicó en la revista *Grecia* (nº 12, Sevilla, 1 de abril de 1919), tan antiguo, pues, como el de Gerardo Diego fechado ese mismo año pero publicado mucho después. En él se cita nuestra obra: «Oh tú, *Vals de las olas*, / rememorante como una habanera, / y tú, *Quand l'amour meurt*, / que sollozas, temblando en sensualismo.» (Rogelio Buendía, *Obra poética de vanguardia*, ed. de J.Mª Barrera López, Huelva, Diputación Provincial, 1995, p. 269-270).

¹⁴ *Palabra...*, p. 216.

¹⁵ *Palabra...*, p. 224-225.

¹⁶ *Palabra...*, p. 383.

puede saborearse el ingenio de nuestro poeta en «Canción, glosa y cuestiones» (*Prosemas o menos*):

«Ese lugar que tienes, / cielito lindo, / entre las piernas, / ese lugar tan íntimo / y querido / es un lugar común.»¹⁷

Es este, claro es, el aspecto más divertido de la poesía musical de Ángel González, que no elude tampoco la nota descriptiva que tanto hicieron sonar los modernistas, en «Crepúsculo, Alburquerque, estío» (*Prosemas o menos*):

«¡Sol sostenido en el poniente, alta / polifonía de la luz! / / Desde el otro confín del horizonte, / la montaña coral / —madera y viento— / responde con un denso acorde cárdeno / a la larga cadencia de la tarde.»¹⁸

O la nota expresionista, como la del final de su poema «La trompeta (*Louis Armstrong*)» en *Tratado de urbanismo*:

«Un grito agudo interrumpió la melodía. / El artista, extrañado, / agitó su instrumento / y cayó al suelo, yerta, rota, / una brillante y negra golondrina.»¹⁹

O la más sensual veta impresionista, como en ese delicioso «Calambur» de *Muestra, corregida y aumentada...*, en el que el poeta juega de nuevo con el doble significado que pueden tener las sílabas guidonianas con las que solfeamos. Es procedimiento muy antiguo con el que jugaron los poetas del *Cancionero de Palacio* («A los baños del amor / sola m'iré») o el mismísimo Lope de Vega. Este es el final del «Calambur»:

«Dore mi sol así las olas y la / espuma que en tu cuerpo canta, canta / —más por tus senos que por tu garganta— / do re mi sol la si la sol la si la.»²⁰

Pero no es este el registro poético-musical de Ángel González que persiste en el recuerdo cuando pasa el tiempo y sólo queda el perfume de lo esencial. En mí al menos permanece con más fuerza un aroma más melancólico, más triste si se quiere, más sentimental. También más sereno. Así, ante un crepúsculo similar al de Alburquerque, en el poema titulado «Este cielo» en su último libro *Otoño y otras luces*

(2001), ya no intenta llamar nuestra atención con potentes imágenes musicales, aunque hay también un acorde:

«El acorde final que, / resonante, / dice el fin de la música / mientras la música se oye todavía.»

La reflexión ante el portento del crepúsculo es muy otra:

«Este cielo de otoño, / su imagen remansada en mis pupilas, / piadosa moratoria que la tarde concede / a la débil penumbra que aún me habita.»²¹

Resumiendo, si es que puede haber resumen en los infinitos matices de una flecha entre el carcaj y la diana. Hubo un tiempo en el que Ángel González consideraba a la música como sinónimo «de una época imposible perdida para siempre», «de una vaga esperanza irrealizable» (*Tratado de urbanismo*, «Canción para cantar una canción»):

«Se llama simplemente: / canción. / / Pero no es sólo eso. / / Es también la tristeza.»²²

La música era una imposible resistencia ante la implacable ruina del tiempo que fluye. Ni «Thelonius Monk, Vivaldi y otros monstruos», ni «el rock igual que un látigo» cruzándoles el pecho, ni siquiera Bob Dylan... Todo era inútil, nos dice en «Del campo o de la mar» (*Procedimientos narrativos*), para concluir

«El otoño oxidaba la ciudad y sus parques. / / Definitivamente, / el verano había terminado.»²³

El poema más elocuente en este sentido, y uno de mis favoritos como lector de Ángel González, es la «Elegía pura» de *Muestra corregida y aumentada...* Merece la pena saborearla entera:

«Aquí no pasa nada, / salvo el tiempo: / irrepertible / música que resuena, / ya extinguida, / en un corazón hueco, abandonado, / que alguien toma un momento, / escucha / y tira.»²⁴

Sin embargo, hay varios chispazos en la poesía de Ángel González en una dirección que pocas veces transitó: La de la música como salvación, no como el óxido corrosivo del presente o el símbolo más

¹⁷ *Palabra...*, p. 380.

¹⁸ *Palabra...*, p. 335.

¹⁹ *Palabra...*, p. 217.

²⁰ *Palabra...*, p. 298.

²¹ Ángel González,

Otoño y otras luces, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 19.

²² *Palabra...*, p. 218.

²³ *Palabra...*, p. 249-250.

²⁴ *Palabra...*, p. 276.

corrosivo aún del pasado. En época bien temprana, y en el célebre «Me basta así» de *Palabra sobre palabra* (1965), el libro cuyo título ha escogido para el conjunto de su obra poética, el poeta contempla a su amada aún dormida. Tras

«aclarar que si yo fuese / Dios, haría / lo posible por ser Ángel González / para quererte tal como te quiero,»

el poeta termina entre paréntesis, como con miedo de despertarla, y en clara rememoración de la música inoíble de las esferas, en plena onda de la fecunda noche serena de Fray Luis:

«(Escucho tu silencio. / Oigo / constelaciones: existes. /

Creo en ti. / Me basta.)»²⁵

Eres. /

Esta y no otra es la tesitura del bellissimo poema musical que corona su último libro, *Otoño y otras luces*, titulado «Dos veces la misma melodía», en el que nos dice:

«Absuelto por la música, / emerjo del Jordán del contrapunto / limpio de pasado: / nada que recordar. (...) / Tranquilo, corazón; en tus dominios / —así como lo oyes—, / lo que fue sigue siendo y será siempre.»²⁶

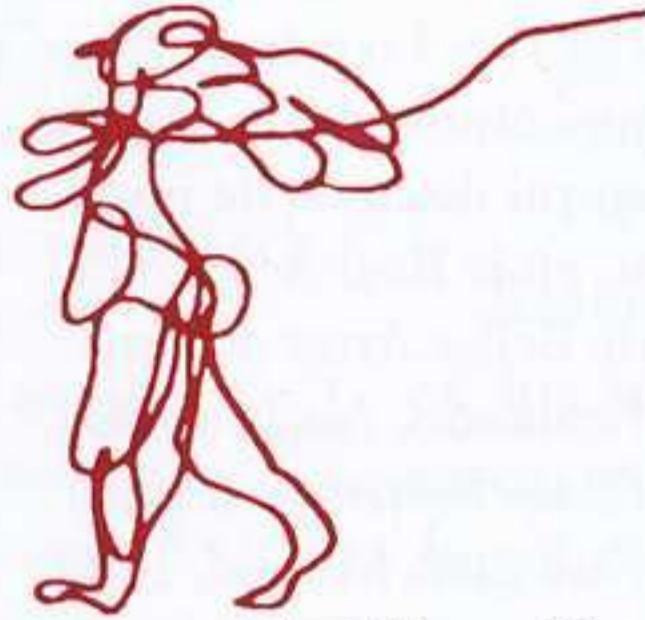
El «terco, reiterado canto» de un firme violín ha detenido la fuga. Estamos salvados.

²⁵ *Palabra...*, p. 176-177. Lo estudié en un contexto más amplio en mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Noche serena: Glosas contemporáneas a Fray Luis*, Madrid, 1996, p. 29.

²⁶ *Otoño...*, p. 77.

Segundo tiempo: de breves acotaciones a prosemas

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA



EN 1968 reúne Ángel González toda la poesía hasta entonces publicada en el volumen *Palabra sobre palabra*¹. La extensión al conjunto de su obra del título que había amparado los cinco poemas amorosos, refleja bien su específica conciencia estética: la poesía es cuestión de palabras, en la palabra reside su verdad y su mentira, lo que dice y lo que calla. Pronto iba a expresarlo de manera insuperable: «Poesía eres tú, dijo un poeta / —y esta vez era cierto— / mirando al Diccionario de la Lengua» («Poética N.º 4»). Poesía no es, por tanto, el tema —la mujer, por ejemplo ni la vivencia —el amor de ella—: poesía es la creación de esa vivencia en la ficción de la palabra. Rechazando, por solemne, el concepto de inspiración, prefiere hablar Ángel González de ocurrencia, no en el sentido de ingeniosidad sino en el de algo que viene al encuentro encarnado en una palabra, una frase, tal vez unos versos². Y ahí comienza, como veremos, el trabajo del poeta. A la pretendida crisis de fe en la utilidad de las palabras iba a añadirse también en 1968, a raíz de los sucesos de la «Primavera de Praga», otra de carácter ideológico que le llevaría a abandonar el Partido Comunista. Meses después, en 1969, moría su madre. Ligerero de equipaje, el poeta empezó entonces una nueva vida como profesor en varias universidades norteamericanas.

Todo ello supuso el inicio de una nueva etapa en la producción poética. Quería dejar atrás el «personaje poético» de marcado carácter autobiográfico, que había ido configurando en sus cinco primeros libros. Pensó en algún momento en crear, tan machadiano él, un heterónimo, pero le asustó justa-

¹ Barcelona, Seix Barral. En sucesivas ediciones ha ido incorporando nuevos libros. La 6.ª, 1994, termina, con *Deixis en fastasma* (1992)

² «Diálogo con uno mismo a través de cinco preguntas formuladas», en *Luna de abajo*, cit. p. 54.

mente eso: la referencia de comparación con don Antonio. Así que optó por desplazar la atención —acababa de subrayar que la poesía es «palabra sobre palabra»— directamente sobre los procedimientos poéticos incidiendo de manera refleja sobre las actitudes sentimentales que comportan. Nacieron de este modo *Breves acotaciones para una biografía*³, *Procedimientos narrativos*⁴ y *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*⁵. Los tres títulos forman en realidad —así lo ve el autor⁶— un solo libro: «En cierto modo —añade— estaba tratando de iniciar la escritura a partir no de experiencias, sino de esquemas, aunque no he podido —ni querido— evitar casi nunca que los esquemas se llenasen con mis experiencias». El intento se continúa en *Prosemas o menos*⁷, aunque ahí vuelve ya a tomar cuerpo el sujeto poético de las experiencias, al tiempo que éstas cobran de nuevo relieve como soporte de poemas.

Un compendio de poética

No me parece casual, antes bien en un poeta tan medido debe recibirse como un mensaje, que *Breves acotaciones* y *Muestra* se abran con sendos poemas sobre la poesía, y que en este último haya toda una sección con cuatro piezas de «Metapoesía», a lo que todavía se añaden en *Procedimientos*, «Ahí, donde fracasan las palabras», y en *Muestra*, «A la poesía» y «Oda a los nuevos bardos», composiciones que versan sobre diversos modos de practicar la poesía. Nueve poemas, en total, directamente consagrados a la reflexión sobre la tarea poética, permiten comprender la razón y el alcance de un cambio de formas, presagiado en casi todos sus componentes y que, pese a presentarse como producto de una crisis de fe en la utilidad de la poesía, no la desconecta de las preocupaciones y temas a que atendía desde el principio. Se completa ese verdadero compendio de poética en la sección «Diatribas, Homenajes» de *Prose-*

mas, en la que importan sobre todo, de un lado, las composiciones dedicadas a Juan Ramón Jiménez —«J.R.J.»— y a Mallarmé —«S.M. nos contempla desde un daguerrotipo»—, y de otro, los «Dos homenajes a Blas de Otero» y el par de «Glosas en homenaje a J.G.», Jorge Guillén.

«Escribir un poema se parece a un orgasmo» dice en «A veces», poema inicial de *Breves acotaciones*: «... manoseo las palabras, / muerdo sus senos y sus piernas ágiles / les levanto las faldas con mis dedos, / las miro desde abajo...». En el citado «Diálogo con uno mismo» explicaba Ángel la complejidad del lenguaje poético: las palabras no sólo conllevan nociones que remiten a una realidad sino que desencadenan una tupida red de reacciones de todo tipo. Las palabras están en el poema no sólo por lo que denotan sino, sobre todo, por lo que connotan:

La calidad de la materia sonora de la que están hechas las palabras es decisiva en la poesía; la distribución de los vocablos en el verso, la rima, el ritmo, las aliteraciones, los encabalgamientos y las pausas son detalles que pueden parecer mínimos, pero en ellos —tanto como en las metáforas y tropos— radica gran parte del potencial imaginativo y sugeridor del poema⁸.

Siendo esto válido para toda la escritura poética, se potencia su interés en este segundo tiempo de escritura que atiende primordialmente a los procedimientos. Claro que el poeta advierte a renglón seguido de que no se puede confundir la poesía con la música. Verlaine era «un poeta gnómico, sentencioso» cuando dijo aquello de «de la musique avant toute chose».

El intento [...] de desidear las palabras, de desconceptualizarlas, es el gran fracaso de la poesía moderna, atestigüado y prestigiado por ese genial especialista en productos descafeinados que fue Stéphane Mallarmé.

Como un perro de lanas que nos contempla «desde las páginas amarillentas de la Eternidad / —su estación favorita—», ve Ángel González

³ Las Palmas, Inventarios provisionales, 1969.

⁴ Santander, La Isla de los Ratones, 1972.

⁵ Madrid, Turner, 1976; 2ª ed. corregida y aumentada, 1977.

⁶ «Introducción», pag. 23.

⁷ Santander, Colección «Clásicos para todos los años» 1983 (edición no venal). Ampliada en Madrid, Hiperión, 1985.

⁸ Loc. cit., pp. 55 y s.

a Mallarmé: «seguro de la gracia / irresistible de su breve aullido / —impreso para siempre / en la memoria de las bibliotecas—» («S.M. nos contempla. ..»). Él, en cambio, se declara consciente en el primer poema de *Muestras* —«Introducción a unos poemas elegíacos»— de la inutilidad práctica de las palabras; sabe que disponerlas en el poema es como colocar rosas en un mausoleo: se marchitarán y se olvidará la mano que las deja. Pero quiere que «sean al menos [...] testimonio, / no del perdido bien que rememoran; / tampoco de la mano / —borrada ya en la sombra— / que hoy las deja en la sombra, / sino de la piedad que la ha movido».

«Escribir un poema: marcar la piel del agua. / Suavemente los signos / se deforman, se agrandan, / expresan lo que quieren...». Difícilmente se puede explicar mejor que con estos versos de la «Poética (a la que intento a veces aplicarme)» el juego de flexibilización de palabras y formas a que el poeta somete estos textos. Pero antes incluso de abordar los contenidos de los poemas de esta segunda época —anticipo que *Deixis en fantasma*⁹, abre, a mi juicio, un tercer tiempo—, guardémonos de creer que Ángel González abandona el compromiso de arraigo en su tiempo. No. A la «Orden (Poética a la que otros se aplican)» diciendo que los ojos deben estar fijos en el firmamento, para edificar el misterio —«Sé puro: / no nombres; no ilumines»—, opone su «Contra-Orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)». Y ¿en qué consiste? Pues no en otra cosa que en abrir los oídos y los ojos a lo que pasa en la calle:

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:
Marica el que lo íea,
Amo a Irma
Muera el... (silencio).

Si en el primer poema de *Áspero mundo* —«Para que yo me llame Ángel González»— el poeta se con-

sideraba un hombre en la larga cadena de los hombres, en «A la poesía», de *Muestra*, se presenta como un poeta en la tradición lírica y ahí define una vez más su querencia. Otros han dicho en poesía cosas oscuras, brillantes; enlazado ricas, sedosas palabras. Yo —le dice a la Poesía— quiero «sacarte a las calles, / despeinada, / ondulando en el viento / —libre, suelto, a su aire— / tu cabello sombrío / como una larga y negra carcajada». Se comprende que desde esa posición rechace la poesía de los llamados *novísimos* en la «Oda a los nuevos bardos». Tan amigo él de la explotación de los recursos fónicos, parodia su gusto por los «cisnes / cuyo perfil —anotan sonrientes— / susurra, intermitente, eses silentes». Y sobre la pauta de una maliciosa denominación que los poetas del 27 atribuían a Juan Ramón Jiménez —«Jota. Barba. Punto»¹⁰—, el antiguo devoto juanramoniano concluye: «¡Y el cisne —cero— cisne que equivoca / el agua antes tranquila y ya alamada, / era tan sólo nada-cisne-nada!». La antigua devoción a Juan Ramón, ya matizada en un estudio anterior¹¹, se rebaja todavía en el poema «J. R. J.» de *Prosemas* al presentarlo como un «laborioso mecánico» que pone a punto todas las piezas del poema-automóvil hasta que, orgulloso, exclama: «No lo toques ya más», para volver a empezar a trastocarlo todo de nuevo y terminar soltando «un tropo» y dejando «todas las piezas / en una lata malva».

Frente a ellos, el primero de los elogios a Blas de Otero destaca el que en sus palabras resuene «un difuso clamor de verdades oscuras», que son como las olas de un mar poderoso / que sumerge y levanta, / sin devolver ni arrebatarse nunca del todo, / el tiempo, el tiempo ido». Más significativos resultan aún, si cabe, en esta línea las «Glosas en Homenaje a J.G.» cuya admiración comparte con otros poetas de su grupo, sobre todo con Jaime Gil de Biedma: «Sí, la realidad propone siempre sueños, / mas sólo uno

⁹ Madrid, Hiperión, 1992.

¹⁰ Recuérdense los versos que circularon sobre el enfado de Juan Ramón por entender que *La voz a ti debida* de Pedro Salinas era a él debida: —El aire se serena / y Jota Barba Punto se suicida / Salinas cuando suena / *La voz a ti debida...*».

¹¹ Ángel González, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*, Gijón, Júcar, 1973. Allí comienza por reconocer que con su *Obra* llenó su vida y elogia sobre todo dos cosas: su preocupación metapoética, que enriquece la reflexión contemporánea sobre la poesía, y la capacidad para configurar un sujeto poético que nos lleva hasta las regiones más puras. Pero su acierto, concluye, está más en la expresión que en el mundo forjado.

entre muchos elige la mirada. / De quien madruga a verla, y no del sol, procede / —aunque él no se lo crea— / la luz». El poeta vallisoletano aparece a sus ojos como un arquero que sabe aprisionar y eternizar en la condensación de sus versos el instante fugaz de la realidad.

No es cosa de entrar aquí en valoraciones sobre la justeza y justicia de las descripciones que de unos y otros hace Ángel González, ni de los juicios estéticos que emite. Se trata de explicar cómo la técnica y sus juegos sólo tienen sentido para él como fuente de nominación, de iluminación y de conocimiento. En tal sentido, la diferencia entre el primer período y el segundo se sitúa no en el plano de la actitud ante la realidad sino en «la que el poeta tiene frente a sus capacidades como manipulador del lenguaje; en la mayor variedad de aproximaciones técnicas al poema; en cierto nivel de experimentación, que coincide con la preponderancia de los juegos de palabras, la ironía, el chiste, lo absurdo, e incluso las peculiaridades gráficas; en la creación de diversas voces líricas; [...] en el esfuerzo por redescubrir [la palabra cotidiana] a otro nivel de conciencia poética»¹².

A esta explotación del lenguaje coloquial hecha con la técnica deslexicalizadora antes señalada, se añade una fuerte carga de intertextualidad, también presente ya, aunque en menor medida, en la primera etapa. Sin duda ha influido en esto la coincidencia de su función como profesor de Literatura. Estudiando, por ejemplo, a Celaya; descubre que su poesía, tan expeditivamente encasillada por la crítica en la función de arma de combate, ofrece muchas máscaras¹³. En Machado aprende, entre otras cosas, los juegos dialécticos que le llevan a relativizar toda pretensión de verdad absoluta y el perspectivismo con que sus versos abren los espacios imaginativos¹⁴. A consecuencia de ello, dice Caballero Bonald, Ángel «se ha convertido en un poeta con un ojo

puesto en el pasado inmediato y otro en el siglo XXI, es decir, en un maestro bifocal de la conducta literaria concebida como un trabajo de expurgos y predicciones»¹⁵.

Una fecunda dislocación: salvación de la prosa

El lector que desde estas premisas aborda la producción de la segunda época puede todavía desconcertarse al tropezar con un poema como «Meriendo algunas tardes»: «Meriendo algunas tardes: / no todas tienen pulpa comestible». Lo que en la frase ordinaria designa un complemento circunstancial de tiempo, la hora de la merienda, se convierte aquí, en el desarrollo poético, en objeto directo de la acción. ¿Puro chiste? No. Debicki, por ejemplo, ha visto muy bien cómo éste alumbra nuevas posibilidades imaginativas. Y no termina ahí el logro:

Si estoy junto a la mar / muerdo primero los acantilados, / luego las nubes cárdenas y el cielo / / Si estoy en la ciudad / meriendo tarde a secas: / mastico lentamente los minutos / —tras haberles quitado las espinas— / y cuando se me acaban / me voy rumiando sombras, / recordando el tiempo devorado / con un acre sabor en la garganta.

Lo que directamente le interesa aquí al poeta es ensayar el procedimiento que, sirviéndose de la ambigüedad, además de producir un hallazgo estético, cuestiona la «relatividad de los significados alcanzados por el lenguaje, situándonos en un mundo donde construcciones verbales, y no realidades anecdóticas, rigen el significado de la realidad»¹⁶. Pero de manera indirecta, a la vez, muestra la actitud sentimental ante el paso del tiempo, expresándola no sólo en la referencia explícita de las palabras —lo que las palabras dicen— sino en el vacío que la imagen final configura: lo que las palabras callan.

¹² Santiago Daydítolson, «Oralidad y escritura en la poesía de Ángel González», *Siglo XX / 20th Century 6* (1988-1989), pág. 9.

¹³ Estudio introductorio a *Gabriel Celaya*. Antología, Madrid, Alianza Editorial, 1977, pags. 9-18.

¹⁴ Antonio Machado. *Estudio*. Madrid, Júcar, 1986.

¹⁵ José Manuel Caballero Bonald, «En Madrid (New México)», en *Luna de abajo*, cit., pág. 29.

¹⁶ Debicki, «Introducción» a Ángel González, pág. 60. Véase también Martha Miller, «The Uses of Play and Humor in Ángel González Second Period», en *Simposio-homenaje a Ángel González*. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban Editor, 1987, págs. 113-126.

Otro juego, en este caso de trasposición o inversión semántica, nos lleva, todavía en el poema «Hoy», de *Breves acotaciones*, a una actitud sentimental análoga: «el olor de la rosa me entierra en sus raíces, / el despertar me arroja a un sueño diferente, / existo, luego muero». A partir de ahí, los alacranes se amansan y las palomas se tornan fieras, al anochecer amanece, y el poeta y la amada, cogidos de la mano, desandan los días «hasta que al fin [dice] logramos perdernos en la nada».

No puedo demorarme aquí en el análisis de todos los procedimientos, algunos de ellos extraordinariamente fecundos en su complejidad. Es el caso de «Empleo de la nostalgia» en *Procedimientos*. La visión de un campus universitario norteamericano en primavera comienza por contrahacer una estampa bucólica mediante la ironía¹⁷, que introduce un doble discurso: las muchachas «que pax / pacem / en latín, / que meriendan pas pasa pan / con chocolate / en griego, / que saben / lenguas vivas / y se dejan besar / en el crepúsculo / (también en las rodillas) / y usan la coca cola como anticonceptivo». De pronto, los versos se desarrollan en dos columnas con diversa tipografía —redondas y cursiva— que uno puede leer de manera independiente, en vertical, o fundiendo una y otra. Es un caso más de relativización del significado del discurso. Superpuestos el tiempo presente —la experiencia del poeta en el campus— y, mediante la anticipación, del tiempo futuro, es al lector a quien corresponde fijar la perspectiva. Al final nos damos cuenta plena de la exactitud del título: el poeta no habla de la nostalgia sino del «Empleo de la nostalgia», esto es, trata directamente de un procedimiento del que se desprende una actitud sentimental. Las palabras no pueden fijar indeleblemente la experiencia de la vida y si brindan la posibilidad de jugar con los recuerdos, lo hacen para permitir que la memoria vuelva en su día al lugar de la vida, «lo mismo que una abeja / da vueltas / al perfume / de una flor ya arrancada: / inútilmente».

¹⁷ Véase el estudio particular de ese procedimiento en Martha Miller, «Literary Tradition Versus Speaker Experience in the Poetry of Ángel González», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7 (1982) pags. 79-96.

¹⁸ Para Douglas Benson la contemplación del paso del tiempo y sus efectos constituye el tema central del libro: «Ángel González y Muestra (1977): las perspectivas de una sensibilidad irónica», *Revista Hispánica Moderna*, 40 (1978-1979), págs. 42-59.

Al tiempo y al recuerdo dan vueltas sin cesar los poemas de *Muestra*¹⁸. Basta ver, para comprobarlo, «A mano armada», donde la contrafactura de la expresión 'a mano amada' y de otras como 'arma blanca' en «alma blanca», 'la bolsa o la vida' en «el olvido o la vida», prepara la configuración imaginativa de que los recuerdos, como se refieren a algo irremediabilmente perdido, son nocivos, por lo que hay que librarse de ellos: la memoria es «hierro viejo» que asesina. El largo ejercicio de aprovechamiento estético de los lugares comunes en su ambigüedad o en su polivalencia permite a Ángel González tomar una frase coloquial —«es lo que pasa»— y construir sobre ella el espléndido poema «A veces, en octubre, es lo que pasa...». Y allí no pasa más que lo que sucede en octubre: que comienzan a caer las hojas y se agudiza el frío y los pájaros emigran y... eso es lo que pasa. Pero los corazones se llenan de desesperanza, justamente por eso, por «lo que pasa»: el tiempo hacia la muerte.

Hay, con todo, en el mismo libro mucho más. No sólo ejercicios como el del precioso «Calambur» que, jugando con los tópicos léxicos de un poema amoroso del Siglo de Oro, pasados por el Alberti de *Cal y canto*, relativiza el valor del sentido —otro procedimiento— disipándolo en música:

dore mi sol así las olas y la / espuma
que en tu cuerpo canta, canta / —mas
por tus senos que por tu garganta— /
do re mi sol la si la sol la si la.

Torna en «Fragmentos» el recuerdo de la experiencia infantil de la guerra, recordando otras piezas de *Sin esperanza*, *Con convencimiento*. Y se cuele el tiempo de Historia de España con la durísima sátira requisitoria del «Horóscopo para un tirano olvidado» —«Ni Mars / ni Venus: / sólo / Marte de Carnaval»— y el remache en «Yarg Nairrod» [Dorian Gray o la «Antífrasis: a un héroe». En la misma dirección, el poema «Otra vez», dedicado a la memoria de Pablo Neruda y Salvador Allende, y «Chiloé, septiembre, 1972 (Un año después, en el recuerdo)». Se transparenta, en fin,

la propia biografía. Valga en este último apartado, uno por varios, la «Oda a la noche o letra para tango». La ambigüedad opera en este caso con la simultánea referencia a la bóveda de la noche y a una chistera:

Yo, sin embargo, te llevo en la cabeza, / vieja
noche de copa, / y cuando vuelvo a casa
sorteando / imprevisibles giros y farolas, / te
levanto en un gesto final ceremonioso /
dedicado a tus brillos y a mi sombra, / y te
dejo colgada allá en lo alto / —¡hasta mañana,
noche!—, / negra, deshabitada, misteriosa.

Se confirma la variedad en *Prosemas*, varios de cuyos poemas han sido ya estudiados o comentados aquí. Más que revisar en detalle sus seis secciones, lo que no haría sino confirmar la insistencia en las preocupaciones temáticas anteriores, interesa precisar esa consolidación del sujeto poético de la que he hablado. Hay quien ve a *Prosemas* como «un libro lleno de amargura, de pesimismo, de negaciones»¹⁹. El poeta reconoce en la producción de la segunda etapa «un tono inevitablemente elegíaco», fruto de la vejez²⁰. No resulta difícil percibir al fondo de todo un acentuado desencanto. Pero conviene matizar las consecuencias que de ello se derivan. Porque la decisión de perseguir ferozmente, «entre el asco y el miedo, / a la alegría», manifestada en los «Fragmentos» de *Muestra*, se reafirma ahora con insistencia en «Pretexto» —«tanto deseo de morder la vida, / tanto amor»— y de «Vean lo que son las cosas». Y una preciosa alegoría, «Avanzaba de espaldas aquel río...», termina por traducir aquella actitud manriqueña: «Y consiento en mi morir / con voluntad placentera, / clara y pura». En efecto, el poeta se identifica con ese río que «no miraba adelante, no atendía / a su Norte, que era el Sur» y que se embebe contemplando todas las bellezas, ensanchándose para tocar las cosas que veía, acariciándolo todo con los ojos. «Y con qué amor lo hacía!».

Hay casos en que la ironía puede

resultar excesivamente ácida por la materia sobre la que actúa: pienso, sobre todo, en la sección «Teoelegía y moral». Poemas como «El Cristo de Velázquez», visto cual «banderillero desganado» al que un derrote de Dios ha atravesado el pecho, o la «Invitación de Cristo», en la que las palabras de la consagración eucarística atraen a «millares de hienas y vampiros», suenan a simple irreverencia. Pero si se tiene en cuenta que el poeta se declara agnóstico y si se reflexiona sobre el título —«Teoelegía» supone que, como dijo Hegel, Dios ha muerto y «moral» reclama una actitud consecuente a ese hecho— se entenderán mejor las cosas. Apunta Pere Rovira que la interpretación que el poeta hace del cuadro de Velázquez traduce una visión compasiva a la par que irónica de la tragedia de un idealista²¹. A mi juicio, conviene tener presente que en ese cuadro vio Unamuno el evangelio nacional de España; y en ese marco, como contrafactura irónica de las alegorías que don Miguel fue adivinando en la pintura, debe leerse el poema. Por lo que hace al segundo, es claro que en él se parodia el idealismo con que los

creyentes presentan el misterio, a la vez que se denuncia un concepto egoísta de la religión.

«Salvación de la prosa, belleza de la necesidad», tituló Gonzalo Sobejano uno de los estudios dedicados a la poesía de Ángel González²² y difícilmente puede expresarse con mayor concisión la razón estética de la escritura del poeta sobre todo en la segunda etapa: la voluntad de elevar a categoría de belleza la prosa de la vida, descubriendo por medio de una peculiar retórica —en realidad, de una antiretórica— la belleza que, por debajo de las convenciones lexicalizadas, se encuentra en la verdad desnuda. Propone un viejo adagio español ‘hacer de la necesidad virtud’. Sobre su pauta se empeña el poeta en desvelar la belleza de lo que pasa en la calle, de lo que nos pasa impuesto por la Ley del Tiempo —esa sí con mayúscula inevitable— y por las leyes de la Historia, esas sí combatibles.

¹⁹ Francisco J. Díaz de Castro, «Lectura de *Prosemas o menos*», *Anthropos*, 109, pág. 51.

²⁰ «Introducción», pág. 25.

²¹ «Los *prosemas* de Ángel González», *Ínsula*, 469 (1986), pág. 10; véase Mary Mauris, «Intertextualidad, discurso y ekfrasis en «El Cristo de Velázquez» de Ángel González»; en *En homenaje a Ángel González*, págs. 25-36.

²² «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», *Simpósio-Homenaje a Ángel González*, págs. 23-52; interesa también «Un *prosema* de Ángel González, más ciertas precisiones», en *En homenaje a Ángel González*, págs. 85-96.

Historia y experiencia en la poesía de Ángel González

LUIS GARCÍA MONTERO



ÁNGEL González es uno de los poetas más representativos del grupo literario del 50. En sus poemas pueden encontrarse las características de este grupo más destacadas generalmente por la crítica: verso de experiencia, vocabulario riguroso encuadrado en un tono de conversación, interés moral en el personaje protagonista de los poemas y toma de conciencia estética de una geografía urbana, sin duda el telón de fondo imprescindible para las situaciones y los sentimientos elaborados en los poemas. Así se perfila una atmósfera común, de preocupaciones compartidas, que sirve de alimento y soporte para las diversas tareas propias, para el desarrollo peculiarizado de cada uno de los poetas en sus personales operaciones de escritura.

El lector de Ángel González penetra al abrir sus libros en un mundo coherente, singularizado, en el que se respira una luz, una manera de observar las cosas, vivirlas y contarlas. Varios elementos reincidentes aseguran el diseño acoplado de este territorio personal. Como lector de Ángel González he apreciado siempre un comportamiento en sus poemas, una disciplina apoyada en las posibilidades de cinco características concretas: el protagonismo de un personaje moral cómplice y tierno, la libertad imaginativa, el uso multiforme de la ironía, la preocupación por la entidad y las situaciones históricas de la poesía y un sedimento de paciente vitalismo que, por debajo de la desolación, acaba valorando el tiempo y la literatura en su curso más positivo.

Explico ahora cómo entiendo la función de cada una de estas características en la poesía de Ángel González. En primer lugar, *el protagonismo de un personaje moral cómplice y tierno*. En la edición de 1977 de *Palabra sobre palabra*, el poeta se presenta de esta forma: «Larga y prematuramente adiestrado en el ejercicio de la paciencia y en la cuidadosa restauración de ilusiones sistemáticamente pisoteadas, me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambigua-

mente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia»¹. *Áspero mundo* (1956), su primer libro, está escrito con expresiones de desolación, con un hastío muy cercano a la cultura existencialista de la pesada lentitud del tiempo. Es una angustia que se vive en primera persona, que marca las costumbres, los horarios, la intimidad, alegrada sólo y temblorosamente por el amor. Pero se trata de una intimidad situada, surgida en un lugar preciso. Por ejemplo:

Aquí, Madrid, mil novecientos / cincuenta y cuatro: un hombre solo²

Es el sentimiento personal de la soledad lo que se nombra, pero no en abstracto. El poema expone el modo de vivir la soledad en un año y una ciudad concreta, en unas costumbres dibujadas. La poesía puede situarse precisamente en el punto de cruce y conexión que hay entre la experiencia del autor y la del resto de los ciudadanos que viven la misma historia. El protagonista poético se modela como respuesta a la historia observada y nace como lugar de condensación, como escena de encuentro de unas reacciones ante el mundo, que son personales, pero que necesariamente confluyen con las reacciones de los demás. Los versos se apoyan en la mirada de este personaje, en la forma de describir y sentir, en las consideraciones de una soledad compartida, que por ser soledad íntima no admite grandilocuencia en los tonos y por ser compartida no cae en el aislamiento temático o en la superficialidad esteticista. El poema busca o construye un lector cómplice, situado en el lugar preciso para entender. Digamos de paso que esta posición, en la que intimidad e historia se funden sin las fronteras cortantes que suelen establecerse entre los aspectos privados y públicos, enriquece los posibles cauces de la llamada poesía social, dirigiéndola hacia una voz de análisis crítico, una reflexión sobre los hábitos colectivos y la propia educación sentimental. Este enriquecimiento puede comprobarse en los poemas sociales de Gil de Biedma, Barral, Caballero Bonald y, por supuesto, en los de Ángel González, sobre todo en los pertenecientes a *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), *Grado elemental* (1962) y *Tratado de urbanismo* (1967).

El alcance social de los poemas de Ángel González no se produce por el desarrollo de una crónica testimonial exterior al propio poeta, sino por la toma de conciencia del insoslayable carácter histórico de su propia intimidad. Ya en la poética que escribió para la antología de Francisco Ribes *Poesía última*, titulada «Poesía y compromiso», puso interés en aclarar que no se trataba de «defender una poesía por su temática». Lo importante estaba en comprender las relaciones entre la individualidad y la historia, es decir, entre la palabra poética y la historia: «La poesía, como obra del hombre y para el hombre, está sujeta a tantos cambios y mudanzas como el hombre mismo. La Historia de la poesía, la Historia de la literatura, no es más que un fragmento de la Historia, que siempre es del hombre. A veces se omite este hecho, o no se destaca lo suficiente, y se pretende analizar históricamente la poesía, presentándola como un desarrollo que obedece a leyes internas, propias, desarraigándolas, en la medida de lo posible, de la actividad humana...». Y finalmente concreta: «Escribiendo desde la pretendida inmutabilidad de la naturaleza huma-

¹ Esta nota autobiográfica puede leerse en la solapa de *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Barral, 1977.

² *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 14. Cito por esta edición.

na, el escritor se quedará probablemente en el olvido»³. Es una idea que permanece en las poéticas de Ángel González, más allá de la vigencia de la poesía social como moda. En las respuestas que le da a José Batlló para su *Antología de la nueva poesía española* (Madrid, El Bardo, 1968), vuelve sobre este tema: «No me interesa expresar ese yo ideal en el que algunos todavía creen, encerrado en los insalvables límites de la piel de cada uno: entre otras razones, porque ese yo no existe. Cuando digo *expresarme*, me refiero a toda mi historia, que es una parte de la historia que vivimos todos»⁴.

Esta definición histórica de la intimidad quiere solventar las diferencias abismales que tanto la sociología como la historia de la literatura pretenden hacer entre lo privado y lo público, entre el carácter inmaculado del yo y el sistema de la realidad. Según el sistema de valores de Ángel González, para referirse a experiencias de valor histórico no hace falta separarse de la mirada propia, de las inclinaciones más íntimas del corazón:

Hoy voy a describir el campo /
de batalla / *tal como yo lo vi*, una
vez decidida / la suerte de los
hombres que lucharon / muchos
hasta morir, / otros / hasta
seguir viviendo todavía. (p. 69).

A esta manera de concebir las cosas se refiere en las reflexiones que escribió como prólogo de sus *Poemas*: «Quiero aclarar, aunque sea de pasada, que esos poemas no pretendían ser simples crónicas, meras descripciones de ciertos hechos; lo que me importaba era ser fiel a mi experiencia de esos hechos; intentaba describir el campo de batalla tal como yo lo vi —para emplear las mismas palabras de uno de mis poemas—. Al tratar esos temas, casi siempre escribí literalmente de memoria, o mejor aún, como se dice en francés, *par coeur*: los recuerdos suelen estar desencadenados por el sentimiento»⁵.

En esta concepción histórica de

la intimidad hay una clara influencia del pensamiento marxista, de una parte, y un antecedente poético claro en Antonio Machado. La lectura que Ángel González hace en su libro sobre *Antonio Machado* incide continuamente en la imposibilidad de una negación poética de la realidad en favor de un ingenuo subjetivismo simbolista: «Lo que Machado nos dice está —otra vez— muy claro: no acepta la disolución del mundo exterior, la fabricación o confección humana de enigmas al margen de la realidad»⁶, Ángel González ha reconocido también frecuentemente la influencia del marxismo en su formación cultural: «Al margen de todo eso, el marxismo era una forma de entender el mundo que a mí me producía curiosidad y satisfacción, aunque ya dije que los motivos de mi militancia política eran mucho más morales y personales que puramente ideológicos. En bastantes aspectos sigo dentro de la órbita del pensamiento marxista, aunque no puedo presumir de haber leído bien a Marx; pero sí sé más o menos lo que es el marxismo, y siempre me ha producido una gran atracción»⁷.

Una lectura del pensamiento ideológico del marxismo, mucho más cerca de la reflexión distanciada de Brecht que de las consignas de un realismo socialista impuesto por decreto, está en la base de la meditación sobre la intimidad como territorio histórico que hacen en los años sesenta Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo o Ángel González. Bastaría comprobar la coherencia que tienen las poéticas que todos ellos escriben para la antología de Rubén Velá, *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social* (Buenos Aires, Ediciones Dead Weight, 1965). Se trataba de una reflexión perfectamente acoplada a los esquemas de la poesía de la experiencia y a la búsqueda de un tono confesional, verosímil, que expu-

³ Francisco Ribes, *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 57-59.

⁴ Una buena recopilación de las ideas poéticas de Ángel González puede encontrarse en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 19-41.

⁵ Ángel González, «Introducción», en *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 18.

⁶ Antonio Machado, Madrid, Júcar, 1986, p. 73. No hace falta recordar las frecuentes reflexiones de Machado sobre el carácter histórico de los sentimientos.

⁷ «Para que yo me llame Ángel González», declaraciones a María Payeras, «Ángel González: una poética de la experiencia y la cotidianidad», *Anthopos*, 109, p. 25.

siese las indagaciones de la intimidad en unos versos abiertos a la participación del lector. Para este análisis objetivo de la educación sentimental propia y del valor de la realidad era muy útil la construcción de poemas, con un escenario realista, donde, un personaje protagonizara experiencias concretas en el desarrollo de los versos. El personaje, al conseguir un valor modélico en el texto, no se identifica exactamente con el autor, logrando así trascender sus propias experiencias y darle una significación más amplia a lo que sucede en los versos. Porque se trata de que las cosas sucedan, cobren vida en los versos.

Las relaciones amistosas y literarias con el grupo de Barcelona fueron fundamentales para Ángel González. «Después me importó mucho —declara el poeta a Federico Campbell— la crítica y la aceptación de mis poemas en Barcelona por parte de un grupo entonces muy compacto formado por Jaime Gil, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y otros. Hablo de los años 55 y 56, cuando yo residía allí. Especialmente la amistad de Jaime me sirvió mucho, porque fue durante años un lector muy receptivo de mis poemas. Leía todas mis cosas antes de ser publicadas»⁸. A su relación poética especial con Jaime Gil de Biedma se ha referido en otras ocasiones: «Con Jaime Gil de Biedma coincidía, por ejemplo, en escribir una poesía que, al margen de su dependencia de ciertos modelos literarios, partía de vivencias muy concretas. La reflexión acerca de la luego tan traída y llevada *poesía de la experiencia* creo que fue él quien la introdujo entre nosotros»⁹.

Los ojos del personaje moral, que consolida y justifica los poemas de Ángel González en sus medita-

das reacciones ante el mundo, tienen uno de sus mejores recursos en *la libertad imaginativa*, la libertad de ver, intuir y exponer las cosas,

libertad literaria de exposición y argumentación según los estados de ánimo. La palabra del personaje juega así y trastoca los reglamentos de la lógica y el tiempo, aunque dentro siempre del tono realista de la experiencia confesada. Esta mezcla de realismo y libertad imaginativa produce una especial tensión poética, una caracterizadora festividad de la palabra o de los ojos, conscientes de que pueden trastocar los espesos valores establecidos en la rutina. Cambian matizadamente las frases hechas, se desplaza el significado de una palabra, se juega con la entidad rutinaria de las cosas y los casos. El equilibrio entre experiencia real y libertad imaginativa tiene un paralelo significativo en la poesía de César Vallejo, poeta muy importante en su formación y muy cercano al tono de sus primeros libros, en los que el sentimiento de la muerte, debido a la atmósfera existencialista, se cotidianiza en un deshacerse personal y diario frente a la lentitud amarilla de la realidad. Si, por ejemplo, César Vallejo le había sacado partido a las referencias de calendario («Me moriré en París con aguacero... / ... son testigos / los días jueves y los huesos húmeros»), Ángel González consigue en este campo uno de los recursos más significativos de su poesía, haciendo que el uso de los horarios y el tiempo se vea alterado por una lógica interna distinta a las normas¹⁰. Cito los conocidos versos iniciales del poema «Ayer», poema de *Sin esperanza, con convencimiento*:

Ayer fue miércoles toda la mañana. /
Por la tarde cambió: / se puso casi
lunes... (p. 84).

⁸ *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 368.

⁹ *Declaraciones a María Payeras*, p. 26.

¹⁰ Hay que hablar de paralelos y no de influencias directas en lo que se refiere a *Áspero mundo*, porque el poeta ha declarado en algunas ocasiones que su deslumbramiento vallejiano es posterior a la redacción de su primer libro: «A César Vallejo lo leí tarde, cuando ya había escrito mi primer libro, pero me produjo una impresión enorme y eso, sin duda, tiene que notarse en mi poesía... Y no me fue posible escribir igual después de haber leído su obra» (*Declaraciones a María Payeras*, p. 24). En poesía es conveniente recordar con frecuencia aquellas frases con las que Luis Cernuda explicó en *Historial de un libro* su relación con la poesía anglosajona: «Creo que fue Pascal quien escribió *No me buscarías si no me hubieras encontrado*, y si yo busqué aquella enseñanza y experiencia de la poesía inglesa fue porque ya la había encontrado, porque para ella estaba pre-dispuesto» (*Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 199). Puede ser el caso de Ángel González y César Vallejo.

Saltando por los libros y los años, el primer poema de *Prosemas o menos* (1985) se titula «No tuvo ayer su día» y comienza:

Ya desde muy temprano, / ayer fue tarde. (p. 327).

Este tratamiento de las horas y los calendarios es una simple muestra de libertad imaginativa y mutante, muy caracterizadora en la poesía de Ángel González. Sin duda hay también en estas alteraciones de la lógica una lectura pronta de las vanguardias y, según entiendo, algunas semejanzas con el tono y el desarrollo de las imágenes transformadoras del mundo en la poesía de Salinas. En *La voz a ti debida* el amor trastoca la realidad y toda lógica se somete a la irrupción general de los sentimientos, que convierten al mundo en un escenario de sorpresas y metamorfosis. La poesía de Ángel González gusta también de esta libertad, pero no se trata sólo del poder amoroso, sino de la reacción viva del personaje, de su capacidad moral para ejercer la mirada y diseñar una atmósfera. De hecho los días tienen su significado en el poema, igual que los meses, cargando de sentido los cambios en la rutina de los ordenamientos. Así surge también el poema «Domingo» de *Sin esperanza*:

No hay nadie que no sepa / que es domingo,
/ domingo. / / Tu presencia / de espuma
lava, / eleva, / hace flotar las cosas y los seres
/ en un nítido cielo que no era / —el lunes—
de verdad: / apenas / desteñido papel, vidrio
olvidado, / polvo tedioso sobre las aceras.
(pp. 86-87).

Mutaciones de la lógica, metáforas y comparaciones, ingenio poético, personificación de animales y cosas, son recursos característicos de la poesía de Ángel González, pero recursos que encuentran su fuerza al estar instalados en una atmósfera dominante de realidad, en un tono sentido de experiencia común. A esto se debe que su poesía prefiera los temas urbanos, geografía propia de nuestro tiempo, lugar de referencia común a la mayoría de los lectores: «El ambiente en que me muevo y me he movido casi toda mi vida, es un ambiente urbano. El urbanismo es muy de nuestro tiempo... Por

eso titulé uno de mis libros *Tratado de urbanismo*, para acentuar mi intención de hacer una poesía urbana, que hable de mi vida real y de la vida real de la mayor parte de las gentes que me rodean»¹¹. A esta aspiración poética, como estudió Emilio Alarcos, le corresponde en general un estilo sobrio, recatado, pudoroso, sin grandes demostraciones retóricas, elaborado minuciosamente para fijar en el poema la vida real y el sentimiento¹². Pero una vez fijada esta temperatura de experiencia normal y utilizándola como imprescindible telón de fondo, el poeta busca sus variaciones, enriquece su tono mediante detalles de misterio, significaciones múltiples y libertades imaginativas. Si no se integrasen coherentemente en la atmósfera de experiencia, cargando de sentido la mirada del personaje poético, estos recursos no tendrían valor por sí mismos, según las concepciones estéticas de Ángel González.

La dislocación imaginativa participa también del uso generalizado de la *ironía* que hay en sus poemas. Son muchos los recursos irónicos que pone en práctica: parodia de tonos como en el «Discurso a los jóvenes» de *Sin esperanza*; tratamiento irónico y satírico de las costumbres como en los poemas de «Fábulas para animales» de *Grado elemental* o «Lecciones de buen amor» de *Tratado de urbanismo*; continua utilización de paréntesis incisivos, que acompañan al argumento del texto precisando o invirtiendo su desarrollo; juegos de palabras, ocurrencias, chistes, sobre todo a partir de *Breves acotaciones para una biografía* (1969). El elemento irónico y distanciador de la primera época llega a convertirse en un arma contrapoética cuando Ángel González se siente interesado en desacralizar el género. En su reciente libro sobre *Ángel González* (Gijón, Júcar, 1989), Andrew P. Debicki explica la ironía del poeta como una consecuencia postmoderna de la falta de seguridad en las creencias y, al mismo tiempo, como una barrera ante el dogmatismo de los poetas sociales. Creo que conviene matizar esta tesis: primero porque la ironía es recurso frecuente en la lírica europea desde el romanticismo; segundo porque no siempre

¹¹ *Declaraciones a Federico Campbell*, p. 375.

¹² Emilio Alarcos, *Ángel González, poeta*, Oviedo, Universidad, 1969.

hay que confundir a los poetas sociales con el dogmatismo empobrecedor; y tercero porque Ángel González empieza a utilizar la ironía precisamente en su momento de más activa y convencida dedicación política, para desacreditar, entre otras cosas, ideas y comportamientos hostiles. Así podemos observarlo en *Sin esperanza, con convencimiento*, y así ocurrió en sus libros posteriores. Al reseñar la aparición de *Grado elemental* (1962), José Manuel Caballero Bonald destacó el valor de crítica social que los recursos irónicos y satíricos le ofrecían a los poemas del libro: «Pero es bastante más complicado utilizar la sátira como un arma crítica, es decir, presentando con un ropaje irónico y aparentemente desenfadado el áspero retablo de una parcela de nuestra más inmediata realidad. El ademán satírico adquiere entonces proporción de alegato y se convierte, por su sola categoría de análisis, en un irremplazable procedimiento para acusar poéticamente una concreta situación del mundo que nos tocó vivir. La ironía ya no es más que un ingrediente puesto al servicio del cabal ideario del poeta.

Pero ello no se produce sin una especial e inteligente dosis de sabiduría expresiva»¹³.

Se trata de una cuestión de sabiduría expresiva. Las temáticas, ya lo vimos anteriormente, no justifican un poema a los ojos de Ángel González; los versos necesitan justificarse, encontrar su tono, hacerse convincentes. Y en este sentido me parece que debe tenerse en cuenta que los poemas de Ángel González tienden desde el principio al conocimiento, al análisis de la experiencia personal de la historia, por lo que la distancia objetiva que ofrece la ironía es un punto de vista muy aprovechable, una perspectiva de colocación y distanciamiento. Como, además, el personaje moral de sus poemas establece relaciones de complicidad con el lector, los guiños irónicos son un lazo inevitable, una llamada de atención articuladora y necesaria en los poemas.

¹³ José Manuel Caballero Bonald, «Grado elemental, de Ángel González», *Ínsula*, 195, p. 4.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 19. Para el tema de la afirmación y la negación vuelven a ser interesantes las reflexiones que sobre una poesía dialéctica hace Ángel González en su libro sobre Antonio Machado. El escepticismo sirve a veces para justificar ideas en el poema de un modo convincente, del mismo modo que una lectura al sesgo puede servir para consolidar la lectura de frente, utilizando el vocabulario machadiano. Creo que este es el sentido de toda la primera poesía satírica de Ángel González.

No se trata, por tanto, de un simple problema de dudas políticas, sino de una más matizada cuestión moral (las experiencias de uno no pueden exponerse como verdades absolutas) y de una cuestión estética, de la investigación en los recursos que el género tiene para conseguir los efectos buscados. En la introducción a *Poemas*, expuso de este modo la función de la ironía en su trabajo: «La ironía facilita un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes, algo importante para una persona que, como yo, intenta escribir poesía desde sus experiencias conservando un mínimo de pudor. Impedir la pretenciosa formulación de las pretendidas verdades absolutas, introducir en la afirmación el principio de la negación, salvar la necesaria dosis de escepticismo que hace tolerables las inevitables —aunque por mi parte cada vez más débiles— declaraciones de fe: todo lo que la ironía facilita es lo que yo trataba de conseguir desde que comencé a escribir poesía»¹⁴. Era, además, un buen medio para torear a la censura en lo posible.

Otra de las características de su obra es *la preocupación por la entidad y las situaciones de la poesía*. Hago esta distinción entre entidad y situaciones porque Ángel González no sólo escribe sobre el género poético en abstracto, qué es o debe ser la poesía, sino también sobre los debates de actualidad poética, defendiendo sus posiciones o criticando algunas modas literarias. Reflexiones sobre la poesía y sus mecanismos podemos encontrar en «Las palabras inútiles» de *Palabra sobre palabra* (1965), en «A veces» de *Breves acotaciones* o en los poemas incluidos en el capítulo «Metapoesía» de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976). Sirva de ejemplo esta «Poética a la que intento a veces aplicarme»:

Escribir un poema: marcar la piel del agua. / Suavemente, los signos / se

deforman, se agrandan, / expresan lo que quieren / la brisa, el sol, las nubes, / se distienden, se tensan, hasta / que el hombre que los mira / —adormecido el viento, / la luz alta— / o ve su propio rostro / o — transparencia pura, hondo / fracaso— no ve nada. (p. 291).

Una vez más se expresa el sentido de la poesía en el equilibrio entre individualidad y realidad, entre los signos y la mirada. Alusiones directas y tomas de postura ante la situación poética española podemos encontrarlas en el primer poema de *Sin esperanza*, «Otro tiempo vendrá distinto a este», o en la «Oda a los nuevos bardos» de *Muestra, corregida y aumentada*. Tanto en sus afirmaciones como en sus ataques (y tal vez sería mejor decir contraataques, ya que el poema anteriormente citado se refiere a los novísimos), Ángel González defiende unas ideas poéticas coherentes con sus concepciones y su escritura, con las características que estamos señalando. El primer poema de *Sin esperanza, con convencimiento*, «Otro tiempo vendrá distinto a este» (p. 63), es uno de los textos más conocidos de Ángel González. El poeta intuye que en un mañana distinto, donde la situación política haya cambiado, alguien rechazará su poesía por no ser radicalmente esteticista, llena de violines y perfumes. Dejando a un lado su valor profético, porque en dos de los poemas emblemáticos de los novísimos aparecieron de hecho los violines y los perfumes, el poema está construido con una serie de matices y sabidurías que ejemplifican bien el carácter poético de su autor.

Otro tiempo vendrá distinto a éste. / Y alguien dirá: / «Hablaste mal. Debiste haber contado / otras historias: / violines estirándose indolentes / en una noche densa de perfumes, / bellas palabras calificativas / para expresar amor ilimitado, / amor al fin sobre las cosas / todas». / / Pero hoy, / cuando es la luz del alba / como la espuma sucia / de un día anticipadamente inútil, / estoy aquí, / insomne, fatigado, velando / mis armas derrotadas, / y canto / todo lo que perdí:

por lo que muero. (p 63).

El primer verso tiene una rotundidad, de ritmo endecasilábico y de contenido, que parece el inicio de una composición himnica. Y aunque inmediatamente se vea recortado por las posibles críticas poéticas, mantiene en el fondo su carácter positivo, porque quizás lo de menos sea que se critique el estilo literario de una época histórica mala, cuando afortunadamente se ha conseguido salir de ella. Se trata de un cambio histórico, no de un simple paso de tiempo. El transcurrir concreto de un día a otro es pesado, anticipadamente inútil, la luz del alba es como la espuma de una ola sucia porque no cambia nada. El poeta se refiere a un futuro histórico distinto, completamente alejado de la situación actual, definido en la segunda estrofa. La división entre las dos épocas, marcada por la ordenación de las dos estrofas (otro tiempo / pero hoy) hace que ese alguien que tomará la palabra en el futuro no sepa muy bien de lo que está hablando, porque opinará sobre una situación desconocida para él. El poeta está en un hoy marcado por el insomnio, por la fatiga, velando unas armas que fueron derrotadas. Las referencias a la Guerra Civil no necesitan ser más explícitas. El poeta, además, está en una situación intermedia, porque canta algo que perdió (el pasado) y algo por lo que lucha (el futuro). El poema es un perfecto prólogo al libro, sirve para fijar temperatura y mundo, porque las referencias poéticas de Ángel González se repliegan sobre sí mismas, se entrelazan con las mismas obsesiones tratadas en otros versos de una forma recurrente. El recuerdo inhóspito de la Guerra Civil se tratará por ejemplo en «El derrotado» o en «El Campo de Batalla»¹⁵, la inutilidad del tiempo que se vive aparece en «Porvenir» o «Esperad que llegue»; la ilusión paciente de pensar en otra época distinta se desarrolla en «El futuro»; y, por tanto, la ilusión de que la derrota no es definitiva, de que sólo se padece un estado intermedio, se concluye en «Entreacto». Y lo más importante es que toda

¹⁵ Debe tenerse en cuenta, además, que la Guerra Civil no fue para Ángel González un simple referente de solidaridad posterior con los vencidos, como para casi todos los miembros de su generación poética, educados de niños en familias triunfadoras. Ángel González vivía en una familia asturiana muy politizada, revolucionaria, que sufrió el fusilamiento de un hermano, el exilio de otro, y la represión burocrática franquista inmediata.

está situación explícita un modo de escribir, una manera de cantar para la persona que quiere fijar sus propias experiencias. El estilo se relaciona con la mirada y el corazón del poeta de un modo natural. Este matiz es importante porque el poema sirve además para que Ángel González defienda su derecho lógico a escribir según la experiencia individual de su soledad, de su historia. No se trata de negar la poesía bella, la poesía no manchada, como hizo Celaya en su arrebatado poema de *Cantos Íberos* (1955), «La poesía es un arma cargada de futuro»:

Maldigo la poesía concebida como un lujo /
cultural por los neutrales / que, lavándose las
manos, se desentienden y evaden. / Maldigo
la poesía de quien no toma partido hasta
mancharse¹⁶.

Ahora no se trata tanto de negar la poesía neutral, la poesía que no toma partido, sino de defender una poesía escrita de acuerdo con unas experiencias personales concretas. Las distancias estaban marcadas desde el principio porque esa voz sin conciencia histórica que habla en la primera estrofa del poema no era exponente de la poesía neutra, no política, sino del retoricismo hueco de los violines y perfumes, del irrealismo artificial y dogmático.

Ángel González defiende un tipo de estética, la de la experiencia, en la que se juntan los sentimientos individuales y la realidad colectiva. Y desde esta postura personal opinará en sus escritos teóricos y en sus poemas sobre el pasado y el futuro de la poesía española, sobre los poetas anteriores y los posteriores.

Reconoce, por ejemplo, una deuda importante con Celaya, aunque no por la poesía política exactamente, sino por su etapa inmediatamente anterior, la de los poemas de Juan de Leceta, con títulos tan significativos como *Tranquilamente hablando* (1947). Un esfuerzo por acoplar la poesía a la realidad, por no separar la lengua poética de la lengua de la sociedad, que Ángel

González resalta como un esfuerzo muy beneficioso para la retórica poesía española: «En la creencia de que mi testimonio sirve para ejemplificar una situación general, quiero decir que, para mí, la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos, que en el verso tienen cabida no sólo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas, pero que entonces, en el opresivo y depauperado clima cultural de la posguerra, era inimaginable»¹⁷. Si pensamos en que serán precisamente estos poemas de Juan de Leceta los que se recojan en 1961 en la Colección Colliure, tan unida al grupo de Barcelona, y si recordamos que la lectura que hace José María Castellet en el prólogo a su famosa antología es muy parecida a la de Ángel González¹⁸, habrá que valorar positivamente la importancia que Celaya, y otros poetas de la primera posguerra, tuvieron en la limpieza de retórica, en la formación del tono confesional, en la posibilidad de una poesía española de la experiencia. Un proceso que se culminaría posteriormente con los poetas del 50 y con su recuperación de Cernuda y de la tradición poética anglosajona.

Ésta será también la posición que utilice Ángel González para defenderse de los ataques de los poetas novísimos, protagonistas de la reacción esteticista de los años setenta. Los numerosos poetas satíricos no se basan en la crítica a una poesía estética, sino en la imposibilidad actual de una retórica hueca, irreal, anuladora de la experiencia propia del poeta: «Ahora los poetas más jóvenes hablan de la *irrealidad*, y esto puede ser porque nosotros los hemos aburrido con nuestras preocupaciones o porque no han encontrado otro camino para despegar por rumbos independientes, para afirmarse. La vuelta al modernismo es un viaje muy corto. Todavía está viva la generación del 27,

¹⁶ Gabriel Celaya, *Poesía*, Madrid. Alianza Editorial, 1977, PP. 112-113. Edición de Ángel González.

¹⁷ «Introducción» a Celaya, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1973. p. 81: «Mucho más ajustado en este sentido, más real, es el lenguaje de Juan de Leceta (Gabriel Celaya), en *Tranquilamente hablando* (1947). Con lucidez de pronóstico, desde el mismo título del libro, Celaya indica su intención de escribir una poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa».

que culminó la ruptura con el modernismo, y es muy pronto para anudar los lazos que ella desató. No se puede hacer un arte importante desde la irrealidad: la experiencia personal que de la realidad tenga el poeta es un punto de partida ineludible; y esa experiencia no se puede suplir, sin sufrir las consecuencias, con las cintas encontradas en el baúl de nuestras abuelas, ni con celuloideos más o menos rancios. Al menos, no puede suplirse durante mucho tiempo»¹⁹.

Finalmente, me gustaría destacar un aspecto muy poco observado en los libros de Ángel González: *el sedimento de paciente vitalismo* que hay en los poemas. Se trata de una valoración constructiva del mundo, un sistemático vitalismo operativo de la naturaleza, de los seres humanos, de la literatura, de la realidad que avanza, aunque sea lentamente, por debajo de la decepción y las ilusiones pisoteadas, convirtiendo a la existencia en un fluir positivo, en un camino no marcado, pero siempre abierto hacia delante. Aunque no sea en línea recta, ni suceda según lo esperado, el tiempo tiene pulso constructivo, avanza matiz a matiz. Si dejamos a un lado el pequeño poema introductorio, *Áspero mundo* empieza con estos versos:

Para que yo me llame Ángel González, / para que mi ser pese sobre el suelo, / fue necesario un ancho espacio / y un largo tiempo: / hombres de todo mar y toda tierra, / fértiles vientres de mujer, y cuerpos / y más cuerpos, fundiéndose incesantes / en otro cuerpo nuevo. (p.13).

Sin esperanza, con convencimiento se inicia con esta afirmación: «Otro tiempo vendrá distinto a éste». *Grado elemental* se abre con «Leciones de cosas», un poema claramente constructivo, de esfuerzos encadenados, en el que se habla del hombre como:

inesperado huésped de los bosques, / usurpador del reino de las fieras / y de los ciegos, tercos vegetales, / fiera insaciable él mismo / que consiguió matar cuanto negaba / su deseo, / que supo rescatar de los incendios / el calor y la luz, / y oponer a los vientos las extensas / y blancas velas de las naves, / y detener o derramar las

¹⁹ *Declaraciones a Federico Campbell, op. cit., p. 376.*

aguas / sobre la tierra exhausta y arañada, / mordida, rota, transformada, dócil / como un cuerpo vencido o disfrutado. (pp. 131-132).

Es un itinerario ambiguo, porque en la libertad del proceso se pueden hacer buenas o malas construcciones, puede haber fractura o transformación, victoria o disfrute. Y derrotas. Pero a pesar de la ambigüedad y de la desolación de los presentes sucesivos, es este carácter constructivo del tiempo el único que asegura el progreso, aunque sea responsabilizando a sus protagonistas, abandonándolos a su propio albedrío. La historia se construye como se hace un poema, día sobre día, marcando la piel del agua. El primer poema de *Palabra sobre palabra*, titulado «La palabra», toma conciencia de una historia empezada «Hace mil años», la historia de la palabra «amor»:

Pronunciada primero, / luego escrita, / la palabra pasó de boca en boca, / siguió de mano en mano, / de cera en pergamino, / de papel en papel, / de tinta en tinta... (p.172).

Al final de esta cadena el personaje aparece con una conclusión evidente: «Yo la recojo...». Los poemas iniciales, y no creo que por casualidad, de los cuatro primeros libros de Ángel González tienen esta visión constructiva, alimenticia, del mundo, que sirve de telón de fondo y horizonte para la posición moral de su protagonista poético. El convencimiento de participar en un caminado progreso general justifica el vitalismo latente, incluso cuando no se ven claras las esperanzas individuales y concretas. Añadamos también, porque me parece que tiene relación con lo que estamos viendo, que en 1968 Ángel González escogió como título general de la primera recopilación de su obra un lema constructivo: *Palabra sobre palabra* (Barcelona, Seix Barral, 1968), lema que ya había servido en 1965 para titular una colección de cinco poemas. Y está bien recordar este sentido latente de la construcción histórica y vital, para equilibrar las alusiones continuas al pesimismo de su obra. Son dos ritmos históricos distintos. El pesimismo tiene que ver con el paso anticipadamente inútil de un día a otro, y el vitalismo con el resultado final,

con el sentido largo de la historia que acaba pasando de un tiempo a otro.

Éstas me parecen las características más llamativas en la poesía de Ángel González, las que dan una atmósfera de unidad a las diversas posibilidades de su desarrollo. En el prólogo a la antología *Poemas*, el mismo poeta señala una primera etapa hasta *Tratado de urbanismo* (1967) y una segunda a partir de *Breves acotaciones para una biografía* (1969), momento de creación en el que sufre una crisis de fe poética. Refiriéndose a esta segunda etapa, escribe: «En esos títulos, la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehúye el chiste, la frivolidad de algunos motivos y el gusto por lo paródico, apuntan hacia una especie de *antipoesía*, en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las *palabras inútiles*» (p. 22). Es verdad; una nueva situación histórica hace que el personaje poético de los primeros libros de Ángel González se debilite, dude, pierda sus articulaciones con el lector y con su propio autor, en un panorama marcado llanamente por la perennidad del franquismo y por la dificultad de trazar una idea clara del futuro esperable, a causa, entre otros motivos, de diferencias serias con el comportamiento de los partidos comunistas europeos²⁰. Literariamente la crisis se concreta en una pérdida transitoria de fe en las palabras, el protagonista que habla se queda sin apoyatura consistente y el sentido de los poemas se diluye en el propio texto, en los procedimientos narrativos, en los juegos de vocabulario, en la ironía. Normalmente estas pérdidas de fe utilitaria se saldan en literatura con apuestas por el estetismo radical y el culturalismo, maneras de buscar una razón para el orgullo en la realidad problemática del aislamiento. Pero esta posibilidad queda fuera del mundo poético de Ángel González, que prefiere enfrentarse con el vacío cara a cara y comenzar una tarea de

²⁰ Para estudiar las razones de esta crisis y sus relaciones con la poesía anterior, son interesantes los estudios: María Payeras, «Desde el fondo de una crisis: *Breves acotaciones para una biografía*», en *Miscelania d'homenatge a Francesca Masot i Villalonga*, Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura, Govern Balear, 1989; y Álvaro Salvador, «Ángel González o la poética del pudor», «Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50», *Olvidos de Granada*, 13, pp. 74-78.

desacralización, cimentada en el humor, la sátira, las parodias y la antipoesía.

Pero se trata de un proceso controlado e intermedio. Porque si es verdad que hay crisis y alteraciones, también es cierto que el mundo que deja es siempre el mundo del que procede. Los cambios en poesía suelen ser más distintas etapas de un mismo itinerario que rupturas tajantes y el poeta que entra en crisis construye con los escombros de su antigua casa su nueva residencia lingüística. Todos los recursos de la segunda época de Ángel González se intuyen en la primera. Por eso puede hablarse también de una atmósfera unitaria, de un mundo personalizado.

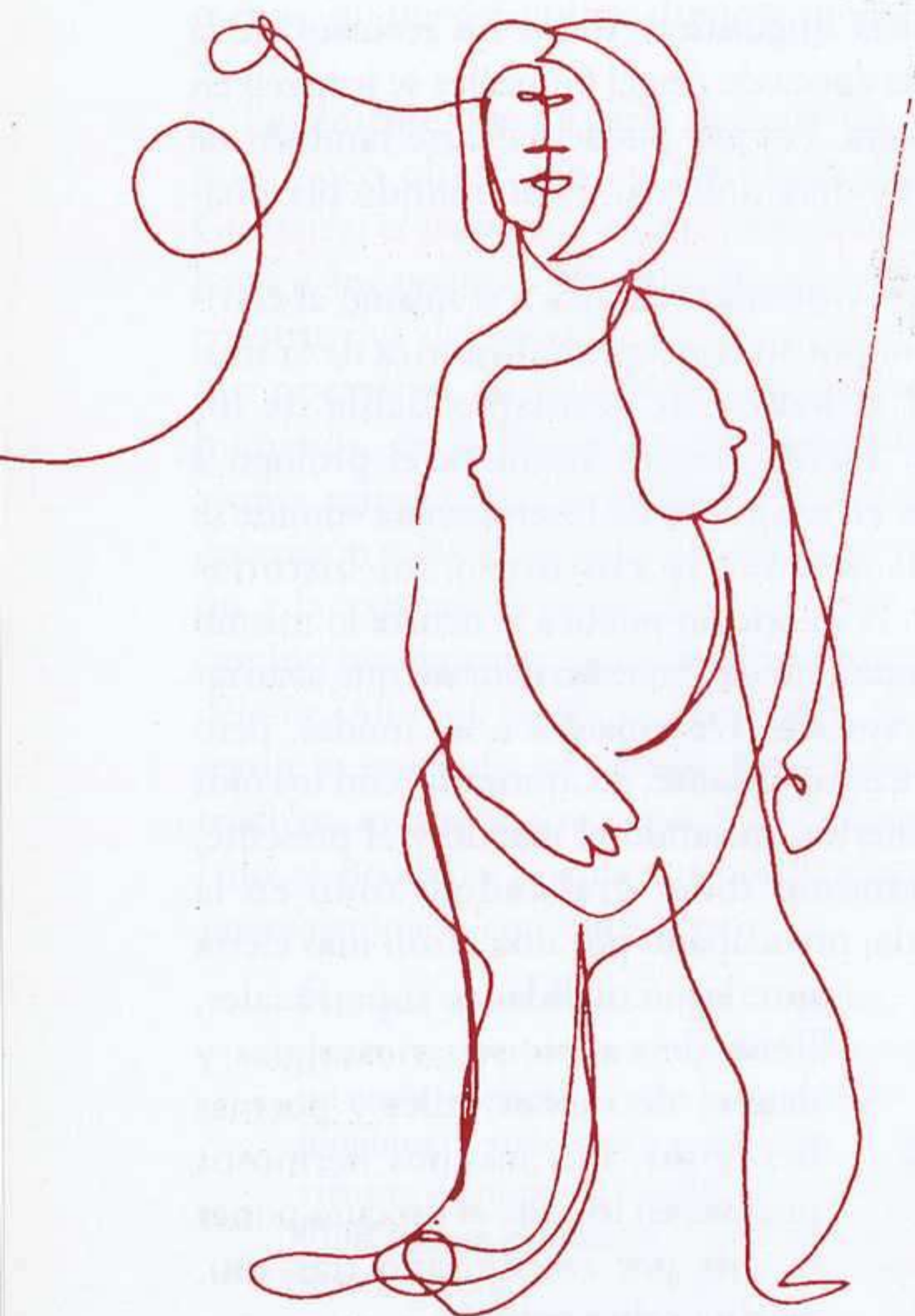
Ángel González se busca a sí mismo al escribir, pero por su concepción histórica de la intimidad al hablar de sí mismo habla de los demás. Escribe, según anota en el prólogo a *Poemas*, en ese punto de interferencia «donde se funden otra vez la Historia y mi historia» (p. 20). A su opción poética le ocurre lo mismo que a aquel río de *Prosemas o menos* que avanzaba de espaldas. De espaldas a las modas, pero siempre hacia delante, en avanzada, con los ojos muy abiertos, mirando el pasado y el presente, acariciándolo todo, grabándolo todo en la memoria, preocupado por una razón más cierta

que las actualidades superficiales, lleno de canciones, nostalgias y deseos, de sueños útiles y poemas hermosos. Los mismos hermosos poemas en los que él procura poner la vida por escrito, año tras año, palabra sobre palabra:

No ignoraba al mar ácido, tan próximo / que ya en el viento su rumor se oía. / Sin embargo, / continuaba avanzando de espaldas aquel río, / y se ensanchaba / para tocar las cosas que veía: / los juncos últimos, / la sed de los rebaños, / las blancas piedras por su afán pulidas. / Si no podía alcanzarlo, / lo acariciaba todo con sus ojos de agua. / ¡y con qué amor lo hacía! (p. 352).

Ángel González: crónicas y notas de un viajero

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN



Decía José Bergamín que un escritor que tuviese verdadero sentido del tiempo, «del tiempo de todos y del suyo propio», era inevitablemente un periodista. Tal vez se trate de una afirmación exagerada, pero hay algo de verdad en ella, sobre todo si pensamos en la obra periodística de grandes autores del siglo xx como Unamuno, Antonio Machado, Luis Cernuda o el propio Bergamín, por citar sólo algunos ejemplos bien conocidos. Más recientemente, Ernesto Sábato se refería al periodista —y pensaba, también, en esa faceta de su escritura— como testigo, mediador e intérprete de la realidad.

En 1998, las ediciones Nobel de Oviedo publicaron el volumen *50 años de periodismo a ratos y otras prosas* (prólogo y selección de Susana Rivera), una muestra suficientemente amplia del trabajo periodístico de Ángel González, iniciado en 1947. No me parece anecdótico este aspecto de la obra del autor de *Palabra sobre palabra*: lo que en principio se planteaba como una posible salida profesional acabó convirtiéndose, al paso de los años, en una cumplida respuesta a solicitudes amistosas, pero todos esos artículos confirman a un excelente prosista que no deja de utilizar, en otro ámbito, los recursos propios de su mundo poético y, entre ellos, una ironía que configura decisivamente su estilo. Ángel González intentó dedicarse al periodismo como alternativa a la profesión de abogado, por la que no sentía ningún interés (había terminado la carrera de Derecho en 1949); él mismo recuerda sus comienzos en una entrevista con María Payeras:

«A mi regreso a Oviedo resultó que uno de los tres periódicos locales —*La Voz de Asturias*— se quedó sin crítico de música. Yo me ofrecí para aquel trabajo y me aceptaron, pero pronto empecé a escribir de todo: entrevistas, reportajes, crónica municipal, deportes... cualquier cosa.

No era más que un aficionado, pero en 1952 o 1953, Cerro Corrochano, entonces director general de prensa, convocó un cursillo de cuatro meses para dar el carnet de periodista a algunos favorecidos. Él sabía que iba a ser cesado y, antes de que eso sucediese, organizó el cursillo en beneficio de sus amigos (...) Pero, justamente, cuando tuve el carnet y decidí profesionalizarme, no encontré sitio donde trabajar. Me ofrecieron algunas colaboraciones, es verdad, pero con frecuencia se publicaban censuradas. Las plazas de redactor estaban reservadas para personas de confianza...»¹

Así funcionaban las cosas en aquella España, concluye Ángel González al revisar sus formas de supervivencia en un país de triunfadores y derrotados, ese telón de fondo que aparece en los poemas de *Áspero mundo* («Aquí, Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro, un hombre solo..»), y de *Sin esperanza, con convencimiento*; ya en los ochenta, el libro *Prosemas o menos* ofrece este balance:

«Aquel tiempo / no lo hicimos nosotros: / él
fue quien nos deshizo. / / Miro hacia atrás.
/ ¿Qué queda / de esos días?
/ Restos, / Vida quemada, /
Nada. / / Historia: escoria.»

Las críticas de música publicadas en *La Voz de Asturias* entre 1947 y 1952 con el seudónimo de *Bercelius* son parte de un aprendizaje literario y, tal vez, el rescoldo de una vocación frustrada; en palabras de Susana Rivera, «son obra de un aficionado a la música y de un aspirante a escritor, y en calidad de ambas cosas comete ingenuidades y torpezas». Ya en Madrid, y después de que su primer libro de poemas obtuviese un accésit del premio Adonáis, Ángel González envía algunas colaboraciones a *Blanco y Negro*, *Mundo Hispánico* y *La Estafeta Literaria*. En esta última apareció una entrevista que él hizo a Gerardo Diego —el poeta santanderino dice allí que tiene «quinze libros inéditos» (!)— y

1 «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», en Ángel González. *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, *Anthropos*, n.º 109, 1990, p. 21.

también un artículo sobre el Ateneo de Madrid, sensiblemente recortado por la censura: esa circunstancia convenció a Ángel de la imposibilidad de ejercer el periodismo en España, o lo que es igual, del riesgo de convertirse en cómplice de una cultura oficial que detestaba. No hay más que ver el contenido de un artículo que recoge la revista mexicana *Claridades* (agosto de 1960), de la que era redactor jefe su amigo Paco Ignacio Taibo, «Las cuitas del sufrido señor José María Pemán», donde Ángel González comenta con toda libertad (eso sí, firmando con seudónimo) un incidente que enfrentó a Pemán con las jerarquías más inmovilistas (y ya es decir) del régimen; las líneas finales del texto constatan la desesperante rigidez del sistema político español, que «en veinte años de existencia no ha conseguido madurar, sino enquistarse, y que necesita todavía el eco de la lejana guerra civil para subsistir». Precisamente, varios poemas escritos por Ángel González en esa época surgen como parodias del discurso oficial: así, «Mensaje a las estatuas» o «Discurso a los jóvenes», de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961):

«Si alguno de vosotros / pensase / yo le
diría: no pienses. / / Pero no es necesario. /
/ Seguid así, / hijos míos, / y yo os
prometo / paz y patria feliz, / orden, /
silencio.»

Muchos años después, el poeta evoca la sensación de tiempo detenido, de estancamiento absoluto, que le producía (y no sólo a él) la situación española. Y sin embargo, algunos cambios significativos marcaban ya el signo de aquel porvenir «que no llegaba nunca»: «El español soñado por José Antonio, mitad monje, mitad soldado, estaba siendo reemplazado por un héroe más adecuado a nuestra época, mitad cura, mitad banquero; insólito centauro destinado a durar» («1957: dieciocho años más o menos»). El hecho es que «mediada la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fueran sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad» (A. G., Introducción a *Poemas*,

Madrid, Cátedra, 1980). En 1972, Ángel González pide la excedencia en el Ministerio de Obras Públicas y se marcha a Estados Unidos para ejercer como profesor visitante en las universidades de Nuevo México, Utah, Maryland y Austin; desde el mes de agosto de 1973 se incorpora a la Universidad de Nuevo México con carácter permanente para enseñar literatura española contemporánea. «Así, de una manera muy casual y muy inesperada, acabé cambiando no sólo de profesión sino también de continente», dice el autor en la citada entrevista con María Payeras. Sus ensayos de crítica literaria, dedicados a Juan Ramón Jiménez, Gabriel Celaya, Antonio Machado y la Generación del 27, ven la luz en esta década, y es también en los años setenta cuando vuelve a las colaboraciones periodísticas, primero a través de las páginas del semanario *Triunfo* y después, ya en los ochenta, en *La Voz de Asturias*, *ABC* y *El País*. La mayor parte de estos artículos son crónicas sobre los Estados Unidos y, como afirma Susana Rivera, «en esta modalidad de la literatura de viajes consigue Ángel González sus mejores logros en el campo del periodismo».

Configura estos artículos una mirada crítica, mezcla de asombro y escepticismo, que también puede advertirse en la poesía de Ángel González a partir de *Breves acotaciones para una biografía* y *Procedimientos narrativos*. La desacralización del lenguaje poético iniciada en esos libros se extiende, en la prosa, a otros posibles mitos: el viaje, el progreso, la tecnología o la perfección de la democracia (americana, especialmente). En todas las facetas de su escritura, Ángel González es un buen observador y un notable analista político; sus reportajes sobre EEUU señalan ese contraste entre opulencia y miseria tan característico de la sociedad norteamericana («Si quisiese, la Administración americana sería capaz de acabar con la pobreza; pero no le interesa, evidentemente... Para eso, y para otros fines, disponer de una cantidad adecuada de pobres puede ser provechoso»), el dominio de la vulgaridad y las constantes paradojas: es el país «de lo uno junto a lo otro, una infinita serie compuesta por términos heterogéneos...» La estancia en Salt Lake City, en 1973, es el punto de partida de «Viaje a Utah», una magnífica descripción del

Estado donde se asentaron los mormones, con su particular versión del paraíso y de la vida conyugal, con sus catedrales «que funden en una sola pieza el Vaticano, el Kremlin y Disneylandia», con sus santos «de antesdeayer»; hay aquí una crítica implacable —de rigurosa actualidad, por cierto— a las sectas llenas de falsos profetas, convertidos fácilmente en asesinos que matan «para salvar al Mundo», y a la credulidad que les otorga poder. Muy interesante es también la forma en que se explica la peculiaridad de Nuevo México, el lugar donde se establecería Ángel González, a partir de ciertos detalles de su historia.

Es una mirada atenta la de Ángel González, esa mirada que se nombra en el poema «Notas de un viajero», de *Muestra...* :

«Siempre, después de un viaje, / una mirada
terca se aferra a lo que busca, / es un hueco
sombrio, una luz pavorosa, / tan sólo lo que
tocan los ojos del que vuelve.»

Tanto en los artículos sobre EEUU como en los que se refieren a Londres o a diversas ciudades y celebraciones españolas, la ironía es un componente fundamental. Igual que en sus poemas, Ángel González demuestra una envidiable habilidad para los juegos de palabras (la «saciedad de consumo»), los hallazgos lingüísticos, el recurso paródico a frases hechas, títulos («Sangre y orina»), versos («del salón en el ángulo oscuro, hallábase un gran televisor») y canciones muy conocidas («Los de Utah cuando beben, es que beben de verdad»), la traslación histórica (Felipe II como «lejano precedente de los modernos *tours operators*») o las imágenes sorprendentes («!Anacronismo, anacronismo; hoy tienes nombre de tempestad!»). Algunas referencias literarias cumplen también una función irónica:

«Ahora comprendo que por los caminos de la estética se llega a muchas partes; Juan Ramón Jiménez decía que a la ética, yo pienso que incluso al error.»

O esta otra:

«Se me ocurre ahora que cuando Federico García Lorca escribió en Nueva York su famoso poema dedicado a la multitud que orina, debía estar movido por una certera premonición de los sanfermines en su edición de 1989.»

Son formas de establecer una complicidad con el lector y de abarcar, al mismo tiempo, las ambigüedades de una realidad nada simple. Declaraba recientemente V. S. Naipaul que la literatura de viajes «sólo tiene un valor perdurable cuando se ocupa de la gente y de las circunstancias vitales de esa gente». Las crónicas de Ángel González confirman esa impresión, pero también dicen mucho acerca de la persona que las escribe, como poeta y como lector. Así, el artículo «Recordando a Región» (1989) es un homenaje a Juan Benet a través de la narración de experiencias autobiográficas vividas en los años de la primera posguerra, cuando Ángel, convaleciente de una tuberculosis, se trasladó a Páramo del Sil, en la montaña leonesa, y ejerció luego de maestro, durante dos meses, en una aldea perdida: Primout («Mi estancia en Primout era una secuela de la ruina que corroía los cimientos de Región, esa decadencia tan reiteradamente delatada por Juan Benet...»). Algunos de los artículos que cierran el volumen *50 años de periodismo...* son evocaciones literarias, testimonios de amistad que nos aproximan a Gabriel Celaya, a Juan García Hortelano (compañero de Ángel González en el Ministerio de Obras Públicas), a Carlos Barral, cuyo recuerdo «es un punto de referencia cierto que me sirve para confirmar que aquel país y aquel mundo hoy increíbles existieron de verdad»; otros, en la misma línea, llevan más directamente a ciertos

aspectos de la poética del autor de *Palabra sobre palabra*, como «Los poetas de aquella vieja historia» —a mí me recuerda, en parte, el argumento de «Los Celestiales», de José Agustín Goytisolo—, «Memoria y nostalgia», «¿Por qué escribo?», «Memorias de un poeta de abanico» (una interesante ficción sobre los apócrifos) o «Divagación sobre los clásicos»:

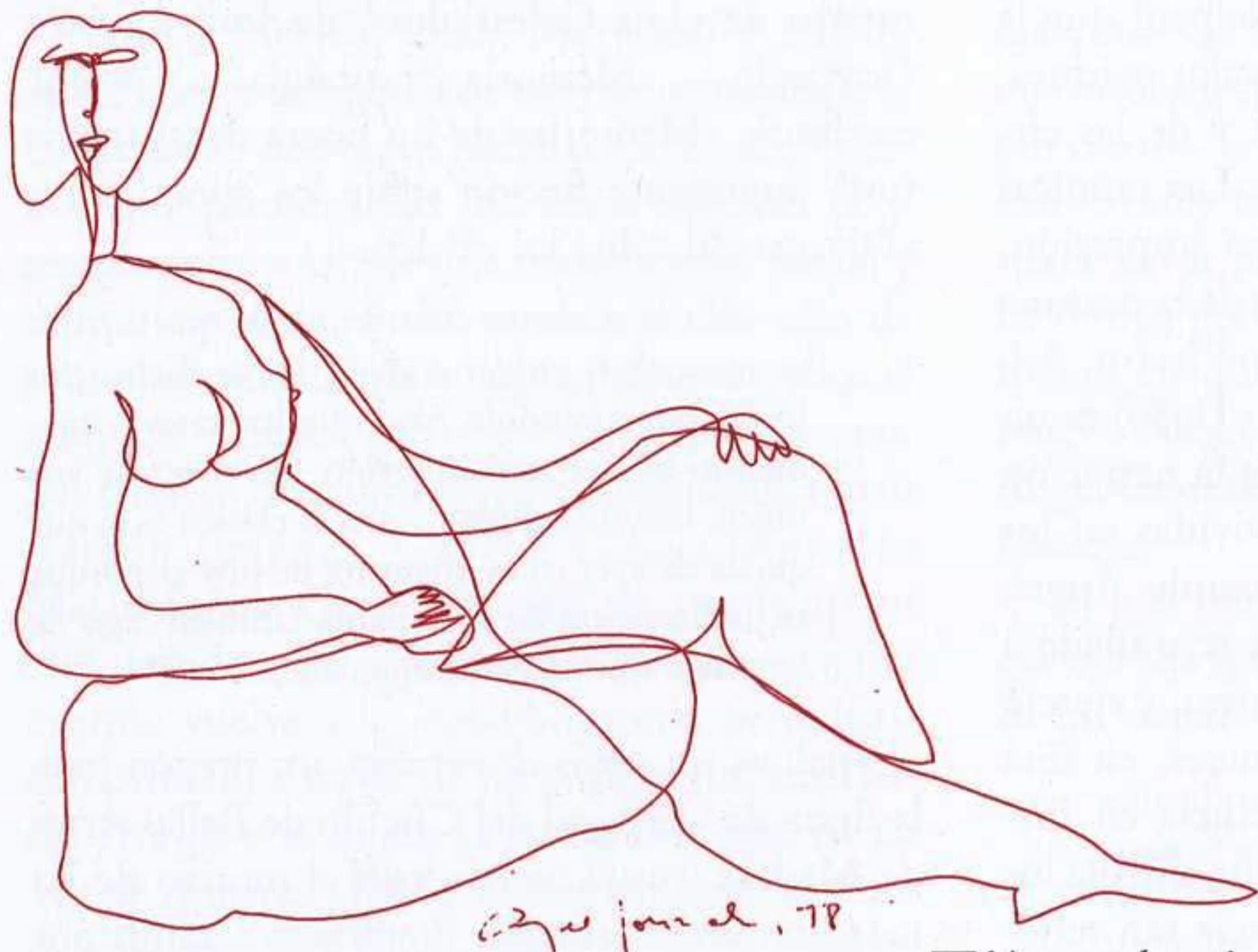
«No sé si somos conscientes de que escribir es reescribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único, inconfundible (...) Si lo clásico es lo que queda de ayer en la literatura de hoy es porque en la literatura de ayer había también algo de hoy, algo que consideramos nuestro.»

Incluso un texto *de encargo*, un pregón para la fiesta de Carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1994), enlaza con el motivo de las máscaras en la creación literaria («...tanto por lo que las máscaras ocultan como por lo que los disfraces desvelan»), con algunos versos memorables («Ni Mars/ ni Venus:/ sólo/ Marte de carnaval...») y, específicamente, con la definición de un personaje poético, fundamental en la escritura de Ángel González. Citamos, para finalizar, estas declaraciones suyas realizadas en 1985 a la revista *Luna de abajo*:

«El poeta es la voz de quien habla detrás de la persona que su discurso crea, de la máscara invisible que hace más resonantes sus palabras.»

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.

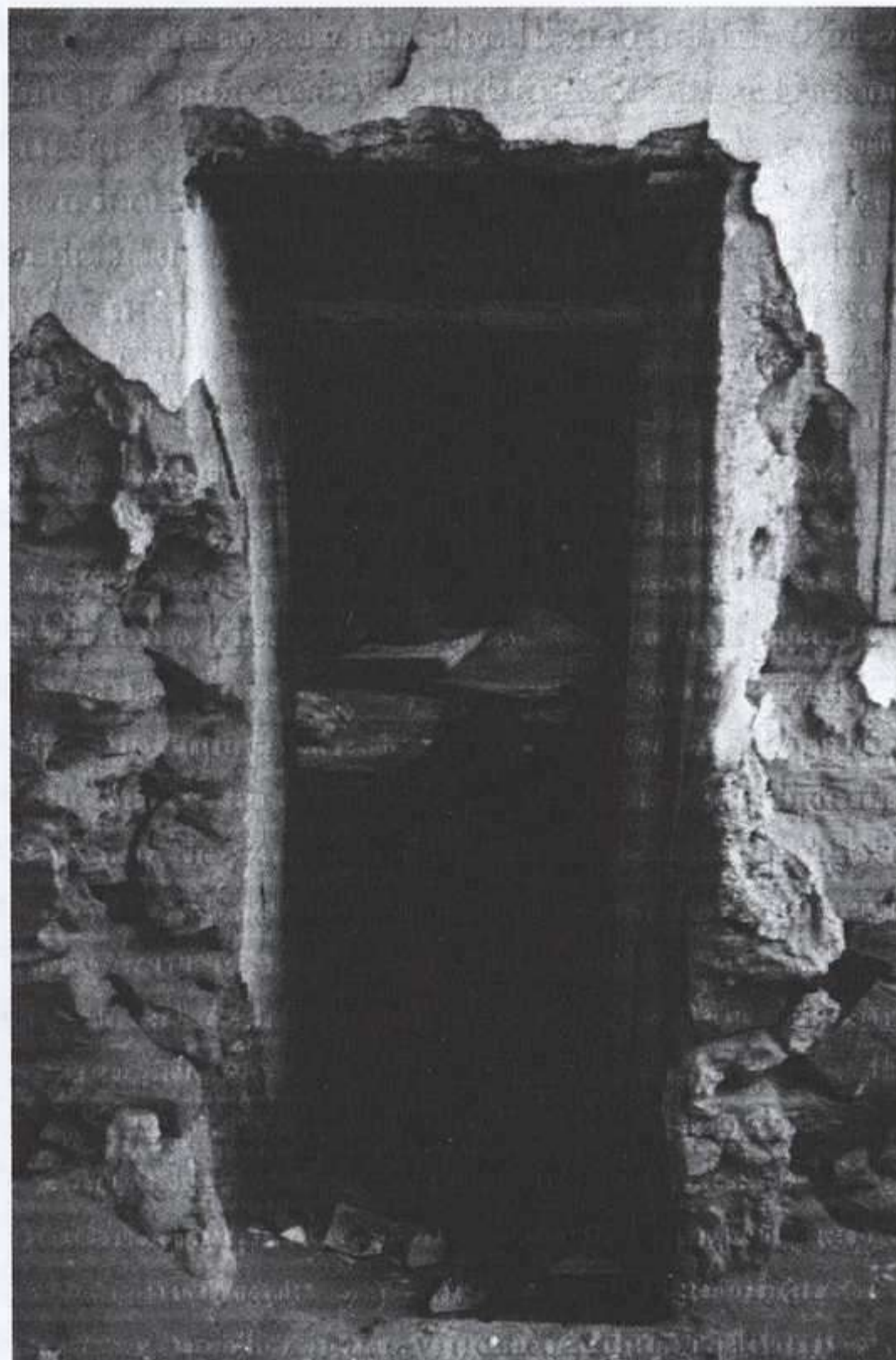
En «Igual que nunca» (*Prosemas o menos*) un lenguaje sumamente sintético, a la vez que cuidadosamente sencillo y coloquial, expone la tensión que inquieta al hablante. En una descripción de la puesta del sol coexisten símbolos contrarios—«muere esta tarde» y «la luz que los guía» como también en la 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.



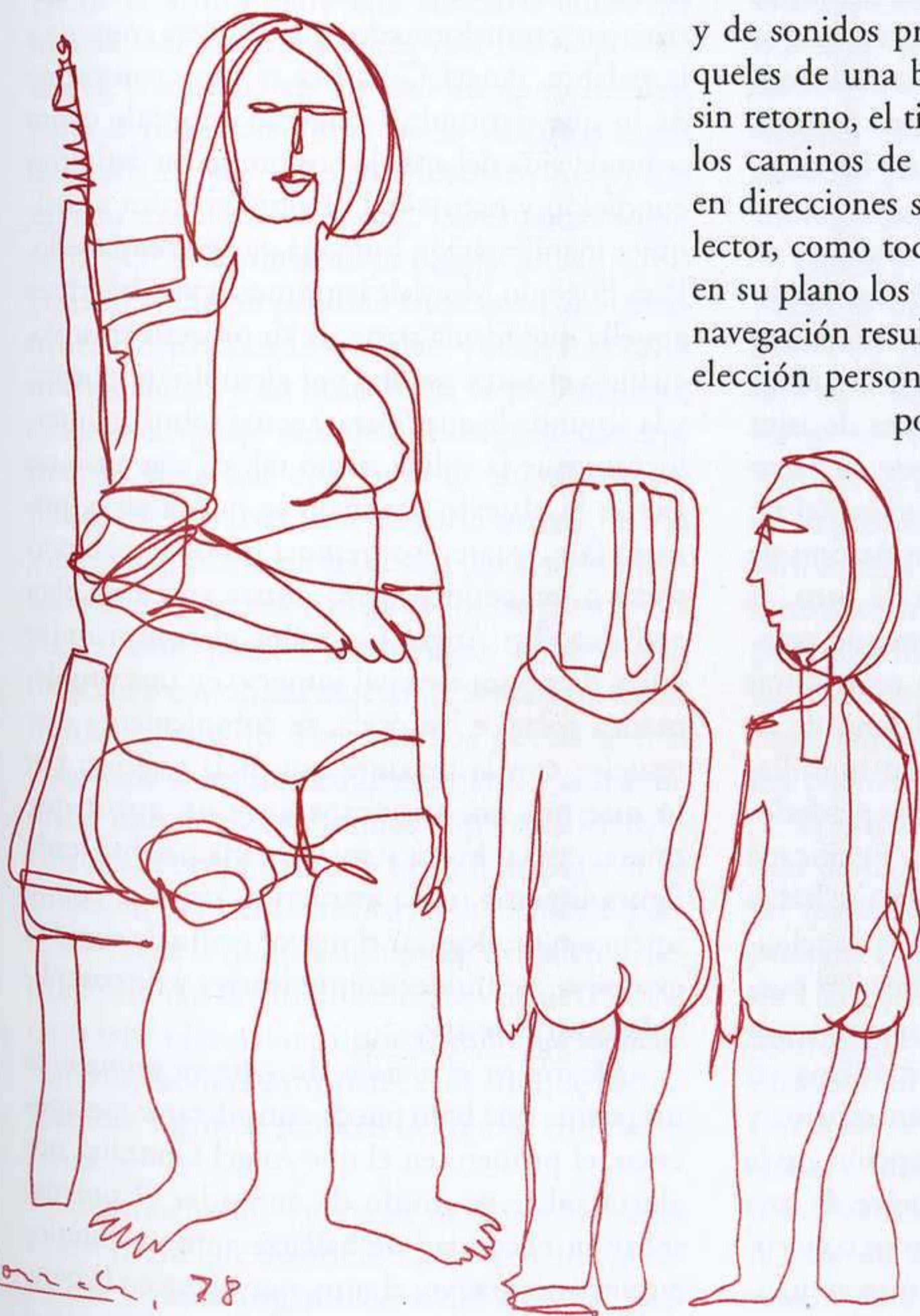
Una lectura emocional de la poesía de Ángel González

RICARDO LABRA

A literatura es una gran selva, llena de ecos y de voces. De hecho una biblioteca, por muy ordenada que esté, recuerda a un bosque frondoso, rebosante de animales temibles, de sombras inquietantes y de sonidos prodigiosos. Adentrarse por los anaqueles de una biblioteca puede significar un viaje sin retorno, el tiempo de una persona es limitado y los caminos de la letra impresa parecen bifurcarse en direcciones sin fin. Pero lejos de inquietarse, el lector, como todo buen explorador, debe de ubicar en su plano los ríos principales. A través de ellos la navegación resulta más segura, y dependiendo de la elección personal, uno puede quedarse fascinado

por una charca o por un lago, por un gran árbol o por una graciosa florecilla. Los libros no son objetos inocuos e inocentes, cuando una sociedad entra en crisis es lo primero que se quema, se requisas, se censura y se prohíbe. Los libros crecen dentro del lector, al modo de las semillas, escarban galerías por los sótanos de su conciencia, abren ventanas sobre la realidad que le envuelve, restablecen las luces de sus ideas más firmes e inquebrantables; sin las cuales el ser humano apenas es nada.

Abrir un libro de Ángel González es adentrarse por el río más caudaloso de nuestra tradición literaria, y al mismo tiempo deambular por el edificio de la mejor poesía contemporánea.



Quien no haya leído la obra poética de Ángel González no conoce casi nada de la poesía española de estos últimos cuarenta años, quien la haya leído, al menos alguno de sus poemas, lo conoce casi todo. La obra de Ángel González, al contrario de lo que sucede con otros autores, ha ganado intensidad con el paso del tiempo, que ha puesto de manifiesto su «verdad poética». Una de las claves de la modernidad de su poesía puede que se encuentre en la aparente sencillez del lenguaje utilizado —de manera muy deliberada por el autor— y en el fuerte entramado lógico de sus poemas; así como en su compromiso ético y estético que mantiene en toda su obra literaria, términos que no resultan en su caso antinómicos, ni mucho menos paradójicos. Ángel González deviene en escritura, en un ancho y caudaloso libro, como le ha sucedido a su admirado Antonio Machado. Sus libros se fusionan en una coherente unidad, en la que poemas de anteriores periodos encuentran respuesta y se complementan con otros poemas posteriores, ampliándose mutuamente los matices y los registros de sus significados.

Ángel González es un poeta que establece su discurso poético a partir de experiencias personales. Los datos biográficos de su infancia y juventud son bien conocidos, pero citaré de pasada los que pienso han tenido una decisiva relevancia en el desarrollo ulterior de su escritura. La muerte de su padre; la revolución del 34; la guerra civil española; el asesinato de uno de sus hermanos y el exilio obligado de otro; la tuberculosis, entonces tan mortal como un pelotón de fusilamiento, lo que vino a representar una segunda pena de muerte en el seno de su familia y en su vivencia personal; las humillaciones sufridas por formar parte de los perdedores de la guerra; y la impresión, muy justificada en este caso, de que la contienda bélica se había llevado en sus ensangrentadas manos la felicidad familiar. En la obra de Ángel González poesía y vida no son dos realidades distintas e incommunicadas, la propia vida se transforma en experiencia poética y los poemas en espejos y ventanas modificadoras de la percepción de la realidad. Pero esta dualidad se resuelve de una manera extremadamente racional en su concepción poética, que lo aleja del viejo mito román-

tico, perdido en el origen del lenguaje, según el cual más que una creación literaria la concreción lingüística venía a ser una prolongación del cuerpo de la persona que la había engendrado, un latido de su identidad, por lo que los poetas románticos y neorrománticos llegaron a considerar el poema como una expresión de la conciencia de la Humanidad y una encarnación — más que una prolongación— de su experiencia personal; visión decimonónica que aún coleó en algunos poetas sociales. Para Ángel González el poeta no existe, es el lector el que lo crea o lo inventa, tras la lectura de sus poemas. A través de este distanciamiento teórico ante el objeto poemático, el poema gonzaliano se nos presenta como una realidad autónoma que refleja y expresa lo que en él está escrito, y que sólo adquiere vigencia cuando un lector lo recrea y le da valor en sus significados; de ahí el poder constructivo y transformador que el poeta concede a la palabra. Ángel González es muy consciente de lo que denominó Eugenio Montale como segunda vida del arte, la que otorga en definitiva condición y naturaleza de obra artística a cualquier manifestación humana que pretenda serlo. Para Eugenio Montale la primera vida del arte es aquella que forma parte de su proceso creativo, cuando el autor escribe por ejemplo un poema, y la segunda la que opera y actúa sobre un interlocutor que la valida como tal, en este caso un lector. Si el texto realizado se queda en la primera fase, estaremos frente a un desahogo personal o terapéutico, pero nunca ante una obra artística. En Ángel González el compromiso ético, de personaje civil inmerso en una problemática social e histórica, se complementa o se resuelve con la máxima exigencia estética; por lo que nos encontramos ante un autor que mima, cuida, busca y sopesa cada palabra, cada figura literaria, cada estructura rítmica, con la intención de alcanzar el mayor grado de claridad expresiva, de fluidez comunicativa y de complicidad con el lector.

«Muerte en el olvido» de «Áspero mundo» es un poema que bien puede considerarse metapoético, el primero en el que Ángel González nos alerta sobre su modo de entender el poema, sobre su necesidad de hallarse ante un interlocutor participativo; el otro, que opera en la pers-

pectiva simétrica de la realidad, capaz de actuar activamente como referente conversacional con su personaje literario, en un juego de máscaras dobles que lejos de ocultar desvelan y amplifican la autenticidad de lo comunicado, de lo presentado, de lo afirmado. El poema forma parte de la poesía amorosa de Ángel González, pero en cada uno de sus versos trasciende su concepción metapoética: «Yo sé que existo/ porque tú me imaginas./ Soy alto porque tú me crees/ alto, y limpio porque tú me miras/ con buenos ojos, / con mirada limpia./ Tu pensamiento me hace/ inteligente, /».

«Tu pensamiento me hace», este verso bien podría formar parte del frontispicio de la poética gonzaliana.

Emoción y razón, en cuanto a proceso intelectual, pueden considerarse los polos que generan todo poema y de la que surgen sus derivadas. Desde la visión del poeta ancestral como ser tocado —igual que si fuera una lira— por los dioses, enajenado en los sonidos de su lucidez, hasta la formulación del poeta analítico capaz de trasladar un sistema filosófico propio al mundo sensible del lenguaje. Las estéticas dominantes de la historia de la poesía se han comportado como un péndulo entre estos dos extremos, desplazándose unas veces hacia la irracionalidad y en otras hacia la racionalidad, desde el lenguaje sensorial al lenguaje conceptual. El siglo XX está lleno de manifiestos y polémicas literarias, con mayor o menor interés y envidia, detrás de las cuales laten estos planteamientos condicionantes del pulso creativo: la poesía como proceso automático, como comunicación o conocimiento, como arma para transformar el mundo, etc. Muchos poetas se han extraviado al seguir inequívocamente y con anteojeras uno de estos caminos al parecer irreconciliables, persiguiendo la expresión pura de la emoción, del pensamiento —llamémosle poético—, o de la implicación social del poema; llegando al final de sus procelosas aventuras literarias a reivindicar el territorio común del silencio, con conclusiones muy parecidas, aunque las trayectorias seguidas resulten de lo más contradictorias.

Lo primero que sorprende de Ángel González es la tensión que mantiene entre emoción generadora y razón organizadora del material poé-

tico, predominando ésta última —alambique y tamiz— ante cualquier desahogo emocional incontrolado. Lo que lleva al autor de «Palabra sobre palabra» a la búsqueda permanente de una síntesis, de una armonía de contrarios, entre literatura como reverso y vida como anverso, entre el contexto social y el texto poético, entre la Historia con mayúsculas y su biografía personal que trasciende la escritura, entre su compromiso ético y su no menos compromiso estético; pero no se agotan en ellas su confrontación de dualidades, que van desde lo apolíneo a lo dionisiaco, desde lo fugaz —tempus irreparabile fugit— a lo permanente, desde el pasado como futuro y desde el futuro como pasado, desde el amor al desengaño, desde la música al subsuelo urbano, etc.; que nutre una temática variada y compleja que dimensiona su poesía y convierte a Ángel González en uno de los poetas contemporáneos que con más acierto y hondura ha indagado sobre la existencia humana, sobre el paso del tiempo, sobre su acción devastadora; en un ejercicio de lucidez permanente, sin concesiones y sin bajar nunca la guardia.

Como ya he comentado Ángel González no tiene un libro malo, de iniciación, de tanteo; desde su primera obra «Áspero mundo» a la última «Otoños y otras luces», poema a poema, el lector se encuentra con una obra coherente, hasta el extremo de que muchos de los poemas de su primer libro bien podrían formar parte del último o de cualquiera de sus otros libros. Ángel González nunca fue lo suficientemente joven para deslumbrarse por la sonoridad cantarina de las palabras, ni para dejarse arrastrar por el vendaval emocional que han generado muchos de sus poemas.

Ya nos alerta sobre ello en los primeros poemas de «Áspero Mundo», cuyo título no deja de ser revelador. En el arranque de este libro nos presenta su personaje poético como un hombre que ha perdido la inocencia, arrebatada de sus manos del modo más traumático. «Te tuve/ cuando eras/ dulce, / acariciado mundo./ Realidad casi nube, / ¡cómo te me volaste de los brazos./ Ahora te siento nuevamente./ No por tu luz, sino por tu corteza, / percibo tu inequívocal presencia, /... agrios perfiles, duros meridianos, / ¡áspero mundo para mis dos manos!». Alguien para quien

el mundo o la realidad es hostil, y tratará desde el inicio de su itinerario poético no sólo de explicarse la catástrofe personal, el porqué de todo lo arrebatado y perdido, sino a través de ella la colectiva, de la que es parte y consecuencia. En el segundo poema de este libro, «*Para que yo me llame Ángel González*», el poeta completa esta apreciación en uno de los poemas más memorables de su poesía y que mejor refleja el paso y la herencia de las generaciones, como alguien que viene de un mundo muy antiguo, que una y otra vez se levanta para destruirse: «*De su paisaje lento y doloroso/ de su huída hasta el fin, sobreviviendo/ naufragios, aferrándose/ al último suspiro de los muertos, / yo no soy más que el resultado, el fruto, / lo que queda, podrido, entre los restos; // El éxito/ de todos los fracasos. La enloquecida/ fuerza del desaliento...*» Luego, el personaje poético que inicia su obra literaria es un superviviente, un ser emocionalmente adulto, muy alejado de los poetas que contemplan la realidad con ojos virginales y que todo lo que nombran adquiere, al menos para ellos, la naturaleza de lo recién creado.

La característica del personaje poético como un superviviente es importante para entender la condición constructiva de su obra, recogida bajo el título de «*Palabra sobre Palabra*». El superviviente, en este caso, no deja de ser un legado vivo de otra época, alguien que se rebela contra el presente histórico que trata de borrar un tiempo que fue mejor, el testigo al que no se le puede engañar fácilmente, el que no olvida y trata de restablecer los valores positivos de un pasado cercano que desea para el inmediato futuro. El superviviente, por su naturaleza irredenta, es una conciencia que interpela a los demás, también un referente y, cuando es necesario, un revulsivo social.

En su segundo libro, «*Sin esperanza, con convencimiento*», nos encontramos desde el título con una de las conocidas dualidades de la poesía gonzaliana; en este caso la Historia como devenir y realidad modificable (con convencimiento) y la propia biografía personal que ese tiempo futuro, de mayor justicia social, no podrá redimir ni restañar en sus heridas (Sin esperanza). Las intenciones del libro aparecen claras desde el primer poema. «*Otro tiempo ven-*

drá distinto a éste. / (...) / y canto/ todo lo que perdí: por lo que muero». O en «*El derrotado*», en el que el poeta expresa de manera conmovedora la imposibilidad de restablecer su pasado, de recuperar la felicidad perdida, y su condición de permanente exiliado por muy bonancible que llegue a ser la vida una vez superado el horror de la dictadura. En este poema se observa la eficacia del proceso lógico que estructura la mayor parte de los poemas de Ángel González, más que como artificio como rigor expositivo, lo que se traduce en eficacia y en emoción poética. A una afirmación general y objetiva, «*Atrás quedaron los escombros*», se contrapone una impresión subjetiva, pero que es consecuencia de la realidad objetiva que desencadena el correlato poético, «*porque ninguna patria/ es ni será jamás la tuya, /*», que se resuelve con una oración concesiva que refuerza por contraste la aseveración inicial, «*Aunque efectivamente el día sea bueno*, al mismo tiempo que desencadena una síntesis final que afirma lo que niega, con lo que corrobora y acentúa la desolación del personaje poético, por mucho que: «*extiendan hacia ti sus fatigadas/ ramas, ofreciéndote/ frutos o sombra para que descanses*».

En este libro se encuentra uno de los poemas más extraños y singulares de la poesía gonzaliana, quizá el de influencia más existencialista, titulado «*Yo mismo*». En el que a través de una dislocación plantea la lucha del ideal o de los ideales frente a los raíles marcados de la realidad, origen de toda suplantación y renuncia. Uno nunca llega a ser quien desea ser, uno nunca llega a alcanzar lo que se propone, uno ni tan siquiera procede, la mayoría de las veces, como desea o pretende. Pero a pesar de ello persiste la lucha, el secreto combate interior por modificar nuestra realidad exterior: «*Pero yo no era fuerte y mi enemigo/ me cayó encima con todo el peso de mi carne, / y quedé derrotado en la cuneta. / Sucedió de tal modo, y nunca pude/ llegar a aquel lugar, y desde entonces/ mi cuerpo marcha solo, equivocándose, / torciendo los designios que yo trazo*».

«*Sin esperanza, con convencimiento*», pone de manifiesto la adscripción de Ángel González a la poesía social, su compromiso cívico de contumaz y tenaz superviviente. Sus poemas están lle-

nos de símbolos, de figuras retóricas y de guiños literarios, con los que el poeta trata de aludir, más que de eludir, con gran efectividad a la censura y al aparato represor que se encargaba de anular toda disidencia; casi a modo de un recurso literario que amplifica el sustrato comunicativo y subversivo de su poesía. En este libro Ángel González utiliza con destreza la ironía —una de sus cualidades más celebradas—, a la que confiere las propiedades de un fluido eléctrico para cambiar y modificar los significados poéticos mediante el inesperado quiebro de un giro lingüístico o figura literaria. La ironía gonzaliana funciona no sólo de resorte crítico sino como un disolvente emocional, lo que pone de manifiesto el carácter conceptual de su poesía.

Pero este libro tiene muchas más aristas e intereses. En él también puede percibirse la asunción del proceso creativo como forma de autoconocimiento: «*Si fueses/ capaz de hallar un sitio donde echarte/ boca abajo, y cerrar/ los ojos, / y mirar, despacio, dentro de tu vida, / quizá/ te resultase fácil averiguar/ algo, saber/ a qué lugares quieres/ ir, de dónde vienes, / para qué estás aquí, / cuál es tu nombre*». Y la intimista interrogación que Ángel González erige de manera permanente —cada vez más desgarrada— sobre la dimensión temporal de la existencia, sobre el paso del tiempo y sus efectos demoledores; así en el asombroso poema de «*Ayer*», el tiempo intercambiable por anodino y gris se transforma en «*el día/ incomparable que ya nadie nunca/ volverá a ver sobre la tierra*». La sustitución temporal es un recurso muy utilizado por Ángel González, al que le gusta yuxtaponer y confrontar distintos planos temporales en la misma acción, con la intención de subrayar lo accidental y azaroso de las situaciones registradas en el poema-reflejo de la vida, bien cambiando los tiempos verbales que las modifican o intercambiando los sustantivos que las ubican temporalmente: «*Ayer fue miércoles toda la mañana./ Por la tarde cambió: se puso casi lunes, /*».

Los tres libros posteriores, «*Grado elemental*», «*Palabra sobre palabra*», y «*Tratado de urbanismo*», cierran lo que los críticos y el propio Ángel González, si bien éste con cierta cautela, consideran una primera etapa de su poesía; señalada igual que un mojón o indicador de carretera

por el poema «*Preámbulo de un silencio*», en el que el poeta pone en duda, de manera muy transitoria, el valor activo que le otorgaba a la palabra: «*Y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia/ de la inutilidad de todas las palabras*».

A través de estos libros Ángel González profundiza los temas anteriores y nos deja una serie de poemas memorables. En «*Grado elemental*» emerge el maestro nacional —en mi época se llamaban así— que Ángel González lleva debajo de su piel y que lo une emocionalmente a su padre y a su familia; él mismo ejerció durante un breve periodo de maestro rural. El libro remite a lo aleccionador, también a lo paródico. La primera parte la denomina «*Lecciones de cosas*»; título muy gonzaliano, recientemente utilizado para la edición que de su obra completa realizó el Círculo de Lectores. En su primer poema nos encontramos ante una sorda, por eso mucho más despiadada, ironía: «*he aquí a las hormigas/ (Hormigas: insectos himenópteros que viven/ asociados. Véase también: abejas)/ esforzándose/ por llevar otro grano a su granero./*»; a partir de la cual vuelve a retrotraerse a la epopeya humana, al origen de un mundo antiguo, demasiado antiguo, para contraponerlo y poder explicar las causas, desde un punto de vista efectivo y didáctico, del desesperanzado presente. Lo que nos recuerda y amplifica el poema de «*Áspero mundo*», «*Para que yo me llame Ángel González*», ya que en «*Lecciones de cosas*» también asistimos a la representación del hombre sucediéndose en su aferrarse a la vida: «*fiera insaciable él mismo/ que consiguió matar cuanto negaba/ su deseo, /*»; con la consecuente y desengañada conclusión: «*Sucede entonces, / que si habla, el hombre, aunque no quiera, miente*». A veces, en otros poemas de «*Grado elemental*», su ironía roza el sarcasmo, como en «*Elegido por aclamación*»: «*Sí, fue un malentendido./ Gritaron: ¡a las urnas!/ y él entendió: ¡a las armas! (...)/*». La paronomasia (urnas-armas) es uno de los recursos estilísticos recurrentes en la poesía de Ángel González, con la que consigue sorprendentes contrastes y hallazgos expresivos.

Esta impresión genealógica, tan propia de un superviviente, de bucear en el pasado remoto para explicarse el presente y el devenir futuro, la

volvemos a encontrar en el poema «*La palabra*», de «Palabra sobre palabra», título generador y constructivo: «*Hace miles de años, / alguien, / (...) / articuló un suspiro / o bien dijo un sollozo, / o algo semejante / (...) / surgió en el aire limpio de aquel día / la palabra: / amor. / (...) / La palabra fue dicha para siempre. / Para todos, también. / Yo la recojo, / la elijo entre otras muchas, / la empaño con mi aliento / y la lanzo, / pájaro o piedra, / de nuevo al aire, /*».

En este poema Ángel González ofrece otra clave de su poética, que nos remite a Antonio Machado. La poesía es el arte de la palabra elegida; ese es el oficio —parece asumir explícitamente en estos versos— del verdadero poeta, el de restablecer las palabras en el tiempo, en su tiempo histórico, para retener el instante efímero que ilumina y huye de nuestras manos. Es curioso como en estos poemas, aparentemente amorosos, subyace la reflexión metapoética; las palabras se convierten en trasunto amoroso y la materia amorosa en reflexión metapoética.

Otra de las peculiaridades de la poesía de Ángel González radica en su sintaxis, en la cualidad prósica de sus versos, que enlentece o dinamiza la estructura rítmica de sus construcciones poéticas. Lo que pone de manifiesto el silencioso combate entre la emoción que expresan los ritmos internos de las estrofas, y la razón o el pensamiento lógico que los modifica o las quiebra. En Ángel González el lenguaje denotativo pasa a connotativo, no a través de la incorporación de un léxico simbólico, sino a través de las cesuras y hemistiquios, de la interacción de conceptos contrarios que al conseguir armonizarse en el poema casi como si fueran parte de un silogismo, revierten en una pluralidad de lúcidas y emotivas significaciones. *Me basta así*, de *Palabra sobre palabra*, uno de los poemas más hermosos e intensos que se hayan escrito sobre poesía amorosa en el siglo XX, puede ejemplificar la naturaleza prósica de la poesía gonzaliana: *Si yo fuese Dios / y tuviese el secreto / haría / un ser exacto a ti; /*

La poesía de Ángel González es eminentemente urbana, tanto en sus intereses como en su representación. Hoy en día no se puede hablar de poesía urbana contraponiéndola a la poesía rural, ya que resultaría cuanto menos un

empeño absurdo, por lo que afirmar que un poeta es urbano, en los tiempos que corren, más que una reiteración innecesaria parece una perogrullada; pero no lo es tanto a poco que se reflexione sobre ello. La ciudad como estructura social no tiene límites precisos, se va diluyendo en las calles y en los barrios que la circunvalan y la revierten sobre si misma en una espiral sin fin que la comunica con las calles de otras ciudades. El hombre que dobla la esquina puede caminar por una plaza de Oviedo, coger un metro en Madrid o sentarse en una terraza de Lisboa, sin que el escenario, que en lo fundamental viene a ser el mismo, modifique sus preocupaciones, sus intereses y motivaciones; la ciudad así entendida pasa a universalizarse y no a singularizarse, sino de manera meramente anecdótica, no sustancial. Hoy la poesía urbana hay que contraponerla al cosmopolitismo aldeano y mistificador, los que escriben de Nueva York como si fuera la única ciudad del mundo, o los que se aferran a un madrileñismo rancio o a un nacionalismo empobrecedor. En ese sentido Ángel González sigue siendo un poeta plenamente urbano, aunque en su *Tratado de urbanismo* sólo intentase plantear distancias con los campos bien arados por los noventayochistas, en busca de una poesía de la cotidianidad y la inmediatez.

La segunda etapa en la obra de Ángel González se desencadena además de por el cansancio ante la inmovilidad política y social, más aparente que real como muy bien señaló el propio poeta, por la irrupción en el panorama poético de una generación de autores radicales y rupturistas con la etapa anterior, los *Novísimos*; que se caracterizaron por su esteticismo y culturalismo negador de la tradición realista. Al menos en su etapa inicial, posteriormente muchos componentes de este movimiento literario vivirían sus crisis particulares, que les llevaría de nuevo a una tendencia más cercana a los intereses del lector. Pero su aparición y éxito literario hizo que muchos componentes de la generación de Ángel González se tambaleasen, e incluso, algunos de ellos, negasen su adscripción a la poesía social. Ángel González respondió con firmeza ante el nuevo sarpullido esteticista, que aprovechó para reafirmarse y repensar, aún más, su poesía. Los títulos de sus libros no inducen a confusión.

«Breves acotaciones para una biografía», precisa epigramáticamente la fuente textual de sus poemas, que surgen de su particular filosofía de la existencia, de sus vivencias personales, de su percepción crítica —casi antagónica— con la realidad; es decir, de su biografía: «Hoy todo me conduce a su contrario!» (del poema «Hoy», con resonancias catulianas). Más curiosa resulta la evolución seguida en «Procedimientos narrativos», libro al que Ángel González en su segunda edición suplementa y modifica con una larga y algo más que retórica complementación: «Muestra, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan»; para señalar, una vez más, la procedencia de sus versos en una época en la que el adjetivo «sentimentales» no gozaba precisamente de demasiado prestigio. En «Oda a los nuevos bardos», de «Procedimientos Narrativos», el poeta de «Palabra sobre palabra» se muestra implacable con la nueva tendencia literaria: «Mucho les importa la poesía. / Hablan constantemente de la poesía, / y se prueban metáforas como putas sostenes! (...) / Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.»

La reflexión sobre el propio acto de escribir, que siempre existió en su obra como ya hemos visto, se hace manifiesta y explícita durante este periodo. El poema que abre el libro de «Breves acotaciones para una biografía», titulado «A veces», es un ejemplo de ello: «Escribir un poema se parece a un orgasmo; / mancha la tinta tanto como el semen, /». Y en «Procedimientos narrativos», «Muestra... (versión corregida y aumentada)», dedica una parte titulada «Metapoesía» a reivindicar su poética. En el primer poema «Poética, a la que intento a veces aplicarme», obsérvese como Ángel González siempre relativiza, marca distancia, incluso para referirse a su credo poético, con lo que consigue hacerlo más verosímil y que nos acerquemos aún más a sus planteamientos; refiere sus intenciones: «Escribir un poema: marcar la piel del agua. / Suavemente, los signos! (...) / ... hasta! que el hombre que los mira! (...) o ve su propio rostro! o —transparencia pura, hondo! fracaso— no ve nada. /». A este poema contrapone en un plano dialéctico el siguiente poema, «Orden. (Poética a la que otros se aplican)», que procede como una respuesta al anterior, pero que en lugar de negar sus plantea-

mientos los reafirma a través del recurso irónico que utiliza el autor de expresar en positivo sus valores negativos, con lo que logra magnificar las cualidades indeseables de la nueva tendencia esteticista: «Los poetas prudentes, / como las vírgenes —cuando las había—, / no deben separar los ojos! del firmamento. / (...) / Evital la claridad obscena. / (Cave canem.) / Y edifica el misterio. / Sé puro: / no nombres; no ilumines. / Que tu palabra oscura se derrame en la noche, / sombría y sin sentido! lo mismo que en el momento de tu vida. /». A esta negación que afirma, Ángel González responde con una afirmación aún más rotunda y desabrida «Contra-orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días.)»: «Esto es un poema. / Mantén sucia la estrofa. Escupe dentro! Responsable la tarde que no acaba, / el tedio de este día, / la indeformable estolidez del tiempo. /». Este diálogo de afirmación, negación que afirma y afirmación, concluye con un poema que interviene a modo de síntesis y que recuerda por su estructura a un chiste, pero que no lo es, ni muchísimo menos. Ángel González mira a la tradición en «Poética N°4», representada por Gustavo Adolfo Bécquer, y a la claridad de las palabras que expresan y dicen con precisión sus significados, que atesora y defiende mejor que nadie el Diccionario: «Poesía eres tú, / dijo un poeta! —y esta vez era cierto— / mirando al Diccionario de la Lengua. /»

El libro «Prosemas o menos» tiene algo de viaje final, de despedida de una trayectoria poética, como si el poeta hubiera tenido a la hora de escribirlo la premonición, no cumplida, de enfrentarse ante su último libro. Ángel González da respuesta en «Prosemas o menos» a toda su obra anterior, la revisa, vuelve y profundiza sobre ella, la ilumina con nuevas perspectivas. En este libro se encuentran algunos de los poemas más hondos, desgarradores y conmovedores sobre el paso del tiempo, no sólo de su obra sino de la poesía española contemporánea. «Prosemas o menos» comienza con seis poemas, bajo el título genérico de «Sobre la tarde», que vienen a ser un desarrollo del poema «Ayer» de «Sin esperanza, con convencimiento». En el primer poema de esta serie, «No tuvo ayer su día. Ya desde muy temprano, / ayer fue tarde. / (...) / Seguimos esperando, sin embargo. /», volvemos a encontrarnos con el

superviviente desengañado y lúcido, con el personaje gonzaliano que conoce muy bien que la «*mentira y la muerte es la verdad última del hombre*», precisamente porque procede de un mundo muy antiguo. La segunda parte del libro tiene mucho que ver con la primera, «*American landscapes*» no es un intento de hermostrar un paisaje, de sublimarlo, de trasladar al poema indirectamente su experiencia americana, como puede inducir a error su título; sino una indagación sobre el tiempo, un juego de espejos invertidos en los que el paisaje interior se revela y moviliza ante la contemplación del paisaje exterior. Son los poemas más sinestésicos de Ángel González, también los más panteístas, en el que los símbolos más característicos de su poesía se funden y se confunden a través del valor polisémico de las palabras: «*¡Sol sostenido en el poniente, alta! polifonía de la luz!*» (*Crepúsculo, Albuquerque, estío*); *En la distancia, el horizontal arde: ¡ llama.!* (*Crepúsculo, Albuquerque, otoño*); *La nieve ardía.!* (*Crepúsculo, Albuquerque, invierno*). *Teoelegía y moral*, la tercera parte del libro, no es sólo una crítica a la Iglesia como institución, más bien utiliza a ésta con la intención de contraponer su teología escolástica como un eficaz pretexto retórico para subrayar la naturaleza efímera de la existencia humana; como muy bien queda expresado, a través de la paráfrasis paródica, en «*Palabras del anticristo*», sobre todo si se contrapone al poema «*Deseaba una muerte, lo confieso*». En esta parte están recogidos poemas memorables como «*Diatriba contra los muertos*», o, el manriqueño y elegíaco, «*Avanzaba de espaldas aquel río...*», cuya lectura evoca el primer poema de «*Acariciado mundo*»: «*Por aquí pasa un río.!* (...) *No vas tú por el río: es el río el que anda detrás de ti! el reflejo, mirándose a tu espalda.!*». La cuarta parte de «*Prosemas o menos*», «*Diatribas, homenajes*», la integra una serie de poemas metaliterarios llenos de sarcasmo y agudeza, en los que Ángel González rinde homenaje a alguno de los poetas que han tenido importancia en su vida y en su obra; a Juan Ramón Jiménez le dedica dos poemas, no exentos de cierta crueldad, uno de ellos no lleva título ni dedicatoria pero inconfundiblemente lo rememora desde el primer verso, «*Pétalo a pétalo, memorizó la rosa*», y el otro aparece con

las conocidas iniciales de su nombre «*J.R.J.*». De «*Poemas amorios*», la penúltima parte del libro, sobresalen dos poemas: «*Todo amor es efímero*», en el que se pone de manifiesto la habilidad con la que Ángel González utiliza el encabalgamiento en sus estructuras estróficas, y «*Carta*», que otra vez nos remite a la metáfora del río gonzaliano, con su sentido desesperanzado del paso del tiempo que únicamente trasciende, o encuentra sentido, en la pasión amorosa. El Ángel crítico y disidente que ya forma parte de ese espacio temporal de lo que en otros poemas llamaba «*porvenir*», si bien cualquier realidad social y humana siempre se muestra al concretarse como insuficiente, reaparece en la última parte de «*Prosemas o menos*» bajo un título muy característico de una de sus recurrentes dualidades, «*Biografía e historias*». En el primer poema «*Pretexto*» y en el penúltimo de esta serie «*La ceniza de un sueño*», Ángel González retoma su pasado histórico, del que sigue siendo consecuencia y resultado: «*No fueron tiempos fáciles aquellos.!* *Me amamantó una loba.!* (...) *Yo no tengo la culpa!*»; que parece resolver definitivamente con la nihilista ecuación «*Historia: escoria*», con la que paradójicamente afirma un tiempo irredento. La sección está llena de poemas autorreferenciales, entre los que se cuentan algunos de los más conocidos y celebrados por los poetas jóvenes: «*Así parece*», «*Vean lo que son las cosas*», «*Artritis metafísica*», «*Menos mal que aún conservo el esqueleto*», «*En serio...*» «*En vean lo que son las cosas*» el personaje poético, el alter ego de Ángel González, se nos muestra no sólo como un superviviente de un sistema político adverso y represor, sino como alguien que ha sobrevivido y se ha sobrepuesto a las acciones habituales de la vida y del propio paso del tiempo: «*Soy uno de los hombres más saludables que conozco.!* *He padecido infartos de miocardio,!* *infecciones diversas, bombardeos,!* *tisis, dipsomanía, insomnio, depresiones...* *Todavía! sufro mucho de tos.!*»

Siete años después de «*Prosemas o menos*» se publica «*Deixis en fantasma*», cuyo título parece confirmar que Ángel González pretendía cerrar su ciclo poético con el libro anterior. Curiosamente de esta obra de absoluta y plena madurez se hizo una edición mínima de 250 ejemplares.

En este conjunto de 17 poemas la expresión de Ángel González se esencializa, se vuelve más sobria, desecha muchos de sus conocidos recursos estilísticos y se desnuda de cualquier anécdota. El poemario está planteado como un hombre que dialoga consigo mismo, que apenas susurra sus impresiones para que las podamos escuchar los demás, que a veces interpela a otro, una mujer o un posible lector, como si estuviera fuera del tiempo y ello le permitiera reflexionar sobre las claves de la existencia, sin más veladuras, en un intento de descifrar sus significados últimos. En «Último sueño» revela de manera sentenciosa que: «Más allá de este sueño/ ya no hay nada»; constata la acción permanente que ejerce sobre cualquier presente el pasado: «Aquel tiempo/ que dejamos por muerto volvió en sí, / y me hirió mortalmente por la espalda. /» («Todavía, la memoria alevosa»); y se reafirma en el amor como única trascendencia posible: «No creo en la Eternidad. / Mas si algo ha de quedar de lo que fuimos/ es el amor que pasa. /»; idea liberadora que volverá a plantear en el conmovedor poema «Ya nada ahora», iniciado por otro de sus más brillantes encabalgamientos: «Largo es el arte; la vida en cambio corta/ como un cuchillo/». Versos deudores de la máxima hipocrática «La vida es corta. / El arte es largo», que también utilizaron con fortuna literaria Antonio Machado y

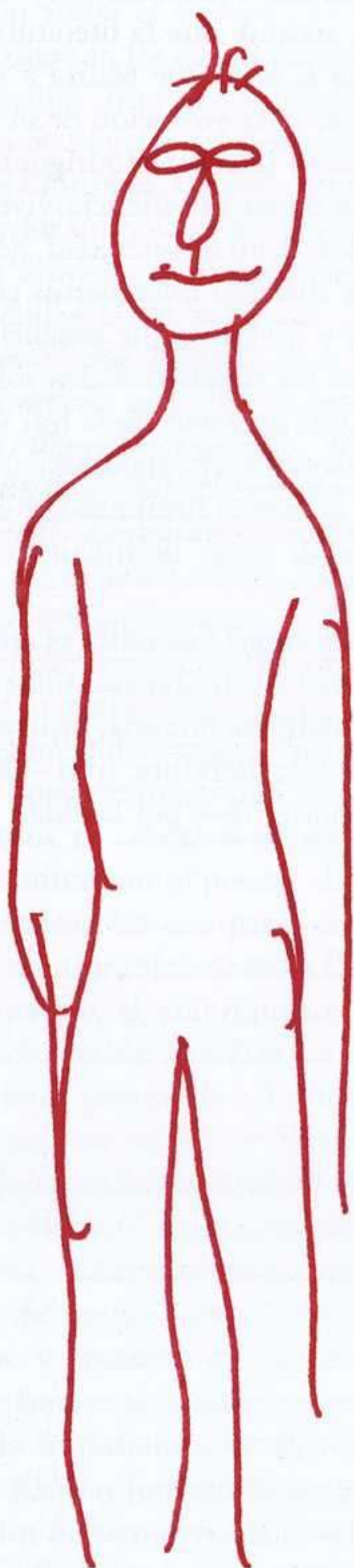
Jorge Luis Borges. «*Deixis en fantasma*» tiene una extraña luz crepuscular, que a veces se transforma en sobria elegía, como «*la mirada que dora tenuemente todavía/ —después de haber mirado—/ la penumbra de un sueño...*»

«*Otoños y otras luces*» es el último libro hasta la fecha de Ángel González; último, que no postero. Libro que recoge alguno de sus temas más queridos, la indagación sobre el tiempo («*Otoños*»); sobre la experiencia amorosa («*La voz a ti debida*»); sobre la actitud ante la literatura y la vida («*Homenaje a C.R.*»), que realiza a través de una sentida y hermosa evocación de su compañero de generación Claudio Rodríguez; y la traslación literaria de su experiencia vivencial («*Otras luces*»). Libro lleno de serenidad, de nítidas reflexiones, de diálogos encubiertos con su pasado biográfico y literario, que ensanchan y engrandecen como los signos trazados sobre la piel de un río su obra anterior. Basta leer «*Viejo Tapiz*», «*Aquel tiempo*», o el epigramático «*Tan lejos*», para sentir la exenta luminosidad de sus palabras, que lejos de cegar iluminan siempre cualquier mirada.

Abrir un libro de Ángel González es recorrer los anaqueles de una vasta biblioteca, sumergirse en nuestra mejor tradición literaria, recuperar la emoción no sólo por la literatura, sino —lo que es mucho más importante— por la vida.

Variaciones sobre Lázaro, el resucitado, insistiendo en Ángel González

JOSÉ-CARLOS MAINER



De entre todos los mitos que ha forjado
el invencible espíritu del hombre,
para sentir orgullo contra el frío
y tolerar su noche en esperanza,
el relato sin duda más sublime,
la fábula mejor jamás urdida,
es el anhelo mágico de la resurrección

CARLOS MARZAL, «Resurrección»,
Metales pesados (2001)

DE todos los milagros, la resurrección es el más inquietante. A muy escasos santos se atribuye, seguramente porque es Dios quien da la vida y, por ende, sólo a él corresponde restituirla; los beatos de hogaño, en el sendero más o menos laborioso de su santidad, se limitan a pequeños apaños de patologías confusas, destinadas siempre a una clientela cautiva de devotos. E incluso abundan aquellos a los que se resiste la taumaturgia: las curaciones prodigiosas o los repentinos cambios de fortuna. Una resurrección parece harina de otro costal. Los teólogos desearían saber si realmente el muerto concernido había llegado a recibir sentencia en el llamado «juicio particular», o si aquel difunto quedó más bien en una confusa situación expectante, como destinado que estaba a la resurrección futura: a oír un día el imperativo «Sal» o el incitante «Ven» que les devolverá al mundo. Los profanos se preguntan si realmente es una gracia volver a la vida, cuando toda vida es un aplazamiento de la muerte. ¿Cuánto queda de la muerte, que fue suya, en el que ha resucitado? ¿Y cuánto de la vida pasada pudo conservar en ese sueño extraño que le llevó, por unos días, al otro lado?

Aparte de la resurrección de Cristo mismo, los Evangelios registran escasos acontecimientos de esta naturaleza. Mateo habla de la vuelta a la vida de una niña, que solamente Marcos identifica como la hija de Jairo. Y Juan (11 y 12) es el único que narra por completo el más conocido de estos milagros: la resu-

rección de Lázaro (Lucas se limita a hablar de sus hermanas Marta y María, mientras que Mateo lo hace de la visita a Betania, patria de los tres hermanos, y del ungimiento de que fue objeto Jesús en ocasión de su estancia). Sin embargo, el relato de Juan está singularmente pormenorizado y tiene un graduado dramatismo. Queda clara la amistosa relación previa del maestro y de los hermanos, que fue especialmente afectuosa en el caso de Lázaro a quien Jesús llorará conmovido. Se apunta, con notable maestría narrativa, la expectación pública que ya comportan todas las visitas del polémico personaje: hay muchas gentes que han ido a ver a Lázaro precisamente porque era amigo del maestro, otras que comentan el cariño de Jesús (quien no suele prodigar las muestras de afecto) y que, sin duda, esperan que algo suceda cuando pide ver el cadáver. A la vez, las noticias y los rumores llegan a los alarmados sacerdotes que, parece, han pensado en matar a Lázaro (¡devolverlo a la muerte!) o en matar a Jesús. El inminente drama de la pasión planea ya en estas nerviosas páginas.

. . . .

Son bastantes quienes las han leído con provecho, más allá de su uso puramente devocional. Entre ellos debió estar un poeta colombiano de fin de siglo (el fin de siglo por antonomasia sigue siendo el del XIX) al que los manuales atribuyen la condición de premodernista y sobre quien deslizan la acusación de incesto: José Asunción Silva. Dejó un *Libro de versos* (1891-1896) manuscrito, origen de las futuras ediciones de su obra; la más conocida de ellas la prologó Unamuno, a quien nos hemos de encontrar enseguida.

Silva estuvo aquejado de todas las premoniciones, aprensiones y dolencias de su época y por eso, dejó «Al oído del lector» y al frente de sus poemas, una confesión de parte: «No fue pasión aquello. / Fue una ternura vaga, / Lo que inspiran los niños enfermizos / Los tiempos idos y las noches pálidas» (su poema «El mal de siglo» nos proporciona la bibliografía correspondiente: es «el mismo mal de Werther, / de Rolla, de Manfredo y de Leopardi», con unos toques «de mi maestro Schopenhauer»). Tales sentimientos incluían un agudo sentido de la cercanía de la muerte (el poeta se hizo dibujar en el pecho, por

un médico, el lugar donde latía su corazón: murió al poco de un infarto) y una paralela melancolía de permanente despedida. Todo su mundo está en trance de tránsito, como sucede en Bécquer y, sobre todo, en Poe. Imitó «The Bells», el hermoso poema de éste, en un «Día de difuntos» donde, por dos veces, escuchamos «las campanas plañideras que les hablan a los vivos / de los muertos». Y conjeturó que

El alma humana tiene ocultas fuerzas /
silencios, luces, músicas y sombras / ...senos
ignorados / do la vida y la muerte se eslabonan

Esas sospechas, entre lo más o menos teosófico y lo simplemente romántico, pertenece a un poema que se titula «Resurrecciones» y que ya nos acerca a su lectura personal de la muerte y vuelta a la vida del Lázaro evangélico. El poema «Lázaro» encabeza la sección «Cenizas» y es muy breve, como una rima becqueriana. Silva se demora un tanto en la dimensión sensorial de la vuelta a la vida; se encadenan los verbos en contundente —fonéticamente contundente también— pasado simple:

ensayó caminar, a pasos trémulos / Olió,
palpó, miró, sintió, dio un grito / y lloró de
contento.

Y, sin embargo, el reingreso en la vida es insatisfactorio y en el alma del resucitado se remueven quizá aquellos «senos ignorados» donde vida y muerte convivían armoniosamente. «Cuatro lunas más tarde» (forma enigmática y significativa de decir un mes),

Lázaro estaba, sollozando a solas / y
envidiando a los muertos.

. . . .

Como se apuntaba más arriba, Miguel de Unamuno fue el prologuista de la edición póstuma de los versos del escritor bogotano, que vio la luz en Barcelona y en 1908. Don Miguel creía que Silva se había suicidado, como lo hizo su admirado poeta Antero de Quental, y la interpretación de su poesía se apoya en ese final: fue un hombre que no supo sobrevivir a su infancia y a la gravitación sentimental del pasado, como, de otro lado, les ocurriría a algunos personajes de Unamuno, empezando por el Augusto Pérez, de *Niebla*, muerto de angustia («Ha sido cosa del

corazón... un ataque de asistolia»), al igual que Silva. Pero el extenso prefacio es algo más que un compromiso editorial. Es una profesión de fe poética —al año siguiente de la publicación de sus propias *Poesías*— que desmiente, de entrada, el tan cacareado *antimodernismo* unamuniano y define muy bien lo que el «Credo poético» de aquellas había establecido: que «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento». Por eso, sin duda, escribe que cuando los «pensamientos se acusan, cuando resalta de relieve el elemento conceptual de Silva, es cuando Silva me gusta menos». Lo mejor de sus pensamientos es que son «tan puros, que como tales pensamientos no pocas veces se diluyen en la música interior, en el ritmo. Son un mero soporte de sentimientos».

No cita Unamuno nuestro «Lázaro». Y, sin embargo, debió impresionarle profundamente. En *El Cristo de Velázquez*, largo poema que publicó en 1919, recordó por dos veces al resucitado. La última, en el verso 38 de la «Oración final», cuando invoca a Jesús: «¡Llámame a Ti, tu amigo, como a Lázaro!». La primera y más extensa puede tener algo que ver con la desolación que Silva suponía en el personaje: se evoca a «tu amigo, Lázaro, el de Betania» al pie de la cruz, como un «pálido repatriado de la tumba, / que vivía en dos mundos» y que «al recordar su muerte, / lloraba recordando le lloraste». Una nota manuscrita (que exhumó la edición del poema por Víctor García de la Concha) recuerda que esta sección VII, «Alma y cuerpo», de la II Parte de *El Cristo de Velázquez* fue la que más emocionó al auditorio cuando leyó sus versos en una sesión del Ateneo madrileño.

Y es que Unamuno confrontaba dos desamparos: el del «repatriado de la tumba» (¿acaso no somos todos ciudadanos de la muerte, como lo somos de nuestra infancia, ambos territorios de la conciencia feliz o de la no conciencia?) y de un Cristo que había de asumir su condición divina, puede que sin fe y, desde luego, con sufrimiento y dudas. ¡Que terrible experiencia la de vivir, la de ser y, en consecuencia, la de morir! Años después, el poema 946 del *Cancionero*, anotado en sus cuadernos el 25 de marzo de 1929, retorna sobre un Lázaro que ha sobrevivido a su milagro pero que va a morir, de nuevo y definitivamente:

Lázaro va a remorir y recuerda / que tiembla

al recordar / temblando de que se pierda / el recuerdo de soñar

El poema entero se basa en la cadencia semántica y rítmica de los verbos y los sustantivos iniciados por el prefijo re-: «remorir» y «recordar», como hemos visto, pero también «remuerde», «revivir» y «revedercer». Nada es nuevo, todo es reminiscencia. Y lo que es reminiscencia ha sido previamente olvido: todo es volver pero también todo es acabarse. Y un día será el definitivo. Por eso, las preguntas finales del poema, entrañadas en el alma del agonizante, son tan patéticas:

Volverá a soñar? / Volverá a morir?

Sueño y vida y muerte, como siempre en Unamuno, se confunden. Y quizá la única verdad estable de Lázaro se halle en la «primera y única vida que vivió».

Apenas un año después, el autor escribía las intensas páginas de su novela corta *San Manuel Bueno, mártir*, donde no hace falta recordar que la exigua nómina de personajes está cargada de sentidos figurales: Manuel Bueno se llama Emmanuel porque tal es el nombre de Cristo y suyas son las dudas de fe, como lo es la experiencia de la quinta Palabra pronunciada desde la cruz, «¡Padre! ¿Por qué Me has abandonado?»; el nombre de Ángela Carballino, la narradora del cuento, la evangelista del párroco, recuerda su condición de «mensajera» al servicio de aquella misma fe imposible, y su hermano se llama Lázaro porque D. Manuel lo «resucita» a la vida de la creencia (de la angustia y la voluntad de creencia) y en su lecho de muerte, le propone que sea su Josué. El resucitado es, a fin de cuentas, el estigmatizado por el amargo don de la conciencia: revivir es morir dos veces.

. . . .

«Lázaro», de Luis Cernuda, en *Las nubes*, supone un regreso al paradigma de Silva. Es un monólogo dramático hermosísimo, puesto en la voz y la conciencia del resucitado, que comprueba con aprensión aquel nuevo nacimiento doloroso que no tiene «sangre materna / ni vientre fecundado» y al que sobra la turba de los curiosos «como rebaño hosco / que no a la voz si no a la piedra atiende». Tras la muerte, todo es áspero y

arduo: es «el pan amargo, sin sabor las frutas, / El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo». Y por eso pide a su taumaturgo, fuerza para soportar la vida, cuando intuye —en los ojos tranquilos de un Jesús al que nunca nombra— que «la hermosura es paciencia».

La suerte de Lázaro vuelve a ser una experiencia de desazón y no sólo en el poeta exiliado e inadaptado que fue Cernuda. Suelen olvidarse, al hablar del poeta Gabriel Celaya, los empeños narrativos que no fueron pocos ni poco importantes. El primero de ellos fue una novela, *Lázaro calla* (1949), que por la fecha resulta ser una de las primeras manifestaciones de la novela existencialista española y cuyo título nos remite, de nuevo, al personaje evangélico. Y quizá también a la fórmula de relato desnudo, descarnado mejor, que Unamuno habría llamado *nivolesca*.

El Lázaro que protagoniza nuestra novela es un hombre cobarde y rutinario, fiel esposo de una mujer llamada Marta que puede evocar una de las hermanas del Lázaro evangélico, precisamente la más doméstica y hacendosa. Pero, un buen día, el personaje se rebela: insulta a su jefe, se despide de su trabajo y, después de una relación sexual degradante, abre una profunda crisis en su matrimonio. De ese modo, Celaya plantea una obsesión de largo alcance en toda su obra: el varón es «el Impar», como lo es aquel cromosoma que le diferencia de las hembras de su especie. Pero, por serlo, «el Impar» no es libre: esa condición le recuerda su sometimiento a la mujer en orden a la perduración de la especie. Es su siervo erótico, una suerte de apéndice prescindible. Y Lázaro, hartado de serlo, como de ser un fiel trabajador, busca la tranquilidad en la aniquilación. Se siente muerto y juzgado... por los otros, por los que esperan de él un cierto comportamiento. E instalado «en su pura y vacía presencia de cadáver, limpio de esa estúpida y monstruosa proliferación de deseos e inquietudes con que nos emborracha la vida», puede disfrutar de la paz de la nada. Y, sin embargo, todo un capítulo, el X, «La extinción», se dedica al difícil tránsito entre la vida y la muerte. Ahí reside, sin duda, la más explícita deuda con el relato evangélico y puede que con el antecedente unamuniano: aquel umbral del final está formado de «vagos islotes sensibles, calambres inco-

nexos, racimos de células palpitantes; una vida informe que, en realidad, ya no era su vida». Solamente es el anticipo de la soledad definitiva y del final, que se expresa en una gradación espléndida y aterradora (¿o tranquilizadora?): «No la paz; nada. No la nada; lo infinito. No lo infinito; la muerte. Lo que no tiene nombre».

En 1960 José Ángel Valente publicó *Poemas a Lázaro*. No son muy explícitas las alusiones al personaje epónimo, como veremos, pero el título ya es de suyo lo bastante indicativo: Lázaro es la condición humana, el resultado de un acto de voluntad creadora que él no ha pedido, la víctima de una creación (y de una recreación) de la que ni siquiera entiende su sentido. «El emplazado», primer poema, resume muy bien esa convicción y remite a la situación titular —ser para la muerte anunciada—, algo muy parecido a lo que la resurrección de Lázaro significa: vivir a la orden de un dominador supremo. Y, sin embargo, disfrutar de la vida no comporta hacerlo de su significado. En «Cae la noche», el ser creado implora que se le otorgue y esa gracia tiene el nombre de «resurrección»:

¡Tú que puedes,
danos nuestra resurrección de cada día!

Porque, en rigor, todo lo que nos rodea es muerte apresurada. «No podemos volvernos», escribe en «Son los ríos», pero, a cambio, estamos amenazados, e incluso habitados, por lo que creemos haber dejado atrás. Morir es morirse, vivir la muerte, por lo que la atrevida transitivity del verbo en el primer verso resulta obligada:

Todo lo que ya he muerto / me alcanzará
ahora (...). / Ellos siguen mi curso, /
seguros, con su opaca / tenacidad de muertos.

El poema más explícito a nuestros efectos se titula «El resucitado» y es llamativo que se narre desde la instancia de un «nosotros» que parece remitir a aquellos vecinos, entre curiosos y desazonados, que pueblan el segundo plano de la narración de Juan el evangelista. Son quienes observan su silencio y su extrañeza:

Callaba como / si hubiese regresado de la
muerte / (...) y parecía interrogar / —¿Qué
sabes tú de mí?

Y quienes comprueban que algo ha dañado decisivamente al hombre que conocieron antes. Sin duda, es la nostalgia del sentido de la vida, porque «tal vez aquello / que a nosotros nos sirve / para ganar certeza / no le bastaba a él». El poema siguiente, «El peregrino», adopta la misma estrategia focalizadora, desde el «nosotros», y certifica la misma ignorancia. El nuestro concluye así:

Jamás supimos / quién era ni / testimonio de
quién.

.

Insistencias en Luzbel (1977) es uno de los libros más singulares de Francisco Brines. Toda su poesía tiene un carácter profundamente moral, pero siempre se trata de una moral práctica, contaminada de la proximidad de la vida, abrazada a la experiencia (de la memoria o de la carne) de la que brotó. Este libro, sin embargo, nos propone en su primera parte una indagación moral mucho más abstracta, asomada al borde de la nada: «Descifremos el mito —leemos en el exergo «Luzbel»—. / El Ángel es la nada. / Dios, el engaño. / Luzbel es el olvido». La Nada es una experiencia que exploraron previamente Unamuno y Antonio Machado, como sabe muy bien el poeta. El primero advirtió que encerraba una paradoja etimológica: «nada» viene del latín «nata», nacida, como el francés «rien» viene del acusativo «rem», cosa. Llamamos a la Nada con el nombre de su contrario: lo que ha nacido, lo que existe. Antonio Machado advirtió que la Nada era la forma más real de Creación porque surgió precisamente cuando Dios veló su vista y dejó de sustentar la existencia bullente de lo creado. La nada es «el anverso del ser», lo que vale decir que una y otra cosa son lo mismo: dos caras de idéntica noción. Brines también piensa que «hay una intensidad frente a la nada / que vale igual que un instante de tedio», e intuye que toda experiencia de la nada está relacionada con la paradoja: la «Invitación a un blanco mantel» lo transforma en «esplendor negro» y se afirma que «volver al centro aquel es ir por las afueras de la vida». Como en «Identificación en un espejo», el poeta confirma que por lo que concierne a ese instrumento «...estando hecho de realidad / su naturaleza es carecer de ella».

«Desde el error», al cabo, nos recuerda que son

La nada, un imposible; / el olvido, un misterio

No hay mejores ejercicios que los de la paradoja y la nada para entender a Lázaro, protagonista del poema «Entendimiento de una experiencia». Igual que en Valente, la presentación del resucitado se remite a un «nosotros» menos explícito que en el poeta orensano pero igualmente reminiscente de la expectación evangélica ante el caso:

Así le dieron nombre al Regresado: / unos, el
Muerto; y aquellos que aguardaban / la
revelación oscura del secreto, / el Callado.

Pero, muy pronto, el poeta explora directamente la conciencia de Lázaro, un hombre que ahora se ve conminado a contemplar el tiempo —la moneda de curso legal de la vida— y a añorar la plenitud del ser —la nada—, que conoció en su efímero paso por la muerte. Pero, poco a poco, como a su pesar, va tomando cuerpo en él lo que conoció en su experiencia primera y reconoce ahora:

Y, obligada y servil, despierta la memoria, / y
con ella la vida de aquel llamado Lázaro. / Esa
vida le ofrece «un modesto esplendor» y una
forma, que es inferior pero es la suya, de
conocimiento. Y, sin embargo, / (...) conoce
/ que su injusto regreso / está también vacío
de significación. / Vive desde la carne, mas no
hay dicha: / se sabe, con tristeza, invulnerable.

.

Ángel González ha experimentado también que la verdad anida en la contradicción. En «Hoy», poema final de *Breves acotaciones para una biografía*, ha comprobado que precisamente «hoy todo conduce a su contrario» y que, enunciado en forma de un *dictum* al que no se atrevió Descartes, «existo, luego muero». También, como en la luzbética incursión de Brines, todo se trueca en su revés: «los alacranes comen en mis manos, / las palomas me muerden las entrañas» y, al cabo, «tú y yo retrocedemos desandando los días / hasta que al fin logramos perdernos en la nada».

Toda la poesía del autor ha nacido bajo el signo del *dasein*, del arrojado a la existencia. Si hay un poema emblemático de la poesía española de 1956 es el que encabeza *Áspero mundo*, con su atrevida y rotunda autonominación

—«Para que yo me llame Ángel González...»— y su proclamación orgullosa de estirpes y de esfuerzos materiales, que, en el fondo, están negando a todas las creencias cualquier potestad sobre los existentes. El hombre se hace hombre a sí mismo y a los suyos. Y aunque el resultado sea bastante endeble —«un escombros tenaz», «el éxito de todos los fracasos»— vale la pena el viaje, porque el resultado es

un hombre lleno de febrero
ávido de domingos luminosos

La antropología moral de Ángel González debe mucho a los *Poemas humanos* de César Vallejo. Esas singulares determinaciones de los días de la semana o de los meses recuerdan, por ejemplo, aquel inolvidable «domingo en las claras orejas de mi burro», o el «ayer domingo en que perdí mi sábado» o el «jueves será», del agorero poema «Piedra negra sobre una piedra blanca» (además, por ejemplo: «Anoche unos abriles granas capitularon ante mis mayos desmayados de juventud», en *Los heraldos negros*, y «el miércoles con uñas destrozadas se abre las propias uñas de alcanfor», en *Trilce*). Pero hay más: de Vallejo viene esa mescolanza de dignidad y muerte, de vulnerabilidad y grandeza de la que se reviste el «lóbrego mamífero» que es el ser humano. Y es muerte que brota del interior de nosotros mismos, en uno y otro escritor, de modo que se puede ser a la vez muerto y vivo. Incluso, muerte corriente y cotidiana como la de «Muerte en la tarde», una más de «los cientos de muertes que me habitan» y que llega «cuando las sombras pálidas se alargan, / y los contornos se derrumban, / y se perfilan las montañas». Algo que, en el poema «Cadáver ínfimo», de *Tratado de urbanismo*, se especifica, muy vallejianamente, en la defunción de «tres muelas careadas y una uña», primera entrega de una extinción a plazos, hasta ver que «soy un cadáver muerto por completo», al que incluso se le cae un gusano por la manga, «que era sólo un fragmento / de la totalidad de su esperanza». Muertos lúcidos pero sin remisión posible... En «Muerte en la tarde», el cadáver cotidiano de Ángel González sabe muy bien que «muerto soy, / ... y nadie me levanta».

El verdadero corazón de *Prosemas o menos*

(1985), penúltimo libro del autor, es la sección «Teoelegía y moral». No hay teología si no hay elegía: lamento por las cosas que es, al cabo, lamento por uno mismo, autoelegía. Más todavía: habla aquí de teología un poeta rigurosamente agnóstico y cuando un poeta de esas características lo hace, es para hablar de la muerte, de la nada, del tiempo, poniendo por testigo al hueco mismo de Dios. No parece casual que Ángel González dedique a Luis Ríos (íntimo amigo que fue de un poeta religioso a fuer de blasfemo, León Felipe) el poema más «sacro» del conjunto: «El Cristo de Velázquez», donde la figura exangüe, implacablemente aniquilada, que hizo florecer la pasión de fe de Unamuno, se trueca en la de un banderillero muerto por una terrible cornada (obsérvese que el tono a medias entre la unción y la broma blasfema se corresponde exactamente con la forma del poema: un *semisoneto* de metros irregulares y rima incompleta).

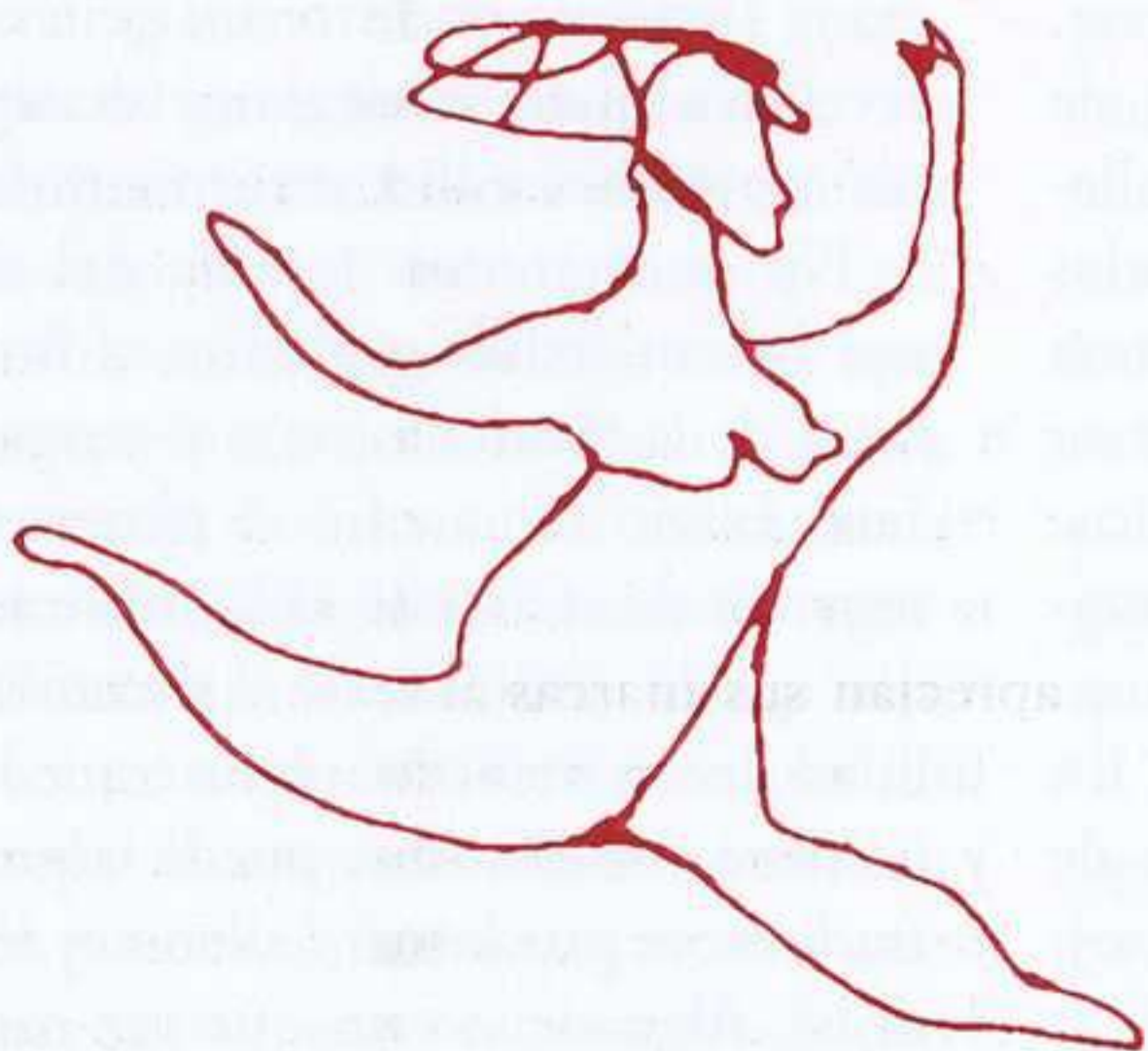
La muerte está cada vez más presente en una poética que nació bajo su signo. Muerte en forma de pérdida continuada: de seres queridos («Diatriba contra los muertos», «Hay tres momentos graves, más el cuarto»), de memoria acumulada. El tiempo y la experiencia nos enseñan que la muerte es inevitable («Deseaba una muerte, lo confieso») y, desde luego, Ángel González está entre los apocalípticos pesimistas que temen, sobre todas las cosas, que el fin del mundo sea la pérdida del recuerdo del pasado, por más que —según dicen los apocalípticos optimistas, que quieren liberar el presente y el futuro— la «mitificación del tiempo muerto» sea una «equivocación» (repárese en otro *collage* léxico no menos revelador que «teoelegía» y de signo parecido: concepto abrazado a sentimiento).

No rescataremos mucho del tiempo que se nos ha concedido. Cuando el hombre desaparezca de la faz de la tierra y venga un *mundo al revés* (viejo tema que se plasma en la estrofa segunda de «Cuando el hombre se extinga»), lo que quede «proclamará al silencio / la frágil realidad de sus mentiras» (véase que la herencia del hombre solamente se puede expresar *more contradictorio*: proclamar / silencio; realidad / mentiras). Algo tiene esto que ver con otro poema fundamental de esta sección que es «Palabras del

Anticristo» que también se apoya en formular insistentemente lo contradictorio: el Anticristo es la mentira que es la verdad, desmiente la esperanza pero nos dice «espera», está muerto pero vive, es el que no fue, y, en suma, encarna, «la turbia resonancia de tu miedo». El poeta se acerca así a describir la nada que, como sabía Machado, es el revés inevitable del Dios de los teólogos y de los creyentes para uso de poetas agnósticos.

Y, a vueltas de todo esto, el encuentro con Lázaro y su resurrección resulta inevitable. Aunque sea por modo más indirecto de los que hasta ahora hemos visto. Ángel González se pregunte también («Hipótesis absurda, por fortuna») cuál sería su respuesta si, invitado a resucitar, tras los

primeros momentos de feliz reencuentro «con toda la belleza de la tierra» (que se explicita en «—el mar o las montañas, / la luz llenando el aire puro y quieto / de un día de verano...»), alguien le invitara a permanecer «aquí por siempre». Y no hay respuesta..., lo que quizá equivale a asentir a todas esas otras respuestas que venimos leyendo: la resurrección de Lázaro fue un error y quizá una burla. O puede que la contestación buscada sea el breve poema «Finalmente» donde comprobamos que, pese a todo, vivir vale la pena y que... «poco de lo restante prevalece». La teología del incrédulo apenas puede decir más entre la espada y la pared, entre la nada y el tiempo.



Bodas de oro con la vida

Ensayo sobre el poeta Ángel González

CARMEN MARTÍN GAITE

«Lo malo que tienen los muertos
es que no hay forma de matarlos».

(A. G. *Prosemas o menos*)

ESTOY Estoy mirando la fotografía de Ángel González virada en malva sobre una portada amarilla de la editorial Júcar. Una sonrisa infantil de incisivos separados manda señales sincronizadas a la mirada socarrona y perspicaz de unos ojos enormes que no pierden detalle ni escatiman respuesta. Y ahí están, al acecho, tramando una charada tras las gafas de concha que se dirían equivocadas de dueño, heredadas de un viejo profesor en Estados Unidos, inventando un poema dentro del cual a

nadie esté prohibido escupir ni hacer aguas mayores o menores, pensando —¿por qué no?— en pegar carteles para informar al público lector de que, sin ir más lejos, ayer por la mañana estaba siendo miércoles pero que por la tarde cambió y se puso de repente lunes, o que lo porvenir no viene nunca (hay que estar sobre aviso contra las trampas que nos tiende el tiempo), o tal vez que creer lo que no vimos, señoras y señores, nos invita a negar lo que miramos.

Con el gozo en un pozo, bartok de todo, bela en este entierro, para levantar acta de la indeformable estolidez del tiempo. Sabe Dios cuántos juegos de palabras está urdiendo esa risa un tanto golfa que le sube a los ojos por entre la ranura de los dientes prestos a merendarse algunas tardes que lleven hueso de caperucita. Una mirada cómplice si se le da una vuelta y se aprecian sus marcas al trasluz como las nervaduras de una hoja, cicatrices de miedo, de puntos de sutura y de provocación. Ahora podría estar queriendo recordarme que tenemos pendiente una excursión en bici, y que mientras aquella promesa siga en pie no hay que tenerle miedo a la laguna Estigia.

Pero no puede ser. ¿De quién se está burlando el señor de la foto en tonos malva, a quién quiere engañar? ¿Acaso no nació en el veinticinco? Las profundas arrugas de la frente, el pelo y barba canos que rodean el rostro, ¿no le están delatando y al tiempo amonestando para que se comporte a tenor de modelos de estilo patriarcal? ¿No es la suya una testa venerable, digna de rematar alguna estatua? Pues sí, puede que sí, si mal se mira, si no entrara en conflicto el tejido de arrugas y de canas con ese zigzaguo de calambres por donde serpentea el alma alerta, perpleja, irreverente, abriéndose camino de la boca a los ojos.

Malabarismos

Ya está entendido todo. Le gusta despistar, trastocar lo inmutable, hacer malabarismos con bolas coloradas de ilusión y blancas de vacío, de tedio mente-en-blanco, proponer pasatiempos de cuya solución no se hace cargo la página sesenta, montar un gran *collage* donde lo destrozado se mezcla con lo inédito, jugar al escondite con la muerte por entre las malezas de la vida, emboscándose a veces detrás de lo trivial para acechar lo grave y torearlo sin que se note el miedo.

Bueno, punto y aparte.

El libro sobre el poeta asturiano Ángel González, cuya portada me ha inspirado la anterior retahíla, acaba de aparecer en las librerías, editado por Júcar. Su autor, Andrew P. Debicki, profesor de la Universidad de Kansas, parece estar considerado como una autoridad entre los hispanistas dedicados al estudio de la poesía española contemporánea. «Interés especial», reza la tapa posterior del libro, también en amarillo, «tiene la antología poética de Ángel González que ocupa la segunda parte de este volumen, cuidadosamente seleccionada y puesta al día».

No quiero restarle méritos al trabajo de Debicki, que he leído con mucha atención, pero me parece absurdo ponerme a desmontar yo pieza por pieza el resultado de una labor consistente en desmontar pieza por pieza los

textos de un autor que, a su vez dialoga consigo mismo sobre lo que escribe a medida que lo va escribiendo. Debicki, no es por nada, lo ha hecho muy bien, pero lo tenía fácil.

Profesor y poeta

La dualidad profesor-poeta que ha llevado a Ángel González a ir dando pistas sobre sus propios juegos de palabras, acostumbrado como está al ejercicio de la lucidez cuando analiza la poesía ajena, ayuda mucho a entender la trayectoria de sus textos. Debicki, sin duda, la ha entendido. Y bien. Nos viene a decir que el poeta crea nuevas realidades a medida que escribe, es decir, que comunica lo que indaga y nunca lo que sabía antes de ponerse a escribir. Porque no sabía nada. Que para Ángel González cualquier búsqueda, hasta la del amor, tiene más que ver con la indagación de sí mismo y de las palabras capaces de traducir su sentimiento que con el discutible hallazgo de ese lugar común. Que cuando termina de describir el simple baile de unas cucarachas es menos poeta que cuando se estaba preguntando —con más copas de más que prosemas de menos— por el significado de esa invasión nocturna en la esquina más negra del desamparo. Subraya su ironía, su uso novedoso del habla cotidiana, su apertura a niveles semánticos que no son los convencionales.

O.K., Debicki, O.K. Pero lo que más se te agradece es que nos hayas dado ocasión de releer a Ángel González, de comprobar que sigue vivo, que la risa le sube todavía —y no sólo en la foto— de la boca a los ojos, a pesar de haber padecido infartos de miocardio, infecciones diversas, bombardeos, tisis, dipsomanía, insomnio, depresiones y sufrir casi siempre algo de tos. Y ha celebrado sus bodas de plata con la vida, pero la sigue amando algunas noches. ¿No es eso extraordinario?

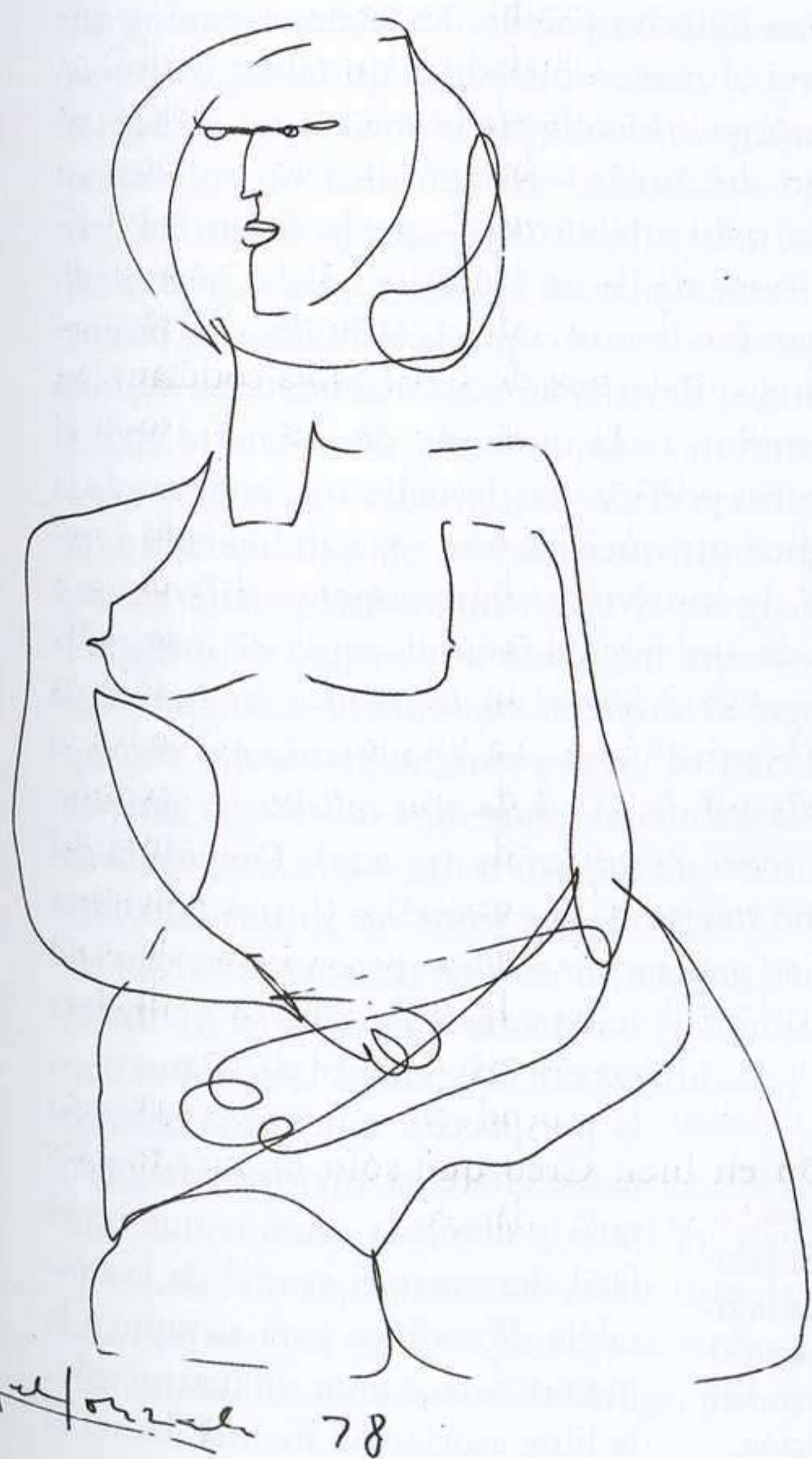
Además tiene pendiente conmigo una excursión en bici. Creo que sólo he escrito este artículo para recordárselo.

Ángel González: una mirada urbana

MARÍA PAYERAS GRAU

La presencia significativa del paisaje urbano es un atributo frecuentemente asociado a los escritores del medio siglo, aunque con variable incidencia en cada autor. Ángel González, que integra ese rasgo en su obra, lo ha defendido como marca diferencial respecto al ruralismo que, a su parecer, había dominado en la poesía española contemporánea.

Es cierto que la experiencia urbana asoma con nitidez en diversos tramos de su obra, aunque su adusto paisaje compite con el siempre renovado de la naturaleza. Hay en la poesía de Ángel González una «pasión de la tierra», una inclinación telúrica que la impregna con notable vigor y que su paralela vocación de urbanismo poético ha tendido a oscurecer ante la crítica. Las dos modalidades paisajísticas canalizan, por lo demás, experiencias y reflexiones que arraigan en su poesía sin desmentir una coherencia global de planteamientos. En ella, la aparición de la ciudad es muy temprana, poniéndose manifiestamente de relieve en uno de los primeros poemas de *Áspero mundo: Aquí, Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro: un hombre solo*. Esta variante del *hic et nunc* apenas es más que la constatación de una experiencia urbana ligada a la soledad. La misma sintaxis de los versos, su expresión entrecortada, la repetición del estribillo ligeramente alterado, parecen indicar una urgencia, una llamada de auxilio lanzada a los cuatro vientos. El desarraigo personal y la perplejidad existencial desde la que el sujeto escribe no deben, sin embargo, considerarse como derivadas por entero del espacio en que esa experiencia se produce, sino de la precaria situación y del tiempo histórico desde el que se expresa, oblicuamente referidos como motivo de desazón mediante una oposición simbólica entre el «invierno» —símbolo de la actualidad inhóspita—, y la «primavera» referida a la superación del presente histórico. El poema se desarrolla también sobre el esquema implícito de un conocido refrán: «marzo ventoso y abril lluvioso hacen a mayo florido y her-



moso». El refrán, desde luego, no se transcribe íntegramente sino que sus reminiscencias se integran en un contexto simbólico que lo desvía semánticamente de la climatología para referirlo a la Historia, encauzando un fatalismo de signo positivo que espera la llegada del renuevo con la misma seguridad con que se aguarda el cumplimiento de los ciclos naturales. Extremando algo más la interpretación del poema, podría aludirse al abrupto encabalgamiento del verso que describe al hablante dirigiéndose hacia marzo, *hacia el marzo del viento y de los rojos/ horizontes*¹. La pausa forzada al final del verso fija la atención del lector sobre el adjetivo *rojos* que puede interpretarse como una pirueta de probable intencionalidad política. Nada de esto, sin embargo, remite la lectura hacia una poesía específicamente urbana, salvo la mención concreta de Madrid. De hecho, el poema no implica que la situación del hablante —la soledad— tenga una relación de causalidad con el espacio en que se produce, sino que se limita a yuxtaponer ciudad y soledad de forma significativa. En otros poemas, la ciudad no se menciona expresamente aunque, en cierto modo, queda sobreentendida, pues el mundo hostil —*áspero*— de sus primeros versos parece acomodarse —aunque no de modo excluyente— a sentimientos habitualmente asociados a la vida en las grandes ciudades, lo cual podría indistintamente interpretarse como expresión de una verdad existencial o como reflejo de una sensación más acuciante en el anónimo enjambre humano de la capital. Más aclaratorio, en este sentido, que el contexto mismo del poema, resultaría, a mi parecer, su contraste con otro poema referido a una pequeña ciudad provinciana. La orientación respectiva de sus descripciones contribuiría a mostrar la distancia que percibe el hablante entre la experiencia metropolitana y la más familiar de la «Capital de provincia» (p. 41), título de un poema que describe esa pequeña ciudad como *casi realidad*, es decir, como algo ligeramente irreal, similar a esa *realidad casi nube* que constituye su *acariciado mundo*. También aparece descrita como *nido*, pero como un

nido al que se antepone un adverbio de negación —*apenas*— con el verbo elidido, lo que puede indicar metafóricamente que esa ciudad originaria ya casi no cobija al sujeto. Esa ciudad de *destino semiderruido* suscita todavía la adhesión sentimental del hablante, que aprecia su decadente solera y su precaria estabilidad entre *praderas verdes y asombradas* como parte de su propio paisaje humano, pero su vida cotidiana y sus pensamientos están ya lejos del ritmo cansino de la provincia, por lo que, con benévola ironía, afirma: *Yo estoy contento y, cariñosamente/ caballo gris me gustaría que fueras/ para darte palmadas en las ancas*, lo que ofrece una perspectiva más piadosa que la referida a la gran ciudad. En todo caso, la evocación de su Oviedo natal, implícita de manera ocasional en la obra del autor, se reflejará continuamente en tiempos verbales que remiten al pasado. La «Capital de provincia» es, en la poesía de González, un recuerdo que sólo cede a la nostalgia en su indeciso paisaje. La analogía equina que cierra el poema introduce un factor de ironía, un sesgo crítico hacia la anacrónica configuración del lugar —anacrónica no sólo en su desarrollo urbanístico— que la distancian definitivamente de un hablante que ha organizado ya un éxodo mental hacia latitudes más prometedoras. Revisitada ocasionalmente en su obra posterior, es la memoria de la guerra civil el motivo poético que devuelve una estampa de la capital provinciana, esta vez representada a través de motivos completamente diferentes y desde una mirada infantil, capaz de integrar la *sangre descubierta en la tierra o las losas de la calle* entre otros *prodigios cotidianos* como *el hallazgo de una bala aún caliente* o, también, *los restos de un saqueo* (p. 229). Despojada del tono trágico —que González y otros miembros de su generación eluden por considerar que no

se corresponde con su verdadera experiencia infantil de la guerra—, la perspectiva que arroja sobre su ciudad natal es una visión fragmentaria y desolada sobre la que no es fácil derramar el caudal de la nostalgia. Prendidos para siempre a la memoria esos años de destrucción, la libre asociación mental llevará al

¹ González, Ángel: *Palabra sobre palabra*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1994, p. 14. Las indicaciones de página en el cuerpo del texto remiten siempre a esta edición.

hablante a superponer dos estampas urbanas distantes geográfica y temporalmente en una imagen común: *por eso (y por más cosas)/ recuerdo muchas veces a mi madre:// cuando el viento/ se adueña de las calles de la noche,/ y golpea las puertas, y huye, y deja/ un rastro de cristales y de ramas/ rotas, que al alba/ la ciudad muestra desolada y lívida* (p.234). Es en momentos como éste cuando la representación urbana adquiere un matiz simbólico que escapa a la virtual representación de la intimidad individual. Esta brecha permite que los desmanes de la historia tengan también su reflejo en el paisaje urbano, repentinamente poblado de una utillería doméstica y destartalada, de objetos despojados de su primitiva utilidad, esparcidos por el viento hacia los confines de la destrucción como en este poema de *Grado elemental*: *Y volvieron los blues, y las síncopas/ llenaron de inquietud y carcajadas/ el azaroso amanecer,/ mientras los barrenderos del alba,/ los enterradores de sombras,/ arrastraban con sus escobas húmedas/ hacia las grietas por donde huyó la noche/serpentinadas, tarjetas ilegibles, vidrio, papel de estaño/ fragmentos de diarios vespertinos,/ algodón sucio y ligas de mujer* (p.137). El desorden de la ciudad y el protagonismo de sus desechos se plantean como metonimia de la conducta noctámbula de los *enterradores de sombras*, cuyo desorden transgrede ciertos usos y fronteras sociales. El fragmento citado se inscribe, por otra parte, en un contexto que opone el sentimiento de la nostalgia a la cruda realidad de una historia hostil. Este poema se desplaza, pues, desde la perspectiva individual del sujeto y su particular experiencia del tiempo hasta la interpretación de la historia que ese mismo sujeto hace y que, en este caso concreto, le lleva a representar la ciudad considerándola en su dinámica social, rasgo distintivo en la obra de un autor que asociará el concepto de ciudadanía no sólo a la situación de residir en la urbe, sino también a la condición que la Historia le niega como legitimador del contrato social.

En una representación bastante exacta de lo que las ciudades españolas eran en aquella época, las de *Áspero mundo* están situadas en una borrosa frontera que permite el atisbo de la naturaleza. En «Muerte en la tarde», por ejem-

plo, la ventana a la que se asoma el hablante se proyecta, indistintamente, hacia las calles cenicientas y hacia el borroso perfil de las montañas al atardecer. La nostalgia de la naturaleza impregna esporádicamente ciertas imágenes de la ciudad: *todo es distinto en esta primavera. En el vaso,/ el agua huele a río* (p. 173). Se diría que el hablante adivina los signos de una realidad pura y originaria cercado por el estorbo de la presunta civilización. Un poema como «Domingo» (p. 86) muestra la fractura entre el individuo y su concreta situación existencial, creando una tensión poética entre el día destinado al ocio y el más penoso de los días laborables: el lunes. El tiempo interior del sujeto se percibe desde esa oposición y origina también una visión de la ciudad en que el uso de sus espacios públicos asociado a los días de asueto muestra a los habitantes de la colmena humana tratando de atemperar el agobio urbano en los espacios que la naturaleza consigue ganar al asfalto. La descripción revela la presencia de la naturaleza como irrefutable prueba de la vida que aspira a su plenitud, pero es también muestra de cómo la percepción del espacio está asociada a la distribución convencional del tiempo en jornadas laborables y festivas, lo que orienta la reflexión del poeta en torno a la experiencia interior de tiempo y espacio. Sólo hacia el final, la descripción del paisaje del lunes atrae una imagen urbana: *desteñido papel, vidrio olvidado,/ polvo tedioso sobre las aceras...* En unos pocos versos el hablante regresa a la grisura cotidiana, acomodando su tono de feliz paseante al de asalariado abatido. Ese quiebro tonal se aviene con la modalidad más bien disfórica con que González suele representar la ciudad.

Entre los primeros poemas de Ángel González hay uno titulado «Ciudad» (p. 58), cuya estratégica situación al final de «Acariciado mundo» es también significativa y contribuye a la representación contrapuesta de lo natural y lo urbano. Los altos edificios, los característicos enclaves y objetos propios de la ciudad, así como otros signos también ligados a la vida urbana —como los reclamos comerciales y otras señales—, reflejan, de forma aparentemente neutral, la estampa característica de la gran ciudad. Los versos finales, sin embargo,

quiebran la perspectiva del simple observador al interpretar el espacio urbano como disolvente del sentimiento amoroso, circunstancia tanto más significativa si se considera en el contexto de un apartado poético —«Acariciado mundo»— que ubica de manera armoniosa el amor en un entorno natural. Anticipando lo que habrá de matizar años más tarde en «Inventario de lugares propicios al amor», la ciudad se representa en este poema como una metáfora del desamor. No se trata únicamente —aunque también esté implícito en el texto— de vincular la urbe al consabido sentimiento de soledad, sino de simbolizar la perplejidad del individuo abandonado a sí mismo, Teseo urbano sin Ariadna que le ayude a salir del laberinto. Sólo muchos años después la poesía de González admitirá una amable e irónica mirada de noctámbulo empedernido sobre una ciudad envolvente con la que parece, momentáneamente, reconciliado: *Tras la fría superficie de las calles de luna, / el alcanfor del sueño conserva en el almarí / de la ciudad oscura a los que duermen / y no te verán nunca* (p. 309). Pero eso sucederá después de muchos exilios y regresos en la odisea existencial del hablante.

José Ángel Cilleruelo ha destacado, en la poesía de Ángel González, la presencia de dos variedades urbanas, la ciudad antigua y la metrópoli, representadas, a su vez, con dos patrones literarios distintos que ejemplifica en los poemas «Capital de provincia» y «Ciudad». En relación a esta última destaca la intuición poética de *un exceso de estímulos psíquicos de toda índole cuyo dominio ni por asomo se puede alcanzar*². Esta pluralidad de estímulos se percibe igualmente en la imagen fragmentada y caleidoscópica que se desprende de un libro como *Tratado de urbanismo*. De forma irónica, el poeta plantea tardíamente —en *Prosemas o menos*— la disyuntiva entre ambas modalidades urbanas en un poema que aborda la contingencia del sujeto poético: *Cuando era joven quería vivir en una ciudad grande. // Cuan-*

do perdí la juventud quería vivir en una ciudad pequeña. // Ahora quiero vivir (p. 398).

La mirada urbana de Ángel González ampara también —preferentemente en su etapa de mayor compromiso histórico— imágenes de signo crítico referidas a un mundo suburbano que el poeta enfoca recalando en un tema tan espinoso como el de las chabolas que rodearon y rodean el cinturón urbano de las grandes ciudades. El asunto chocaba con la propaganda franquista, pero respondía a una realidad social irrefutable y creciente³. En *Grado elemental* eso se aprecia en poemas como «Noticia» (pp. 145-146) y «Estío en Bidonville» (pp. 140-141). El primero incide en la mediatización de la prensa periódica por parte del poder público, con intención desmitificadora que lleva a reflejar la situación verdadera de los suburbios. «Estío en Bidonville», por su parte, tiende, desde su irónico título, una mirada aguda sobre el espectáculo de la miseria. Arracimados en un espacio común, seres y objetos de desecho, comparten una precaria y marginal existencia que el poeta expresa confundiendo metafóricamente sus respectivas categorías de objetos y seres vivos para certificar en ellos un común destino de *cosas subalternas*. La estampa incide en la ruina del sentido humanitario, impiamente descartado en los modos de relación social que las grandes

ciudades propician y singularmente promovido por el sistema económico del que la conciencia crítica del hablante se desmarca.

De manera dispersa, diversos accesorios y espacios urbanos contribuyen a crear una atmósfera evocadora, sin que su presencia llegue a resultar nunca abrumadora, apenas insinuando el espacio existencial. Enlazados a éste, tópicos como el anonimato y la despersonalización de las relaciones humanas en el caos de la ciudad ilustran el tono preferente del tema: *Por la ceniza de las calles cruzan / sombras sin dejar huellas, hombres que pasan, / que no vienen a mí ni en mí se quedan, / a cuestas con su alma solitaria* (p. 18); *continuamente andando por las*

² Cilleruelo, José Ángel: «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González» en *Anthropos* n.º 109 (Barcelona, junio de 1990), p. 63.

³ La fecha en que se publicó *Grado elemental*, libro en el que se incluye este poema, coincide con una época de importantes fenómenos migratorios en el seno de la población española que se desplaza a otros países europeos o, en el interior de España, a las grandes ciudades, iniciando la progresiva despoblación de las zonas rurales. 1

calles gente desconocida (p. 84). Algunos de los rasgos que Dionisio Cañas señala como asociados a la visión poética de la ciudad, tienen su cabida en la obra de González, como *la presencia de las multitudes, el artificio del escenario urbano, el condicionamiento de la vida diaria por el mercantilismo*⁴, etc. La presencia de estos rasgos es, no obstante, moderada, predominando, en cambio, el sentimiento de soledad como manifestación de disidencia moral.

El mobiliario y los fetiches del espacio urbano reciben frecuentemente un tratamiento simbólico. Las estatuas (p. 99), simples elementos decorativos en el conjunto ciudadano, descubren resonancias de inmediato carácter político insertadas, a su vez, en una reflexión ontológica. El *duro, ilustre, solemne, victorioso, ecuestre* sueño de las estatuas invoca la perpetuación de un pasado supuestamente modélico que los adjetivos *victorioso* y *ecuestre* asocian de modo más específico a un pasado bélico. Estos versos acaban conduciendo la reflexión genérica del poema hacia el campo del poder político sustentado en la fuerza de las armas, lo que guarda un obvio paralelismo con la situación histórica del país. El sentido del poema deriva entonces hacia el tema de la sujeción del poder —simbolizado en las estatuas— a las leyes generales que rigen la existencia: la erosión del tiempo, la contingencia de todo proyecto humano. El poema se inscribe desde esta perspectiva en una línea de reflexión moral que no se subordina a los dictados del poder espiritual o político, sino que aspira a transgredirlos. Se asocian así dos vertientes: la reflexión ontológica —ligada al tema de su interinidad existencial— y la política que induce a considerar también contingente la vigencia del poder por más que aspire a perpetuarse mediante el ejercicio de la fuerza.

Es *Tratado de urbanismo* el libro que más extensamente desarrolla la representación ciudadana en la obra del autor. En él tiende Ángel González su mirada hacia la ciudad, recorriendo con sentido crítico diversos espacios urbanos que

cabe interpretar, fundamentalmente, como espacios simbólicos orientados a revelar, ante todo, la realidad social y sus desajustes.

El recorrido urbano de este poeta convertido en ocasional *flâneur* no representa tanto una mirada sobre la «metropolis» como una mirada sobre la «polis» o, dicho de otro modo, la mirada urbana de González es, al menos en este libro, una mirada política antes que metropolitana. El decorado urbano no deja de ser, entre otras cosas, un pretexto para reflexionar acerca del entramado legal y social que la ciudad refleja, integrando en el paisaje urbano el divorcio entre el individuo y el sistema. En palabras de García Montero, la ciudad es habitada por *un sujeto escindido, que sufre en su interior la misma distancia existente entre el ciudadano y el orden público*⁵. Es precisamente la relación del personaje poético con la cosa pública el hilo conductor de su deriva ciudadana. El libro explota la tensión de ciertas escenas fragmentarias en su valor metonímico. La misma disposición de los poemas en dos series paralelas tiende a ajustar la operación mental que vincula la escena urbana a reflexiones de carácter genérico, consolidando una poética varada en la región del pensamiento racional, refractaria a confinar la lírica en la región del mito.

Un poema ya mencionado propone el recuento de *lugares propicios al amor*. Desde el mismo título el texto se abre a una pluralidad de significados, todos ellos pertinentes en relación a la situación concreta del hablante. En cualquiera de los casos el recuento es rápido: *Son pocos*. El primero y más inmediato de los significados se refiere, por supuesto, al amor de pareja y a su condición precaria; el segundo, a la distancia defensiva que el ciudadano impone hacia sus congéneres en ese hábitat despersonalizado, masificado y anónimo que es la ciudad; el tercero, más general, se refiere al feroz individualismo de la sociedad que le rodea. Todos provocan la soledad. El poema invita a la reflexión en torno a la falsa separación entre los

⁴ Cañas, Dionisio: *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994, p. 49.

⁵ García Montero, Luis: «La civilización de los poetas o el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea» en AMELL, Samuel (ed.) *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Ediciones Cátedra/ Ministerio de Cultura. Madrid, 1992, p.p. 141-142.

espacios públicos y privados, reflejando cómo el espacio público interfiere en el normal desarrollo del privado. El amor aparece varias veces en la poesía de Ángel González como equivalente de armonía o solidaridad. Digamos que tiene el primitivo sentido de *eros*, como principio que da cohesión a todas las cosas; por ello, la constatación de su difícil presencia en el conjunto de la *polis* es algo más que el reconocimiento de una carencia individual: supone, más bien, la denuncia de un orden de cosas que provoca la disolución de *eros* causada por derivaciones del derecho positivo y por los efectos del miedo sobre la población.

El «Inventario de lugares propicios al amor» recalca, más que en lugares propiamente dichos, en las estaciones que más favorecen las expansiones del amor, entre las que privilegia ciertos fragmentos indeterminados e inestables de tiempo, como *esas grietas que el otoño/ forma al interceder con los domingos* que ubican de un modo difuso y casi mítico la remota eventualidad del amor. Aptos para una doble lectura, directamente referencial o también simbólica, aunque mucho más concretos y determinados, son los lugares que se descartan por principio: *El invierno elimina muchos sitios:/ quicios de puertas orientadas al norte,/ orillas de los ríos,/ bancos públicos*. Conviene en este punto recordar el sentido simbólico que la primera poesía de González atribuye a la estación invernal en tanto que representación de una época histórica hostil, recuperada posteriormente en *Otoños y otras luces*⁶. La transposición alegórica queda confirmada por la concreta referencia a las ordenanzas municipales que imponen el máximo recato público, con lo que el poema deriva abiertamente hacia un tema antes sugerido: la intrusión de lo público en el espacio de lo privado. La afirmación, hecha al paso y acompañada de cierto humorismo irónico, no oculta el abuso del derecho positivo sobre el «derecho» como principio individual y es la permanente conculcación de este último lo que hace derivar las reflexiones del personaje poético hacia consideracio-

nes que cierran repetidamente los poemas de *Tratado de urbanismo* con manifestaciones de soledad, independencia, marginación o como quiera denominarse la frontera que escinde el espacio íntimo de la agresión que ejerce sobre él el ámbito público. Y es también esa intrusión y el valor meramente testimonial de los esfuerzos que el hablante puede oponer al poder instituido lo que le conduce a la determinación —felizmente incumplida— de silenciar su pensamiento, tal como lo plantea en el poema titulado «Preámbulo a un silencio» (p. 212).

La representación del espacio urbano tiene en *Tratado de urbanismo* un marcado carácter analítico. La ciudad es en él un conjunto abigarrado y proteico en el que las tensiones sociales tienen su reflejo. El paseante circula por diversas barriadas trasladando en todo momento la correspondencia entre cada zona y la clase social de sus moradores, llevando hasta la descripción del cementerio una reflexión que no sólo admite la más habitual interpretación existencialista, sino que sugiere el destino que le espera al modo de civilización que *Tratado de urbanismo* describe.

En conjunto, las escenas o fragmentos de la vida urbana que González evoca en su libro imponen conjuntamente la representación de una realidad donde impera el artificio: el parque zoológico, un espacio en el que los animales se encuentran fuera de su hábitat natural —contraponiendo lo natural a lo artificial—, faltos de libertad y, en cierto modo, despojados de la dignidad que poseen; el burdel, implícito homenaje a las «flores del mal» baudelairianas que traslada el deseo a la esfera mercantil; el centro comercial —representado como un falso cielo— que desenmascara la mitología de los bienes de consumo.

Una variante de esa alegoría de la civilización urbana se encuentra en el poema «Chatarra» (p. 194) que camufla bajo un tono épico la irónica representación de una era tecnócrata que encontró en la máquina un vehículo para arrumbar al trabajador, reducido a mero engranaje en la cadena productiva.

⁶ González, Ángel: *Otoños y otras luces*. Tusquets. Barcelona, 2001. En el poema titulado «Estampa de invierno» puede leerse: *No es de ahora, ese frío./ Viene desde muy lejos:/ de las calles vacías y lluviosas,/ de remotas estancias en penumbral pobladas sólo por suspiros,/ de sótanos sombríos/ en cuyos muros reverberaba el miedo.*

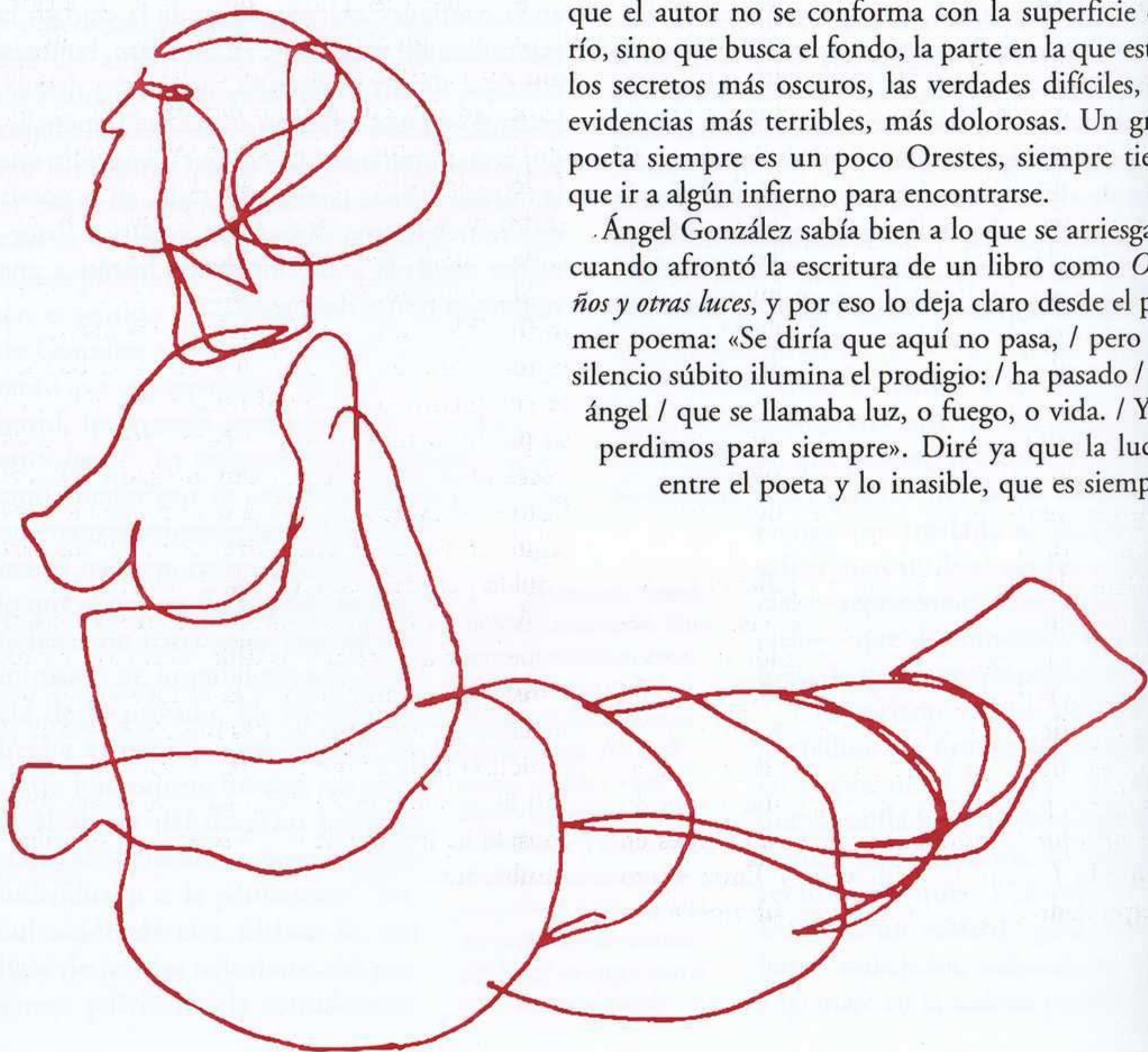
La reificación progresiva del sujeto en la sociedad contemporánea impulsa una representación genérica que lo destituye de su presunta dignidad de *homo sapiens*. Esa operación mental se había iniciado de forma relevante en *Grado elemental*, donde impulsaba la invención de unas agudas «Fábulas para animales». Aunque fijados hacia otra perspectiva, también muchos de esos tipos humanos aparecidos en *Grado elemental* son, específicamente, tipos urbanos, como el «prohombre» o el funcionario. Coherentemente situados en otro libro, comparten, sin embargo, con *Tratado de urbanismo* la noción de una realidad deshumanizada o, quizás, la oblicua propuesta de un humanismo que habrá de asentarse en nuevos modelos y nuevas situaciones. También *Tratado de urbanismo* acoge la representación de tipos que encuentran en la ciudad su hábitat preferente, como la prostituta, el matrimonio burgués, el militar de alto rango, etc., que, junto con otros, incrementarán el censo completo de la fauna urbana que la poesía de González registra. Su poesía refleja repetidamente la imagen de un ser humano bestializado, afirmado en su condición de «lobo para el hombre» que Hobbes le atribuyó. Su rebajamiento a categorías inferiores alcanza el grado máximo en «Zona residencial» que describe a los privilegiados habitantes

de ese reducto urbano mediante imágenes cosificadoras: niños de *risas niqueladas*, *militares de alta graduación*, *adolescentes de agradable formato* se suceden en la representación del entorno.

Después de *Tratado de urbanismo*, el protagonismo de la ciudad decrece en la poesía de González, aunque ciertas pinceladas esporádicas renueven el eco de su permanencia en la conciencia del sujeto lírico. Más amables o irónicas, generalmente, que las primeras, no carecen, sin embargo, de connotaciones políticas, como sucede, por ejemplo, en el poema «Dato biográfico», cuyos primeros versos ubican la situación del hablante, una vez más, en Madrid; el tono amable de esta composición no escatima, sin embargo claras connotaciones de tipo histórico. En «Notas de un viajero» (p.315), la descripción de la ciudad de Washington revela una dominante perspectiva económica que, al igual que en *Tratado de urbanismo*, muestra en la configuración geográfica de la ciudad, la estratificación social —y, en este caso, también étnica— de sus moradores, que acaba desembocando en una reflexión acerca del imperialismo contemporáneo. Cabe, pues, concluir que la mirada urbana posee, ante todo, en la poesía de González, una dimensión analítica firmemente anudada a esa dimensión histórica que su poética nunca desmiente.

Cielo y abismo

BENJAMÍN PRADO



COMO casi todos los libros de poemas inteligentes, la última obra de Ángel González empieza con una contradicción: se nos va a hablar de otoños y otras luces, dice el título, y eso nos hace pensar de inmediato en una mezcla de sombras y claridad, de esperanza y melancolía; pero, sobre todo, nos hace pensar en una meditación sobre el Tiempo, la Vida y la Muerte, esas cosas incontables en que consistimos pero no podemos definir, que nos tienen pero se nos escapan. *Otoños y otras luces* es, para empezar, un libro arriesgado, de esos en los que el autor no se conforma con la superficie del río, sino que busca el fondo, la parte en la que están los secretos más oscuros, las verdades difíciles, las evidencias más terribles, más dolorosas. Un gran poeta siempre es un poco Orestes, siempre tiene que ir a algún infierno para encontrarse.

Ángel González sabía bien a lo que se arriesgaba cuando afrontó la escritura de un libro como *Otoños y otras luces*, y por eso lo deja claro desde el primer poema: «Se diría que aquí no pasa, / pero un silencio súbito ilumina el prodigio: / ha pasado / un ángel / que se llamaba luz, o fuego, o vida. / Y lo perdimos para siempre». Diré ya que la lucha entre el poeta y lo inasible, que es siempre,

de uno u otro modo, la gran batalla de la literatura, es feroz en *Otoños y otras luces* y que Ángel González sale de ella victorioso. Si confrontamos la rotundidad de su éxito al tamañío del enemigo al que se enfrentaba, no será muy difícil darse cuenta de que *Otoños y otras luces* es uno de los grandes libros de la poesía española contemporánea.

La poesía es un género complicado porque un poema está lleno de resortes, de trampas, de mecanismos que deben ajustarse con una precisión milimétrica para que todos los elementos que lo componen se pongan en marcha, una y otra vez, en los ojos del lector: el ritmo, el tono, el lenguaje, el tema y la estructura son elementos imprescindibles en un poema, partes de ese poema sobre las que debe tomar decisiones importantes quien lo escribe. En *Otoños y otras luces*, Ángel González ha ajustado esas piezas de un modo extraordinario y sus treinta y un textos son una mezcla de sonido y sentido, como quería Paul Valéry; un alarde de emoción y precisión.

Esos treinta y un poemas forman, también, un mundo uniforme, casi conceptual, y sería absurdo romperlo destacando unos capítulos sobre otros.

Naturalmente, habrá quien prefiera los poemas dañinos de la primera parte, con su reflexión sobre la vejez y su interpretación de la vida como una serie de derrotas o abandonos; habrá quien prefiera el amargo y a la vez dulce diario amoroso de la segunda sección, esos poemas que dicen, por ejemplo: «Quise mirar el mundo con tus ojos / Ilusionados, nuevos, / verdes en su fondo / como la primavera. / Entré en tu cuerpo lleno de esperanza / para admirar tanto

prodigio desde / el claro mirador de tus pupilas. / Y fuiste tú la que acabaste viendo / el fracaso del mundo con las mía». Y también es comprensible que muchos lectores se queden con las glosas en honor de Claudio Rodríguez que componen la tercera parte de *Otoños y otras luces*, ese homenaje al amigo ido que no quería quedar fuera de las cosas sino estar en ellas y con quien, seguramente, el propio Ángel González compartirá el deseo de «diluírte en la luz de la meseta / para que la llanura te respire». Pero tampoco sería raro que, a la hora de elegir, haya quien prefiera el último bloque del libro, con sus meditaciones sobre el pasado, sobre la velocidad con que todo lo que parece sólido se derrite y el agua de la vida se escapa entre los dedos: «Tan lejos, hoy, de aquello, / pervive sin embargo tanto entonces aquí, / que ahora me parece que no fue ayer / un sueño».

Sin embargo, *Otoños y otras luces* es una obra indivisible, conceptual; sus poemas atacan al lector como un ejército, en masa y sin fisuras, lo conquistan obedeciendo una voz única. No se publican muchas obras como ésta y pocas veces se siente el lector tan anegado por un libro en el que cada palabra se une o añade a las siguientes y a las anteriores para formar un líquido perfecto, una música sin escapatoria.

Ángel González se enfrentó como un joven impetuoso a su obra más difícil de escribir y ha conseguido domarla con la autoridad de un maestro experimentado. Esa mezcla de arrojo y sabiduría le da a *Otoños y otras luces*, este bellísimo libro sobre la Pérdida, su cielo y sus abismos; lo ha llenado de raíces sólidas y flores deslumbrantes.

Ángel González, la fuerza del desaliento

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA



HAY autores cuya poética se va construyendo sobre la marcha, a medida que transcurren los años y se acumulan los libros; otros, en cambio, están germinalmente contenidos en sus primeros títulos, de manera que los siguientes vienen a actualizar determinadas potencialidades perceptibles en esos compases iniciales. Lo que no significa que unos, los primeros, carezcan de un hilo evolutivo reconocible y congruente, ni que los segundos escriban siempre el mismo libro (aunque puede que sí *un solo libro* en el sentido lato de la expresión). Aunque algunos de estos últimos supeditan su evolución a un orden autoimpuesto, con resultados que no evitan el riesgo de acartonamiento y de esclerosis, me interesan aquí los que están constitutiva y naturalmente *predichos* en la obra con que se dieron a conocer. Éste es el caso de Ángel González: algo que, si no estoy equivocado, sólo puede afirmarse ahora, una vez que podemos contemplar su trayectoria literaria desde una plenitud retrospectiva, al cabo de una vida de creación.

Entre 1956, fecha de *Áspero mundo*, y 2001, en que se publica *Otoños y otras luces*, hay aproximadamente medio siglo de escritura, durante el cual la poesía española ha sufrido numerosos vaivenes y zarandeos. En todo este tiempo, y a medida que iban apareciendo —y desapareciendo— orientaciones poéticas del más variado signo, desde el socialrealismo hasta los estertores de la poética de la experiencia y los inicios de una nueva contemplación, Ángel González ha sido siempre el mismo poeta, cuya unidad esencial no ha perjudicado al avance discursivo de su obra (y ello al margen de que la mayor o menor calidad de cada uno de sus libros no obedece mecánicamente al momento de su escritura). Está el escritor asturiano, en fin, lejos de la ecuación que identifica versatilidad y riqueza expresiva, tal que si la obediencia a un modelo poético estable implicara por necesidad una mera reiteración automimética.

Acotémoslo, pues: a partir de *Áspero mundo* la voz autorial de Ángel González va creciendo, regulando sus registros, adaptándose a los nuevos y sucesivos requerimientos, desvelando recursos y tonalidades, así como, en sentido contrario, despojándose de ciertos rasgos presentes al comienzo. Ello es compatible con su carácter esencialmente unitario, pues las distintas modulaciones están sostenidas sobre el *bajo continuo* de un mito temático constituido desde el inicio, mediante la utilización de unas pautas estructurales y estilísticas que no han sufrido modificaciones rupturistas. Lo cual seguramente no habría sido posible si el autor hubiera publicado libros más tempranos; pero cuando apareció *Áspero mundo* había ya traspasado la treintena, y el proceso de su formación poética había quedado atrás¹

Por eso, si leemos «Para que yo me llame Ángel González», un poema axial situado al comienzo de la sección que da título a todo el libro —sólo precedido por unos versos liminares que explican el aprendizaje del *mundo áspero* tras la percepción primera de un mundo arcádico—, notamos que en él está contenida la persona poética de que se nos da cuenta, por extenso y por intenso, en cualquiera de sus otros libros, y en la totalidad de su universo creativo.

Hemos apuntado que la unidad poética de esta obra es compatible con un proceso doble y contrapuesto de adquisición y de desprendimiento: rasgos, recursos, tonos que se incorporan, y otros que se van abandonando al correr del tiempo y de los sucesivos títulos. Uno de los registros que no están presentes al comienzo es el humorístico, singularmente en la vertiente irónica, algo relevante toda vez que la ironía, y en muchos momentos el sarcasmo más o menos atemperado, pasan por ser un signo de identificación de Ángel González. Creo, sin embargo, que ello sólo afecta a la capa superficial del estilo: resulta revelador que, en una obra tan en

sazón como *Otoños y otras luces*, las notas predominantes de la desolación o la ternura no estén acompañadas de esos resortes humorísticos que, en otros momentos de su trayectoria, contribuyen a templar o empañar la excesiva inmediatez de los contenidos psíquicos: la amargura o el pesimismo histórico con frecuencia. Esas diversas facetas del humor, la ironía deformadora, los juegos léxicos desautomatizadores..., tampoco proliferan en *Áspero mundo*, cuya elocución taxativa y lineal rehúsa en buena medida los escarceos del ingenio. En *Sin esperanza, con convencimiento*, ya se encuentra la antífrasis en cuanto inversión semántica de lo referenciado: así se aprecia en «Discurso a los jóvenes», monólogo dramático puesto en boca, de manera evidente aunque no explícita, de Franco; o en diversos poemas de los libros de la primera madurez, como *Grado elemental* y *Tratado de urbanismo*. Pero este tipo de antífrasis, que puede utilizar el mismo procedimiento que la ironía, no tiene realmente un efecto irónico (al modo en que, por ejemplo, se percibe en «Glosas a Heráclito», de *Muestra, corregida y aumentada...*, donde incluso la amarga contundencia del final no impide el hormigueo jovial en el curso del poema). Dicho efecto adquiere una cierta autonomía en la segunda madurez del autor —*Breves acotaciones para una biografía, Procedimientos narrativos, Muestra, corregida y aumentada...*, *Prosemas o menos*—, y se disipa en el tramo último: en *Deixis en fantasma* queda el efecto de la ruptura de expectativas semánticas, a veces sobre citas interpoladas, aunque el factor más propiamente humorístico se ha batido en retirada, algo que se ve con total claridad en *Otoños y otras luces*.

Taxatividad, se ha dicho antes; o, si se quiere, sentenciosidad de contenido moral o cívico: he ahí uno de los extremos de la dicción poética de Ángel González (el otro sería la liviandad, la agudeza, la sorpresa burlona aunque con un a

¹ La obra poética de Ángel González (Oviedo, 1925) es ésta: *Áspero mundo*, 1956; *Sin esperanza, con convencimiento*, 1961; *Grado elemental*, 1962; *Palabra sobre palabra*, 1965; *Tratado de urbanismo*, 1967, 1976; *Palabra sobre palabra*, 1968 (recopilación sucesiva de su obra completa, que va incorporando los libros publicados después de su primera salida); *Breves acotaciones para una biografía*, 1971; *Procedimientos narrativos*, 1972; *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, 1976, 1977; *Prosemas o menos*, 1983, 1985; *Deixis en fantasma*, 1992; *Otoños y otras luces*, 2001.

menudo amargo tuétano moral). Es cierto que esa entonación prevalece en unas épocas sobre otras; aunque lo normal es la coexistencia de ambos extremos, a veces incluso en el mismo poema. Cuando no es así, y la entonación tajante es la que domina, sin que sea recortada o matizada por esguinces expresivos, entonces la poesía de Ángel González adopta cierto empaque no muy distinto del que solió utilizar la poesía socialrealista, que a menudo confundía fe ideológica —en un poema romántico hubiera sido evidencia sentimental— con efectividad poética. Esto es bien visible en diversos poemas de nuestro autor, cuyo desarrollo, pero sobre todo cuyo final, aparecen atenidos a una formulación semántica y moral unidireccional, que sacrifica la sugerencia poética a la candidez elocutiva. Es, un ejemplo entre otros, el caso del remate de «Perla de las Antillas» (*Grado elemental*), escrito a poco de la revolución cubana de 1959:

llama implacable o luz definidora,
mas siempre pura, viva, poderosa,
fértil semilla de la libertad ².

Pero lo más frecuente es, como se ha dicho, una sabia mezcla de ligereza irónica y de contundencia ideológica o incluso sentimental (así en los poemas amorios) con disposiciones distintas: a veces el final grácil y ameno puede aliviar la congestión sentimental o ética producida a lo largo del poema; más habitualmente se produce el caso inverso, el del poema que había ido de un recodo a otro, entre las bromas y las veras, hasta un colofón que se satura de emoción o de firmeza ideológica o moral. Esto último es lo que sucede en «Inventario de lugares propicios al amor», de *Tratado de urbanismo*, en que las sinuosidades irónicas en la descripción de los lugares urbanos hábiles —mejor, inhábiles— para la expresión amorosa van cediendo hacia el final a un creciente y cada vez más terminante denuedo contra la hipocresía y la hosquedad del tiempo histórico en que se sitúa el poema, en cuyo cierre no cabe un ápice de ambigüedad: «en este tiempo hostil, propicio al odio». Ese mismo *in crescendo* impide una ruptura realmente inopinada del tono anterior al irlo anunciando

² En Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1992, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 239.

paulatinamente; en otros poemas, sin embargo, sí se produce la sorpresa total, como en el espléndido «Siempre lo que quieras»³, de *Breves acotaciones para una biografía*. En él, luego de irse combinando los materiales heterogéneos de un amor cuya hondura queda disimulada con las fluctuaciones sentimentales («regálame un anillo», «dame una esquina de tu boca»), los juegos de homónimos («no sabes lo que haces. // Haces haces de leña») o las paronomasias *in absentia* («Yo te sostengo asida por los pétalos, / como te muevas te arrancaré el aroma», sobre la superposición del término explícito «pétalos» sobre el implícito «pelos»), la conclusión adquiere una disposición desoladora:

Pero ya te lo dije:
cuando quieras marcharte ésta es la puerta:
se llama Ángel y conduce al llanto.

Si nos fijamos en la progresión formal, la línea de avance desde el comienzo al fin mantiene usos métricos y retóricos semejantes. En el primer libro hay una presencia notable de sonetos —algunos de ellos extraordinarios en su combinación de virtuosismo y de pasión, como «Geografía humana»— que ocupan toda una sección; y esta misma estrofa reaparece en otros libros, si bien no con abundancia. Por lo demás, domina el verso clásico, sobre un soporte rítmico de heptasílabos y endecasílabos, así como la ausencia de rima; pero, sin necesidad de llegar a porcentajes pormenorizados de utilización, no existen diferencias demasiado ostensibles entre los primeros libros y los de la madurez. Hay algunas más en lo referido al lenguaje poético, pues no en balde con el andar del tiempo asoma la panoplia de las agudezas, la ruptura de frases hechas, la intertextualidad más declarada —en un sentido amplio la hay siempre—, la alteración del significado al que ha ido conduciendo el poema. El lenguaje transitivo característico del autor se torna algo más complejo, y la propia arquitectura de los poemas se hace más alambicada en los libros de la primera madurez que ya han sido citados. Sus últimos títulos, sin embargo, y especialmente *Otoños y otras luces*, señalan una remisión de este proceso, de modo que los poemas alcanzan un punto de sobrie-

dad e intensidad notables, ya ni siquiera dados a los recortes del ingenio.

A lo largo de toda su trayectoria, Ángel González ha repartido su atención entre la temática histórica y colectiva, por un lado, y la de índole estrictamente personal, por otro. En obras como *Sin esperanza, con convencimiento*, *Grado elemental* o *Tratado de urbanismo* las consideraciones protestatarias y el impulso cívico adquieren gran relevancia. En los libros finales, estos motivos y actitudes ceden un tanto ante el escepticismo y el incremento de la preocupación temporalista, debidos al paso del tiempo así como a los cambios sociopolíticos vividos en la España del postfranquismo, que desactivaron algunos temas recurrentes en la poesía anterior (lo que no quiere decir que no surjan o se intensifiquen otros de carácter más difuso, pero no menos comprometidos con la causa del hombre histórico).

A lo largo de toda su obra existen referencias frecuentes a la actividad poética, dentro de una entonación general de crítica a los «poetas celestiales» que abandonan el territorio conflictivo de los hombres. La crítica se hace particularmente intensa en aquellos poemas que enseguida se leyeron como reprobación de la estética novísima de 1970; así en los de la sección «Metapoesía» (*Muestra, corregida y aumentada...*), en que, a veces utilizando de nuevo la antífrasis, expone su vocación de poeta terrenal:

Los poetas prudentes, / como las vírgenes
—cuando las había—, / no deben separar los
ojos / del firmamento⁴.

Con todo, la censura de dicha estética aparece más decantadamente en un poema del mismo libro titulado «Oda a los nuevos bardos». No obstante, nótese que, mucho antes de apuntar los poetas del 68, el autor ya emitía juicios muy similares sobre los líricos de entonación garcilasista, lo que expresa con claridad una postura que no se modificó en los aspectos sustantivos, y cuyos cambios sólo se deben a la alteración de la situación poética en España y a la sustitución de los primitivos destinatarios de sus puyas por otros más jóvenes.

⁴ «Orden. (Poética / a la que otros se aplican)», *ibid.*, p. 292.

⁵ Cf. mi *Introducción a Poetas españoles de los cincuenta*, Salamanca, Almar, 2002, 2ª ed., pp. 61 ss.

Un ejemplo de esta persistencia en las actitudes lo representa la composición «Soneto a algunos poetas» que figura en *Áspero mundo*, y que, *mutatis mutandis*, podría aplicarse a quienes, en otras circunstancias, escogen una poetización alejada de las preocupaciones cotidianas e históricas.

Teniendo esto en cuenta, puede calibrarse mejor lo peculiar de Ángel González en el contexto de los poetas de su generación, no siempre estudiada y entendida en la cabal amplitud de sus irradiaciones estéticas. En alguna ocasión he tratado de discernir, en el magma proteico de la generación, las dos líneas creativas principales que la surcan⁵: por un lado, la de quienes señalan la distancia entre sujeto y realidad poetizada, mediante los recursos propios para expresar la separación aludida: ironía, intertextualidad, referencias al oficio de la escritura, empecinamiento en no dejarse absorber empáticamente por el tema objeto de la creación; por otro lado, la de quienes se sienten absorbidos por esa misma realidad, respecto a la que manifiestan una compasión que subraya la cercanía y hasta la comunidad afectiva. Entre los primeros estarían Carlos Barral, Caballero Bonald o Gil de Biedma; entre los segundos, Claudio Rodríguez, Francisco Brines o Carlos Sahagún. Pues bien, si Ángel González es, en lo externo, un poeta asimilable a aquéllos por los resortes creativos utilizados, sin embargo la calidez expresiva lo conecta a éstos. Lo singulariza de unos y otros ese carácter equidistante, así como su insistencia en un tipo de poesía con ciertas concomitancias con el socialrealismo, que si en unos autores simplemente no se produjeron, en otros como Gil de Biedma o Barral fueron una coyuntura de juventud, sostenida con mayor o menor convicción durante un tiempo, pero a fin de cuentas incidental dentro de su concepción global de la poesía. Libros como *Compañeros de viaje* (1959), de Biedma, o *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Barral, no constituyen el núcleo creativo irradiador de las poéticas de sus autores. El asturiano, en cambio, no se vio precisado a soltar el lastre del compromiso, y si, como se ha

dicho, hay libros suyos menos sociales que otros, ello se debe sobre todo a las diferentes circunstancias contextuales en que están escritos, pero no a la retractación, explícita o tácita, de su vocación testimonial, que sobrevive al franquismo.

Esta vinculación a las preocupaciones del socialrealismo no le impidió abrir el oído a determinadas peculiaridades estilísticas de que eran portadores los poetas de promociones posteriores. Que su actitud era refractaria a la facción veneciana y tardosimbolista del 68 es evidente, como se percibe en algunos poemas citados ya aquí; y, sin embargo, el recreo en una mayor apertura formal por parte de Ángel González no desdice de ciertos usos de tales poetas. Y más notoriamente, el lenguaje de *Prosemas o menos* o de *Deíxis en fantasma*, donde se intensifican maneras que estaban esbozadas en sus títulos anteriores, remite a rasgos creativos muy utilizados por los poetas de los años ochenta, como el antitrascendentalismo expresivo —lejos de la displicencia un sí es no es empingorotada de algunos sesentayochistas— y un humor que parece desentenderse de su instrumentalidad crítica. De la observación de ángulos no frecuentados de la realidad a veces se desprenden esquilas no precisamente humorísticas, sino de un lirismo enigmático y turbador, por cuanto se sacuden y desajustan los engarces codificados entre lenguaje y mundo referenciado, al igual que en ciertas greguerías ramonianas. Es lo que ocurre en «Epílogo», de *Prosemas o menos*:

Cuando el música guarda el violoncelo / en su negro sarcófago, / el cadáver de Dios huele a resina⁶.

Los procedimientos descodificadores y desautomatizadores utilizados en estas obras para provocar la extrañeza lírica o el humor —en general más autónomo que en libros anteriores— pueden dificultar la armonización entre los formantes psíquicos del poema. Así sucede en una composición como «El Cristo de Velázquez»⁷, un soneto polimétrico que recrea un motivo pictórico tamizado antes en filtro literario (Unamuno). La estampa del Cristo, cubierto el rostro a medias por la cortina del cabe-

llo y extendidos sus brazos en los travesaños de la cruz, insinúa la postura de un banderillero que se dispone a clavar los rehiletes al toro:

Banderillero desganado. / Las guedejas del sueño cubren tu ojo derecho. / Te quedaste dormido con los ojos alzados, / y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho.

El poema parte de la irreverente metáfora inicial, desarrollada hasta la referencia al cornalón que propina el toro-Dios al torero-Cristo. Los versos siguientes, relativos a la sublimación compasiva del arte pictórico y plagados de expresivas aliteraciones («Un piadoso pincel lavó con leves / algodones de luz...»), dan paso al recapitulativo primer terceto («No burlaste a la muerte. No pudiste»). El último terceto expone una ambigua valoración de la aventura «absurda, bella y triste» del crucificado, donde el léxico taurino y la exclamación del sujeto («¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!»), confundido con la colectividad de «aficionados», provocan un escorzo que evita un lirismo demasiado obvio, aunque el cierre peca de cierto desajuste expresivo, entre el patetismo y la trivialización desacralizadora, donde no logra imponerse un acento unitario.

Pretenden estas notas señalar la compatibilidad entre el carácter internamente congruente de la poesía del autor y la evidencia de una matizada evolución, que lo salva de caer en la esclerosis expresiva o argumental sin subvertir el esquema antropológico y estético en que se asentó desde el comienzo. Ese esquema se muestra en la composición que, situada en los arranques de su obra, funciona como un autorretrato estético y moral del autor; me refiero, claro está, al poema sin título cuyo primer verso es «Para que yo me llame Ángel González»⁸, citado ya atrás. No es caso de analizarlo con pormenor, aunque, antes de concluir, expondré sucintamente unas observaciones cuya inmediata aplicación al sujeto admite su irradiación a toda la obra, en la que se prolonga sin solución de continuidad esta etopeya de Ángel González trazada por propia mano. Frente a la utopía y la ucronía de otras propuestas poéticas, aparece aquí un sujeto individual y concreto, enraizado en el suelo, en quien

⁶ En *Palabra sobre palabra*, cit., p. 344.

⁷ *Ibid.*, p. 345.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

desemboca una corriente histórica formada por «cuerpos / y más cuerpos, fundiéndose incesantes / en otro cuerpo nuevo», sucesivos en el tiempo y diseminados en el espacio.

El carácter temáticamente iterativo de esta cadena tiene correspondencia formal en las insistencias léxicas, las recurrencias anafóricas y las asonancias musicales propias de una silva arromanzada (en la tradición de Antonio Machado). La conciencia de sí no se revela como el término finalista en que se detiene la cadena, sino como un asentamiento en el devenir de la historia enhebrándose de continuo, según solicita el «viaje milenario de mi carne / trepando por los siglos y los huesos». Siglos: eslabones de la secuencia temporal; huesos: materia de la progresividad humana, elementos cuyo ensamblaje generacional permite la revelación de un «yo» individual tanto como vinculado, en el que se encarna el corolario del viacrucis doloroso de la historia. Como en el magnífico poema de Félix Grande «Espiral», de su libro *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1971), este retrato concreta mediante sinécdoque la aventura cataclísmica de la humanidad; pero, frente al poema de Grande, aquí no existe una recreación temporalmente caótica, con saltos adelante y atrás, sino una secuenciada ordenación de los tiempos, hasta llegar al Ángel González que da cuenta de sí en el poema que

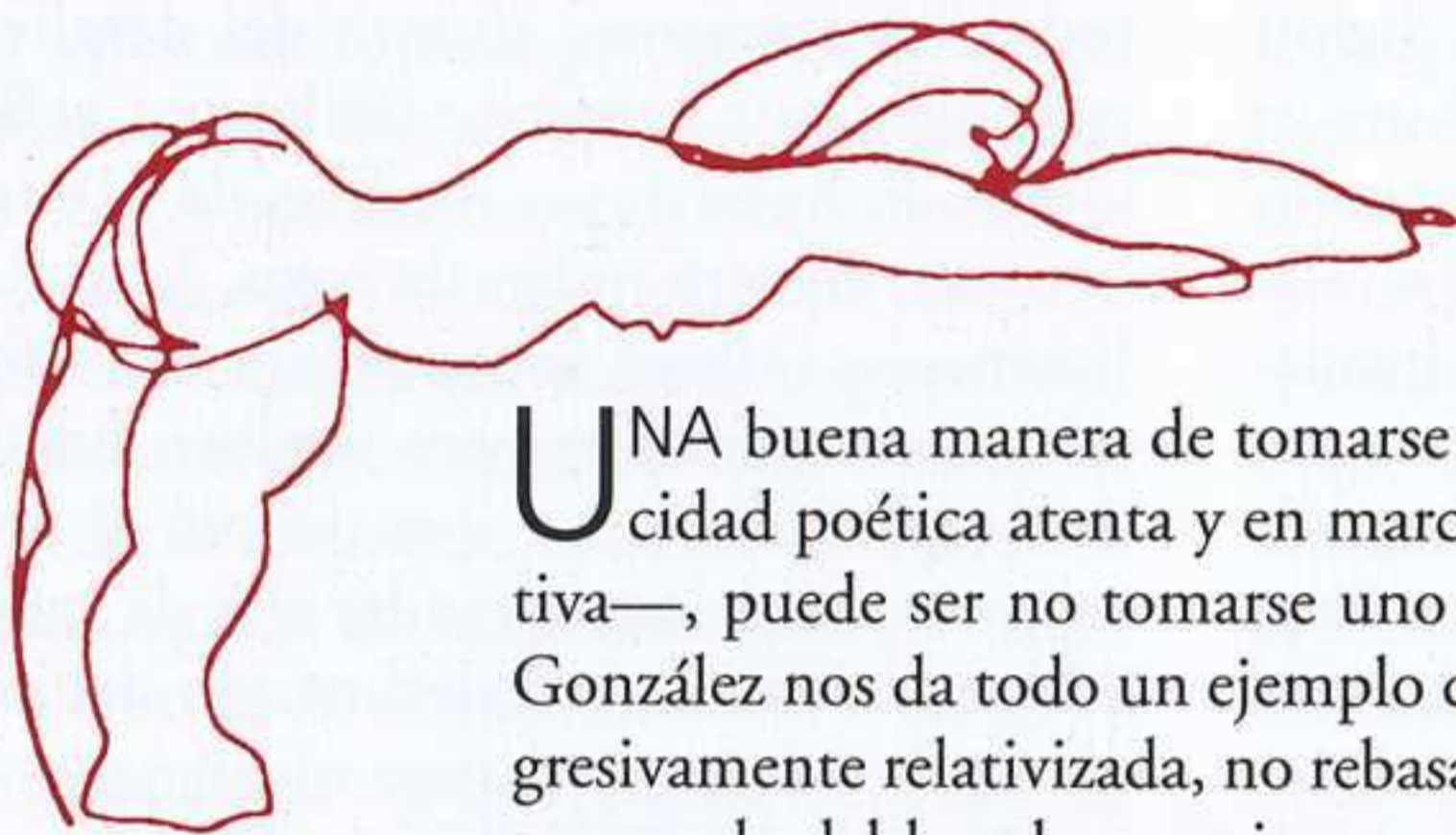
escribe. El fruto de todo el proceso, como en una suerte de progresión mecanicista, es un sujeto aparentemente neutro, minúsculo y despersonalizado —«esto que veis aquí, tan sólo esto»—, que no obstante se opone, pugnaz y resistente, a los tentáculos de la historia. Este sujeto es, pese a su condición de residuo de la evolución,

un escombros tenaz, que se resiste / a su ruina,
que lucha contra el viento, / que avanza por
caminos que no llevan / a ningún sitio. El
éxito / de todos los fracasos. La enloquecida /
fuerza del desaliento...

El oxímoron desplegado al final («éxito / de todos los fracasos», «fuerza del desaliento») recuerda, según se percibe fácilmente, al Blas de Otero de hacia 1950; un Blas de Otero que —como, en otro orden de cosas, Juan Ramón Jiménez— influyó sobremanera en la formación cosmovisionaria pero también lingüística de Ángel González, y que definió al hombre como un «ángel con grandes alas de cadenas». Sólo que, frente a esta declinación del impulso uránico —un ángel, sí, pero *encadenado*—, hay en el poema de González un dibujo ascensional, que arrastra trabajosa e insurgentemente la precariedad de la condición humana hacia delante, contra todas las evidencias del fracaso: he aquí un empeño, si se quiere, emprendido *sin esperanza*, pero es seguro que *con convencimiento*.

Los prosemas de Ángel González

PERE ROVIRA



UNA buena manera de tomarse en serio la poesía, de mantener la capacidad poética atenta y en marcha —es decir, no forzosamente productiva—, puede ser no tomarse uno demasiado en serio como poeta. Ángel González nos da todo un ejemplo de esta actitud: la imagen del poeta, progresivamente relativizada, no rebasa en su obra —ni en punto de vista ni en tono— la del hombre corriente, no hay en ella «videncia» ni vocación de eternidad alguna, y sí un decidido propósito de *vecindad*. Esto, unido probablemente a la paciencia que da el saber que la vida es corta y el arte largo, le ha permitido a Ángel González llegar a la difícil madurez poética de los sesenta años, manifiesta en *Prosemas o menos*¹, volumen que recoge su poesía escrita entre 1977 y 1984.

Como él mismo ha dicho, el primer contacto de Ángel González con la poesía sucede bajo el signo del contraste, del deslumbramiento producido por unas lecturas que poco tienen que ver con su situación personal, en «el lado de los que perdieron todas las batallas»². El fenómeno se repite en las primeras tentativas literarias, con unos poemas que reflejan «emociones más inventadas o deseadas que vividas», pero pronto pone el poeta en tela de juicio ese inicial vinculamiento suyo de poesía e irrealidad. La sección que da título al primero de los libros de Ángel González, *Áspero mundo* (1956), muestra el intento de conseguir una voz poética con la que el autor pueda sentirse identificado, y basta comparar tal parte del libro con poemas anteriores en el tiempo como «Dánae» o «Alga quisiera ser», para advertir que la consideración de lo real hace surgir un personaje poético muy distinto del impersonal hablante de estos textos juveniles. *Áspero mundo* —y en esto se parece a *Compañeros de viaje*, de Jaime Gil de Biedma— es un libro construido con materiales que proceden de diversos planteamientos de la poesía, el adolescente (de imitación de lo que se supone que la poesía ha de ser), y el que ya se propone indagar en la realidad de la experiencia; por eso uno de sus mayores alicientes está en la transformación que nos deja ver, en la crítica que implícitamente ejercen unos poemas sobre otros.

Sin embargo, por decisivo que resulte, el peso de la realidad no es el único factor de importancia en la orientación poética de Ángel González. Existen razones más estrictamente literarias, y no estoy sólo aludiendo a la influencia de un Blas de Otero, un Celaya o un Hierro. Refiriéndose a su experiencia poética juvenil, Ángel González cuenta que le quedó de ella «cierta intención de aproximarme a la realidad, y el gusto por la obra bien hecha: amorosamente, casi artesanalmente trabajada». Aunque le resulten distantes en lo personal, Ángel González, como la mayoría de sus compañeros de promoción, busca sus modelos de rigor poético en los grandes poetas de antes de la guerra, y de ahí surgen muchas de las diferencias con el credo poético social. De éste, afinidades ideológicas aparte, recogen los poetas de los 60 el voluntarismo realista para convertirlo en una aproximación a lo real basada en la lucidez y la autenticidad. Igual que Ángel González, Gil de Biedma, Goytisolo, Barral o Brines, difícilmente se explicarían sin contar con la generación del 27. Lo que sucede es que no podían seguir en su órbita, no sólo porque la proximidad les hubiese hecho parecer una simple derivación, sino, sobre todo, porque viven en un contexto que exige una poesía y una concepción del poeta distintas.

Por otra parte, existen dos constantes en la poesía de Ángel González, sólo aparentemente contradictorias, como veremos, que nos obligan a matizar enseguida su deuda con la poesía social. Me refiero al pesimismo y al humor, con frecuencia entrelazados en una peculiar ironía que, de ser inicialmente un recurso contra la censura, llega a convertirse en componente esencial del poema: «la ironía facilita un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes, algo importante para una persona que, como yo, intenta escribir poesía desde sus experiencias conservando un mínimo de pudor. Impedir la pretenciosa formulación de las pretendidas verdades absolutas, introducir en la afirmación el principio de la negación, salvar la necesaria dosis de escepticismo que hace tolerables las inevitables —aunque por mi parte cada vez más débiles— declaraciones de fe: todo lo que la ironía facilita es lo que yo trataba de conseguir desde que comencé a escribir poesía». La

ironía es un arma de la lucidez, no sólo en cuanto a la imagen que de sí mismo se hace el poeta —lejana de la del poeta-faro, en cualquiera de sus modalidades—, sino también para mantener un compromiso que desborde los estrechos límites de la mediatización.

A partir de *Tratado de urbanismo* (1967), el contraste poesía-realidad vuelve a marcar la trayectoria de Ángel González: «mediada la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación. a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad». Semejante decepción (detectable en otros libros de la época, *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma, por ejemplo) contribuye a engendrar un personaje poético más aparentemente dado al juego humorístico, pero en el que la actitud crítica se ejerce no sólo sobre el entorno sino, como sucedía entre los poemas de *Áspero mundo*, sobre la propia perspectiva de los libros anteriores y, con cierto resentimiento, sobre la poesía misma. Quizá, más que de desengaño de la palabra, convendría hablar de relativización del poder de la poesía y de desplazamiento hacia una concepción más privada de lo poético. No faltan en los libros siguientes piezas de temática histórico-crítica, pero la línea dominante, junto a la vertiente satírica y humorística, se centra en lo personal, en una reflexión en la que cada vez está más implicada la edad del personaje poético. Poemas como «Entonces» o «A mano amada» muestran esta tendencia elegíaca. En el segundo de ellos, un tópico como «los recuerdos me asaltan» es, tomado al pie de la letra, el punto de partida de un juego verbal («empuñan tu mirada», «alma blanca», «¡el olvido o la vida!») que, expresándola perfectamente, le resta patetismo a la situación (un personaje insomne torturado por sus recuerdos), logrando la voz poética su poder de convicción gracias al disfraz paródico. Esta superposición de elementos en la que el impulso sentimental que gobierna el poema no se percibe a veces más que en una lectura muy atenta, es uno de los rasgos característicos del último Ángel González. En él, la perspectiva irónica se enriquece al proyectarse ya no sólo sobre el personaje poético,

sino también sobre el que poetiza, dando lugar a una rara fusión de amor y desdén por la operación literaria, que cuaja en un tono personalísimo y en una fuerte sensación de autenticidad. Es posible que Ángel González no se haga muchas ilusiones acerca de la poesía, pero también lo es que ahí esté el secreto de su éxito, al convertir ese escepticismo en ingrediente implícito de los poemas y dar la impresión, con una envidiable astucia literaria, de que en su quehacer —el de alguien tocado ya por el horror del tiempo— hay, precisamente, mucho de resignado pasatiempo. En el duelo de insuficiencias que entablan tiempo, edad y poesía, las dos últimas llevan, naturalmente, las de perder. La expresión de esta derrota es el tema de fondo de *Prosemas o menos*.

El juego de palabras del título ya nos remite a esa relatividad de la poesía de que hablábamos. Pero el que Ángel González haga descender a poesía y temas de su pedestal, no debe engañarnos: es un problema de perspectiva, de concepción de lo poético, pues optar por un nivel común de la experiencia, la decisión de que el personaje poético sea «uno más», no implica, más bien es lo contrario, relajamiento del rigor expresivo. Esta es la otra faceta irónica del título: el diccionario dice, alegremente de lo prosaico: «falta de idealidad o elevación»... Puede que los «prosemas» carezcan de «elevación», pero la elevación no es una cualidad poética. Quizá convenga recordar aquí unas divertidas palabras de Juan Ferraté acerca de ese vicio, tan arraigado, consistente en creer que «la actitud del poeta conlleva ya desde el principio un tono específico, predeterminado en las mismas formas poéticas usadas por él, o incluso dado ya en su propio lenguaje gremial, hecho de 'palabras' y de 'giros' llamados licenciosamente poéticos»³. En *Prosemas o menos*, y por eso los prosemas son poemas, la palabra sólo es «poética» porque *funciona* en el poema, al margen de cualquier apriorismo deformador.

El libro posee otra cualidad que tampoco es frecuente en la poesía española. Me refiero a algo tan corriente en la vida (en ella no hay compartimientos estancos para los triunfos o los accidentes sentimentales), y que, no obstante, muchos poetas jamás se han planteado, como es

la fusión de lo grave y lo ligero, el humor y el sufrimiento, la burla y la piedad. Véase, por ejemplo, la síntesis tonal conseguida entre el título de un poema como «Deseaba una muerte, lo confieso», y su posterior desarrollo:

Pero cuando al fin comprendí que / —por
pura coincidencia con designios mas altos— /
el cumplimiento de ese deseo mío / estaba
asegurado...

Lo mismo sucede en «Invitación de Cristo», pues, tras la sátira, se adivina un gesto de piedad por la suerte del inocente protagonista del poema. Dentro de la serie de piezas de tema religioso, destaca «El Cristo de Velázquez» —que, de algún modo, responde a la versión unamuniana—; en él, la aparente broma irreverente de comparar a Cristo con un joven banderillero muerto, apunta irónica y compasivamente a la vez, al fondo del drama humano de los redentores:

Fue una aventura absurda, bella y triste, / que
aún estremece a los aficionados: / ¡qué
cornada, Dios mio, qué cornada!

También están impregnados de humor los poemas «biográficos» de la sección final, como «Menos mal que aún conservo el esqueleto», divertidamente triste contemplación del más allá a partir de las muelas perdidas en la infancia. En este poema, los mitos religiosos o científicos son implacablemente desmontados desde la perspectiva de una indefensión individual que, lejos de patéticas chapucerías, aparece en forma de letra de tango: «era / para mí la vida entera». Otro texto de esta misma serie, «Vean lo que son las cosas», recurre al símil conyugal para expresar las relaciones con la propia vida:

Ya he celebrado mis bodas de oro con la vida
y, pese a ello, la amo algunas noches.

Un desdoblamiento que le sirve al poeta para mostrar irónicamente los recovecos autoexculpadores de la mala conciencia.

Antes aludía a lo veladamente que aparece a veces el impulso que rige un poema. Así sucede en «Avanzaba de espaldas aquel río» y «Rosa de escándalo», quizá las dos mejores piezas del libro. Como se ve por los títulos, ambas parten de sendos lugares comunes literarios, el río y la

rosa, tan frecuentados ya que parece imposible usarlos con cierta originalidad. Sin embargo, río y rosa, tan convencionalmente temporales, se cargan de afectividad cuando descubrimos que son la máscara con que se cubre el personaje poético para expresar su sentimiento del tiempo. En el primer poema, la imagen del río avanzando de espaldas hacia el mar próximo nos transmite toda la angustia de un adiós a la vida:

No ignoraba el mar ácido, tan próximo / que ya en el viento su rumor se oía. / Sin embargo, / continuaba avanzando de espaldas aquel río, / y se ensanchaba / para tocar las cosas que veía...

La gracia del poema está, naturalmente, en la suplantación. Todo en él es paisaje y, sin embargo, todo es humanidad. En la línea del Antonio Machado de «A un olmo viejo», aunque sean distintos los contenidos, Ángel González se mantiene, al no nombrarlo, a la mayor distancia posible de uno de sus temas más íntimos. El mismo procedimiento, la descripción de una situación humana mediante la de un paisaje, encontramos en «Rosa de escándalo». Una nevada ha cubierto los últimos esplendores del otoño, todo es quietud y silencio, pero los cuervos vienen a turbar la helada paz y

desde sus altos púlpitos marchitos / increpan a la tarde de noviembre / que exhibe todavía / entre sus galas secas / la belleza impasible de una rosa.

No hace falta subrayar el poder connotativo de todos estos elementos, lo que nos importa es que este poder sirve ahora para expresar, sin hablar de él, el drama de la última resistencia de alguien ante la vejez y la muerte.

Las relaciones de esta vejez inminente con el paso de un tiempo en el que no ocurre nada son el tema principal de los poemas de la primera sección del libro. El personaje poético entretiene ese vacío con la constatación obsesiva de la uniformidad cotidiana. En «El día se ha ido», éste es un perro que volverá mañana convertido en «otro perro de la misma raza»: todo será lo mismo, con la única asfixiante transformación de que habrá transcurrido un día más. Igual sucede en el poema siguiente, «Acaso», donde el personaje no encuentra razón alguna para diferenciar un día de otro. La rabia frente

al vacío temporal (ambiguamente matizada en el último poema) que encontramos en esta sección contrasta con el sentimiento que veíamos en «Avanzaba de espaldas aquel río». Se trata, evidentemente, de situaciones muy distintas que hacen pensar en la que ahora nos ocupa, en una fuerte crisis personal. A ella parece aludir el poema «Carta», posible punto de unión entre los dos enfoques:

Amor mío: / el tiempo turbulento pasó por mi corazón / igual que, durante la tormenta, un río pasa bajo un puente...

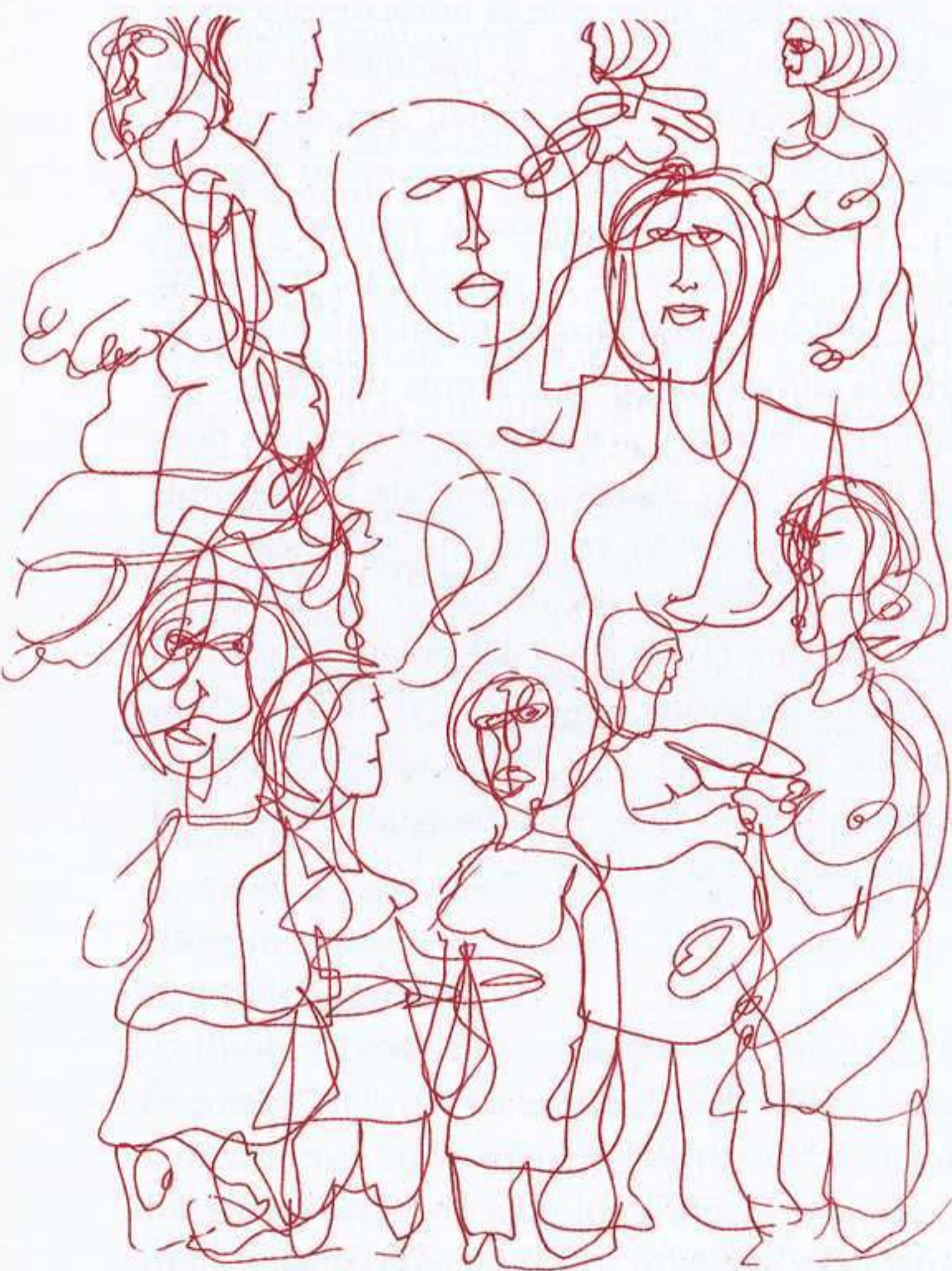
Para acabar, mencionaré una de las piezas de *Prosemas o menos* dedicadas a satirizar a ciertos tipos de poetas (el «joven poeta de cuarenta años», el «viejo poeta incontinente», etc.). Me refiero a «S. M. nos contempla desde un daguerrotipo», radical y divertida lectura del conocido «tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change», de S. Mallarmé:

Con la mirada ávida de un perro de lanas / (...) / el Poeta nos contempla, / ilusionado, / desde las páginas amarillentas de la Eternidad / —su estación favorita.

Ni que decir tiene que la autocomplacencia en el «drama» del poeta, la fascinación ante el propio espectáculo nada tienen que ver con la desacralización que encontramos en las páginas de *Prosemas o menos*. La poesía aquí no es tema más que irónicamente —ya sea bajo forma de sátira, o como implícito cuestionamiento de lo poético convencional—. El tema del libro es la derrota de la vida y, si se quiere, el ejercicio poético supone una manera de encajarla. Naturalmente, de poco sirve en este asunto buscar consuelo en la dudosa eternidad de las bibliotecas... Porque el «drama» del poeta es como el de todo el mundo, y la poesía, al fin y al cabo, consiste en poemas, no en un sucedáneo de lo religioso con el que solucionar el miedo a la decadencia y a la muerte.

La palabra precisa de Ángel González

ÁLVARO SALVADOR



HACE ahora justamente diez años, con motivo del homenaje a la *Generación del 50* que llevó a cabo la revista *Olvidos de Granada*, escribí un artículo dedicado a glosar la poesía de Ángel González. Sin embargo, a pesar del orgullo que para mí supuso esa tarea y de la dedicación y cariño que le profesé durante meses, no señalé en aquel artículo, quizá por su pretendido rigor y academicismo, la relevancia que en mi trayectoria como lector interesado siempre tuvo la poesía de Ángel González. Mucho se ha hablado ya de la importancia decisiva que la llamada *Generación del 50* ha tenido para una serie de discursos poéticos surgidos en la década de los ochenta, mucho se ha hablado también de la *poética de la experiencia*, de la escuela de Barcelona, etc., etc. Yo quisiera, sin embargo, ahora formular mi experiencia como lector de la poesía de Ángel González.

Cuando en 1968, año ambiguamente emblemático por tantas razones, cae en mis manos su libro *Tratado de urbanismo* siento la extraña sensación de que toda la poesía que yo llevaba en mi cabeza, toda la poesía que yo hubiera querido escribir algún día, estaba ya allí, desgranada en los versos de aquel libro prodigioso. Ni que decir tiene que en aquellos años era muy difícil acceder en una ciudad de provincias a ciertos libros y a ciertos poetas. Ángel González fue para mí el primero en ofrecer un reducto de inesperada solidaridad con las inquietudes y pretensiones de un inseguro y, en ocasiones, mal informado aprendiz provinciano de poeta. Y en muchos sentidos y por varias razones, que a continuación expondré, ha seguido siendo el «primero»

entre los maestros que me acompañaron durante todos estos años en el esfuerzo por conseguir un lugar en la mesa familiar de la poesía.

Afortunadamente, son numerosos y rigurosos los estudios dedicados a analizar la obra de nuestro poeta. Su caracterización histórica y su trayectoria individual, sus distintas etapas, sus rasgos, sus temáticas. El mismo Ángel González coloca un luminoso prólogo al frente de la edición de sus poemas que le dedicó la editorial Cátedra. No obstante, en esta ocasión, yo quisiera detenerme únicamente en algunos de los aspectos de su obra que para mí han sido siempre especialmente significativos, que lo han convertido a mis ojos en el poeta más influyente de su generación.

En 1976 publica Ángel González un poema titulado «A la poesía», incluido en el libro *Breve muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, que dice así:

...Ahora / tan bella como estás, / recién
peinada, / quiero tomar de ti lo que más amo.
/ Quiero tomarte / —aunque soy viejo y
pobre— / no el oro ni la seda: / tan sólo el
simple, el fresco, el puro / (apasionadamente),
el perfumado, / el leve (airadamente), el suave
pelo. / Y sacarte a las calles, / despeinada, /
ondulando en el viento / —libre, suelto, a su
aire— / tu cabello sombrío / como una larga
y negra carcajada.

A mi entender, en este poema —que se puede leer como una poética encubierta— quedan resumidos los rasgos más sobresalientes de la poesía de Ángel González. A saber: lo que podríamos llamar una literatura sin «literatura», con ironía, con urbanidad, con un delicado equilibrio entre tradición y vanguardia, vitalista y profundamente musical.

La poesía de Ángel González se muestra como una «literatura sin literatura» en la medida en que sus procedimientos estilísticos están desprovistos de toda gratuidad retórica o formalista. Uno de los rasgos que la crítica ha señalado reiteradamente como característicos de su poesía ha sido el llamado prosaísmo o prosismo que actúa, por una parte, como procedimiento de extrañamiento formal, pero también —tal y como señala Gonzalo Sobeja-

no— como extrañamiento del espacio canonizado como poético, es decir, como introducción de «la prosa del mundo» en el poema. Recordemos la imagen de la cabellera, actuando como elemento metapoético, en el poema que acabamos de leer. Es sabido, que estos rasgos están emparentados con la atmósfera poética que González respira al comienzo de su trayectoria: el llamado *realismo social* y sus inflexiones como *realismo crítico*, *dialéctico*, etc. No obstante, ese extrañamiento espacial se radicaliza a tal punto en la obra de nuestro poeta que sus resultados van mucho más allá de lo logrado por sus maestros o compañeros de generación:

Le comenté: / —*Me entusiasman tus ojos.* / Y
ella me dijo: / —*¿Te gustan solos o con rímel?* /
—*Grandes,* / respondí sin dudar. / Y también
sin dudar. / me los dejó en un plato y se fue a
tientas.

El escenario poético que el poeta despliega en este poema —un escenario galante y simultáneamente cotidiano— acaba convirtiéndose en una imagen poderosa, casi surrealista, mas de un surrealismo que podríamos calificar como «doméstico», emparentado —a mi juicio— con cierta corriente poética hispanoamericana de esos mismos años que se define a sí misma como *antipoesía*. «¿Te gustan solos o con rímel?» y «me los dejó en un plato y se fue a tientas» actúan como soportes del proceso de extrañamiento, de radicalización, que transforma el poema a través de un ingrediente humorístico en un producto mucho más subversivo que el simple resultado realista. Y en ellos dos está presente, como elemento generador aunque exacerbado, el segundo de los rasgos que he citado más arriba como característicos de la poesía de González: «la ironía».

La ironía es un recurso clásico no sólo de la poesía moderna sino de toda la modernidad literaria. No me voy a detener aquí en el sentido que la ironía da a la representación literaria del mundo moderno, pero si quisiera hablar; aunque sea de pasada, de la escasez de procedimientos irónicos que hallaremos —si buscamos— en la poesía española de los últimos dos siglos. Ni siquiera en la llamada *Generación del 27* es muy frecuente, y hasta la aparición del *Grupo del 50* no se puede hablar de un empleo

generalizado del procedimiento, síntoma, por demás, de la normalización que en estos años está logrando el discurso poético hispano.

La ironía, presente en la poesía de Ángel González desde su primer libro, actúa como vehículo de distanciamiento a través del cual la inteligencia del poeta toma posiciones y utiliza sus pertrechos frente a las asechanzas de los grandes temas, de los temas eternos y solemnes que amenazan a todo joven poeta desde los entresijos de la ideología tradicional de «lo poético»:

*Aquí, Madrid, mil novecientos
cincuenta y cuatro: un hombre solo.*

Este camino, por otra parte, no es un camino de ida y vuelta. El desgreído hombre contemporáneo que es Ángel González, llega incluso a dudar de la eficacia o pertinencia de su propio personaje poético, construido laboriosamente a lo largo de varios libros, precisamente como artefacto irónico de distanciamiento y finalmente de extrañamiento. Y esta crisis desembarcará más tarde en un amargo cuestionamiento del valor que se supone a la palabra poética.

Escribir un poema: marcar la piel del agua /
Suavemente, los signos / se deforman, se
agrandan, / expresan lo que quieren / la
brisa, el sol, las nubes, / se distienden, se
tensan, hasta / que el hombre que los mira /
—adormecido el viento / la luz alta— / o ve
su propio rostro / o —transparencia pura,
hondo / fracaso— no ve nada.

La crítica actual —por ejemplo Jordi Ballart— habla de una nueva inflexión del procedimiento irónico, coincidente con la llamada «era» posvanguardista —esto es, posmoderna— y que consiste en la señalización que la literatura efectúa respecto al descreimiento absoluto que el sujeto creador contemporáneo proyecta, no sólo sobre la sacralización del mundo o de la historia, como ocurría en la modernidad, sino sobre cualquier posibilidad de trascendencia emanada del ser humano, sea ésta utopía social o actividad artística. Para decirlo llanamente: el arte no «salva», no es ninguna actividad superior, trascendente, y los procedimientos irónicos se encargan de subrayarlo.

En este sentido, es en el que siempre a mí me ha admirado lo que antes señalaba como el

«equilibrio entre tradición y vanguardia» en el que se sostiene la poesía de Ángel González, mecanismo que no se percibe de manera tan nítida en la mayoría de los restantes miembros de su generación y, yo diría que, con tal grado de exquisitez, en ningún poeta español contemporáneo. La asimilación de la tradición poética más ortodoxa es evidente en toda la trayectoria de nuestro poeta, desde sus primeros libros (*Áspero mundo*, *Grado elemental*, etc.) en los que, como es lógico, el aprendizaje y la imitación son mucho más evidentes, hasta su última entrega, *Deixis en fantasma*, en donde los ecos extraordinariamente depurados del romancero, de Juan R. Jiménez, Machado, etc., actúan como homenaje simultáneo a los grandes maestros y a la propia trayectoria del poeta:

...Y sin embargo, / piadosa luz, / y muerte
más piadosa que la vida, / que detuvo en los
lienzos del recuerdo / contigo hacia la
sombra, / tan lejanos y claros, / tan
imposibles ya, / pero contigo, en ti al fin para
siempre / / —mañana es nunca, nunca,
nunca— / / esos días azules y ese sol de la
infancia.

Desde el punto de vista de la evolución histórica de esta poesía, podríamos señalar una primera inflexión simultánea al acercamiento de González al realismo social, o al realismo crítico, etc., y una segunda encarnada en la aparición de cierta desconfianza del poeta respecto a las utilidades que atribuyó en su etapa anterior a la palabra poética. Y podríamos citar también algunos libros significativos como *Tratado de urbanismo*, *Breve muestra de procedimientos...*, *Prosemas o menos*, etc. Sin embargo, yo creo —coincidiendo con García Montero— que todos los recursos de la que podríamos considerar segunda época de Ángel González están ya presentes en la primera. Otra cosa es que en la segunda se extremen a causa de esa necesaria radicalidad del procedimiento irónico, tal y como hemos comentado más arriba. Pero los recursos, esto es, el delicado equilibrio entre tradición y vanguardia, están presentes en nuestro poeta desde sus primeros libros. Por ejemplo, en este conocido poema de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961):

Ayer fue miércoles toda la mañana. / Por la

tarde cambió: / se puso casi lunes. / la
tristeza invadió los corazones / y hubo un
claro / movimiento de pánico hacia los /
tranvías / que llevan los bañistas hasta el río...

Es indudable que el tema del poema es el tiempo, el paso del tiempo y la relatividad del tiempo. Los ecos de César Vallejo son perceptibles, pero lo que me interesa destacar es el hecho de que el tema del tiempo, de su cualidad, y su distinta percepción, que obliga a una diferente representación poética o literaria, es uno de los temas y de las preocupaciones recurrentes en las poéticas vanguardistas. Hay, no obstante, una diferencia radical: Ángel González, como Machado, como Vallejo, sabe que la poesía no puede ser otra cosa que tiempo, tiempo lineal, historia, y tiempo además relleno por el espacio emocional de los seres humanos. Pero esta lucidez no cierra los ojos ante la nueva percepción de un mundo simultáneo, disperso y relativo, que las vanguardias pusieron en evidencia, ni tampoco ante alguno de sus resultados más felices cuando intentaron una eficaz representación de ese mundo inadvertido hasta entonces.

La conciencia del carácter temporal de la poesía, hace que el discurso de Ángel González tenga una decidida vocación musical, un empeño por constituirse como marca de ese fluir temporal. Los recursos al prosaísmo no son otra cosa, aunque parezca paradójico, que una constante insistencia en el carácter temporal de la poesía, ya que se trata de demostrar el funcionamiento interno la música interior de lo poético, al margen de formalizaciones estructurales rígidamente codificadas. La poesía de Ángel González es mayoritariamente versolibresca, pero en ella, en la libertad que supone la posibilidad de elaborar un poema completamente diferente a otro poema, las secuencias temporales —esto es, musicales— están extraordinariamente ejecutadas en un orden que respeta siempre la disciplina con que el poema se proyecta:

Estoy bartok de todo / bela / bartok de ese
violín que me persigue, / de sus fintas
precisas, / de las sinuosas violas, / de la
insidia que el oboe propaga, / de la
admonitoria gravedad del fagot, / de la furia
del viento, / del hondo crepitar de la madera.

/ / Resuena bela en todo bartok: tengo /
miedo. / la música / ha ocupado mi casa. /
Por lo que oigo, / puede ser peligrosa. /
Échenla fuera.

Se trata de continuar, ahora también, la tradición que sus maestros proponen, la de una poesía que pueda identificarse con una voz humana, que resuene en los oídos de quien la lee o la escucha como el sonido de una vida en el que laten las palabras de otras vidas.

La vida es sin duda el gran tema de la poesía de Ángel González, pero la vida trascendida en voluntad de vivir como único sentido de nuestra existencia ante la inevitable certeza del acabamiento: «*Para vivir un año es necesario / morirse muchas veces mucho*». Este vitalismo consciente se tematiza en su poesía a través de un especial tratamiento de temas recurrentes, el paso del tiempo, el amor, la realidad social, la amistad, la literatura misma, etc., que nuestro poeta convoca esgrimiendo los recursos que ya hemos citado. González, como todo poeta moderno, es un poeta urbano, uno de los primeros poetas realmente urbanos de la tradición española. Urbano en el sentido que le otorga su calidad de habitante de las ciudades provisto de una mirada especial, la mirada del paseante, el *flâneur* como diría Benjamín, que percibe el mundo exterior como un espacio festoneado por las muchedumbres y el exhibicionismo impúdico de la sociedad industrial:

...Así las cosas, / así las mercancías: /
indiferentes, ciegos símbolos / de la
infelicidad, seguros / al otro lado del cristal
manchado / con el aliento y la avidez de ese /
tropel informe y presuroso / que vacila, se
para, mira y sigue / buscando grietas en el
muro.

No obstante, su «urbanidad» tiene también otro carácter, en la medida en que remite a un modo de ser en el mundo, una manera de vivir la realidad desde la «ciudadanía», esto es, desde la atención y el respeto a unas reglas sociales presididas por los valores de la solidaridad y la razón. Razón que, podríamos decir, es fundamentalmente una razón sentimental. De ahí que la poesía de Ángel González se proyecte «educadamente», en su sentido etimológico, sobre el lector para ayudarle a cultivar su inteli-

gencia, incluso en aquellos poemas en los que la desesperación, el desaliento o la crítica, constituyen el núcleo central de lo que el poema dice:

Esperanza, / araña negra del atardecer. / Te
paras / no lejos de mi cuerpo / abandonado,
andas / en torno a mí, / tejiendo, rápida /
inconsistentes hilos invisibles, / te acercas,
obstinada, / y me acaricias casi con tu sombra
/ pesada / y leve a un tiempo...

Por otra parte, esa «urbanidad» destila un grado de ternura que hace más amable, no sólo la aproximación a temas en los que su empleo «a priori» está justificado como el amoroso o el elegíaco, sino incluso en temas más áridos o intelectuales como el metapoético o la constante presencia de la idea de la muerte:

Más allá de este sueño / ya no hay nada: / /
territorio final / en el que permanezco
confinado, / desde el que también sueño /
hasta perder la memoria de mí mismo / /
Cuando no sueño, / ese sueño sin sueños /
es —a secas— la vida.

Literatura no demasiado literaria, ironía, equilibrio entre tradición y vanguardia, urbanidad, ternura... la poesía de Ángel González es una continua lección de diferentes cosas. Una poesía que nos habla de un hombre, de un personaje poético y su voz, eco o representación de otros miles de voces que se reconocen en estas palabras, amontonadas quedamente, inexorablemente, sobre otras palabras. Una poesía que se ofrece como modelo, como camino a seguir para todos aquellos que, mas allá de la pertenencia o simpatía por una tendencia, han intentado descubrir los hilos de su propia voz a través de la lección de sinceridad estilística que Ángel imparte en cada uno de sus libros. Pero una poesía que también nos ayuda a crecer como seres humanos, que nos señala el camino a seguir para lograr la convivencia de nuestras instancias morales con la irremediable naturaleza de nuestras limitaciones. Para llamarse Ángel González, ha sido necesario que este hombre escribiera muchos poemas, publicara muchos libros, pero también viviera muchas vidas, experimentando a menudo el éxito de todos los fracasos, y sobre todo fuese capaz de renacer muchas veces mucho.

Los paisajes urbanos de Ángel González

LAURA SCARANO

«Conmigo vas, ciudad,
como un amor hundido,
irreparable.»

JAIME GIL DE BIEDMA

TRAZAR una epistemología de la ciudad supone tomarla como foco de un análisis no sólo espacial (geográfico) sino temporal (histórico), a los que debemos sumar diversas perspectivas imprescindibles —económica, antropológica, arquitectónica o urbanística— que diseñan la ciudad como un objeto de espesor ideológico y densidad conceptual. Resulta imposible desarrollar aquí con amplitud este conglomerado de direcciones, pero

sirva esta advertencia para aclarar de antemano los complejos alcances que un sintagma, casi obvio, como el de literatura o poesía «urbana» posee para nuestro enfoque crítico. En términos más acotadamente disciplinares, el discurso poético que aquí adjetivamos como urbano se presenta como una trama densa cercana al palimpsesto, que acumula índices o marcas léxicas (objetos, lugares, hechos, nombres), modos del habitar, actores sociales tipificados, toponimias, historias o micro-relatos propios de la vida urbana, etc., pero que a la vez se constituye como gesto ideológico, proponiéndonos una versión contextual de los avatares de esta relación nuclear entre el hombre y la ciudad.

Walter Benjamin en sus provocativas *Iluminaciones* logró captar la dimensión social de la poesía de Baudelaire a través de sus imágenes de París, advirtiendo que ciudad y poesía moderna se anu-



dan de tal modo que exhiben una trama donde artificio y experiencia se conjugan para dar cuenta de las transformaciones culturales de la modernidad. Su arquetípico *flaneur* irrumpe como el intérprete privilegiado de la ciudad, el que la contempla y padece entre el anonimato de la multitud y la pulsión de individuación. La fotografía urbana que congela la poesía moderna es la de un momento crucial de la modernidad donde cambian las formas de percepción, las relaciones entre lo privado y lo público, los tránsitos del hombre por el espacio, los debates entre el arte y el mercado, la pintura y la fotografía, la naturaleza y el museo, la tradición inmovible y el arrebató de la moda. Desde aquí y con variaciones y alternancias, la poesía expresará su acorde con la ciudad que la cobija desde la fuga, la intermitencia, la velocidad que todo vuelve transitorio, con subjetividades inciertas, discontinuas, frente a una metrópolis ora demonizada ora exaltada, bifronte pero definitiva.

En la llamada poesía social de la década del 50 y 60 en España, la mirada antagónica de ribetes apocalípticos y quasi mesiánicos propia de la poesía urbana moderna (y de la cual *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca es su paradigma) cede ante el énfasis en una crítica social propiamente dicha, claramente orientada a una denuncia ideológica.¹ Ángel González es uno de los poetas que modula con extrema lucidez las distintas voces que habitan al nuevo habitante urbano y convierten sus palabras en una poesía que hace de la ciudad su propia piel, embellecida en ocasiones con las luces de las calles y el vértigo de su velocidad, y desengañada, casi siempre, por la falsedad de sus ídolos de plástico y el ahogo de su vacuidad. Aquí ensayaremos una breve reflexión sobre sus paisa-

jes urbanos, que se construyen desde una mirada moral y existencial de la soledad constitutiva del hombre-ciudadano hasta desembocar en el gesto paródico, irreverente e inmisericorde del desmitificador burlesco.

En 1982, el poeta afirmó taxativamente que su propósito fue siempre «hacer poesía a partir de la experiencia de lo cotidiano, que en mi caso estaba configurado por la vida en la ciudad»,² y a la vuelta de los años en 2001, le interesa enfatizar una vez más que «Mi experiencia es fundamentalmente urbana; viví siempre en ciudades [...] de manera que me parece que apelar a metáforas agrícologanaderas era verdaderamente absurdo».³ Esta rotunda claridad sobre la incidencia de la factura urbana de su escritura es común a la conciencia generalizada que los poetas sociales tuvieron de la necesidad ideológica de oponerse al edulcorado paisaje evasivo de las poéticas de la época patrocinadas por el poder. Con razón alerta Prieto de Paula en su estudio ya citado que «en la poesía que surge tras 1944 la ciudad no es el opósito del campo o de la aldea, sino de la utopía ahistórica, de la evasión bucólica, del escamoteo de una toma de partido muy frecuente en la lírica garcilasista» (179). Por ello su mirada de la ciudad estará tensada por los conflictos sociales que la atraviesan y las contradicciones entre la incipiente industrialización y la persistencia rural de sus costumbres y hábitos morales.

Aquel hombre que en los años 50 meditaba sobre su estatura cósmica, inmerso en un «áspero mundo» hecho a la medida de su incertidumbre y desasosiego, no se asociaba explícitamente sino en contadas ocasiones con una ciudad real, excepto para predicar de ella y de sí mismo su soledad constitutiva, quizás más honda al espaciali-

¹ Un estudio del tránsito de la poesía urbana en la poesía española, tomando como ejes a García Lorca, Ángel González y Luis García Montero, puede encontrarse en mi artículo, «Ciudades escritas (Palabras cómplices)», *Revista del CeLeHis*, Argentina, Año 8, No.11, 1999, pp. 207-233. Otro estudio interesante de este tránsito lo realiza Ángel Prieto de Paula en su artículo «La construcción de la ciudad en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo» en el libro de José Carlos Rovira (ed), *Escrituras de la ciudad* Madrid: Palas Atenea, 1999, pp.159-193.

² Ángel González, *Poemas. Edición del autor*. Madrid, Cátedra, 1988. 1era edición de 1982.

³ Véase Laura Scarno, «De los álamos vengo... Entrevista al poeta español Ángel González» en *Revista Olivar*, Universidad de La Plata, Argentina, 2001 (en prensa)

⁴ Ángel González, *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.14. Todas las citas pertenecen a esta edición.

zarse en un referente biográfico: «Aquí, Madrid, entre tranvías y reflejos, / un hombre: un hombre solo.»⁴ Este «áspero mundo» que da título a su primer poemario (1956) sólo se troca en «acariciado mundo» en virtud del amor; pero la ausencia del «tú» lo sorprende en la ciudad, revelando su desamparo: «Nada queda de ti. La ciudad gira: / molino en el que todo se deshace» (58).⁵ Sin embargo, la escasez denotativa que la ciudad presenta en este libro no logra borrar la perspectiva urbana de la mirada del sujeto; no en vano afirmó de él Gil de Biedma: «Los poemas de Ángel González en su primer libro se remiten siempre al Madrid de los últimos cuarenta y primeros cincuenta. La atmósfera, las luces y el sentimiento de vivir en aquellos años y en aquella ciudad parecen haberse condensado en ellos, mucho más que en cualquier descripción directa.»⁶

Esta primera visión, despiadada pero reticente, de una ciudad como hueco que devora su amor y todos sus afanes se irá transformando con el paso de sus poemarios y la evolución de su estética en un mundo al revés, «ad inferos», donde el hombre —aquel antaño «inesperado huésped de los bosques» (132)— se reconoce «hostil y sometido, / entregado y violento» «a este recinto despiadado y húmedo» (132).

Ya desde *Grado elemental* (1962) veremos pues la asunción de una identidad urbana donde la ciudad es enunciada en clave irónica, como emblema del «deshecho», «apotesosis del metal», donde los lúgubres «barrenderos del alba» arrastran sus despojos: «serpentinatas, tarjetas ilegibles, vidrio, papel de estaño, / fragmentos de diarios vespertinos, / algodón sucio y ligas de mujer» (137). Más aún, la ciudad vista como mar revuelto y oleaje sucio, se erigirá como metáfora del

naufragio existencial del hablante, convirtiendo al sujeto urbano en, apenas, un sobreviviente:

La ciudad rompe contra el campo / dejando en sus orillas amarillas, / en el polvo de hoy que será barro / luego, / los miserables restos de un naufragio / de colosales dimensiones: miles / de hombres sobreviven. Enseres y artefactos / —como ellos rotos, como ellos / oxidados— / flotan aquí o allá, o bien reposan / igual que ellos, salvados / hoy por hoy —¿sólo hoy?—, sobre esta tierra. (141)

⁵ Son dos en realidad los poemas de este libro donde la ciudad aflora como locus crucial (el aquí analizado y «Capital de provincia», que articula una mirada compasiva de la ciudad «tradicional» alejada del emblema urbano que buscamos indagar en el presente trabajo), como bien los analiza José Ángel Cilleruelo en «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González», *Revista Anthropos* 109, 1990, pp.60-63.

⁶ Jaime Gil de Biedma, *Barrio alto*. Madrid; Huerga&Fierro, 1997, p.158.

⁷ Un excelente estudio de las modulaciones del sujeto textual puede verse en el capítulo de Marcela Romano «La media voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González» donde remitimos específicamente a su estudio del «sujeto histórico» y el «sujeto irónico», en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994, pp. 109-148.

Pero será desde *Tratado de urbanismo* (1967), donde González acentúe el tono menor de un discurso abiertamente irónico, que examine los paisajes urbanos que la modernidad tecnológica nos lega. Su mirada atraviesa las formas, los convencionalismos, las modas impuestas, desnudando el simulacro falaz de la oferta capitalista. Allí dedica una sección («Ciudad uno») para reescribir paródicamente la fauna urbana, sus escenarios artificiales y sus hábitos de clase, desmascarando desde una ideología claramente antiburguesa, la regresión del ciudadano consumista y su panteón mercantil.

Un repaso de los títulos de la sección nos advierten de la factura predominantemente paródica del discurso que, frente a la voz apocalíptica de Lorca o a la reticencia amarga de algunos poetas contestatarios de la oleada «social», produce un contraste radical. No hay rastros de seriedad ni solemnidad, no hay más que una despiadada ironía que se regodea inmisericorde sobre sus objetos poéticos. El poeta es un desmitificador burlesco, satirizando la ciudad que, bajo su lupa poética, se diseña como una gigantesca hipóbole de absurdos y falacias, entre el patetismo grotesco y la caricatura humorística.⁷

«Inventario de lugares propicios

para el amor» en la ciudad, huelga decirlo, abre esta sección y construye una voz que responde al título del poema con una sentencia tajante: «Son pocos» (187). El escueto inventario procede por descarte: ni «los quicios de puertas», ni «las orillas de los ríos» o los «bancos públicos»; en el invierno de «las ciudades amarillas como plátanos» no hay lugar para la pasión ni los afectos a cara descubierta. La ciudad se predica como espacio de la prohibición: «Las ordenanzas proscriben la caricia», bajo miradas censoras y furtivas que espían desde «ojos bizcos,/ córneas torturadas,/ implacables pupilas» que «vigilan, desconfían, amenazan». En este espacio coercitivo de control social (y represión de los afectos manifiestos, vistos como transgresión), el orden de los sentimientos queda prohibido y el hablante remata el poema con la estrategia del superviviente, el recurso del ensimismamiento: «Queda quizás el recurso de andar solo,/ de vaciar el alma de ternura/ y llenarla de hastío e indiferencia,/ en este tiempo hostil, propicio al odio». (187).

La ciudad aparece como emblema no sólo de un espacio socio-económico sino también de un tiempo epigonal y de una cultura de vaciamiento y atrofia, donde la identidad se construye fragmentariamente en el aislamiento, la ausencia de vínculos, la indiferencia social. La mirada crítica en clave paródica se agudiza al focalizar a los anfitriones y huéspedes ilustres del banquete capitalista. El poema titulado «Zona residencial» dibuja la ciudad en su geografía de clase, el barrio de los adinerados, resemantizando el tópico marxista de la opresión del capital sin la factura de denuncia directa o implicación personal: «Hasta un ciego podría adivinarlo:/ la perfección reside en estas calles» (197). Una abrumadora adjetivación remeda la arquitectura «correcta» de estos suburbios elegantes, donde todo se ajusta a lo esperable, a la convención social, a la límpida higiene de una clase irreprochable: ruidos y olores «delicados» con rumor de coches «armonioso», «discreta presencia de las lilas», «templanza del aire» y jardines «cortesés», generosos. La descripción pasa de los objetos culturales a los naturales hasta culminar en «las personas y sus atri-

butos»: niños «niquelados» como sus bicicletas, «militares de alta graduación» con uniformes impecables, «adolescentes de agradable formato», «doncellas del servicio doméstico», «señoras de buen porte», «caballeros de excelentes modales» (198). Las bondades de la ciudad y su habitar, en su mejor espejo —el barrio residencial, la alta burguesía acaudalada— ocultan por vía paródica la feroz desacralización del mito del confort y la sociedad consumista urbana.

Y será en otro de estos poemas, «Centro comercial», donde se construirá el espacio hiperbólico del consumo, con su corporeidad más exaltada. La visión literalmente astronómica de sus mil luces encendidas (émulos de estrellas, astros incandescentes y órbitas cósmicas) es equiparada a una revelación cuyos signos requieren de intérpretes elegidos e iniciados en sus esotéricas claves numéricas: «muchos son los llamados, mas no es fácil/ interpretar los signos» (207). En este altar de la modernidad comercial el dios tutelar, la «Publicidad», con su dedo «rotula los espacios, tiñe el aire, / delimita galaxias». Eternidad en cuotas, adquirible a plazos, religión digerida y masticada, su culto se mantiene «abierto diariamente hasta las siete». Esta nueva identidad, cuantificable y material, elaborada desde el novedoso tópico urbano del culto mediático, entroniza al dinero y al consumo como dioses tiránicos que emulan una sobrevida trascendente, pero la enunciación paródica no logra disimular la virulenta crítica agazapada en las palabras.

Señala el antropólogo Néstor García Canclini que el nuevo modo de habitar del hombre en esta última era tecnocrática es la del «consumidor» más que la del «ciudadano».⁸ Los valores que afincan al hombre a su ciudad y le confieren identidad ya no son nacionales, regionales, raciales o religiosos, sino marcas de objetos de consumo, formas de dinero electrónico, cuentas bancarias, poder adquisitivo, y en ocasiones también, preferencias musicales o deportivas. El poema «Civilización de la opulencia»

retrata la ciudad a través de su funcionamiento visual, de su exhibicionismo de vidrieras y pasarelas de moda. La voz textual continúa con el retiro efectivo de la primera per-

⁸ Néstor García Canclini, *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997, p. 42.

sona gramatical, que se oculta en el prosaísmo del registro de la crónica urbana; se convierte en una lente fotográfica que inmoviliza sucesivos planos de los escaparates (sombreros, pañuelos de seda, collares, zapatos exóticos), alternando entre el fragmentarismo del detalle y la mirada panorámica, rutina propia de una nueva forma de paseo urbano: el «ir de compras» («shopping» en su doble posibilidad verbal y sustantiva). Color, forma, materia noble se conjuran para asaltar los sentidos del transeúnte desprevenido, tentando como a Ulises el canto de las sirenas. El concepto de mercancía se hace explícito, pero otorga entidad y anima estos fetiches modernos, refundándolos como «seres colmados, plenos, casi eternos» que muestran «su perfección» ante una multitud vista como «tropel informe y presuroso/ que vacila, se para, mira y sigue/ buscando nuevas grietas en el muro.» Frente a la mitificación de las mercancías, el poeta opera cosificando el ansia humana, rebajando al hombre-multitud a esa oscura avidez que busca ahogar en el consumo sus vacíos vitales. La metáfora de «las grietas en el muro» socava la objetividad de la crónica y fisura el discurso con la imprevista irrupción de una mirada existencial sobre la experiencia urbana. El tono irremediabilmente escéptico no logra disimular, a pesar del ocultamiento de la subjetividad confesional, un imaginario cultural desencantado y nihilista.

La reflexión moral persiste entrelíneas y aflora a veces en sentencias rotundas, que modulan un sujeto argumentativo; ante el espectáculo vacío de una civilización urbana decadente, la palabra del poeta que contempla (y padece) no elude la condena, el rechazo a la alienación, el recurso del refugio en el interior (espacial y moral):

(Hace frío en la calle / y en esta sociedad las cosas son tremendas. / Recuerdo un aeroplano sobre un árbol simbólico. / y Coventry, y Hamburgo. E Hiroshima.) / No merece la pena. / Será mejor volver a casa / y empezar a pensar por nuestra cuenta. (190)

⁹ Señala con acierto Marta Ferrari que en este poemario el perfil del poeta se alinea siempre con «lo sobrante, el excedente, fragmento y sustancia desechable, nunca el centro sino los márgenes: resto, escombros, poeta mendicante [...], yo menor que descreo de las grandes palabras...» en *La coartada metapoética*. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero. Mar del Plata, Ed. Martín, 2001, p.147.

En «Parque con zoológico» —un milagro rotulado como «he ahí la Creación municipal»— se desnudan los alcances de la caída bíblica del hombre: quien fuera en los orígenes «rey» de «lo creado», ahora es ungido —«el ciudadano empadronado»— en efímero «rey de los domingos», para volver el resto de la semana «hacia su sitio de cosa entre las cosas, / dirigido por rótulos y luces, / acosado por cláxons y sirenas, / cerrada la esperanza, el miedo abierto...» La alienación del *habitus* urbano con su consecuente cosificación arrasa con el patrimonio máspreciado (deseos, amor, esperanza), y simultáneamente consolida una ficción de cartón (y una corona real de utilería) para el hombre desprevenido que siente «la nostalgia/ de todas las mentiras que creyó cuando niño» (192-193).

Pero la otra cara de la ciudad residencial y opulenta es la ciudad que se descompone en su basura y se oxida en la «chatarra» de sus metales, como ya otros poemas anticiparan. Otro remedo paródico, casi un epitafio a la excedencia, al escombros, el poema titulado precisamente «Chatarra» dibuja una salmodia donde la mirada se detiene en ese borde de lo útil: los residuos materiales del progreso industrial, «acero, cobre, hierro» «yacen aquí confusos, desvaídos/ sumidos en idéntico desprecio/ disueltos en orín y sal...» (194). La fatalidad de este destino descartable, metáfora de una civilización que funda su progreso en la degradación de sus materiales, tiene el sabor de lo irremediable: «mas todo, en general, está perdido» para quienes viven «el estigma fatal de la chatarra» (194).⁹

Otros poemas configuran verdaderos micro-relatos urbanos, como el de los preparativos y la rutina cosmética de Elena en «Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas» (195), o los ocasionales paseos (rito obligado de una identidad urbana de transeúnte) por la «Plaza con torres y palacios» (210), o el cementerio en «Parque para difuntos» (203), o la mirada complaciente en

«Jardín público con piernas particulares» (188). Resulta interesante la reflexión en torno a las «escapadas» a las afueras de la ciudad en «Del campo o de la mar», del libro *Procedimientos narrativos* (1972). En este último observamos la elaboración de otro tópico, la fuga de la ciudad en el verano, a modo de salvavidas momentáneo que conjura la opresión del cemento con un remedo de naturaleza que sólo fugazmente puede ofrecer al habitante urbano la ilusión de la huida. Estas salidas a los bordes, a las fronteras indeterminadas de una ciudad que se expande pertinazmente, permite recrear desde un locus quasi-externo una efímera experiencia contraurbana que supone para el hablante un alivio momentáneo: «(Dejamos atrás la desolación, el sufrimiento, / la ciudad desierta y calcinada)». Sin embargo el fin del relato supone el término de la fuga y lo propone como irremediable («El regreso fue largo y doloroso»), no sólo por la suspensión de un espejismo de liberación, sino por su inevitable contaminación urbana. Otra fotografía, la del viaje de regreso, revela su parentesco inexorable con la ciudad de la que vanamente pretendían huir: «La carretera estaba intransitable, / había policías en los cruces, / subimos a los trenes atestados». La llegada es pérdida, el regreso es naufragio: «Perdida la costumbre, los asombrados ojos / trataban de orientarse penetrando las ruinas. / El otoño oxidaba la ciudad y sus parques.» (249-250).

Paulatinamente la ciudad como marca omnipresente y blanco de su feroz sátira poética, va a ir decantándose en una mirada introspectiva, que suspenderá el radical antagonismo que construyó la distancia crítica entre sujeto y objeto. Tanto

¹⁰ Un estudio minucioso de este eje discursivo puede encontrarse en el libro de Laura Scarano y otros, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. (Rosario: Beatriz Viterbo, 1996), que pasa revista a la meditación autorreferencial desde Darío y Jiménez hasta los setenta, y donde Marcela Romano analiza con detenimiento los alcances de este estrategia en Ángel González en el capítulo «Usos y costumbres de un Narciso posmoderno». En la Introducción justificamos la elección del título (un verso del poema de González «Poética a la que intento a veces aplicarme» de *Muestra*) precisamente porque expresa la tautología de la empresa autorreferencial en una metáfora de lo imposible: su poética se define como provisional y aleatoria, circunstancial, apenas perceptible su inscripción como un ondular en el agua, de formas frágiles, incapaces de expresar otra cosa que su propia y mutante materialidad.

¹¹ Véase el análisis de esta matriz irónica de González en mi artículo «La retórica posmoderna del desencanto (Poéticas españolas de las últimas décadas)», en Laura Scarano y Omar Aliverti, *Entre-textos. Estudios de literatura española (De Cervantes a la poesía actual)*. Buenos Aires, Biblos, 1996, pp.97-120.

en *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes que habitualmente comportan* (1976) como en *Prosemas o menos* (1985) el tono irónico se aligera de la parodia mordaz y ácida para integrar una perspectiva humorística más ligera y lúdica, paralela a su evolución autorreferencial vacía de fundamentalismos estéticos y coherente con sus artes poéticas aleatorias, provisionales, relativas (como la sección «Metapoesía» de *Muestra* tan bien ilustra).¹⁰ Esta provisionalidad de una poesía que reniega de su pasado iniciático y sacralizado, no revierte en el desengaño terminal porque adopta el atajo de la ironía y el humor para diseccionar su propia naturaleza.¹¹ Y este movimiento ideológico guía la mirada del poeta también sobre la ciudad para finalmente examinarse él mismo como criatura urbana. La trivialización máxima de la solemnidad del tradicional *flaneur* urbano emerge en el poema «Dato biográfico» (*Muestra*, 307), manipulando la ficción autobiográfica con una localización exacta: «Cuando estoy en Madrid, / las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las noches». Este yo, deíctico fuertemente personalizado, se transforma analógicamente en «las cucarachas» que circundan su casa como símbolo del habitar humano a hurtadillas, metáfora de la resistencia muda del hombre visto como sobreviviente furtivo en un espacio propio (la casa) que se ha vuelto ajeno y expropiado a la vez: «Les deseo buenas noches a destiempo / [...] reconociendo en mí su incertidumbre, / su inoportunidad, / su fotofobia...»

Este sujeto urbano, paseante y contemplativo, admite la ciudad como parte de su naturaleza aun-

que sus ojos queden prendidos de la noche, las estrellas, los árboles, y eludan el artificial resplandor de las farolas y la lúgubre dimensión de las calles. Su destino está atado a la ciudad aunque adopte el recurso de «El conformista» (*Prosemas o menos*, 398): «Cuando era joven quería vivir en una ciudad grande./ Cuando perdí la juventud quería vivir en una ciudad pequeña./ Ahora quiero vivir.» No importan las dimensiones, su afán de vida persiste con el paso del tiempo y la ciudad es su morada inevitable. Pero resulta crucial que el tono elegido para retomar los motivos del tiempo, la vejez, la muerte los desembarace de su convencional solemnidad por la factura irónica y sarcástica, que ya no sólo lanza su dardos contra la ciudad y su fauna (la historia del lechero en «El pensador», 169, o del burócrata en «Nota necrológica», 171) sino contra una versión ficcional de sí mismo, envejecido y patético llorando sus pérdidas: «¿Dónde estarán las muelas y los dientes / que me arrancó el dentista cuando niño?» (395).

Cabe añadir que sus últimos poemarios, *Deixis en fantasma* (1992) y *Otoño y otras luces* (2001) dibujan un sujeto ensimismado y meditativo, donde los índices urbanos han quedado borrados, elididos de un yo suspendido en el cosmos de su propia identidad fantasmática. La memoria, el sueño, la belleza, el silencio lo instalan «exento, libre, / [...] creciente en un espacio sin fronteras» (422). De la Asturias nunca dicha al Madrid apenas evocado y a un Albuquerque ajeno pero propio, la ciudad se adelgaza en estaciones cósmicas, en cielos encendidos donde «las calles de la ciudad son láminas de hielo»¹² y el hombre que la habita sólo teme la llegada de las mañanas por lo que la luz pro-

¹² Ángel González, *Otoño y otras luces*. Madrid: Tusquets, 2001, p. 39.

cazmente le muestra: «la memoria de dientes amarillos, / el remordimiento de fauces rencorosas, / el miedo de letal aliento gélido.» (71). Sin embargo este poeta que reconoce en el otoño la persistencia de «otras luces» todavía se atreve a dar su bienvenida al día y a modo de oración reza su letanía matutina, desde su cuarto de ciudad con la ventana abierta al mundo:

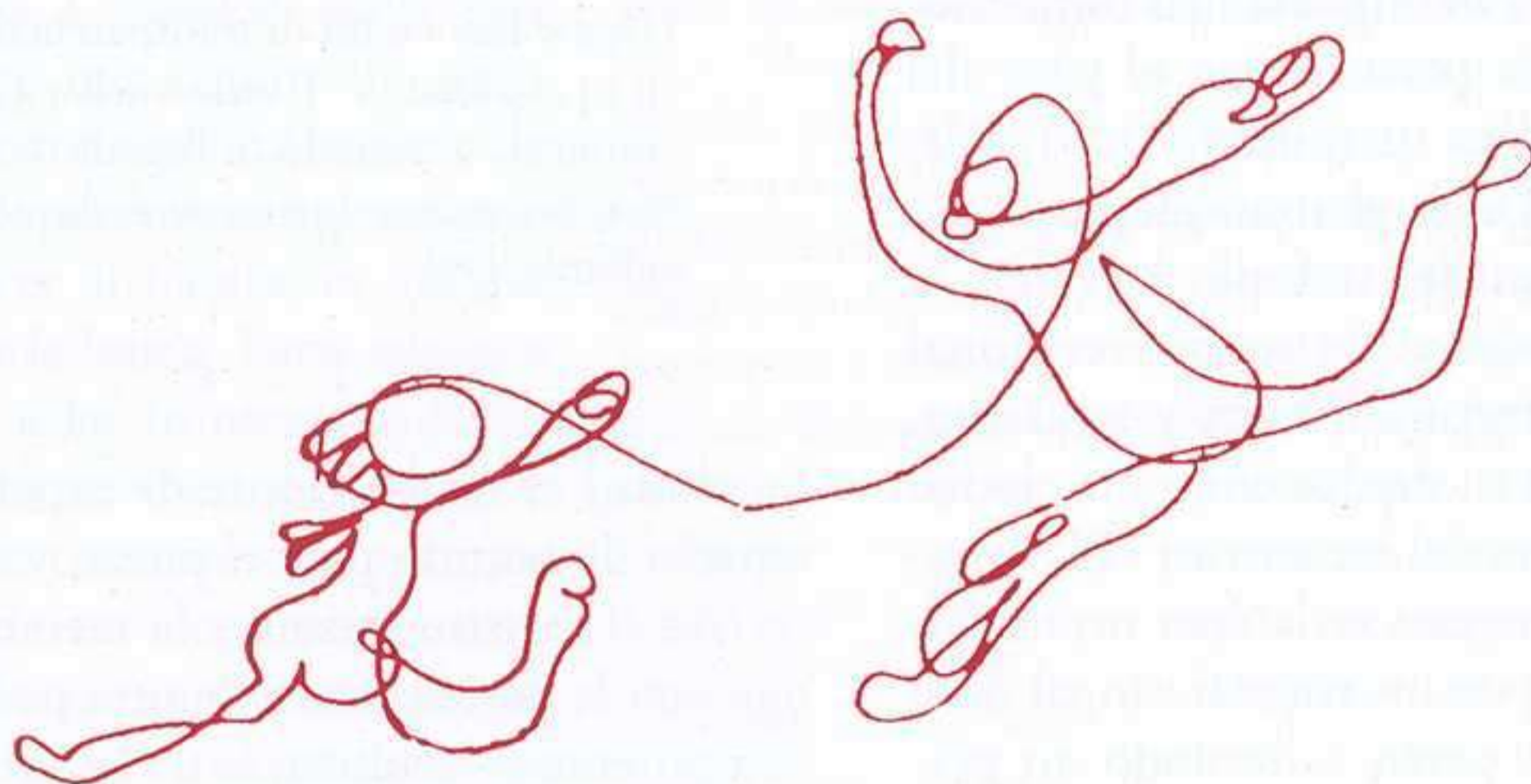
Hágase hoy en mí tu transparencia, / sea yo en tu claridad. / Y todo vuelva a ser igual que entonces, / cuando tu llegada / no era el final del sueño, / sino su deslumbrante epifanía. (73)

. . . .

La ciudad es un horizonte de experiencia y un espacio de sentido para el poeta, y su parentesco con el registro íntimo y la memoria se alternan con la potenciación de otra poética discursiva potente y revulsiva, la de la mirada paródica y desmitificadora. Sin embargo, si el sujeto urbano adopta este rol de irreverencia e ironía, que disecciona la versión capitalista del consumo burgués y la tecnocracia urbana, otra voz —la del sujeto elegíaco y meditativo— padece y calla: traza el refugio en el interior (también urbano) de la casa, se ensimisma y ensaya otras posturas: la de la rememoración, la de la contemplación del paso del tiempo, en nieve, flores, árboles, desde su ventana. Mirada y memoria abren atajos en la ciudad hostil —ajena y propia— y encuentran siempre parajes reparadores, seleccionan territorios alternativos, van hilvanando con restos sus «paisajes urbanos»: «esos gestos de amor» (que avistara el poeta en «el campus») son los que sobreviven a todas las catástrofes, y le permiten reescribir una ciudad que es suya, medida de sus afanes y testigo de su desamparo.

Ángel González: su nombre y los nombres

GONZALO SOBEJANO



ÁNGEL González es un hermoso nombre por lo que tiene de ángel, y es eufónico en su conjunto. No es, en cambio, un nombre raro: sin llegar a lo ordinario de un Juan López o un José Pérez, habita una zona nominal más próxima a lo común que a lo insólito, allí donde cabe alojar —pensando en la literatura— a José Martínez Ruiz o a Juan Ramón Jiménez. José Martínez Ruiz abandonó su nombre para adoptar el seudónimo (el nombre falso) de Azorín. Juan Ramón Jiménez permaneció en su nombre real y, según fueron creciendo la persona y la obra, todos supieron que, entre los muchos que así se llamasen, no había nadie que pudiese ser confundido con el poeta, y muchos empezaron a llamarle Juan Ramón, y él mismo firmó a veces «El Cansado de su Nombre» (de su renombre). Ángel González —si tuvo alguna vez preocupación acerca del onomástico elegido por su familia (nadie se bautiza a sí mismo)— siguió, a conciencia o por instinto el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, y hoy sabe-

mos todos que, entre los posibles y abundantes *homónimos*, no hay para nosotros —lectores de poesía— más que un solo y mismo e inconfundible Ángel González.

Pero ¿qué importa el nombre?, podrá objetarse. Si el nombre de pila no lo pone el propio neófito, sino algún familiar o allegado a la familia, y si los apellidos proceden de los padres por unión matrimonial, ¿qué puede hacer la criatura cuando accede a la edad de la razón? (hablo del caso español y, por tanto oficialmente católico, que concierne a Ángel González Muñiz y, por ejemplo, al autor de este apunte: Gonzalo Sobejano Esteve).

¿Qué importa el nombre? Puede importar mucho, algo o nada. Mucho: conocí a un Eustaquio Barjau, competente crítico y traductor, que en una tertulia confesó que tal nombre se lo había puesto su padre, el cual también lo llevaba, porque quería que su último hijo lo perpetuase (y el anfitrión le dijo: «Pues te hizo la puñeta»); leí un cuaderno poético de cierto Abel Feu, y su poesía me pareció original e irrupiente, pero recuerdo haberle aconsejado por carta que no usase ese nombre tan chocante. Alguien a quien referí esta segunda anécdota se preguntó: Pero ¿qué importa el nombre? Y tenía razón. Sin embargo, creo recordar le advertí que siempre sería más aceptable llamarse Pedro o Juan que Hermenegildo o Restituto (conocí a un Restituto que se rebautizó Carlos a los treinta años; cuento sólo anécdotas reales, vividas; no fantaseo: tuve también un profesor de química, de apellido Morro, y un maestro y amigo inolvidable en otro, de apellido Tierno).

El nombre puede no importar mucho, pero importar algo. Nunca firmé yo nada escrito por mí (salvo algún documento oficial que lo exigía) como Gonzalo Sobejano Esteve, sino siempre Gonzalo Sobejano. Y no porque el apellido de mi madre me disgustase, sino porque me parecía suficiente un nombre y un apellido. Ángel González pudiera haber firmado sus libros como Ángel González Muñiz (así firmaban los suyos José Manuel Caballero Bonald o Jaime Gil de Biedma, compañeros de viaje), pero nunca lo hizo.

Y el nombre puede, en fin, no importar nada, o casi nada, y preocupar algo, o bastante.

Y es a esta preocupación por su propio nombre y por el nombre y los nombres a lo que va destinada esta nota en homenaje a Ángel.

Antes de ofrecer un ejemplario y comentario —breves ambos— de la referencia del poeta a su propio nombre, o nombre propio, no creo impertinente declarar que ese nombre —puesto por otros, no elegido por uno mismo— genera un radio de situaciones muy peculiar. Uno no es padre de su nombre, sino heredero. Cuando le llaman o nombran, responde. Va acopiando repeticiones anteriores (en mi caso, Gonzalo de Berceo, Gonzalo Fernández de Córdoba, Gonzalo de Céspedes y Meneses) o coetáneas (Gonzalo Suárez, Gonzalo Fernández de la Mora, Gonzalo Torrente Ballester).

De otra parte, el nombre propio casi nunca es pronunciado por el sujeto que lo porta, sino por los otros. Salvo en momentos anómalos, de espejo o monólogo, aquel nombre viene hacia uno desde labios ajenos. Y es cima del más alto bienestar si procede de la persona amada y ésta lo deletrea.

Viniendo a Ángel González: Cualquier lector asiduo de su obra recordará que el poema inicial de su primer libro (*Áspero mundo*, 1956) empezaba así:

Para que yo me llame Ángel González, / para
que mi ser pese sobre el suelo, / fue necesario
un ancho espacio / y un largo tiempo (PSP.
1986, 13)

Es elocuente que en el primer verso del primer poema del primer libro de un poeta aparezca el nombre y apellido de éste, como arrojando a la nada cualquier disfraz, y no menos elocuente que en el tercer verso figure la expresión «fue necesario». De ahí hasta la mitad aproximada del texto la impresión puede ser la de un egocentrismo ecuménico: para hacer y nombrar a Ángel González fue necesario todo: ancho espacio, largo tiempo, cuerpos fundiéndose incesantes, solsticios y equinoccios, miles de siglos, incontables huesos. Pero, cumpliendo con esa tendencia al contraste tan bien analizada por Emilio Alarcos, la segunda mitad del poema contrapone a esa presunta universalidad eufórica toda una escala de imágenes negativas que parafrasean el descenso: fruto podrido, escombros, ruinas... Con todo, las últimas imá-

genes vienen a conjugar lo negativo y lo afirmativo: el escombros es escombros pero se resiste tenaz a la ruina, lucha contra el viento y avanza por esos caminos que a ningún sitio llevan; es el éxito de todos los fracasos y es la fuerza del desaliento.

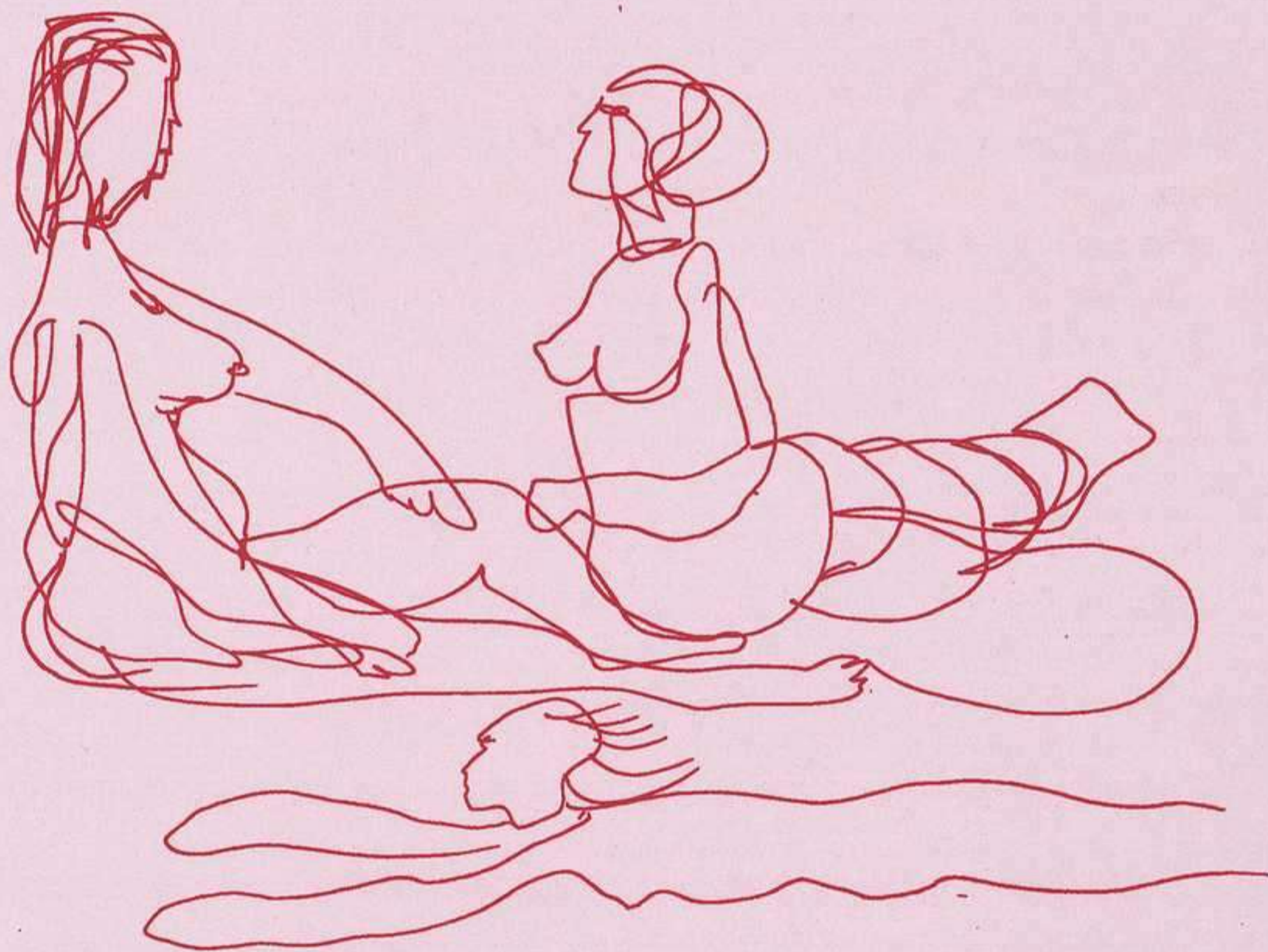
Esta primera aparición del nombre propio se diría determinada por el deseo de presentarse el poeta y presentar su obra al lector, y baste recordar a Baudelaire («—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère»), a Darío («Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana») o al Antonio Machado del «Retrato» («Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla»); solo que tales poetas no se nombraban, y Ángel González sí, aunque su presentación no contenía datos autobiográficos como la de Machado, ni de credo poético (moral en Baudelaire, estético en Darío): se ofrecía como testimonio genérico del destino del hombre en un tiempo y espacio signados por el dolor.

En 1965 publica el poeta el cuaderno *Palabra sobre palabra*, que más tarde sería el título adop-

tado para las ediciones de su obra conjunta, y allí surgía de nuevo su nombre y apellido en el poema amoroso «Palabras casi olvidadas».

ya no sé si me explico, pero quiero / aclarar
que si yo fuese / Dios, haría / lo posible por
ser Ángel González / para quererte tal como
te quiero, / para aguardar con calma / a que
te crees tú misma cada día (PSP, 176)

Son poemas de amor —a la mujer y a la palabra— los recogidos en aquel cuaderno; y la palabra fundadora es amor, y otras «viejas» palabras —atractivas sin embargo— son felicidad, misterio, alma, infinito. Podrá acaso extrañar que un hombre le diga a una mujer (o una «voz poética» a una «narrataria») que, de ser él Dios, hubiera hecho lo posible por ser «Ángel González» para quererla como la quiere. En mi lectura no sentí yo impropiedad ni desconcierto: llamándose a sí mismo con su entero nombre como hipotético hacedor de la amada, el sujeto del poema (sin dejar de actuar como «voz poética» fictiva) quiere afirmar su identidad como persona real: la persona real que así se nombra y apellida. Es un extremo de amor.





almudena grandes



Luis Fega *Candal 2*, 1998

Al entrar en la sala, Susana Rivera miró a su alrededor para escoger un sitio discreto. Un rato antes, en el vestíbulo, una señora pesadísima de la organización le había advertido, con el dedo estirado de las admoniciones más severas, que tenía reservado un asiento central en la primera fila. Las mujeres de los poetas siempre tienen reservado un asiento central en la primera fila, pero a algunas no les gusta ocuparlos. Susana era de estas últimas, y por eso no dudó al distinguir una butaca libre en una fila central, equidistante entre el escenario y la salida. Antes de que su marido entrara en la sala, ella ya ocupaba, convenientemente flanqueada por dos desconocidos, uno de esos asientos anodinos, laterales, insignificantes, hacia los que los conferenciantes no suelen dirigir la mirada.

Desde allí, una perspectiva idéntica a la de los anónimos oyentes que se habían congregado en el salón de actos de una pequeña universidad nortea-

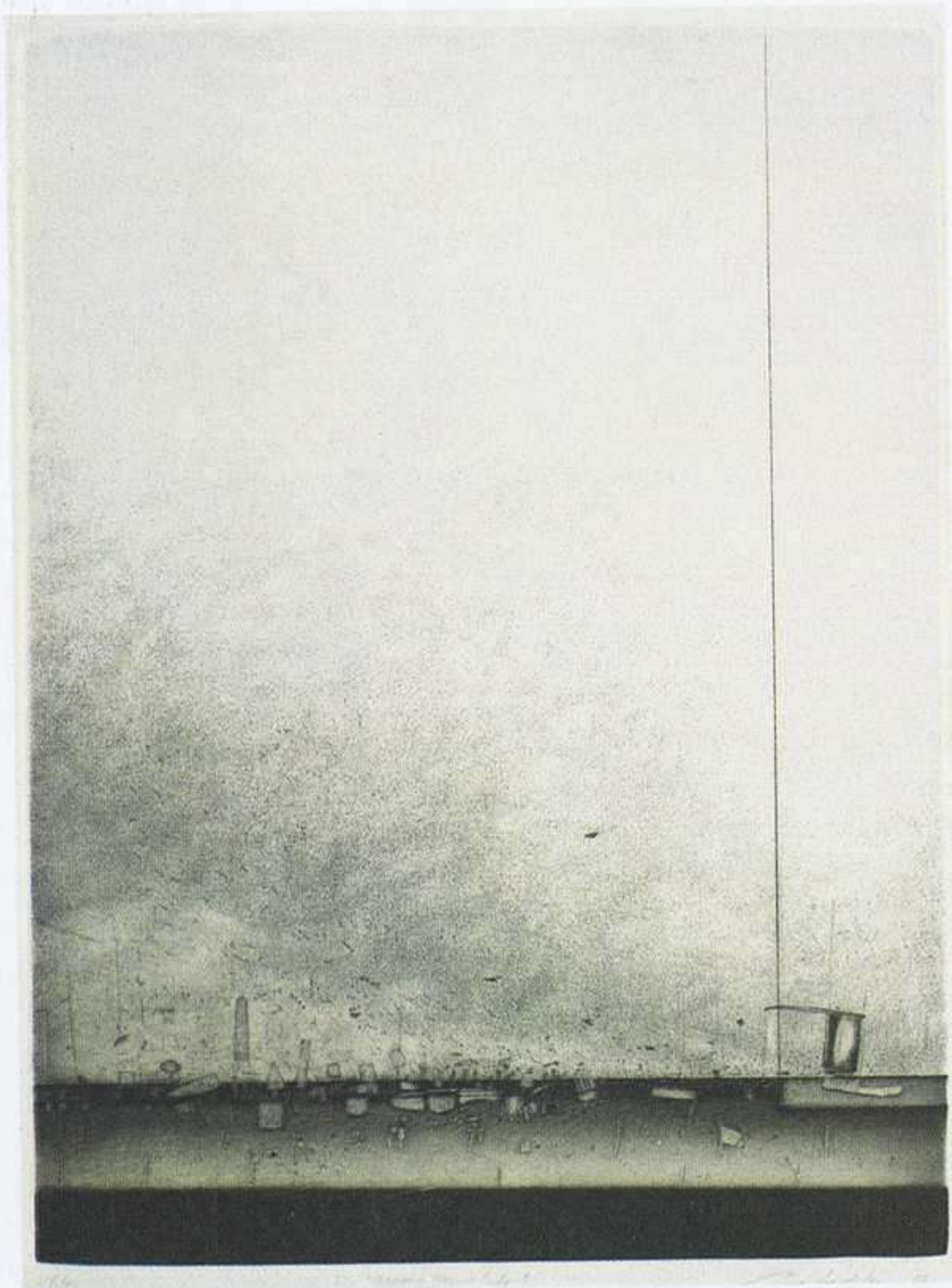
americana para escuchar sus poemas, vio entrar a Ángel González. El poeta caminaba muy erguido, como siempre, y como siempre también, parecía mucho más alto de lo que es en realidad. Hombre sobrio, pero además coqueto, y muy habilidoso en la combinación de estas dos cualidades presuntamente antitéticas, iba vestido en tonos tostados, los que más le favorecían, y no llevaba corbata. Aquella tarde iba a leer poemas y se había vestido de poeta con una chaqueta de lana jaspeada y unos pantalones de pana, dos piezas básicas para

componer una versión decorosa y post-moderna del desaliño indumentario machadiano que identifica a una determinada familia de poetas españoles de varias generaciones.

Cuando subió al estrado, y se sentó despacio, y miró hacia delante a través de las lentes bifocales que agrandaban sus ojos castaños, que a veces parecían azules, y a veces de ambos colores, y siempre eran difíciles pero siempre muy dulces, Susana Rivera pensó que su marido era un hombre guapo. Lo era de verdad. Los años habían sido más que bondadosos, más que justos, al dejar sus huellas en el rostro de Ángel. El tiempo lo había escogido como cómplice, y por eso había respetado la agilidad traviesa de su mirada sin dejar de cargarla de ironía, y había mantenido una exacta proporción de hebras negras en la blancura limpia y vigorosa de su barba, y prefería resbalar sobre su piel arrugada de hombre joven, que sabe que es joven y no

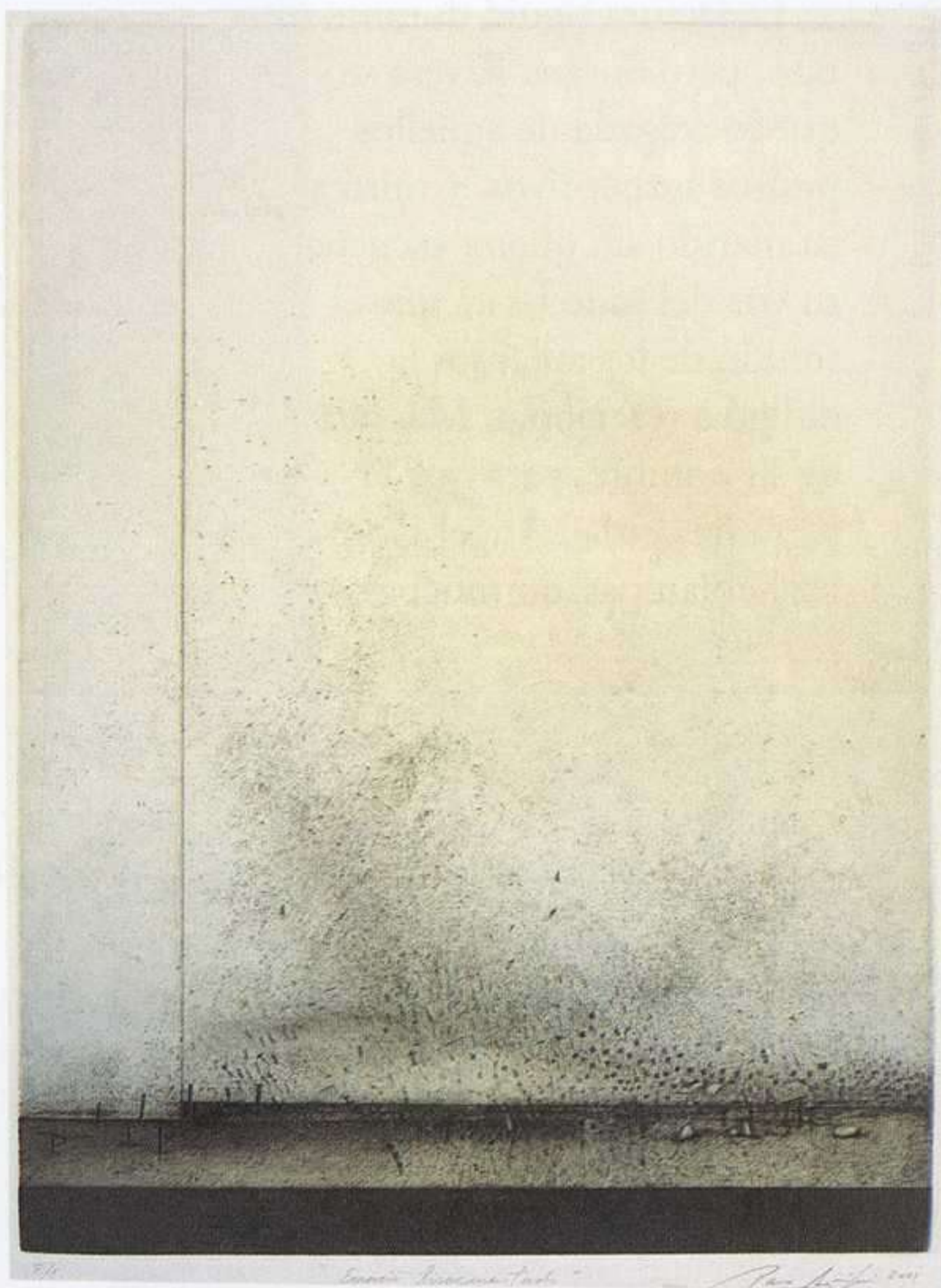
pierde el tiempo en valorar su propia juventud. Por eso también afilaba ahora su perfil mientras sus ojos vagaban inquietos por la sala, buscándola. Cuando la encontró, carraspeó ligeramente, sonrió y empezó a leer. *Para que yo me llame Ángel González...*

Mientras los versos conocidos, familiares, de aquel poema que suele inaugurar las antologías, resonaban en el silencio concentrado de la sala, Susana Rivera se encontró descifrando su título casi sin querer, sin un propósito concreto, en términos muy diferentes de los que su marido había escogido al



Francisco Aguilar
Espacio fragmentado I, 2001

escribirlo, casi cincuenta años antes. Para que él se llamara Ángel González, *fue necesario un ancho espacio y un largo tiempo*, las alegrías de una infancia triste, una feroz determinación a sobrevivir, hazañas compartidas en amistades adolescentes que no caducaron nunca, ni en el tiempo ni en la distancia. Así, *cuerpos y más cuerpos fundiéndose incensantes en otro cuerpo nuevo*, surgió aquel hombre, un poeta extraordinario, admirable por muchas otras cosas, y de nuevo y siempre poeta extraordinario. *Solsticios y equinoccios alumbraron con su cambiante luz, su vario cielo, el viaje milenario de mi carne*, y Susana recordó historias antiguas, el amor de un muchacho por una trapecista que le dejó sin pulso y sin aliento al abandonarlo en pos del destino ambulante del circo donde trabajaba, la llegada a Madrid, noches inverosímiles, aventuras febriles, algún que otro altercado, una ficha policial inconcebible, una discreta vida de agente doble, funcionario del Ministerio de Obras Públicas de día, criatura nocturna, noctámbula pero sobre todo nocturna, desde la puesta del sol. *Yo no soy más que el resultado, el fruto, lo que queda podrido entre los restos*, un destino injusto en un país injusto, y sin embargo, aquellos fueron años de grandes amistades, ella lo sabe, lo ha oído contar muchas veces, ha visto brillar la luz en los ojos del poeta al recordar nombres, anécdotas, casi leyendas ya cuando entre quienes escuchan hay escritores jóvenes, hambrientos de fechas, sedientos de historias, felices de contarse entre los privilegiados que, una noche, o muchas noches, han escuchado hablar a Ángel González. *Esto que veis aquí, tan sólo esto: un escombros tenaz, que se resiste a su ruina, que lucha contra el viento, que avanza por caminos que no llevan a ningún sitio*, pero algún camino le llevó hasta ella, Susana Rivera, una estudiante universitaria que todavía no contaba con la edad legal para consumir alcohol en los bares del estado de Nuevo México, y ella le vio crecer, hacerse inmenso a lo largo de un camino distinto, el que le devolvió a



Francisco Aguilar
Espacio fragmentado, 2001

su propio país como un hombre esencial, imprescindible, amado, el fruto bendito de los años podridos, el árbol que supo crecer entre los escombros hasta verlos florecidos a sus pies. *El éxito de todos los fracasos*, seguía diciendo el poema, sin embargo, *la enloquecida fuerza del desaliento...*

La lectura siguió durante un rato, pero Susana Rivera se quedó colgada de aquellos puntos suspensivos, y miró a su marido sin querer escuchar su voz del todo hasta que el sonido de los aplausos la obligó a reaccionar. Más allá de su nombre, para que él fuera de verdad Ángel González habían pasado muchas,

muchísimas cosas, noches y días, música y canciones, amores y amigos, peligros y recompensas. La mujer del poeta miró a su alrededor y se preguntó en silencio si alguno de los asistentes a aquel acto se habría atrevido a pensar alguna vez que el hombre que tenían delante, trabajando aún como funcionario en un ministerio, había escondido en su casa a Federico Sánchez cuando el nombre de aquel dirigente comunista, que en realidad se llamaba Jorge Semprún, encabezaba todas las listas de busca y captura de la policía franquista. Se preguntó si alguien se lo podría imaginar con una guitarra entre las manos, cantando rancheras con una voz magnífica, potente, o si habría acertado a sospechar su extraña, compleja y novelesca relación con algunas mujeres tan singulares que a veces habían acabado inspirando auténticas novelas. Pensaba en eso cuando el moderador hizo la primera pregunta, pero su curiosidad cristalizó en una pregunta tan extravagante que no le quedó más remedio que prestar atención a la respuesta.

—Bueno, es cierto que en aquella época casi todos los policías y los políticos franquistas llevaban ese bigotito tan fino, que ahora nos parece tan ridículo, ¿no? Pero yo me lo dejé por otros motivos... —el poeta se acarició la barba, miró al moderador, sonrió—. La verdad es que pretendía parecerme a Clark Gable, que era el galán de moda en aquella época.

Hubo sonrisas, risas, alguna auténtica carcajada y unos pocos aplausos aislados. Sin embargo, lo que Susana Rivera escuchó mejor fue una especie de resoplido, una expresión indefinible, a medio camino entre el cansancio y el escándalo, que resonó al borde de su oído izquierdo. Cuando giró la cabeza en esa dirección se encontró con una señora mayor que la miraba con las cejas arqueadas.

—Pues no lo consiguió —le dijo entonces.

—¿Perdón?

—Digo que no consiguió parecerse a Clark Gable.

—¡Ah, eso! —Susana Rivera sonrió—. Pues no, tiene usted razón. Pero es mucho más guapo que Clark.

La señora resopló por segunda vez, pero Susana Rivera ya no se volvió a mirarla.