

LITORAL

ÁNGEL GONZÁLEZ

Tiempo inseguro



233



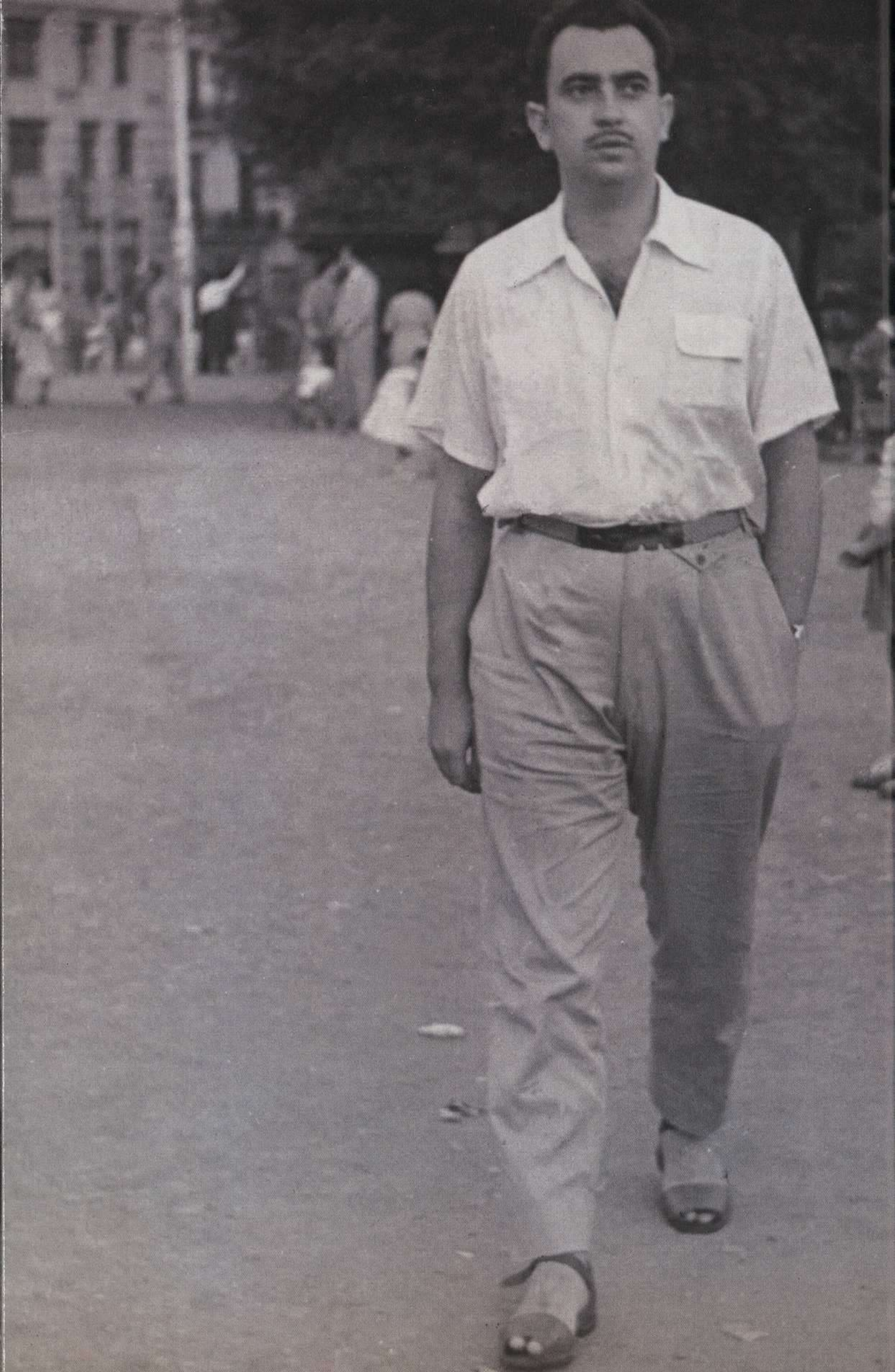
ILLUSTRATI

REVISTA DE POESÍA, ARTE Y PENSAMIENTO





Lorenzo Saval, Il Tratado de Urbanismo, 2002





Ángel González
Tiempo Inseguro

EDICIÓN Susana Rivera

LITORAL

MMII

Ángel González **TIEMPO INSEGURO**

¿Por qué escribo? 5 Ángel González

Susana Rivera 6 *Presentación*
ILUSTRA MELQUIADES ÁLVAREZ

Luis García Montero 15 *Conversación con Ángel González*
ILUSTRA BERNARDO SANJURJO

ÁNIMAS DEL PURGATORIO

POEMAS Y DIBUJOS RESCATADOS
28

PRIMEROS POEMAS 1945-1947

ILUSTRA MIGUEL GALANO
40

TODOS LOS COMIENZOS

ILUSTRA CARLOS SIERRA
44

VALSES PARA DESPERTAR A SUSANA

MÚSICA DE ÁNGEL GONZÁLEZ
56

Sobre poesía y poetas 58 Ángel González
ILUSTRA RAMÓN ISIDORO

Cuatro poéticas en verso 60 Ángel González
ILUSTRA ELÍAS

Lázaro Enríquez 64 *Ángelgrafías*

NADA GRAVE

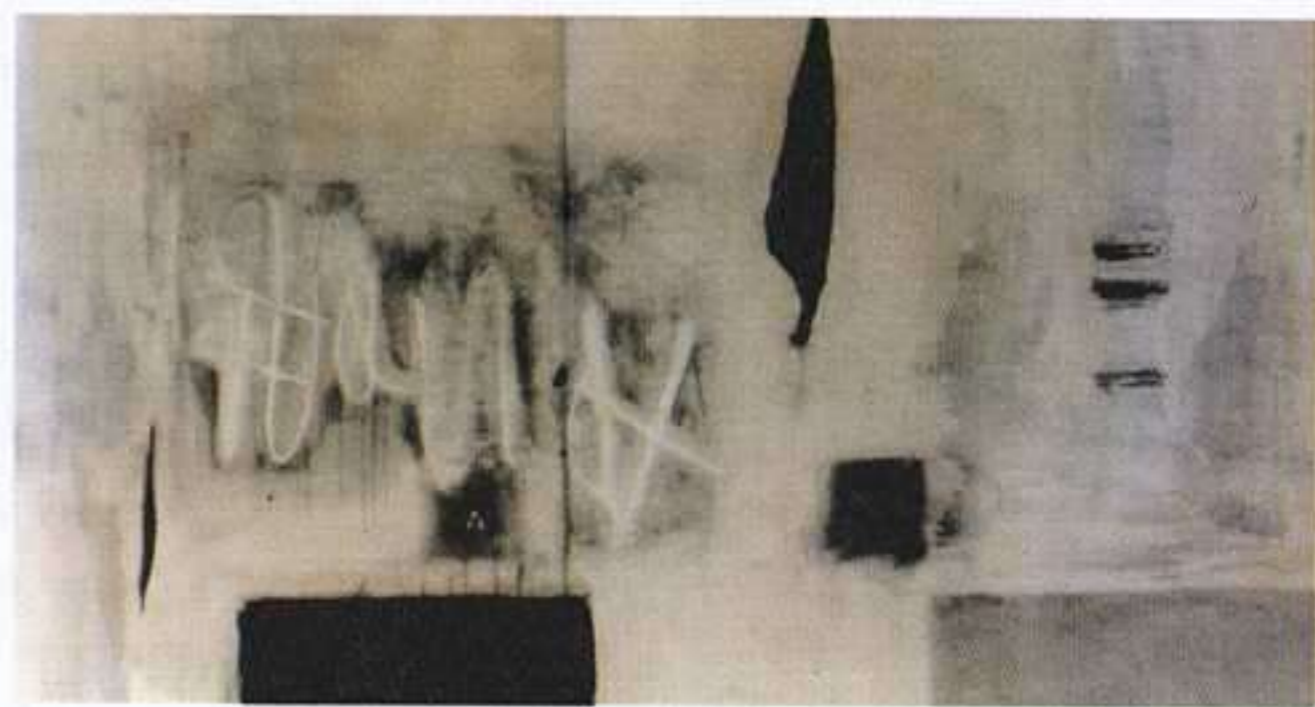
POEMAS RECIENTES
ILUSTRA AVELINO MALLO
71

ANTOLOGÍA POÉTICA

1956-2001
79



Eduardo Úrculo *Al otro lado*, 1990



Gil Morán *Pintura n.º 19, detalle*, 2001

PRONÓSTICOS

Gerardo Diego 130 *Áspero mundo*
ILUSTRA AURELIO SUÁREZ

Francisco Ayala 133 *Apuntes para la biografía de los poetas*
ILUSTRA ALEJANDRO MIERES

Jaime Gil de Biedma 138 *Ángel*

Claudio Rodríguez 140 *Semiespístola ¿moral? a Ángel*
ILUSTRA LUIS FERNÁNDEZ

Juan Marsé 142 *Primera memoria de Ángel con guitarra*
ILUSTRA RICARDO MOJARDÍN

Emilio Alarcos Llorach 144 *Relato y elegía*
ILUSTRA ANTONIO SUÁREZ

Juan García Hortelano 150 *Casuística angelológica*

POEMAS CON ÁNGEL

ILUSTRA KELLY
Gabriel Celaya 154 *A Ángel González Muñiz*
Jon Juaristi 156 *Para la guitarra de Ángel González*

Luis García Montero 157 *Nocturno*

Jesús Munárriz 158 *Dialogue de besugós*

Joaquín Sabina 159 *Pronúnciese Gonsáles*

Francisco Rico 160 *Sobre Otoño y otras luces*

Felipe Benítez Reyes 161 *Canción para A.G.*

Tito Muñoz 162 *No volveré a escribir*

LA MIRADA CORDIAL

ILUSTRA ÁNGEL GONZÁLEZ
Alfredo Bryce Echenique 164 *Ostras profundamente fritas*
José M. Caballero Bonald 167 *En Madrid (New Mexico)*
José Esteban 170 *Otro tiempo vendrá, distinto a éste*

Manuel Lombardero 172 *Ángel González 1938-1945*

José Antonio Mesa Toré 178 *Pero jamás en el mismo día*

Alfred Rodríguez 181 *El poeta en su rincón universal*

Jesús García Sánchez 183 *Ángel González*

Paco Ignacio Taibo I 186 *Los años reconstruidos*

Luis Antonio de Villena 189 *Ángel González, recuerdos y celebraciones*

RESPUESTAS CRÍTICAS

DIBUJOS **ÁNGEL GONZÁLEZ**

FOTOS **SANDRA TRUJILLO**

- | | | |
|----------------------------|-----|--|
| Xelo Candel Vila | 194 | <i>Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado</i> |
| Andrew P. Debicki | 202 | <i>Símbolo y experiencia en Otoño y otras luces</i> |
| Francisco Díaz de Castro | 206 | <i>Lectura de Deixis en fantasma</i> |
| Francisco Fortuny | 217 | <i>De la maldad del mundo y de la divinidad del amor y de la música en la poesía de Ángel González</i> |
| Antonio Gallego | 219 | <i>Ángel González músico</i> |
| Víctor García de la Concha | 224 | <i>Segundo tiempo: de breves acotaciones a prosemas</i> |
| Luis García Montero | 230 | <i>Historia y experiencia de la poesía de Ángel González</i> |
| Antonio Jiménez Millán | 240 | <i>Ángel González: Crónicas y notas de un viajero</i> |
| Sharon Keefe Ugalde | 244 | <i>La sombría claridad</i> |
| Ricardo Labra | 251 | <i>Una lectura emocional de la poesía de Ángel González</i> |
| José Carlos Mainer | 260 | <i>Lázaro, el resucitado, insistiendo en Ángel González</i> |
| Carmen Martín Gaité | 267 | <i>Bodas de oro con la vida: Ensayo sobre el poeta Ángel González</i> |
| María Payeras Grau | 271 | <i>Ángel González: Una mirada urbana</i> |
| Benjamín Prado | 278 | <i>Cielo y abismo</i> |
| Ángel L. Prieto de Paula | 280 | <i>Ángel González entre lo uno y lo diverso</i> |
| Pere Rovira | 286 | <i>Los prosemas de Ángel González</i> |
| Álvaro Salvador | 290 | <i>La palabra precisa de Ángel González</i> |
| Laura Scarano | 295 | <i>Los paisajes urbanos de Ángel González</i> |
| Gonzalo Sobejano | 302 | <i>Ángel González: su nombre y los nombres</i> |
| Almudena Grandes | 305 | <i>Mucho más guapo que Clark (Un cuento para Ángel González)</i> |

ILUSTRACIONES

LUIS FEGAS y FRANCISCO AGUILAR

EPISTOLARIO

- | | | | |
|-----------------------------|-----|-----------|-------------------------|
| ILUSTRACIONES | | MATARRANZ | |
| Vicente Aleixandre | 310 | 311 | Jorge Guillén |
| Francisco Giner de los Ríos | 312 | 313 | Gonzalo Sobejano |
| Juan García Horetelano | 315 | 317 | Antonio Sánchez Barbudo |
| Germán Bleiberg | 319 | 320 | Mario Vargas Llosa |

UNAS PALABRAS PARA LA POESÍA

Palabras pronunciadas en el acto de entrega del Premio Internacional Reina Sofía de Poesía Iberoamericana
322

CRONOLOGÍA

328

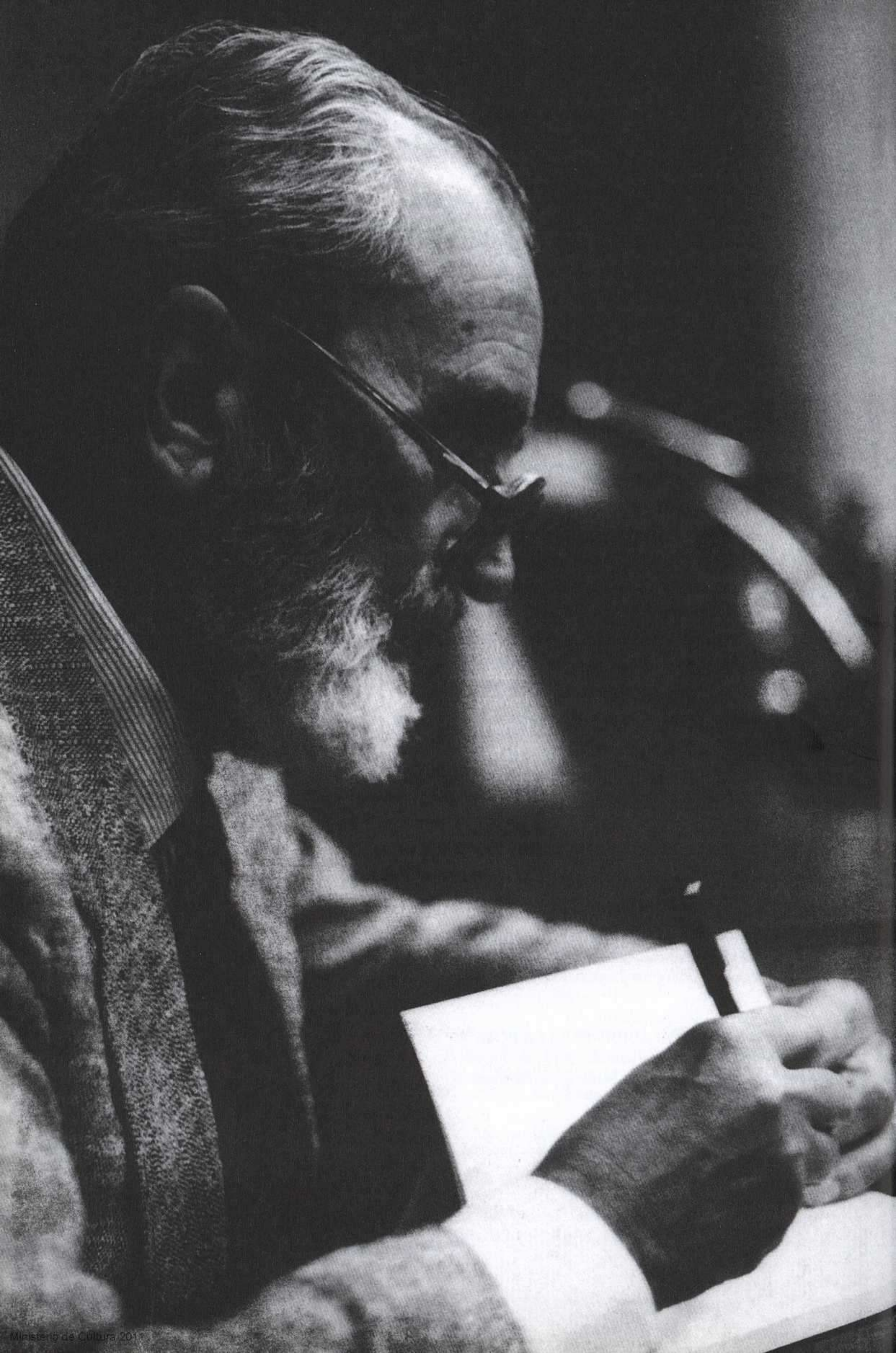
BIBLIOGRAFÍA



Francisco Velasco N.º 3, 1992



Luis Fega Agudela, 1997



¿Por qué escribo?

LA escritura es una especie de enfermedad contagiosa que los libros transmiten a quienes los frecuentan en exceso. Todos los lectores contumaces están expuestos a ese contagio, y en distinta medida todos lo sufren, aunque algunos lo desconozcan y otros, por prudencia o timidez, lo oculten. El lector químicamente puro no existe; en su interior hay siempre un escritor latente o agazapado que a veces despierta de su letargo y se abalanza sobre parientes y amigos creando en la mayoría de los casos (hay admirables excepciones) situaciones de pánico o de desolación. Cuanto más temprano sea el contacto con los libros, más graves y duraderas serán las consecuencias de ese virus incubado en el texto que son, unas veces por fortuna y otras por desgracia, casi siempre incurables. Exagero poco; creo que Kafka hablaba de la literatura como lepra.

Sirva la anterior divagación para explicar por qué escribo. Comencé a leer de niño, y los síntomas del contagio se manifestaron precozmente con efectos que no dudo en calificar, apelando a un neologismo que ruego me disculpen, de catastróficos: a los doce años de edad ya había incurrido en décimas y sonetos cuyos principales causantes (no diré culpables) eran Espronceda y Rubén Darío. Para empezar, la poesía ajena fue el estímulo primero y determinante de mi propia poesía. He citado muchas veces una frase de Northrop Frye que considero oportuno volver a recordar: “todo poema procede de otro poema”. Yo nunca hubiese escrito poesía si previamente no hubiera leído poesía. Eso lo tengo claro.

Pero las razones por las que sigo escribiendo o pretendiendo escribir poesía sesenta años después de haber sufrido el contagio de la literatura son más dudosas. Para justificar el acto en principio gratuito (y a veces oneroso: hay quienes pagan por publicar sus versos) de la escritura poética se suelen esgrimir muy diversos argumentos, alguno de los cuales yo mismo he

utilizado: el deseo de penetrar la realidad, de conocer y de evaluar éticamente el mundo: la necesidad de expresarnos o de comunicarnos; la voluntad de “anclar en el río de Heráclito” y de salvar del efecto corrosivo del tiempo algunas cosas queridas; el goce de crear pura belleza.

Todas esas justificaciones pueden ser válidas, y algunas lo siguen siendo para mí. Pero pienso que, si a estas alturas de mi vida continuo escribiendo, es también por otra razón menos grandilocuente y un tanto pueril que casi me avergüenza confesar. Me temo que, aunque siempre sostengo lo contrario, estoy cayendo en la tentación de creer que el poeta, bueno o malo, que mis versos configuran —ese personaje ilusorio que habla en los poemas— soy efectivamente yo, y que el acabamiento del poeta significaría mi propio acabamiento. Se trataría, en último extremo, de un deleznable caso de amor propio, de un afán de supervivencia planteado con un grave error de perspectiva, quizá justificable; pues algo o mucho de mí persiste en lo que escribo. Y, aunque no ignoro que los poetas, como los toreros, deben saber retirarse a tiempo; y que en la vida hay cosas más serias que la poesía y, concretamente, que mi poesía; y que “el arte es largo y además no importa”; si a pesar de ser consciente de todo eso sigo escribiendo es, en parte, porque me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo que sobrevive en mis poemas, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora, cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía.



Susana Rivera

Ilustraciones Melquiades Álvarez

Presentación



Oculto I, 2000

EN 1956 ÁNGEL GONZÁLEZ PUBLICA SU PRIMER LIBRO de poemas, *Áspero mundo*, que había obtenido el año anterior un *Accesit* en el Premio Adonais. El libro combinaba poemas confesionales con otros de corte formalista —sonetos, canciones— y de temática principalmente amorosa, y no permitía incluir a su autor en ninguna de las tendencias dominantes en aquellos años, ni dentro de la poesía social entonces en auge ni tampoco, a pesar de los sonetos, entre los continuadores de la corriente garcilasista que, durante los años en los que *Áspero mundo* fue escrito, aún no había perdido del todo su presencia. Esa posición ambigua, o esa falta de posición, fue advertida por uno de los jurados del premio, José Hierro, que posteriormente reconoce-

ría su desconcierto ante un poeta que le parecía «situado en tierra de nadie», que «huía de la poesía social» y «no se resignaba a hospedarse en la torre de marfil»¹.

Sin embargo, el libro ofrecía algunos datos que permitían prever el sesgo «social» que tomaría muy pronto su poesía: la situación del personaje poético enmarcado en un «aquí y ahora» claramente definidos («Aquí, Madrid, mil novecientos / cincuenta y cuatro...»), y presentado como un producto de la Historia y de los otros («Para que yo me llame...»); y la proximidad de una realidad humana dramática que perturbaba la tarea del poeta («Me falta una palabra...»). Muchas composiciones revelaban también un sentimiento de desencanto y fracaso que le hizo pensar a su autor «que la decepción no era consecuencia de una derrota personal, sino de una catástrofe de mayores dimensiones, de toda una derrota colectiva que incluía la mía»².

Estas intuiciones serán ya motivaciones conscientes en su segundo libro, *Sin esperanza, con convencimiento*, de 1961, y determinan la nueva orientación hacia la poesía «comprometida», que se justifica en un especie de poema-prólogo por la presión de un presente histórico sombrío contemplado desde la fe en un futuro mejor («Otro tiempo vendrá distinto a éste. / Pero hoy...»).

El libro, aparecido en la Colección Colliure, compartía con los otros títulos publicados dentro de la misma colección barcelonesa varios rasgos formales y temáticos: prosaísmo, lenguaje coloquial y directo, actitud irónica, narratividad, valoración ética de la experiencia, referencias a la guerra civil y alusiones críticas a la España de la posguerra y de la dictadura. Los poetas de Colliure (Gil de Biedma, Valente, Caballero Bonald, Barral, López Pacheco, además de González), herederos de las preocupaciones sociales y de las posiciones ideológicas de la promoción Celaya-Otero, se presentaban como un grupo muy coherente en la afirmación de la tendencia del «realismo crítico», que tuvo una presencia muy destacada en la poesía española hasta finales de los años sesenta. Y dentro del grupo y de la tendencia, Ángel González, que en 1962 había publicado en París *Grado elemental* —el libro que,

entre todos los suyos, manifiesta con más radicalidad y menos inhibiciones sus convicciones político-ideológicas—, quedó caracterizado, según señala José Olivio Jiménez, como «[tal vez] el más acusado representante de esa poesía crítica». Pero sería un error reducir la imagen del poeta (y del grupo) a su vertiente crítico-realista que, como el mismo José Olivio Jiménez había advertido tempranamente, no cubre «ni mucho menos la totalidad de sus intereses líricos»³.

El desarrollo posterior de la obra de Ángel González confirma esa apreciación. *Palabra sobre palabra* (título que acogería después su *opera omnia*), el libro que sigue a *Grado elemental*, es, en vivo contraste con éste, un breve conjunto de poemas amorosos de marcado tono intimista. Y *Tratado de urbanismo*, de 1967, que vuelve a insistir en la temática crítica, incluye un «Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas» en el que se anticipan los rasgos definidores de la que suele considerarse una segunda etapa de su poesía, que abarca todos los libros publicados en las décadas de los años setenta y ochenta (*Breves acotaciones para una biografía*, *Procedimientos narrativos*, *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que a veces comportan* y *Pro-*

semas o menos). Como el propio Ángel González ha señalado, en los títulos publicados a partir de *Tratado de urbanismo* «la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehuye el chiste, la frivolidad de algunos motivos y el gusto por lo paródico apuntan hacia una especie de *antipoesía*»⁴, que podría deberse a una pérdida (pasajera) de su vieja fe en la eficacia de la palabra poética (la dictadura proseguía a pesar de todos los esfuerzos, incluidos los líricos, para derribarla).

Pero no todo es humor y parodia en esos libros, que contienen poemas de tono meditativo y grave en los que reaparecen las obsesiones constantes del poeta, dando lugar a «esa aleación tan propiamente suya de disparatamiento y cordura» que admiraba Jaime Gil de Biedma⁵. En realidad, no hay novedades propiamente dichas en esa segunda etapa, sino una «intensificación de los rasgos de ironía y humor que al principio aparecían esporádicamente» (Alarcos Llorach)⁶.

Aún podría hablarse de un último «tercer tiempo» en la poesía de Ángel González que, de acuerdo con Victor García de la Concha, está ya anunciado en *Prosemas*. «A medida que *Prosemas* avanza hacia el final» —escribe el citado crítico—, «la ironía cede el paso a la meditación elegíaca que con-

tinúa *Deixis en fantasma* [y *Otoños y otras luces*]. (...) Borrados todos los accidentes, como cerrando el círculo de su orbe creador, el *Tiempo*, con su cortejo del *sueño* y la *memoria*, se convierte en el protagonista de esta nueva etapa»⁷.

La evolución de la poesía de Ángel González, según se deduce de esos comentarios críticos, se produce sin perder continuidad, girando en torno a un eje constante de motivaciones que se proyectan en el poema con distintos grados de intensidad: aparecen, se atenúan hasta casi borrarse y regresan siempre en diferentes formas y modos expresivos. Todo lo que esa poesía llegó a ser estaba ya anunciado, o enunciado, en sus dos libros primeros. Y ya desde ahí, y hasta hoy, las motivaciones «sociales» inciden con notoriedad únicamente en una zona limitada de su obra (aunque casi nunca dejen de percibirse, incluso *en ausencia*). Sin embargo, la parte llegó a definir un todo mucho más complejo, y Ángel González fue durante décadas considerado y estimado sólo en función de su vertiente «social».

Ese error de enfoque, que en principio le benefició, llegó a afectar de modo negativo la valoración de su poesía, especialmente en el momento de la aparición de la generación novísima. «La idea que mi generación tenía antes de *Muestra de...*» —declara Luis Antonio



Nacimiento del azul, 2000

de Villena—, «de Ángel González respondía a cierto cliché, fruto, entre otras cosas, de una lectura deficitaria y rápida, existente sobre muchos poetas de la posguerra: poetas realistas, cercanos a la *poesía social*, ergo poco o muy poco interesantes»⁸.

La identificación de Ángel González *exclusivamente* con la poesía de intención «social» ya no puede mantenerse. El lector de *Palabra sobre palabra* tiene que advertir que, desde sus primeros títulos, su poesía desborda por todos los costados el marco del realismo crítico. Las preocupaciones que están en el origen de su escritura son muchas y diversas. Habría que hablar, en primer lugar, de su aguda percepción del paso del tiempo, sentimiento que motiva alguno de sus mejores poemas; y del tema erótico-amoroso, que aparece reiteradamente en todos sus libros (con la única excepción de *Grado elemental*). A esos asuntos centrales —el tiempo histórico, el tiempo como agente creador y deshacedor de la vida, el amor—, que son patrimonio común de todos los poetas del medio siglo, es necesario añadir la insistente presencia de motivos muy concretos que se configuran como series temáticas coherentes que amplían y dan variedad a la obra del poeta. La música, una de sus reconocidas pasiones, es en ocasiones metáfora de la eternidad, o refugio —ilusorio y efí-

mero— contra los devastadores efectos del paso del tiempo. Las frecuentes reflexiones metapoéticas explican su posición frente al acto de la escritura, intentan justificar, a veces de modo agresivo, sus preferencias y sus rechazos. Y aún podrían señalarse otras series temáticas: los poemas testimoniales en los que la confesión personal se suele fundir con referencias a la Historia; las descripciones de paisajes naturales, muy notables en sus últimos libros, que complementan el carácter urbano tan marcado en sus poemarios anteriores, y son en ocasiones emblema —como señala José Luis García Martín— «de la fugaz presencia de la belleza en el mundo»⁹.

La variedad que se advierte en el plano temático se corresponde con la diversidad y riqueza de procedimientos y recursos estilísticos que la obra de Ángel González presenta en el plano de la expresión. Su lenguaje poético, sencillo y directo, es una reelaboración de la lengua hablada, coloquial. Al utilizar el lenguaje cotidiano como materia prima de su trabajo, Ángel González es consecuente con su concepto del oficio poético, que él entiende —según Víctor García de la Concha— «como tarea de colectividad, de un yo que está vinculado a los otros y con ellos comparte su experiencia del mundo»¹⁰. Esa vinculación,

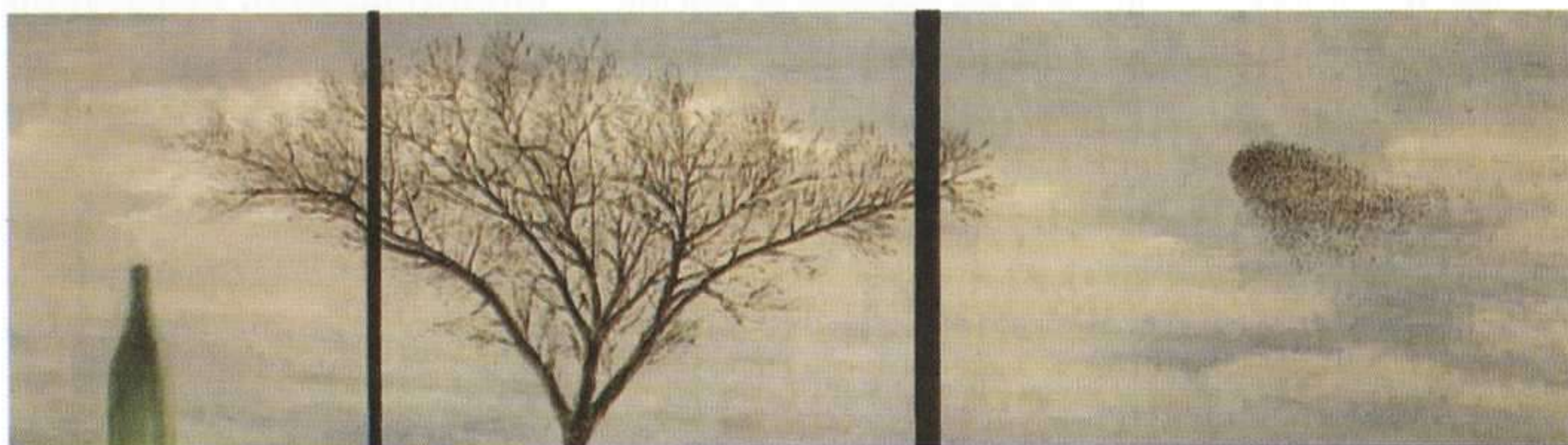


Nacimiento del naranja, 2000

esa experiencia compartida sólo se puede expresar con un lenguaje también común, que establece un tono de familiaridad y de complicidad con el lector. Pero la aparente espontaneidad del lenguaje es engañosa, pues con frecuencia el poeta deslexicaliza, rompe o emplea las frases hechas en contextos inesperados, creando nuevas y sorprendentes significaciones. La ironía, una de las figuras retóricas que con más

les, acabaron dando a su poesía, valorada en principio más por el contenido y por sus resonancias ético-civiles que por la forma, una extraordinaria complejidad en el plano de la expresión.

Ahora, sus implicaciones en la poesía civil ya no son un obstáculo, sino más bien un estímulo para apreciar en su totalidad la obra del poeta, que con el paso del tiempo (más de cincuenta años desde la publicación de su primer libro) parece haber ganado actualidad y es vista por un creciente número de lectores y de nuevos autores como modelo de cierta forma de entender y ejercer el oficio de poeta. Como dice Luis Antonio de Villena, «Ángel González es hoy un emblema, poético y humano, para muchos poetas de la generación del 80,



Exterior, 1999

constancia está presente en sus poemas, es en Ángel González, como él mismo ha señalado repetidas veces, una cuestión de fondo y forma: le sirve para distanciarse de sí mismo, para expresar la condición equívoca de la realidad, para poner en tela de juicio ciertas creencias y actitudes sociales, y para crear un lenguaje a primera vista sencillo y natural que tampoco es lo que parece. La intertextualidad, la novedosa y creciente utilización de las figuras de la retórica clásica, entre otros recursos estilísticos que han llegado a ser en él habitua-

que ven en él ese paradigma de poeta cívico (...) que muchos de ellos han reclamado desde su —hoy— lejana etapa neófita»¹¹; juicio que confirma y actualiza en una reciente reseña Lorenzo Oliván cuando dice que «Ángel González (...), una de las figuras más representativas de la justamente celebrada generación del medio siglo, (se ha) erigido en referencia ineludible para buena parte de los poetas jóvenes»¹². Por ello, creo que *Litoral* ha elegido un momento muy oportuno para dedicar a Ángel González un número monográfico, que quiere ser a la vez homenaje y recapitulación de su obra.

Al organizar este número de la revista *Litoral*, he pretendido destacar la riqueza temática y formal de la poesía de Ángel González, utilizando sus propios versos y apelando al testimonio de alguno de los críticos que se han ocupado de ellos.

En una breve «Antología Poética (1956-2001)», en la que todos sus libros están representados, he seleccio-



El escultor marino (fragmento), 1999

nado un conjunto de poemas que en mi opinión da idea de la variedad de tonos, registros y preocupaciones que a lo largo de los años han ido configurándose en su obra. La selección se completa en otro apartado con seis Poemas recientes», núcleo de un libro en proyecto titulado provisionalmente *Nada grave*. Como curiosidad, recojo también una muestra de «Primeros poemas», inéditos hasta ahora, escritos entre 1944 y 1947. En aquellos años, Ángel González, enfermo y aislado en un pueblo de la montaña leonesa, descubrió la gran poesía española del siglo xx:

Juan Ramón Jiménez —que le causó una honda impresión— y la generación de 1927. Esas lecturas decidieron su vocación. Los versos primerizos e ingenuos que hoy rescatamos nos permiten conocer la prehistoria del poeta: es su principal interés.

Los trabajos titulados «Por qué escribo», «Sobre poesía y poetas» y «Unas palabras para la poesía» (texto del discurso que Ángel González pronunció en el acto de entrega del Premio Internacional Reina Sofía de Poesía Iberoamericana), junto a las «Cuatro poéticas en verso» y las respuestas al «Cuestionario» preparado por Luis García Montero, exponen algunas de las ideas de Ángel González acerca del valor y del significado que para él tiene la poesía.

Unas prosas inéditas, escritas hace años con el propósito de complementar el libro de memorias de Paco Ignacio Taibo I *Para parar las aguas del olvido*, se presentan en el apartado titulado «Todos los comienzos». En el prólogo a ese libro, Ángel González anunciaba su intención de corregir o confirmar los recuerdos de la guerra civil de su amigo Taibo. Nunca cumplió esa intención, aunque llegó a escribir esas pocas páginas, testimonio de un momento de su vida que la marcó decisivamente.

Para no hacer demasiado prolijo el contenido de esta edición, renuncié a incluir otras muestras de su escritura en prosa, relativamente abundante en lo que se refiere a la crítica literaria y al reportaje periodístico.

Recojo en cambio dibujos y originales de poemas que acabó desechando («Animas del purgatorio»), que yo pretendía que cumplieran aquí una función simplemente ilustrativa, lo mismo que las partituras tituladas «Valses para despertar a Susana». El dibujo y la música fueron en la vida de Ángel González actividades muy esporádicas y laterales, y como tal quise presentarlas.

El capítulo de textos ajenos está dividido en varios apartados. Bajo el rótulo de «Poemas con Ángel» se presentan poemas dedicados a Ángel González, algunos escritos especialmente para esta ocasión, y otros entresacados de libros de poetas amigos o buenos lectores de su obra.

Los apartados «Pronósticos» y «Respuestas críticas» recogen una muestra de los juicios o análisis que ha merecido su poesía. Parte de esos trabajos ha sido ya publicada, pero sigue siendo importante para entender ciertos aspectos de la poesía de González; otros se publican por primera vez en este número de *Litoral*.

Los textos agrupados en «La mirada cordial» (entre ellos, un cuento de Almudena Grandes), debidos a amigos de Ángel González, se centran más en la persona del autor que en su obra; son semblanzas o evocaciones de vivencias compartidas que, aunque impliquen a veces una valoración de su poesía, pretenden ante todo trazar el perfil humano del poeta.

Las cartas que pueden verse en la sección titulada «Epistolario» han sido seleccionadas atendiendo al interés literario que, dada la personalidad de los firmantes, tienen las opiniones por ellos suscritas.

Una bibliografía cierra los capítulos de esta edición.

Quiero terminar dando las gracias a todos los que atendieron la petición de *Litoral* para colaborar en este número, y al gran calígrafo cubano Lázaro Henríquez por su autorización para reproducir algunas de sus «Ángelgrafías». Debo mencionar la importancia de la aportación de un grupo de notables pinos asturianos, cuyas obras ilustran estas páginas. Mi gratitud especial a Luis García Montero, por sus consejos y su valiosísima asistencia. Y a la revista *Litoral* por haberme invitado a realizar este trabajo.

NOTAS

- 1 «Sobre Ángel González», *El Mundo*, 24, marzo, 1997.
- 2 «Introducción» *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1993, p.19.
- 3 *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 290.
- 4 Int. cit., p. 24.
- 5 «Ángel», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, Luna de Abajo, 1997, p. 34.
- 6 *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996, p. 198.
- 7 «Introducción» a A. G., *Luz, o fuego, o vida*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996, p. 53.
- 8 «Ángel González, celebraciones y recuerdos», en *Ángel González en la generación del 50*, Oviedo, Tribuna Ciudadana, 1998, p. 199.
- 9 «La poesía última de Ángel González», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, op. cit., p. 92.
- 10 Int, cit., p. 14
- 11 Op. cit., p. 201.
- 12 «La trama de la Vida. Otoños y otras luces», en *ABC Cultural*, 7, julio, 2001.

Sin título, 1999





Ángel González foto Colita



Conversación

con Ángel González

CUESTIONARIO Luis García Montero

ILUSTRACIONES Bernardo Sanjurjo

Los críticos suelen citar la antología de Gerardo Diego, Poesía española contemporánea, como un libro fundamental en la formación del canon de la generación del 27. Pero este libro fue también muy importante en el acercamiento de las generaciones posteriores a una poesía moderna, sobre todo si tenemos en cuenta las limitaciones culturales provocadas por la guerra y la dictadura. Creo que el libro fue también muy importante en tu formación.



S/T, 1995

La Antología de Gerardo Diego fue muy importante para mí, y para muchos poetas de mi generación. Era un libro difícil de encontrar, pero todos o casi todos dimos con él en el momento oportuno. En ella pudimos conocer la obra de los poetas del 27, retirada, con pocas salvedades, durante muchos años de las librerías. Su lectura nos permitió incorporarnos a la tradición moderna de la gran poesía española del primer tercio del siglo xx. Yo la encontré relativamente pronto, en casa de Paco Ignacio Taibo, en la biblioteca de su tío Ignacio Lavilla, periodista (y pintor) gijonés que había sido muy amigo de Gerardo Diego durante los años en que éste residió en Gijón. Fue un hallazgo providencial. Sin su lectura, mi repertorio de influencias o de modelos, imprescindible para quien comienza a escribir poesía, hubiera sido mucho más pobre y anacrónico.

Aunque sé que te obligo a hablar sobre autores que has tratado minuciosamente en tus ensayos, quiero proponerte algunos nombres y algunas perspectivas que me parecen significativas. Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez. Alguna vez has comentado que fue muy importante para ti su poesía, por lo que tiene de limpieza de la palabra poética, de alejamiento de la retórica decimonónica. Hoy tenemos otras experiencias, otras visiones, ¿pero se puede valorar su magisterio en el acercamiento de la poesía al idioma cotidiano?



Tres cuadros, 1995

Desde los 18 a los 21 años, yo dedicaba diariamente varias horas a leer la *Segunda antología* de Juan Ramón Jiménez. Llegué a saberme casi todos los poemas de memoria. A la edad que yo tenía entonces, una experiencia así, tan prolongada y constante, imprime carácter. En mis primeros intentos de escritura, yo era un aprendiz de poeta marcada e ingenuamente juanramoniano. Algo de eso le pasó a la mayoría de los autores del 27, aunque en ellos la influencia del maestro estaba bien matizada, y no era en absoluto mimética. La *Segunda antología* es el mejor libro de Juan Ramón, en el que se combinan sabiamente los logros más atractivos de su periodo romántico-modernista, retocados (o revividos) con eficacia, y los poemas nuevos, pertenecientes a la etapa de la «poesía desnuda». La combinación fue para mí irresistible. En la *Segunda antología* encontré todo lo que en años anteriores me había encantado en los poetas parnasiano-modernistas, pero transformado por un toque de sugerente vaguedad propio del arte simbolista; y el lenguaje nuevo, «desnudo de artificio» como quería Bécquer, cuya «desnudez» era más sorprendente en contraste con los enjorados versos de su periodo modernista. Juan Ramón comprendió a tiempo que, como él dice en uno de sus aforismos, «quien escribe como se habla irá más lejos que quien escribe como se escribe». En cualquier caso, su poesía «desnuda» no siempre recuerda la palabra hablada, a causa quizá de la extremada selección léxica que exigía su ambición de pureza lírica. Por ello, su magisterio en el acercamiento de la poesía al idioma cotidiano es dudoso. Con el paso de los años, mi fervor inicial por Juan Ramón ha ido perdiendo grados. «La indiferencia más absoluta por la vida», que él reconoce en otro aforismo, hace de su poesía, como afirma Valente, «un viaje inmóvil que comienza en el poeta, pasa por el poeta, y termina en el poeta». Hay que reconocer que semejante viaje, si se prolonga más de lo debido, acaba resultando aburrido y muy poco estimulante.

La figura y la obra de Antonio Machado son referente claro en tu poesía. En tu caso, el ejemplo moral es inseparable de una silenciosa indagación literaria, que asume más riesgos que las llamativas rupturas formales. ¿Sigue viva la aventura machadiana de superación del simbolismo?

A la poesía de Antonio Machado llegué relativamente tarde, cuando se me pasó el deslumbramiento juvenil por «lo nuevo». Machado, que no tuvo la superstición de la originalidad, podía parecer un poeta viejo en el contexto del arte de entreguerras, cuando la búsqueda de la originalidad era la gran vulgaridad del momento. Superada la fascinación un tanto infantil ante «lo nuevo», relecturas más atentas de Machado me permitieron descubrir, bajo su

lenguaje poco o nada novedoso, un mundo complejo y hondo de ideas y de sentimientos que irradia un inagotable halo de sugerencias. Él fue capaz de superar las limitaciones del simbolismo, proponiendo un mayor acercamiento a la vida, y de corregir la óptica idealista de los autores del 98, al destacar que la llamada decadencia espiritual de España era el resultado de una injusta distribución de la riqueza. En prosa y en verso, fue uno de los escritores españoles más penetrantes de su tiempo. En pleno auge de la poesía pura y de las vanguardias, Machado tuvo el acierto de elaborar su obra con todo lo que esos movimientos trataron de tirar por la

borda: las preocupaciones éticas y políticas, la aproximación objetiva a la realidad, el tratamiento irónico y dialéctico de un rico muestrario de preocupaciones que le permitió evitar todos los excesos y armonizar muchas contradicciones, sin renunciar a ninguno de los términos en discordia: sueño y realidad, intuición y razón, tiempo e historia, intimidad y otredad, prosaísmo y lirismo, lenguaje cotidiano y palabra esencial... El simbolismo ya no es lo que era, pero la lectura de Machado sigue siendo un excelente antídoto contra las nuevas tendencias que insisten en alejar el arte de la vida.



Tres cuadros, 1995



SIT, 1995

Te gusta recordar a Gabriel Celaya, no sólo como un compañero de viaje político, sino como un poeta que significó una renovación literaria para tu generación. ¿Qué deudas y que diferencias tiene el grupo poético del 50 con autores como Gabriel o como Blas de Otero?

La amistad de Gabriel Celaya fue para mí muy enriquecedora. Era un hombre de carácter en ocasiones difícil, pero muy fino, culto e inteligente. La imagen del poeta social dogmático y plano que sus enemigos han trazado, y en la que han querido petrificarlo, no responde para nada a la personalidad versátil y abierta del fundador en 1946 de la colección de poesía *Norte*, en la que publicó a poetas tan aparentemente ajenos a sus intereses como Rilke, Rimbaud y Blake. Ese Celaya, autor también de ensayos ejemplares sobre Bécquer y San Juan de la Cruz, nunca fue reconocido en su justo valor, y algún día debe ser reivindicado, sin olvidar nunca al escritor que se enfrentó decididamente, con palabras y con actos, a la dictadura. Durante la llamada «primavera del endecasílabo», él tuvo el acierto de oponer a la amanerada y hueca retórica de los poetas garcilacistas un lenguaje poético nuevo y directo, basado en la lengua coloquial urbana, limpio de casticismos y otras coloraturas pintorescas, muy adecuado para expresar sin énfasis y con justeza lo que el poeta siente y piensa. El lenguaje natural, irónico, civilizado de *Los poemas de Juan de Leceta* es el antecedente más próximo y directo de la escritura de la mayoría de los poetas de mi generación; la gran deuda que los poetas del cincuenta tienen con Gabriel Celaya hay que anotarla en el haber de Juan de Leceta. El caso de



S/T, 1995

Blas de Otero es diferente. Blas de Otero ponía en juego unos recursos retóricos tan personales que no podían ser continuados por otros; quien intentara seguir por su camino —y hubo quien lo hizo— estaba condenado a la muerte súbita. Blas de Otero fue un gran poeta que demostró que la poesía de temática «social» no era incompatible con la brillantez del estilo. En su poesía comprometida, creo que ellos, Gabriel y Blas, estaban más cerca de la estética y las metas del realismo socialista, y esa proximidad marca diferencias importantes respecto a los poetas que vinimos después.

En la mayoría de los poetas de tu edad, el personaje literario brota del hijo de buena familia, que vive la guerra en el bando de los triunfadores y que aprende en su juventud a distanciarse críticamente de los suyos. Señoritos de nacimiento, por mala conciencia escritores de poesía social, como ironizó Jaime Gil de Biedma. Tú creciste en el bando de los derrotados, con un hermano fusilado, otro exiliado y una hermana, maestra represaliada. ¿Eso matiza tu poesía?

Mi vivencia de la guerra civil fue determinante de lo que podríamos llamar la politización de mi poesía. Para definir a mi promoción se ha propuesto el rótulo de «niños de la guerra», que yo rechazo. En primer lugar, porque la alusión a la infancia tiene unas connotaciones ternuristas que no me gustan. Y en segundo lugar, porque no dice nada especialmente distintivo de lo que fuimos como grupo. Todas las personas de mi edad fuimos niños durante la guerra, tanto los que acabaron cantando las glorias imperiales de España como los que nos empeñamos en mostrar sus miserias. Y luego está el hecho que tú apuntas: no todos los que eran niños en 1936 vivieron la guerra del mismo modo; para muchos de ellos la guerra era un asunto lejano y ajeno. Por ejemplo, Jaime Gil de Biedma, que pasó aquellos años en la paz de La Nava de la Asunción, y pertenecía a una familia «afecta» a los sublevados, no se enteró de lo que había sido la guerra hasta llegar a la edad adulta. Él explica muy bien en sus poemas el proceso que lo llevó desde la inocencia a la anagnórisis. Pero yo, que vivía en pleno campo de batalla —Oviedo fue una ciudad sitiada durante casi dos años— y en el seno de una familia perseguida con saña por los que resultaron vencedores de la contienda, no fui nunca inocente. El horror que viví por entonces llegó a ser parte de mi intimidad, y no necesité reflexionar para comprender su alcance. Ni siquiera, años más tarde, necesité recordar aquella experiencia para tomar partido: no la había olvidado, y desde ella escribí muchos de mis poemas.

Hemos hablado mucho de las diferencias que hay entre el yo biográfico y el personaje literario. Las relaciones son complejas, porque los espacios autónomos de la estética y la vida están inevitablemente llenos de interferencias. Es paradójico que la distancia entre la realidad y la ficción sea la que permite precisamente la sinceridad estética. ¿La conciencia de la distancia entre el yo biográfico y el personaje literario es la que te ha permitido que tu personaje se parezca cada vez más a tu persona? ¿Es esta la distancia íntima que convierte la poesía en un modo de conocimiento?

El «yo» que con frecuencia habla en mis poemas no soy exactamente «yo», sino una proyección de mí mismo. Con el tiempo, acabé siendo consciente de que ese hecho implica distancia; cuando me expreso en los versos me descoloco, me sitúo en otro lugar y, puesto que no tengo el don de la ubicuidad, el «yo» escritor no puede ser nunca el «yo» que aparece en la escritura, que es un ente creado, y por lo tanto ficticio. No sé si estoy complicando demasiado un asunto que Pessoa resumió en un verso muchas veces citado: «el poeta es un fingidor». El verbo «fingir» denota falsedad, mentira. Pero el poeta que finge ser el autor del poema no tiene por qué mentir; es más: está obligado, si quiere que el fingimiento sea eficaz, a decir la verdad. Si yo soy un impostor que quiere hacerse pasar por el señor marqués, tendré que comportarme y hablar como se comporta y habla el señor marqués. Pero si el «yo» que aparece en el poema quiere hacerse pasar por Ángel González, no tendrá más remedio que pensar y actuar como piensa y actúa Ángel González. Desde que comprendí que toda poesía confesional es el resultado de ese juego de proyecciones, desdoblamientos e imposturas, intento, ya deliberadamente, que el personaje por mí creado, para que sea creíble, se parezca cada vez más a mi persona. El poema es una efigie del ser, una imagen. Y contemplar la imagen que uno proyecta de sí mismo produce a veces sorpresas, no siempre agradables. Como tú dices, la escritura (y la lectura) de un poema es un modo de conocimiento; en el caso del escritor, de re-conocimiento o de autoconocimiento.

¿Qué deseo te lleva a vencer la pereza o la inseguridad que simboliza el papel en blanco? El poema puede empezar por una idea (que necesita matizarse), una música (que exige materialización temática), una escena anecdótica (que se trasciende en una significación humana o histórica), una ocurrencia o unos versos felices (que admiten un desarrollo superior), etc. ¿Qué te suele empujar a la creación?



S/T, 1995

El poema casi nunca surge de una idea previa, al menos en mi caso, sino de un grupo de palabras, de uno o varios versos ya hechos que me vienen de pronto a la mente de manera espontánea e imprevista. Esas palabras son el núcleo generador del poema. Por supuesto tienen un sentido, dicen algo, pero si sólo recuerdo el argumento y olvido las palabras concretas que lo expresan, el poema se muere antes de nacer. La necesidad de atenerse a esas palabras precisas e insustituibles —no valen otras, aunque digan lo mismo— indica que el poema es ante todo forma, que la forma es la causa de la relevancia del contenido del poema. A partir de esas palabras o versos dados, comienza la elaboración del poema. Hay que saber a dónde van esos versos, llevarlos hasta el final que ellos exigen. Es un proceso de tanteos y rectificaciones que puede durar meses o años.

La ironía es un rasgo clave en tus libros. ¿Necesitas la distancia y el humor para decir cosas demasiado serias? ¿Es inseparable de los procesos de conocimiento?

La ironía fue una estrategia necesaria en los tiempos de la censura para que el lector «oyese» lo que estaba prohibido decir. Pero la ironía acabó siendo en mis poemas, y en los de casi todos mis compañeros de promoción, mucho más que un recurso coyuntural. La ironía ha llegado a ser para mí una manifestación de pudor, que me permite tratar determinados asuntos dolorosos sin dramatizarlos, distanciarme de ellos. En ese aspecto, es una manera respetuosa y civilizada de relacionarse con el lector, a quien no conviene abrumar con gestos excesivos. Por otra parte, la elocución irónica, en la que las cosas no son lo que parecen, se corresponde fielmente con mi visión de un mundo radicalmente ambiguo; en muchos de mis poemas, la ironía es a la vez forma y fondo, expresión y contenido. Entre todas las figuras que recoge la retórica, la ironía es acaso la más misteriosa y elusiva, la que cumple con mayor rigor las exigencias del lenguaje específicamente poético, ya que ensancha la capacidad significativa de las palabras, que expresan más de lo que dicen en su literalidad. Desmitificadora y subversiva, es una invaluable herramienta de múltiples usos para un poeta que tiene fe en pocas cosas, y pretende afirmar ese resto de fe en contra de las mentiras que mueven o paralizan el mundo. Desde otro punto de vista, la ironía estimula la imaginación del lector, lo obliga a mantenerse alerta, pues es él quien tiene que descubrir la información no enunciada que los textos irónicos proponen. Y ese descubrimiento produce sorpresa, desfamiliariza lo cotidiano, que es una de las grandes virtudes de la poesía. La sorpresa súbita ante las cosas que habitualmente vemos con indiferencia es la chispa que pone en marcha la escritura y, en justa correspondencia, el descubrimiento en el texto de lo inesperado impide que la lectura derive en aburrimiento.

El desaliento y el pesimismo ante las trampas del porvenir aparecen con frecuencia en tus poemas, porque se trata también de un modo de reconocimiento de la realidad. Pero, bajo esas sombras, es posible advertir una fe vital, una carrera a largo plazo, como si fuésemos avanzando inevitablemente, aunque sea de fracaso en fracaso. ¿Qué valor le das tú a esa corriente vital, constructiva, que podemos condensar también en el título Palabra sobre palabra?

Después de muchos años de escritura, creo que soy consciente de algunos de los resortes y mecanismos íntimos que la movilizaron, y que antes actuaban en mí sin yo enterarme. Mi experiencia justifica una visión pesimista del mundo. Ahora sé que soy un vitalista decepcionado, pero también entiendo que la decepción no se puede producir si no hubo una ilusión previa. Las dos cosas, decepción e ilusión, están en la base de mis

poemas; cada una de ellas no se explica sin la otra. Es un proceso complicado: la decepción reactiva en mí el recuerdo de las ilusiones que la causaron, a las que todavía y pese a todo me niego a renunciar. Puede parecer paradójico y es, una vez más, irónico, pero el sentimiento de fracaso y de derrota me confirma la legitimidad de las causas perdidas, me devuelve la fe en ellas, la conciencia de su necesidad. La realidad no puede prevalecer sobre el deseo, al menos mientras el deseo siga vivo. Algunos pensarán que soy un iluso, o un idealista, y lo sería en efecto si no tuviese muy viva la conciencia del fracaso. La dualidad que he señalado está resumida en el título de uno de mis libros, *Sin esperanza, con convencimiento*. La corriente constructiva que tú adviertes responde al empeño, no deliberado, de darle a la vida un sentido que quizá no tenga, y a la historia una finalidad que la dinamiza.

Has confesado que en la época abierta por los poemas de Procedimientos narrativos perdiste la fe en el lenguaje. ¿Qué significa para ti el lenguaje? ¿Hasta qué punto las crisis del lenguaje poético asumen una crisis ideológica más amplia?

El lenguaje es el inventario del universo, el primer intento de poner orden en el enigma de nuestro mundo, que sólo podemos considerar nuestro cuando somos capaces de nombrarlo. Lo que no tiene nombre no existe; y si existe, acabará por tenerlo. Con el lenguaje nos comunicamos, nos expresamos y pensamos. Para mí, lenguaje y pensamiento son términos sinónimos. Alguien dijo que no pensamos con palabras: pensamos palabras. ¿Cómo podemos pensar lo innominado? Las palabras son ideas, las únicas herramientas de que disponemos para devanar la a veces enmarañada madeja de nuestro pensamiento. Por todo lo dicho, yo sigo creyendo en la capacidad activa, creadora, de las palabras. Si en un momento determinado se debilitó mi fe en ellas, es porque las ideas que conllevan parecían ser ineficaces; el descrédito de las ideas implica el descrédito de las palabras. Pero ahora vuelvo a pensar como antes. Las palabras, si están bien urdidas, nunca son inútiles. Un gran poema puede iluminar la realidad con una luz nueva, y esa iluminación inesperada equivale a una transformación del mundo. Tal vez por eso Cernuda afirmaba que el poeta es siempre un revolucionario.

En 1972 dejas Madrid, sales de España, y aceptas una invitación de la Universidad de Nuevo México para enseñar Literatura Española. ¿Qué significó salir de España? ¿Y qué dejabas, además de tu trabajo en el Ministerio?

Lo que dejaba, ante todo, era un país en muchos aspectos para mí invivible: la España de Franco, de la que ya estaba muy fatigado y a la que se le pronosticaba larga duración. Cuando Franco murió milagrosamente muy pocos años después, pensé en regresar, pero mi nuevo trabajo de enseñante de literatura,

que no podía ejercer en España y que acometí con un entusiasmo que no tardó en enfriarse, me retuvo en América. No sé si cambié las orejas por el rabo. EE.UU. es el país de las mil caras, y no todas son hermosas; muchas de ellas dan miedo (pero ese país es más temeroso en el exterior que en el interior, aunque ahora las cosas se están equilibrando). En cualquier caso nunca me sentí fuera de España, a donde vuelvo con frecuencia y por largas temporadas, como hice siempre. En Nuevo México vivo gustosamente bastante aislado y un tanto aburrido, pero eso tiene un lado positivo: me obliga a trabajar, y allí hago lo poco que hago. En España, en cambio, me divierto mucho, pero no sé hacer otra cosa. Necesito los dos espacios, ir y volver. Creo que ya no podría quedarme en uno de ellos para siempre.

Al ver ahora las transformaciones del país, sus progresos, su modernidad ¿hay algo que echas de menos? ¿Algo por lo que sentir una nostalgia, no sólo personal?

Echo de menos algunas actitudes; el inconformismo, por ejemplo, la solidaridad. Y la falta de un pensamiento de izquierda capaz de ofrecer una alternativa eficaz a las viejas posiciones de una derecha cada vez más desvergonzada y prepotente. Y sobre todo (aunque ahora estoy entrando en el terreno de la nostalgia personal) noto la falta de muchas personas que me acompañaron durante décadas inolvidables.

Y en el capítulo de las decepciones, ¿hay algo que duela en este porvenir que por fin ha llegado a España? ¿Cómo se ve el futuro por dentro?

El capítulo de decepciones está cubierto por lo que digo en mi respuesta anterior. Este presente es el futuro con el que soñaba cuando tenía veinticinco años. Entonces, en mis primeros viajes a Europa, contemplaba con envidia la libertad de la que se disfrutaba en países como Francia e Italia, en las que manifestantes comunistas con banderas rojas y puños en alto se cruzaban pacíficamente con procesiones dirigidas por curas con sotana, cruz alzada e incensarios. Aquello para mí era increíble, y pensaba que para que en España se diesen situaciones semejantes tendrían que pasar muchas décadas. Tuvieron que pasar en efecto muchas décadas, pero pasaron. Ahora en España hay hasta libertad religiosa, algo sorprendente en un país tan religioso. No voy a quitarle importancia a las libertades al fin conseguidas, pero me doy cuenta de que eso no era todo, que no se cumplieron otros sueños que hoy parecen aún más lejanos que antes, tal vez por el hundimiento del llamado socialismo real. El hecho es que la llegada de la democracia produjo entre nosotros el fenómeno del «desencanto», que yo no entendía muy bien en mis regresos a España durante los primeros años de post-dictadura. Jaime Gil de Biedma lo atribuía a que la gente no había comprendido que la democracia es, como los cuartos de baño, algo muy práctico pero muy aburrido. Quizá tenía razón. En todo caso, si hemos de contentarnos con sólo democracia, sería deseable que la democracia fuera de verdad democracia.

A estas alturas, preguntarte por el sentido de la poesía, por las razones del género, es invitarte a explicar una vez más las claves de tu poética. Pero también es una forma de hacer balance. ¿Qué te ha dado la poesía? ¿Qué le has dado tú? ¿Hay algo de lo que te arrepientas?

Ojalá le haya yo dado algo medianamente valioso a la poesía. A la poesía me acerqué sin querer. Alguna vez dije, apuntando a mi falta de voluntad, que casi todo lo que hice en esta vida lo hice sin querer; incluso amé sin querer a quien amaba. Amar queriendo sería amor premeditado, adrede, y eso no es amor. Sólo pongo empeño en hacer las cosas que me son indiferentes; las otras, las que me importan, tengo que hacerlas, lo quiera o no. Así me pasó con la poesía, que escribí siempre, o casi siempre sin querer, porque no tuve más remedio, como respuesta a una necesidad. Cuando me pongo a escribir un poema, es porque el poema está ya ahí, reclamando una asistencia que no puedo negarle. Por eso escribo poco, cada vez menos y a la espera de que algo ocurra; lo que otros llaman «inspiración» yo prefiero llamarlo «ocurrencia», pues los poemas son cosas que suceden, que me ocurren —ya, por desgracia, pocas veces. Por la gratuidad con que me entregué a ella, a la poesía nunca le pedí nada. Sin embargo, la poesía me dio muchas satisfacciones. Como lector y como escritor, me ayudó a entenderme y a conocer mejor el mundo, me permitió sentirme libre en tiempos de opresión, me sirvió para superar algunos momentos difíciles, me acercó a personas admirables que sin ella no hubiese conocido, me abrió caminos por los que nunca habría transitado, me estimuló a pensar y a sentir. Y no me arrepiento de nada, ni siquiera de mis peores poemas, porque sé que también fueron para mí necesarios.



S/T, 1994

Me atrevo a pedirte que resumas tu vida en tres greguerías sobre tres ciudades: Oviedo, Madrid y Albuquerque.

Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente. Madrid es el lugar de cita con mis amigos. Y Albuquerque el punto de encuentro con mí mismo.

Borraron el mes de

Amigas

abril
marzo

Dos chicas de



un mes de febrero de
lista de los meses
del

del de los últimos
Purpura

Poemas y dibujos rescatados
inéditos

carne un mes de
de [reluciente]
de
de
de
de
de
de

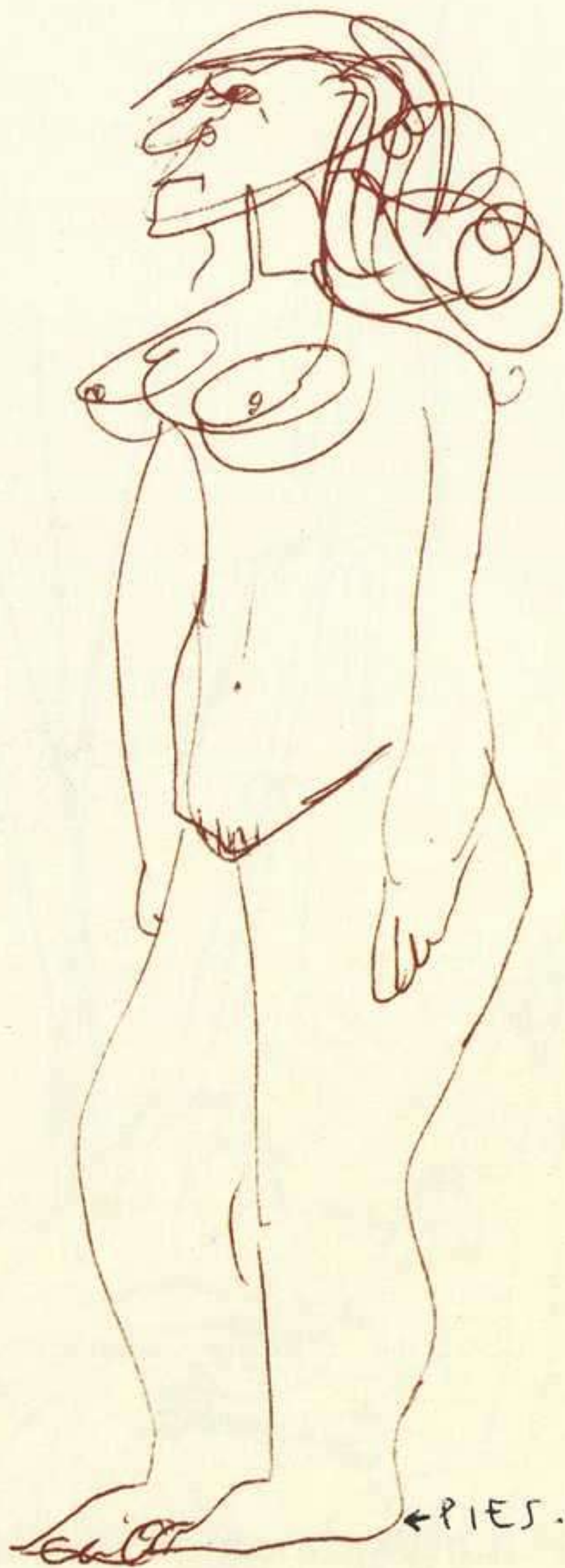


¡Oigo sólo a los juncos chocando
¡sus raíces!
¿Dónde está Dios? ¡qué engaño
tan inmenso!
Me decían que todo procedía
de él.

Yo digo que nada.
Ahora, que he puesto
mi oído en la tierra,
y que sólo puedo
escuchar su latido,
no las palabras de
los hombres.

¡Oigo solo a los juncos chocando sus raíces!
¿Dónde está Dios? ¡Qué engaño tan inmenso!
Me decían que todo procedía de él.
Yo digo que nada.
Ahora, que he puesto mi oído en la tierra,
y que sólo puedo escuchar su latido,
no las palabras de los hombres.

CUERPO DE MUJER
SUYO.



YO, EN CAMBIO,
ME FUI A LA
CAMA POR TUS PROPIAS
PIERNAS:

←PIES. ELLOS
TE LLEVAN Y TE TRAEN:
SON LOS RESPONSABLES
DE TU HUIDA. POR TUS PIÉS
FUISTE A LA CAMA. POR TUS PIERNAS
DE PAR EN PAR ABIERTAS,
COMO LA CALLE DE LAS PULMONIAS
Y DE LA BLENORRAGIA,
POR TUS PIERNAS
ME TUVE QUE ~~PONER~~ PENICILINA,
INYECCION

Pies

Ellos
te llevan y te traen.
Por tus pies
—tan lejanos, al fin, de tu cabeza—
viniste hasta mi cama;
sean ahora
también los responsables de huida.

Como los de Mercurio, pies alados,
volátiles, volubles, tan ligeros
o más que los de Aquiles,
frágiles de talón, no: de vagina.

Pies semejantes, ¿para qué los quiero?
Benditos de Dios lleven otro lecho
la belleza en sazón que al mío transportaron.

Yo en cambio,
me fui a tu cama por tus propias piernas.
Por tus piernas
tersas y sonrosadas,
de par en par abiertas
como la calle de las pulmonías
y de la blenorragia,
por tus piernas
me tuve que inyectar penicilina.

El poema con dibujo que acompaña a éste, es un primer verso, que luego completa



Yo moriré viviendo.

No llegará mi muerte cuando el tiempo
del recuerdo \neq o del olvido.

~~No me inventaré la vida, pues ~~mañana~~~~
En fin, me voy a picar o implacable
me me resaca del ~~re~~ inicio claro
de la nostalgia o del recuerdo de un día.

~~Yo moriré viviendo.~~

~~Yo moriré viviendo.~~

~~En la época más pura de la vida~~

En la época terrible de la vida
habrá de haber un corazón rediente.

albergo
¿Cómo puede vivir en el mundo?
¿Cómo puede vivir en el mundo?

... Volver, por, e t o b.

Yo moriré viviendo.

No llegará mi mi muerte cuando el tiempo
de la memoria o del olvido.

Sus frías manos piadosas o implacables
no me rescatarán del sucio charco
de la memoria o del remordimiento.

Yo moriré viviendo.

En las aguas terribles de la vida
habrá de ahogarse mi corazón sediento.

¿Cómo puede albergar mi corazón
lo que no es de este mundo?
... Vuelve, paz, a tu cielo.

Enterrados a los muertos,

pero ^{algunos} ~~muchos~~

dejan ^{saludo} ~~un~~ ~~trazo~~.

~~una~~ ~~mecha~~ ~~de~~ ~~cabellito~~,

~~una~~ ~~mecha~~ ~~de~~ ~~marichita~~,

~~un~~ ~~trazo~~ ~~de~~ ~~rosa~~,

la ~~mecha~~ ~~de~~ ~~una~~ ~~corrija~~,

el ~~trazo~~ ~~de~~ ~~una~~ ~~aroma~~,

que hacer.

vi hacer a hacer





Enterrad a los muertos
pero algunos
dejan fuera un saludo,
una sonrisa,
el espiral de un aroma.
Qué hacer,
qué hacer entonces.

La tierra creía que es fácil ser árbol,
y estiraba sus rocas hacia el cielo.

El árbol creía que es fácil ser pájaro
y agitaba sus ramas al viento.

El pájaro creía que es fácil ser nube,
y se perdía en el azar del vuelo.

La nube creía que es fácil ser tierra
y descendía en lluvia sobre el suelo.

Pero:

Ni la tierra es árbol,
ni el árbol es pájaro,
ni el pájaro es nube,
ni la nube es tierra.

Así son las cosas.

No le deis más vueltas



Casa en San Cosme, 2000

niña

Tu media tiene un roto
que deja ver
la piel blanca, muy blanca.
El alcacer
roza tus pantorrillas
—quién fuera él—,
y una zarza te prende
por el envés.
El sol desvía un rayo
para meter
por tu escote sus dedos
tibios, de miel,
y el polen destinado
a un clavel
se apea de la brisá
sobre tu piel.

Tú te dejas, riendo...,
y suspiras después.

imposible abril

Abril, eres un río
que te vas deslizando.
Pasan tus aguas, frías
de pétalos y pájaros,
sobre un fondo sin musgo
de redondos guijarros.
Yo quiero detenerte,
y tú esquivas mis manos,
transparente y sonoro
riéndote río abajo.

Abril, eres un aire
de flores, perfumado.
Vuelas tímido y puro,
te quedas enredado
en las hojas recientes
del rosal o del árbol,
y si voy a cogerte
huyes, huyes, dejando
sólo el aroma leve
de lo nunca alcanzado

Párate, brisa, abril...

Y abril quedó parado

Mas cuando fui a cogerlo,
ya era mayo.



Liber Mundi, 1996

enero

La carne de las niñas tiembla bajo la ropa.
Yo tiemblo no de frío, sino de imaginar
los estremecimientos de la piel blanca y rosa
de la niña en que pienso cuando quiero soñar.

mañana de verano

Las primeras golondrinas
rasgan el cielo de menta.
Las campanas matutinas
tocan, tican, tacan, tecan.
El aire es como un suspiro
perfumado de violetas.
Suena un tiro

—cazador

furtivo:

no te entrometas—
y Dios sabe qué perdiz
sentiría su alma hermética
volar, esta vez sin alas,
dejando su cuerpo en tierra.
Una mujer canta lejos
—siento una pulga en mi pierna—,
tan lejos que me parece
que —ya la maté— está muy cerca.
Voz delgada, susurrante,
¿aliento, beso en mi oreja?
No; canción triste, distante
que —como todo— se aleja...

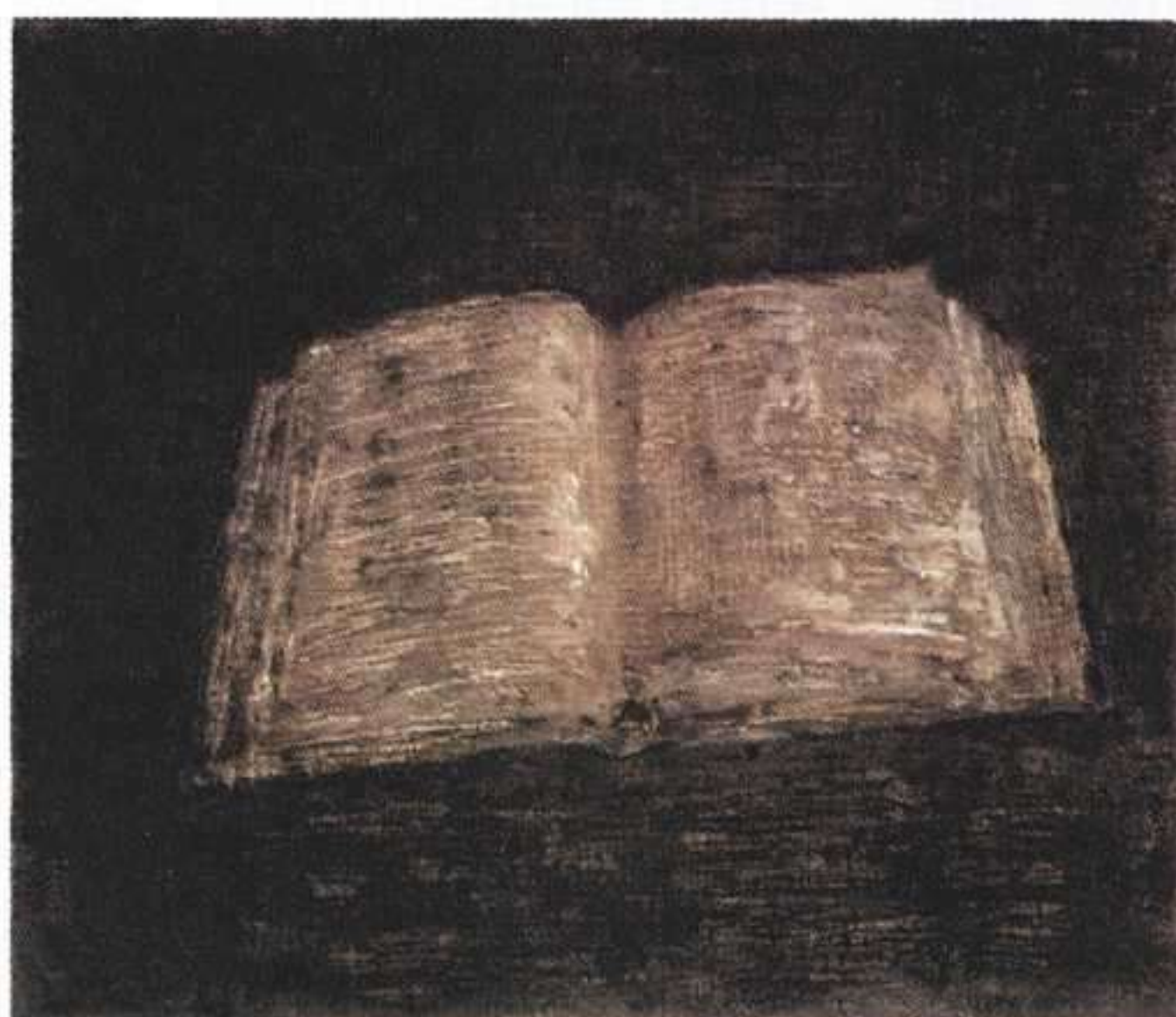
el sábado se hizo viento

El viento llega recorriendo campos,
acariciando pastos, febles, trigos,
llevando el humo de las casas solas
y las cometas de los niños.
Llega hasta la ciudad con su perfume
a tierra y a humedad, a sol y a río,
y corre por las calles ululante,
volando tejas y quebrando vidrios,
buscando como un toro extraviado
otra vez pastizales y caminos
donde extender su largo cuerpo,
su claro y tenso cuerpo

(comprimido
en las angostas calles que atraviesan
los vientos transhumantes del estío
que van hacia el otoño, deshojando
los árboles de golpe...)

...Y el vacío
que deja a sus espaldas, va llenándose
de cansancio y de lluvia de domingo.

Inéditos



Materia fecundada, 1994

Todos los comienzos

ÁNGEL GONZÁLEZ

ILUSTRACIONES Carlos Sierra



Oír, ver, callar, 1992

Todos los comienzos y un final: aquel verano

El libro de Paco Ignacio Taibo I iba a titularse *Todos los comienzos*, título del que, ya que él lo desechó, me apropio sin reparos. Pero quiero recordar aquí que nada puede comenzar si algo no ha acabado.

Me es imposible determinar con exactitud los hechos —salvo algunos muy especiales, de los que hablaré después— que pertenecen a aquel verano. En muchos aspectos, todos los veranos eran para mí —hasta entonces— el mismo verano, y así lo comprendo ahora. Al tratar de individualizarlos, los recuerdo superpuestos y transparentes, dibujando en conjunto un perfil impreciso, que sin embargo delimita una realidad —¿realidad?; ¿fue aquello real?— clara y bien diferenciada a partir de su centro inmutable. *El Verano* (todos los veranos) era un espacio vacío de obligaciones, lleno sólo de luz, de ocio, de libertad, no por esperado menos sorprendente (como un gran silencio) después de los afanes menudos y los cotidianos deberes escolares: *El Verano* era, también y ante todo, *Las Vacaciones*.

En el verano los días se distendían, enormes, y había menos gente por las calles, lo que le daba una dimensión irreal, igualmente desmesurada, a la pequeña ciudad que constituía todo mi mundo. Los transeuntes buscaban las aceras sombreadas y el amparo de los árboles, caminaban más despacio, vestían ropas ligeras y claras.

Los domingos al mediodía se celebraba en el parque (el «Campo de San Francisco», orgullo de la ciudad) un concierto ofrecido por la banda de música del Regimiento de Milán. Mañanas de domingo perezosas, interminables, que comenzaban a la salida de la misa de diez y terminaban «a la hora de comer», siempre imprecisa y posponible, a veces de verdad olvidada. Mañanas indolentes en el parque poblado por mujeres que llevaban vestidos estampados de crespón o de gasa, con cola y plomos en la costura inferior de la falda, y por caballeros con *canotier* que paseaban lentamente o leían el periódico en los bancos públicos y en las sillas de alquiler, y por niños, muchos niños que molestaban a los mayores porque levantaban polvo e interferían con sus gritos la metálica versión de la *Marcha militar* de Schubert o el popurrí de *El Barberillo de Lavapiés*. Pero tal vez eso no pertenezca a aquel verano, sino a otros anteriores.

Tal vez, en aquel verano, el sinsombrerismo ya se había impuesto definitivamente, y los niños de mi edad correteábamos menos y dedicábamos más tiempo a mirar, con las narices pegadas a los vidrios de los ventanales del «Pabellón Bombé», las parejas que bailaban el tango o el *fox-trot* —o acaso tampoco era el *fox-trot* lo que bailaban, sino un nuevo ritmo brasileño (*Carioca, no me seas esquiva...*), escuchado por primera vez en una película que yo había visto aquel año el día de su estreno en el Cine Toreno: «Volando hacia Rio Janeiro».

Sin embargo, aunque aquel verano había comenzado como todos los veranos, ciertas señales presagiaban que algo iba a alterar para siempre ese espacio inmutable, repetido desde los primeros orígenes y destinado a repetirse por toda la eternidad.

En el mes de junio yo había aprobado el ingreso de bachillerato. Inquietante. Detrás del verano ya no estaba la escuela, sino el instituto, que se me presentaba

como emblema de un futuro desconocido que me sumía en vagas ensoñaciones no exentas de temor. Iba a ingresar en un mundo que me parecía propio de adultos, o al menos iba a entrar en un camino que me sacaría de la infancia. La curiosidad, la impaciencia y el miedo se concentraban en la intensa excitación que me producía la novedad para mí más intrigante y anhelada, resumida en una palabra que causaba horror entre las gentes «de orden»: coeducación. ¿Qué se sentiría al compartir el pupitre con una niña? Me quedé con las ganas de saberlo.

Otra novedad: todos mis hermanos estaban en casa, acontecimiento que se producía muy pocas veces. Manolo, el mayor, estudiante de ingeniería industrial en Barcelona, había vuelto a Oviedo para pasar las vacaciones. Pedro, el segundo, regresaba de su primer exilio en Francia, país en el que tuvo que refugiarse después del fracaso de la revolución asturiana de octubre de 1934. La presencia de mi hermana Maruja era habitual. Recuerdo que las comidas eran aquellos días alegres, prolongadas en largas sobremesas en las que se contaban historias extraordinarias. Mi madre estaba radiante y yo feliz, admirando a mis hermanos como pocas veces volví a admirar a alguien.

Por otra parte, algo también insólito se estaba produciendo fuera, en la calle. En el cuadrante noroeste del Campo de San Francisco, cerca de la Fuente de las Ranas, el lugar más frecuentado por mis amigos y por mí a causa de su condición fronteriza con nuestro barrio, apareció un grupo de niñas y niños desconocidos que —extraño, muy extraño— se dedicaban a jugar al *croquet*. Jamás habíamos visto cosa semejante. A aquel síntoma de decadencia o de debilidad había que sumar otras costumbres igualmente sospechosas: no era raro verlos con libros, decían palabras aisladas en francés, *bon jour, adieu...* A nosotros, que jugábamos al fútbol con una lata de sardinas y cazábamos pájaros con tiragomas, todo aquello nos parecía cosa de afeeminados. Eran forasteros, de eso no cabía duda; pero ¿de dónde? Durante algunos días, mis amigos y yo, entre despectivos y humillados, los observamos a distancia disimulando nuestra enorme curiosidad. En el fondo, sin querer reconocerlo, los admirábamos y nos hubiese gustado compartir sus juegos. Intentamos con discreción establecer relaciones, pero no tuvimos éxito. Aquel grupo, cerrado y autónomo, nunca se dio por enterado de nuestra recelosa presencia.

Pronto supimos que venían de algún país de Europa, que

eran hijos de periodistas y de políticos socialistas recién llegados del exilio —alguien lo dijo: «esa de trenzas que llaman Merceditas es hija de Javier Bueno»—, y que se habían instalado en nuestra vecindad con motivo de la reapertura del diario *Avance*. Ese dato me hizo contemplarlos con un difuso sentimiento de simpatía y solidaridad. Cuando —roto ya para siempre el clima mágico de *El Verano*— en el siguiente otoño seco, caluroso y bombardeado inicié al fin mi amistad con Paco Ignacio Taibo y con sus hermanos Amaro y Ana Mary, nunca les dije la confusa impresión que entre nosotros produjo su inesperada irrupción con las argollas y los mazos de *croquet* en las inmediaciones de la Fuente de las Ranas.

Sí; Oviedo comenzaba a ponerse incomprendible. El mes de julio estaba muy avanzado y el calor pegaba con fuerza, pero eso no bastaba para justificar el súbito vacío que un buen día —un mal día— se produjo en las calles de la ciudad. Los escasos transeuntes caminaban apresurados, sin respetar el indolente ritmo del verano, despreocupados del pegajoso sol, olvidados de la existencia de aceras sombreadas. Sólo algunos grupos de obreros rompían la extraña calma, y sus pasos y sus conversaciones, amplificadas por el silencio, se percibían con especial relieve, y resonaban todavía unos instantes después de que sus figuras oscuras y tensas se perdiesen de vista al doblar la esquina de la calle Toreno, camino del Gobierno Civil.

La radio había dado ya la noticia: sublevación militar, traición a la República. A mí me dejaban todavía salir a jugar, con la condición de no cruzar ninguna calle; no podía traspasar los límites de la manzana.

La noche anterior, mi hermano Pedro no había dormido en casa. Mi madre lo supo a las diez de la mañana cuando, extrañada por su tardanza en levantarse, fue a despertarlo y se encontró con la cama vacía y sin deshacer. Pedro apareció casi a la hora de la comida, fatigado y disimulando mal su preocupación. No dio muchas explicaciones, y se metió en la cama. Antes de acostarse, pidió que lo despertaran a las cinco en punto. Mamá nos obligó a todos a andar de puntillas y a hablar en voz muy baja (incluso cambió de lugar la jaula del estridente jilguero), y consiguió lo que quería. Cuando mi hermano se despertó eran ya más de las

siete de la tarde. Fue la única vez que lo vi enfadado con mi madre. Se vistió precipitadamente, y se despidió con fingida naturalidad, advirtiéndonos que no nos alarmáramos si no venía a dormir. Cuando estaba junto a la puerta llamó a mi hermano Manolo, y mantuvo con él un breve diálogo que yo no pude oír. Me extrañó que para despedirse se estrecharan las manos, y que Manolo le dijese con cierta solemnidad:

—Buena suerte.

—Hasta pronto, —respondió Pedro.

Y se fue. (Pedro tardaría más de treinta años en volver a casa. Manolo sería fusilado pocos meses después).

Pese a tan evidentes señales, yo no sabía aún que el verano había terminado en pleno mes de julio y para siempre. Lo supe al otro día, o quizá dos días más tarde. El hecho de que la ciudad se hubiese llenado de pronto de militares y de requetés y falangistas uniformados causó una gran conmoción en mi casa, pero no alteró demasiado mis costumbres. Todo el inmenso ámbito del día seguía siendo mío, para jugar.

La calle estaba cambiada y excitante. No era raro oír disparos. La nueva sede del diario *Avance* fue asaltada, y saqueados los domicilios particulares de su director, Javier Bueno, y del dirigente socialista Amador Fernández. Los asaltantes arrojaban por las venatanas fotografías, ropa, un sombrero, libros y papeles, recibidos jubilosamente por una pequeña turba improvisada y gritona. Un tipo con gesto agrio comentó cerca de mí:

—Qué te parece; se dicen socialistas ¡y duermen con pijama!

Serían las tres de la tarde del día siguiente. Muy cerca de casa, el sanatorio de don Celestino estaba en obras, y detrás de la verja del jardín había un gran montón de arena que mi amigo Pepu y yo utilizábamos para construir fortalezas y túneles. En el calor de las primeras horas de la tarde de julio, era una delicia hundir el antebrazo desnudo en la arena amarilla, húmeda y esponjosa.

Frente al edificio del sanatorio, automóviles requisados dejaban o recogían militares y falangistas, algunos de ellos heridos. Los choferes esperaban con paciencia a sus jefes, hablando en grupos y fumando. Uno de ellos me

reconoció, y yo también a él. Tendría 16 años, 17 a lo sumo. Vivía en un pueblo próximo, donde mi hermana, que era maestra, tenía su escuela. En un tiempo no muy lejano, yo lo había tratado como un amigo, como a otro niño. Pero ahora estaba trasfigurado, parecía un hombre. Llevaba pantalón largo, camisa azul, correa negra y pistola. Cuando me vio se aproximó despacio, sonriendo. Debo confesar que consideré el cambio en su apariencia con admiración, pero algo en su sonrisa me hizo desconfiar.

—Hola, —me dijo; y se puso en cuclillas para estar a mi altura. No me dio tiempo a responderle.

—Ya sé que eres un rojo —añadió. —Tu hermana también es roja, sois un familia de rojos. Os conozco bien. Y no voy a denunciaros, voy a mataros a todos. Empezando por ti.

Sacó la pistola, y la apoyó en mi pecho. Lo hizo sin dejar de sonreír. Yo sabía que se trataba de un juego —asustar a los niños era por entonces el pasatiempo favorito de algunos adultos—, pero tuve miedo: la pistola no era de juguete. Le supliqué, no recuerdo con qué voz ni en qué tono, que me dejara en paz, pero él insistió hasta ponerme al borde del llanto:

—Sí, eres un rojo, de una familia de rojos, y voy a matarte ahora mismo.

Mi amigo Pepu miraba la escena fascinado. La presencia de un testigo me ayudó a sobrellevar la situación con un mínimo de dignidad. Por fortuna, cuando estaba a punto de echarme a llorar, la siniestra sonrisa, la voz y la pistola se alejaron, no sin dejar en el aire una alarmante advertencia:

—Me voy, pero no creas que hablé en broma.

Entonces supe lo que me había inquietado desde el principio: aquel rostro sonriente no me estaba sonriendo a mí, *se estaba riendo de mí*, disfrutando —para mi vergüenza— con mi terror, demostrándome su indisputable superioridad. Lo comprendí en aquel instante: el verano había terminado definitivamente, para dejar paso al largo tiempo de la humillación.



A merced del viento, 1973

Historia de una taberna

En la primavera de 1936 se inauguró una frutería debajo de mi casa. Un joven matrimonio hizo obras en el semisótano hasta entonces desocupado, abrió una puerta donde había una ventana, levantó un altillo de madera para que la tienda quedara al nivel de la calle, y

construyó estanterías que muy pronto se llenaron de peras y manzanas del país, de naranjas valencianas, de ciruelas y cerezas de El Bierzo. El negocio tuvo un éxito inmediato: no había otras fruterías en el barrio.

La familia, completada con una niña rubia de 8 ó 7 años llamada Raquelín, instaló su hogar en la parte posterior del sótano, que era enorme. La vivienda no tenía ventanas, y se accedía a ella desde la frutería, o bien por una puerta trasera que daba al tenebroso espacio comunal donde estaban las carboneras. Pero esos son detalles sin importancia, que no revestían especial gravedad.

Lo grave comenzó a suceder el 19 de julio. El coronel Aranda, gobernador de Asturias, había prometido mantenerse fiel a la República, pero se unió en el último momento a los rebeldes. A partir de ese día, Oviedo se convirtió en una ciudad sitiada. Las existencias de la frutería se agotaron rápidamente, y fue imposible renovarlas. Se acabó el negocio.

Cuando los avatares bélicos lo permitían, José, el frutero frustrado, sacaba un silla baja a la calle y se pasaba las horas vigilando una batería de artefactos alámbricos para cazar gorriones. Eran tiempos muy difíciles. Los pajaritos fritos son muy sabrosos, y con arroz una delicia.

Tres meses después, las llamadas columnas gallegas, con la colaboración de un tabor de Regulares y una bandera de la Legión, rompieron el cerco de Oviedo, y consolidaron un estrecho pasillo que comunicaba la ciudad con la zona franquista.

Los moros y los legionarios fueron acuartelados en las inmediaciones de mi casa. La calle se llenó de soldados que merodeaban erráticamente por mi barrio, sin saber dónde meterse. En realidad, no había donde meterse; todos los cafés, bares y tabernas de Oviedo estaban cerrados.

En esas circunstancias, José tuvo una idea salvadora. José conservaba algunas botellas de coñac y de anís (licores a los que era muy afecto) para su consumo, y se le ocurrió la idea de sacrificar su bodega personal para venderla por copas a la soldadesca. El éxito de la iniciativa fue espectacular, y la que había sido una modesta frutería de barrio se transformó de la noche a la mañana en un concurrido y cosmopolita establecimiento de bebidas. Musulmanes y cristianos olvidaban allí sus diferencias, y dejaban de pensar en los peligros que los esperaban en las trincheras. Yo tenía libre acceso al local en calidad de vecino y amigo de los propietarios, y hacía uso frecuente de tal privilegio. Aquella taberna era muy divertida.

Entre los clientes asiduos estaba el sargento-jefe de la banda de tambores y cornetas de la Legión. Era un joven bajito, rubiasco, con las piernas torcidas como de haber montado mucho a caballo, aunque me parece que aquella peculiaridad habría que atribuirle, antes que a la práctica de la equitación, a descalcificación infantil. Yo lo admiraba desde antes de conocerlo personalmente, pues lo había visto desfilar y me quedé deslumbrado por su manejo casi circense del cornetín, al que sometía a evoluciones propias de un malabarista, y por los potentes sonidos, agudos y limpiísimos, que conseguía sacarle. Creo recordar que se llamaba Santiago.

El sargento iba a la improvisada taberna provisto de una guitarra, y cantaba canciones argentinas con voz bien afinada, aunque un poco gangosa. Todavía me sé de memoria un vals dedicado a la memoria del mítico payador Santos Vega —*Allá en la pampa grandiosa /*

hubo un gaucho trovador ...—, la pieza más aplaudida de su repertorio.

Entre aquel público heterogéneo y no siempre respetuoso con las actuaciones del artista, yo era su auditor más fiel y entusiasta; nunca me iba de la taberna hasta que él no daba por finalizado el recital. El sargento debió de haber notado la fascinación que me producía su música, y un día me hizo entrega del instrumento.

—Se hace así, —me dijo.

Distribuyó los dedos de mi mano izquierda sobre el mástil de la guitarra, y me explicó:

—Tónica, dominante y sub-dominante. Tono mayor, tono menor —decía al par que cambiaba la postura de mis dedos entre los trastes. —Esos son los acordes fundamentales. Con ellos, puedes acompañar todas las canciones.

Las lecciones de música continuaron durante pocas semanas; me hubiera gustado mucho prolongarlas, pero no pudo ser. Fue una lástima. A mi maestro lo vi por última vez, de lejos, tendido en la hierba, en los terrenos del que había sido Hospital de Asturias, situado al otro lado de mi calle. El antiguo Hospital, posición de gran valor estratégico, era frecuente blanco de durísimos bombardeos. Parece que al sargento le había entrado por la parte posterior del cráneo un pequeño trozo

de metralla, sólo un pequeño trozo de metralla. «Su cabeza parecía una hucha», oí decir a otro legionario.

A veces —muy pocas— recuerdo con algún amigo estas historias, y pienso que son invenciones mías, que no sucedieron nunca. Tengo que hacer un esfuerzo para convencerme de que todo fue verdad.



Ciudad de Oviedo, 1995

Los moros entraron en Oviedo

Las historias de moros que cuenta Taibo son muy exactas. Algunas las había olvidado, pero todas las reconocí como verdaderas.

Sin embargo, echo de menos en el relato la mención a algunos moros que tuvieron para nosotros cierta notoriedad; el moro «tirinti» («teniente durante la otra guerra», nos decían sus camaradas), que a mí me parecía un viejecillo enteco y adusto, pero

que debía de ser un gañán de mucho cuidado; el moro «santo», al que todos trataban con enorme respeto: le lavaban la ropa, y apenas se atrevían a acercarse a él, generalmente encuclillado contra la pared de mi casa, de cara al sol poniente, sumido en misteriosas meditaciones; y sobre todo, echo de menos la mención a Mohamed, merecedor sin duda de un sitio en esta historia.

Recuerdo muy bien la llegada de los moros. Aparecieron una mañana ante nosotros cargados con relojes de pared, máquinas de coser, sacos de patatas y crímenes —asesinatos, violaciones— que habían llegado a nuestros oídos antes que ellos mismos a nuestra vecindad. Daban miedo. Sus barbas hirsutas, su armamento, su extraña vestimenta, su lenguaje recargado de haches —como hachas— violentas y aspiradas: todo en ellos connotaba peligrosidad. Inundaron, ocuparon el barrio, la acera de mi calle, la taberna que se abrió debajo de casa. Sólo se les veía a ellos. Con sus turbantes verdes y blancos eclipsaban a los legionarios y a los falangistas que también pululaban por la zona. En cualquier caso, no dejaban de ser figuras familiares. Los niños de Oviedo los conocíamos desde 1934. Razón de más para desconfiar.

Fueron acuartelados en una nave anexa a mi casa, en principio construida como almacén de zapatos, y que luego pasó a ser sede de una popular sociedad musical y recreativa, la Coral Vetusta, que se disolvió —o la disolvieron— cuando finalizó la guerra civil. En la posguerra, y con el muy adecuado nombre de «Babel», la vieja sede de la Coral Vetusta cumplió una amplia gama de funciones; fue escuela dominical, reñidero de gallos, baile «de criadas y de horteras», centro de reuniones sindicales, *ring* de boxeo y escenario de los primeros concursos de la canción asturiana. A veces, muchos de esos eventos se celebraban el mismo día, aunque por supuesto a distintas horas.

Desde las ventanas de la galería, mi madre, mi hermana y yo, entre aterrados y divertidos, observábamos con curiosidad a los moros. Lavaban la ropa no con las manos, sino con los pies descalzos, danzando sobre pantalones y camisas con ritmo sonoro, matizado por el chapoteo del agua jabonosa. Contemplábamos

asombrados la complicada maniobra de liar en torno a su cabeza la larga franja del turbante. Era una comunidad pintoresca, pero peligrosa.

Una noche intentaron entrar en nuestra casa. Por suerte, llevábamos unos días durmiendo en el sótano, a causa de los prolongados bombardeos. Una vecina los oyó golpear la puerta, y ordenar a gritos y con insultos que les abriéramos, que venían a registrar. Teníamos una magnífica cerradura inglesa, y la puerta no cedió. En su madera seguí viendo durante muchos años las huellas redondas del cañón de los fusiles. Eso fue todo, pero no quiero imaginar lo que hubiese sucedido de haber estado en casa mi madre, mi hermana y yo. Una pesadilla que todavía me persigue.

Recuerdo muy bien el día en que los trasladaron a otros cuarteles, creo que fuera de la ciudad. Esa misma tarde, en cuanto estuve seguro de que ningún moro quedaba en las inmediaciones, hice una incursión en la vieja sede de la Coral Vetusta, que consideraba un poco mía. Los niños de la vecindad habíamos establecido allí nuestro cuartel general antes que los moros, durante las primeras semanas de la guerra. Así que, casi como quien cumple un deber, decidí inspeccionar el local, movido también por la esperanza de encontrar algún objeto recuperable. Pero allí sólo había basura y mal olor: excrementos recientes, frascos de Ladillol, trapos sucios, casquillos de bala. Y otra cosa: bombas de mano marca *Laffite*, con la cinta medio desenvuelta. Aquello estaba literalmente minado. Di la vuelta por el interior del local, que conocía muy bien, y llegué a la habitación con ventana a la calle Cervantes. En el exterior, las cabezas de mis amigos me interrogaron con gestos y palabras.

—¿Qué encontraste?

Entonces cometí la gran estupidez. Cogí una de las bombas, y la mostré a mi público con aire de triunfo. Quería hacerme el valiente ante mis amigos, que me miraban con respetuoso asombro. Un «flecha» —falangista en versión juvenil— que pasaba por la calle en bicicleta, se detuvo para observar a su vez por la ventana. Cuando me vio se quedó demudado, gritó «¡cuerpo a tierra!», y desapareció pedaleando velozmente. Aquello me hizo reflexionar, y empecé a asus-

tarme. No sabía qué hacer. Tenía la bomba en la mano, y no me atrevía ni a dejarla en el suelo. Los niños, en aquel tiempo, sabíamos de armamento casi tanto como los militares profesionales. Yo no ignoraba que las *Laffite* sólo explotan cuando la cinta que las envuelve se desprende totalmente del cuerpo de la bomba. A mi bomba le faltaba mucho para eso, pero la cinta flojeaba por todas partes. Tras el «flecha», avisados por él sin duda, se personaron en el lugar tres viejos falangistas, que me contemplaron igualmente aterrados.

—¡Deja eso en el suelo con mucho cuidado, y sal de ahí inmediatamente!

Así lo hice. Una vez a salvo, me gritaron de todo: que si estaba loco, que podía haber ocasionado una catástrofe, que cómo se me había ocurrido semejante insensatez. Estuvieron a punto de pegarme. Mis amigos se dispersaron en silencio. Ya no me miraban con respeto, me miraban con lástima.

Mohamed

Creo que conocí a Mohamed el primer día que llegaron los moros al barrio. Por supuesto, todos los moros se llamaban Mohamed, pero aquel era único: bondadoso y sonriente, le gustaba hablar con los niños

y mostraba por mí una preferencia que yo no sabía a qué atribuir, pero que agradecía. Su amistad era una especie de aval, me daba seguridad en aquellos días peligrosos. Quizá a causa de su poblada barba rojiza me parecía un hombre muy mayor, pero hoy calculo que debía de tener poco más de veinte años. ¿De qué hablábamos? No lo recuerdo. Su castellano era muy pobre: algunos verbos en infinitivo, muy pocos sustantivos.

Un día me hizo un regalo inapreciable: dos patatas, cuya propiedad, en mi casa, nadie me disputó. Aquellas patatas eran mías, y en consecuencia fueron peladas, cortadas y fritas *para mí solo* y para nadie más. ¡Que generosidad la de los niños!

La cena se presentaba inolvidable. Lo malo fue que, cuando el plato llegó a la mesa, se produjo una especie de conmoción geológica. Las doradas, apetitosas y cálidas patatas empezaron a agitarse, ante mi sorprendida mirada, desde su propio centro. ¿Qué estaba pasando? La responsable de la conmoción apareció muy pronto: desde el fondo del plato emergía trabajosamente una negra y respetable cucaracha. Pasado el primer momento de estupor y de asco, me comí las patatas. Estaban riquísimas.

Pero no era eso lo que quería contar.

Fue un día soleado, después de comer; una de aquellas tardes vacías de la guerra cuando no hay guerra, silenciosas, extrañas, jalonadas por detonaciones aisladas y lejanas. Sentado en la carretilla de la frutería transformada en taberna, yo meditaba tal vez sobre la veleidad de la fortuna, mientras contemplaba distraído el perezoso tráfico de los moros, su incesante deambular desde y hacia el cuartel, como tercas hormigas. Los días de guerra cuando no hay guerra (ni tampoco paz), pueden ser muy aburridos. No muy lejos de mí, el sargento Aixa fumaba un cigarrillo, sumido también al parecer en hondas meditaciones.

El sargento Aixa era un moro muy peculiar: rubio, con ojos azules, atlético y felino, tenía perfil de águila y un finísimo bigote que delataba su ambición de hacer carrera en el ejército. Aquel bigotillo escrupulosamente recortado anticipaba la estrella de alférez que algún día ostentaría su guerrera. Hablaba muy bien el castellano: o había ido a la escuela en una ciudad del Protectorado, o servía en el cuerpo de Regulares desde mucho antes de 1936. Su vestimenta era espectacular: capote —o más bien capa— de tejido fino, claro, adornado con borlas verdes; uniforme de color ladrillo pálido, siempre limpio y bien planchado, gorra de plato o fez —nunca turbante— y botas altas y relucientes que golpeaba con una fusta de la que no se separaba nunca. Los pechos de Trini —hermana del propietario de la taberna, no demasiado joven pero todavía de muy buen ver—, ejercían sobre él una fascinación irresistible. El sargento Aixa se pasaba las horas muertas en aquel establecimiento para estar cerca de ella; la acosaba con atenciones, con conversaciones puntuadas con gestos galantes y miradas rendidas e intensas que Trini dejaba resbalar por su escote y fomentaba con risas excitadas y con muestras de una complacencia que no solía prodigar a la soldadesca. Pienso ahora que a Trini le agradaba que yo presenciase aquellas escenas, quizá porque temía quedarse a solas con el sargento, o porque le gustaba disponer de un testigo de sus momentos más gloriosos —como si adivinase que algún día yo iba a ser cronista de aquellos hechos—, o tal vez porque también veía en mis ojos otra prueba del poder fascinante de sus pechos.

Seguía yo sentado en la carretilla cuando apareció Mohamed. Lo encontré alterado, como ausente.

—Querer hablar contigo, —me dijo.

Abandoné mi asiento, y caminamos algunos pasos, calle abajo. A la altura del portal número 6 me detuve. Mohamed miró con recelo a derecha e izquierda.

—No aquí, —decidió.

Seguimos andando. Frente al número 4 volví a detenerme. Era un edificio pequeño, de sólo tres plantas, incluida la guardilla donde «en tiempos normales» vivían mis amigos los gemelos. Ahora, toda la casa estaba deshabitada. Los inquilinos habían emigrado en busca de climas más seguros. Mohamed vacilaba, no se decidía a hablar.

—Entra, —me dijo al fin señalando el portal.

Yo estaba muerto de curiosidad. Pero la umbría soledad del primer descansillo no le pareció a Mohamed garantía suficiente de privacidad para hablar sin que su mensaje fuera escuchado por oídos indiscretos.

—Subir.

Empecé a inquietarme. Sin embargo, subí. No era digno salir corriendo, ni tenía motivos para dudar de la amistad

de Mohamed. Cerca de la guardilla nos sentamos en las escaleras. Entonces mi inquietud comenzó a transformarse en un vago sentimiento de temor. Mohamed miraba mis piernas —yo llevaba todavía pantalón corto— con extraña fijeza, como si yo no estuviese ahí, como si el resto de mi persona hubiese desaparecido. Debo reconocer con humildad que nunca, ni antes ni después, me sentí tan codiciosamente contemplado. Pero en aquel momento no experimenté ni asomos de vanidad; sólo tenía miedo. Tardé en comprender el



Calle Fruela 6-5°, 1984-1987

carácter del riesgo que estaba corriendo, pero no hacía falta ser malicioso —a los once años recién cumplidos yo era todavía muy inocente— para intuir que la situación implicaba ciertos peligros. Me asustaba, porque no sabía a qué atribuirlo, el cambio efectuado en mi sonriente y cordial amigo, ahora enclaustrado en una tensa y patética ansiedad. Tardó en hablar.

—Dónde poder encontrar mujera, —dijo sin dejar de mirar mis piernas.

Su voz era perentoria, exigía una respuesta que yo no encontraba.

—¡Dónde! ¡Mujera!

Era evidente que Mohamed sobrevaloraba mi conocimiento de la vida. Yo no sabía dónde podía estar la «mujera» que reclamaba, pero presentía vagamente que, si no aparecía, yo podía representar una alternativa aceptable.

Me sentí, sin saber muy bien por qué, perdido. De todas formas, el hecho de que Mohamed hubiera roto su silencio me devolvió en parte la tranquilidad. Ya entonces tenía yo mucha fe en la palabra, y creía que, como afirma un viejo refrán, «hablando se entiende la gente». Así que comencé a hablar, a pronunciar palabras improvisadas e imprecisas.

—Bueno, verás, no sé... Creo que más abajo...

Fingía una tranquilidad que

estaba lejos de sentir. Mohamed seguía apremiándome.

—¡Mujera! ¡Dónde!

—Sí, alguien me dijo... Más abajo del Gobierno Civil...

Yo miraba hacia la puerta de la casa de los gemelos, con su Sagrado Corazón de colorines y hojalata, y un desalentador candado me recordaba que ningún auxilio podía esperar por aquella parte. Pensaba con intensa nostalgia en el mundo exterior, en la calle luminosa, en la carretilla de la que hace solo unos minutos me había levantado. Sólo deseaba estar de nuevo allí.

Mohamed se mostraba todavía impaciente, pero las palabras, como yo suponía, empezaron a crear un clima más distendido. Mohamed abordaba ahora el asunto desde otro punto de vista.

—¿Cuánto costar mujera?

—No te creas que mucho, me parece...

No me arriesgaba a aventurar una cifra, ignorando la capacidad adquisitiva de mi amigo. Fue él quien la aventuró.

—¿Un duro?

—De sobra, con un duro de sobra —respondí aliviado.

Mohamed debía de estar pensando en nuevas posibilidades. Sus ojos ya no estaban fijos en mis piernas, sino en una ausencia, en un ensueño. No sé de dónde sacó un duro de plata, que retuvo un instante en sus manos antes de ponerlo en las mías, a la vez que me indicaba su destino.

—Trini. Dile que yo dar a ella el duro. Tú volver con respuesta.

¡Qué alivio! Nunca bajé aquellas escaleras, para mí muy familiares, tan velozmente. Ya en la calle, tuve una súbita revelación de la belleza del mundo: el sol, el cielo azul, los árboles de siempre me parecían un milagro, una maravilla. La vida era hermosa, y yo iba a sentarme de nuevo en aquella carretilla.

Trini estaba sola, apoyada en el quicio de la puerta de la taberna, aunque el sargento Aixa no andaba muy lejos, en plática con un legionario. Me acerqué a ella y le di el duro, como me habían mandado; era un niño obediente: me sentía bien.

—De parte de Mohamed.

Trini tardó en comprender.

—¿Mohamed? ¿Dónde está Mohamed?

—Ahí, en la escalera del 4, esperando que le lleve tu respuesta.

Entonces entendió. Su reacción fue fulminante. (Empecé a sentirme mal.)

—¿Un duro a mí? —gritó con extrañeza, como tratando de valorar el alcance de tan inconcebible suceso. —¡A mí! —repitió enfatizando su perplejidad. —¿Por quién me toma ese desgraciado? ¿Qué se cree que soy yo?

¡Qué furia! ¡Qué dignidad en su actitud declamatoria, qué arte! Juraba por su honestidad, reclamaba justicia a grandes voces dirigidas a una concurrencia inexistente.

A los gritos acudió el sargento Aixa, presuroso y solícito. Trini le explicó lo ocurrido entre sollozos. (Definitivamente, me sentía fatal.)

A partir de ahí los acontecimientos se precipitaron. Aixa también gritó algo, en árabe. Dos moros armados de mosquetones se personaron inmediatamente y, después de escuchar al sargento, partieron en busca de Mohamed. Yo no acababa de entender lo que estaba pasando, pero creía que, fuera lo que fuese, no merecía tanto ruido.

Llegó Mohamed, conducido como prisionero. Asustado, desconcertado. Aixa lo puso

firme, y comenzó a golpearlo con la fusta, en la cara. Mohamed cerró los ojos, pero no se movió. A veces trastabillaba por la violencia de los golpes, pero trataba de mantenerse erguido y quieto, mansamente quieto. Sangraba por un labio. Cuando se le cansó el brazo, Aixa emitió el veredicto: diez días de arresto. Mohamed me miró un momento. En su mirada sólo había estupor. «¿Qué hicimos?», parecía preguntarme con los ojos.

Nunca más volvimos a hablarnos. Cuando nos cruzábamos por la calle, bajábamos la vista, avergonzados sin saber de qué.



El abismo (detalle), 1991-1993

Valses para despertar a Susana

Ángel González

Valse para despertar a Susana.

Ángel González (1925-)

The musical score is handwritten on aged, yellowed paper. It features two systems of staves. The first system contains the title and composer information. The second system contains the musical notation for the first system, including treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical notes and rests.

This image shows three systems of handwritten musical notation on grand staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and features several triplet markings (indicated by the number '3' above the notes). The first system includes a few notes in the treble staff that are not connected to the main melodic line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots.

This image shows a single system of handwritten musical notation on a grand staff, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is in the same key and time signature as the previous page. It begins with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Below the first system, there are four additional empty grand staves, each consisting of a treble and bass clef staff, which are not filled with notation.

SOBRE POESÍA Y POETAS

La poesía sólo puede definirse en función del poema; nada explica o justifica a la poesía salvo el poema mismo. En cambio, el poema y la poesía suelen explicar algunas cosas; entre otras, y en primer lugar, al propio poeta que, más que creador del poema, debe ser considerado un criatura; un subproducto, una excrecencia de las palabras.

El poeta no es, en consecuencia, quien escribe el poema, sino el que queda escrito, lo que se lee; su leyenda; una aparición, una aparición que sólo se materializa en la fantasía del lector.

La existencia es precaria; depende de los otros. El poeta vive en la lectura igual que los fantasmas habitan en el miedo.

- ¿y usted, ¿qué dice que es?
- Yo, poeta.
- Pues es usted un fantasma.

Escribir poesía es una forma de diversión; una manera de distanciamiento del que somos siempre, de salir de nosotros mismos.

Verterse en el verso, ser otro allí. Verle en el verso; igual que en un espejo; el mismo y distinto, ajeno, extraño, raro: in-verso.

Leer, en cambio, es conversar, compartir el espacio ideal que el verso crea, convivir. Por eso, por lo que tienen de convivencia, los versos son fuertemente incómodos, y no toleran lectores indiferentes; o conversos, o ad-versos.

Amel / orálor

Sobre poesía y poetas



Ramón Isidoro *Vanishing point 2*. 2000

La poesía sólo puede definirse en función del poema; nada explica o justifica a la poesía salvo el poema mismo. En cambio, el poema y la poesía suelen explicar algunas cosas; entre otras, en primer lugar, al propio poeta que, más que creador del poema, debe ser considerado su criatura: un subproducto, una excrecencia de las palabras.

El poeta no es, en consecuencia, quien escribe el poema sino el que queda escrito, lo que es leído: su leyenda; una apariencia, una aparición que sólo se materializa en la fantasía del lector.

Su existencia es precaria; depende de los otros. El poeta vive en la lectura igual que los fantasmas habitan en el miedo.

—Y usted, ¿qué dice que es?

—Yo, poeta.

—Pues es usted un fantasma.

Escribir poesía es una forma de diversión; una manera de distanciarnos del que somos siempre, de salir de nosotros mismos.

Verterte en el verso, ser otro allí. Verse en el verso igual que en un espejo; el mismo y distinto, ajeno, extraño, raro: in-verso.

Leer, en cambio, es conversar, compartir el espacio ideal que el verso crea, convivir. Por eso, por lo que tienen de convivencia, los versos son frecuentemente incómodos, y no toleran lectores indiferentes; o conversos o adversos.

Cuatro poéticas en *verso*

ILUSTRACIONES ELÍAS



Il Lido, 1994

I

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.

II Orden

(Poética a la que otros se aplican)

Los poetas prudentes,
como las vírgenes —cuando las había—,
no deben levantar los ojos
del firmamento.

¡Oh, tú, extranjero osado
que miras a los hombres:
contempla las estrellas!
(El Tiempo, no la Historia.)

Evita
la claridad obscena.

(Cave canem.)

Y edifica el misterio.

Sé puro:
no nombres; no ilumines.
Que tu palabra oscura se derrame en la noche
sombria y sin sentido
lo mismo que el momento de tu vida.



Sottobosco, 1994

III
Contra-orden
(Poética por la que me pronuncio ciertos días)

Esto es un poema.

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

*Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.*

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.



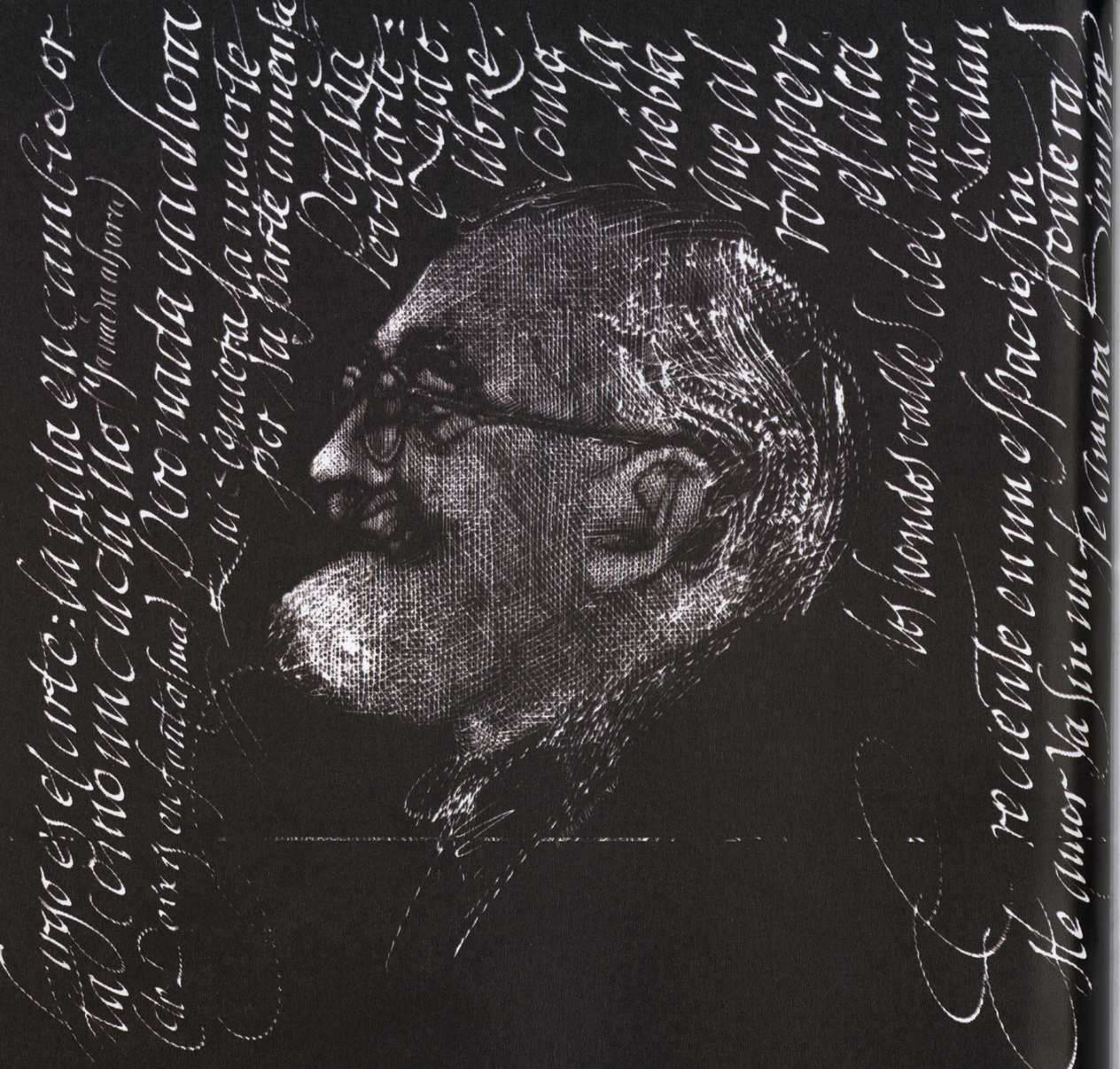
Tramonto su Burano, 1994

IV
Poética n.º 4

Poesía eres tú,
dijo un poeta
—y esta vez era cierto—
mirando al Diccionario de la Lengua.



Venezia, 1994



Hayo es el arte: la vida en cambio or
ta (Orion y el chillo) (Y una ahora)
(de L. en fantasma) Dero nada y a dora
M. (guera) la muerte
por su parte unenke
Destina
Perdarte
Xente.
Libre.
Como
meba
que al
romper
el ala

los hondos valle) del invierno
reciente en un espacio sin
He amor ya sin mi fe amam
Dumb

Ángelgrafías

por Lázaro Enríquez



lo vi: La nieve ardía.

No fue un sueño,
lo vi:
La nieve ardía.



Ninguna
era tan bella como tú/
durante
aquel fugaz momento
en que te amaba:

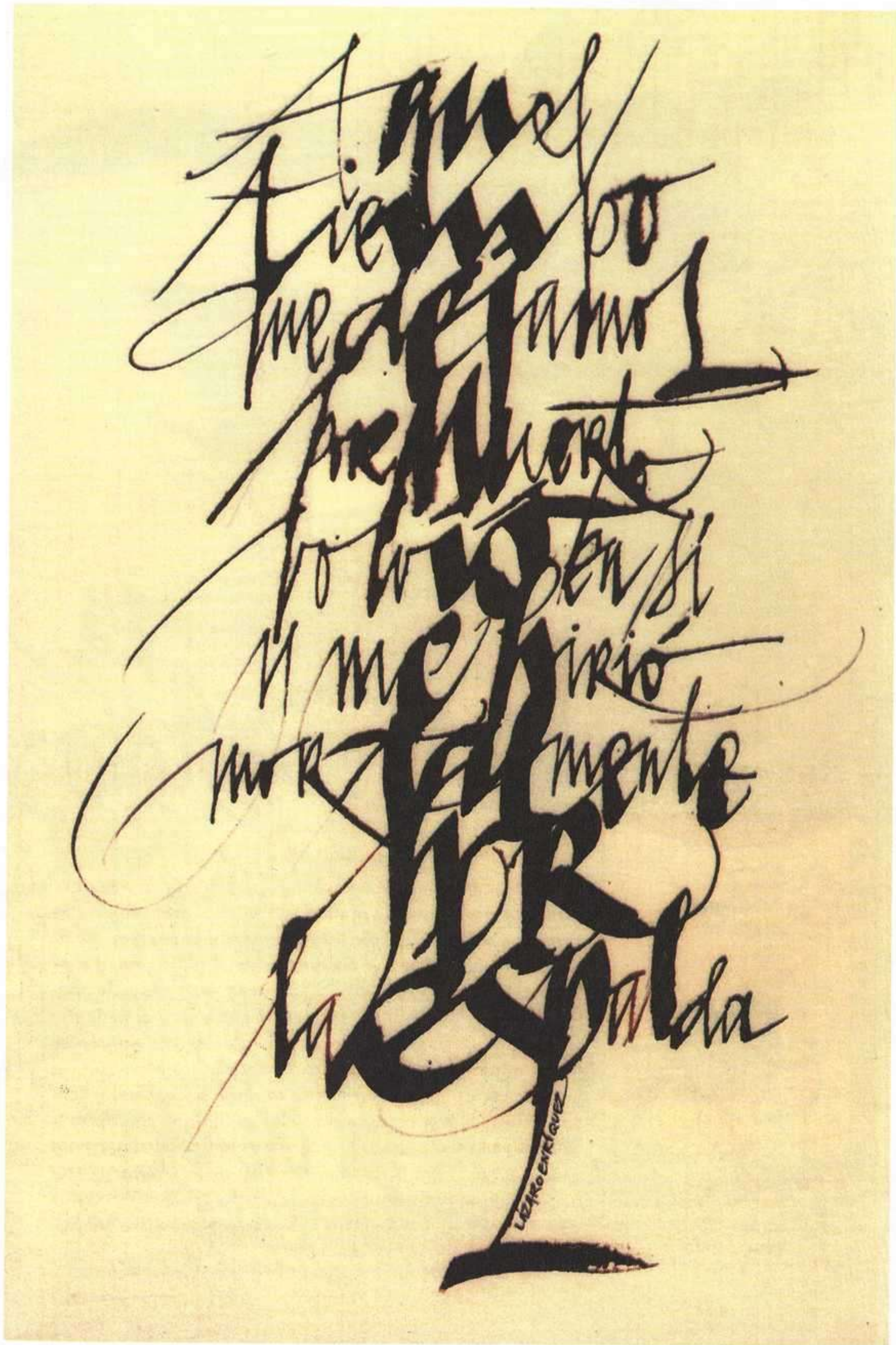
mi
vida
entera.

Ninguna era tan bella como tú
durante aquel fugaz momento en que te amaba:

mi vida

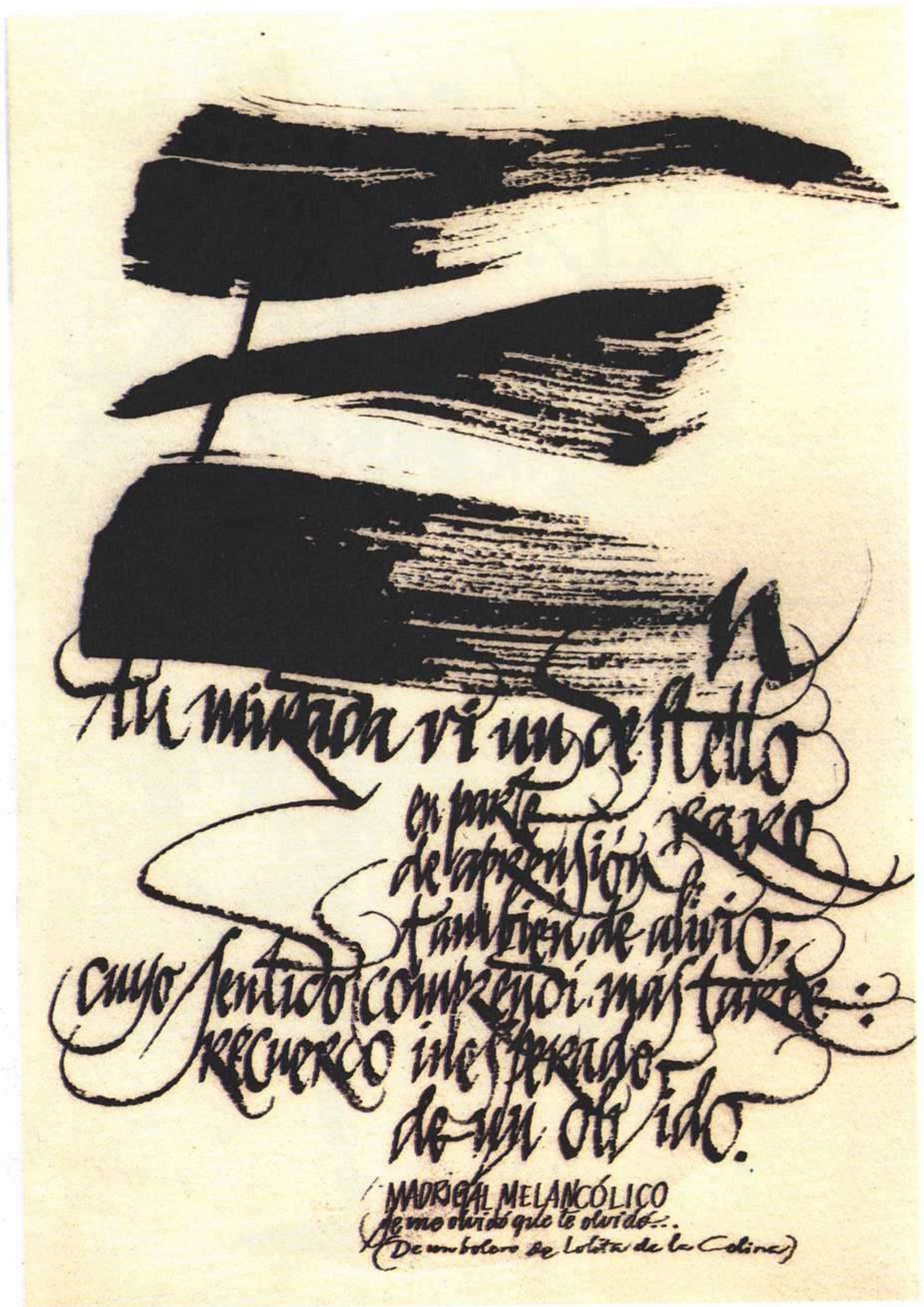
entera.

Todo amor es efimero de Prosemas o menos, 1985



Aquel tiempo
que dejamos por muerto volvió en sí,
y me hirió mortalmente por la espalda.

Todavía, la memoria alevosa de Deixis en fantasma, 1992



En tu mirada vi un destello raro,
en parte de aprensión, también de alivio,
cuyo sentido comprendí más tarde:
recuerdo inesperado de un olvido.

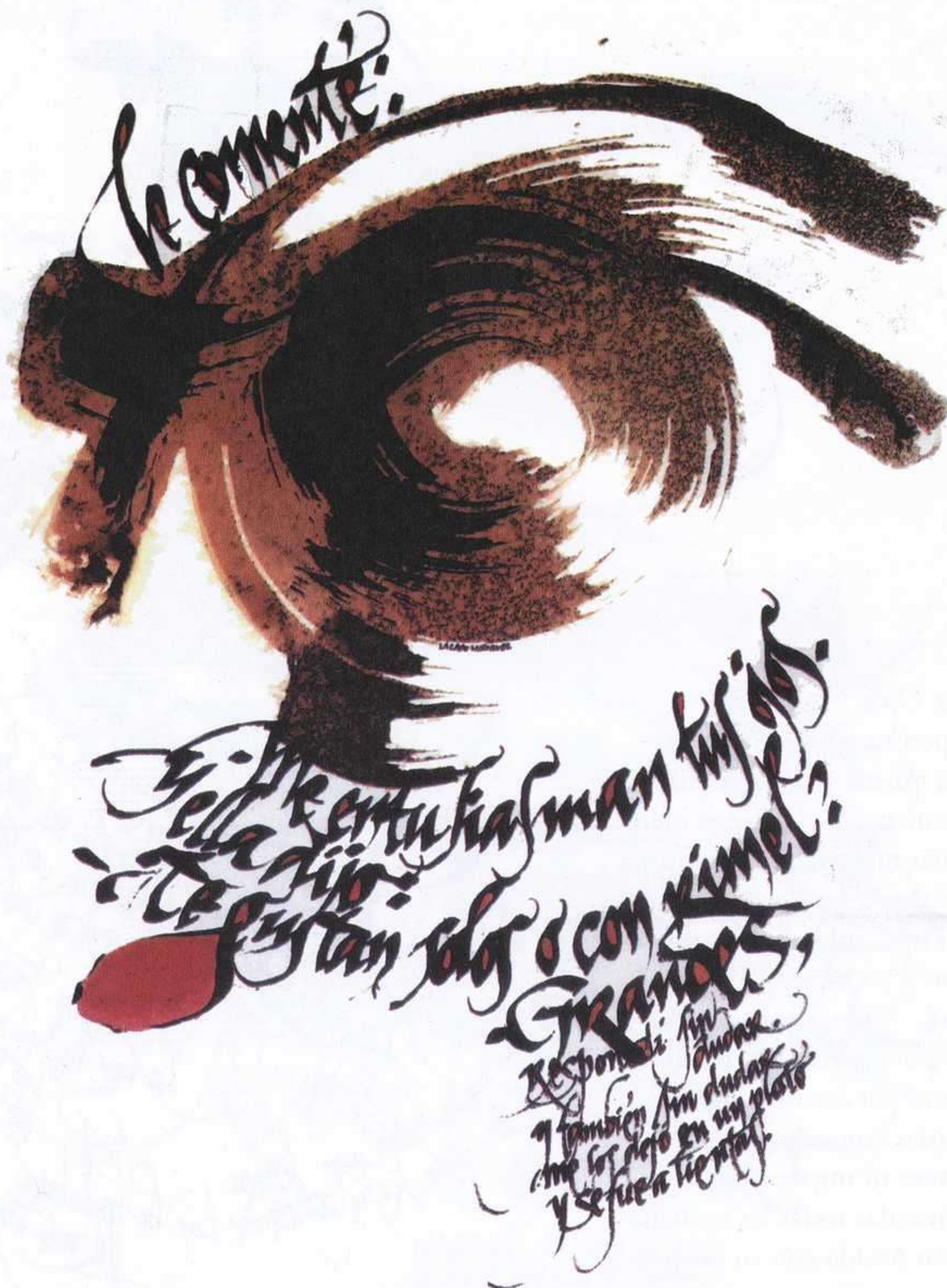
Madrigal melancólico de Prosemas o menos, 1985

de "NO TE JALAS"
Si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico,
sin desdeñar tampoco la que fuiste
por la que ibas a ser dentro de nada;
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,
a que sorprendas todas las mañanas
la luz recién nacida con tu propia
luz, y corras
la cortina impalpable que separa
el sueño de la vida,
resucitándome con tu palabra,
Lázaro alegre,
yo.

Si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico,
sin desdeñar tampoco la que fuiste
por la que ibas a ser dentro de nada;
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,
a que sorprendas todas las mañanas
la luz recién nacida con tu propia
luz, y corras
la cortina impalpable que separa
el sueño de la vida,
resucitándome con tu palabra,
Lázaro alegre,
yo.

de "NO TE JALAS"
Si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico,
sin desdeñar tampoco la que fuiste
por la que ibas a ser dentro de nada;
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,
a que sorprendas todas las mañanas
la luz recién nacida con tu propia
luz, y corras
la cortina impalpable que separa
el sueño de la vida,
resucitándome con tu palabra,
Lázaro alegre,
yo.

Me basta así (Fragmento) de Palabara sobre palabra 1965



Le comenté:

—*Me entusiasman tus ojos.*

Y ella dijo:

—*¿Te gustan solos o con rimel?*

—*Grandes,*

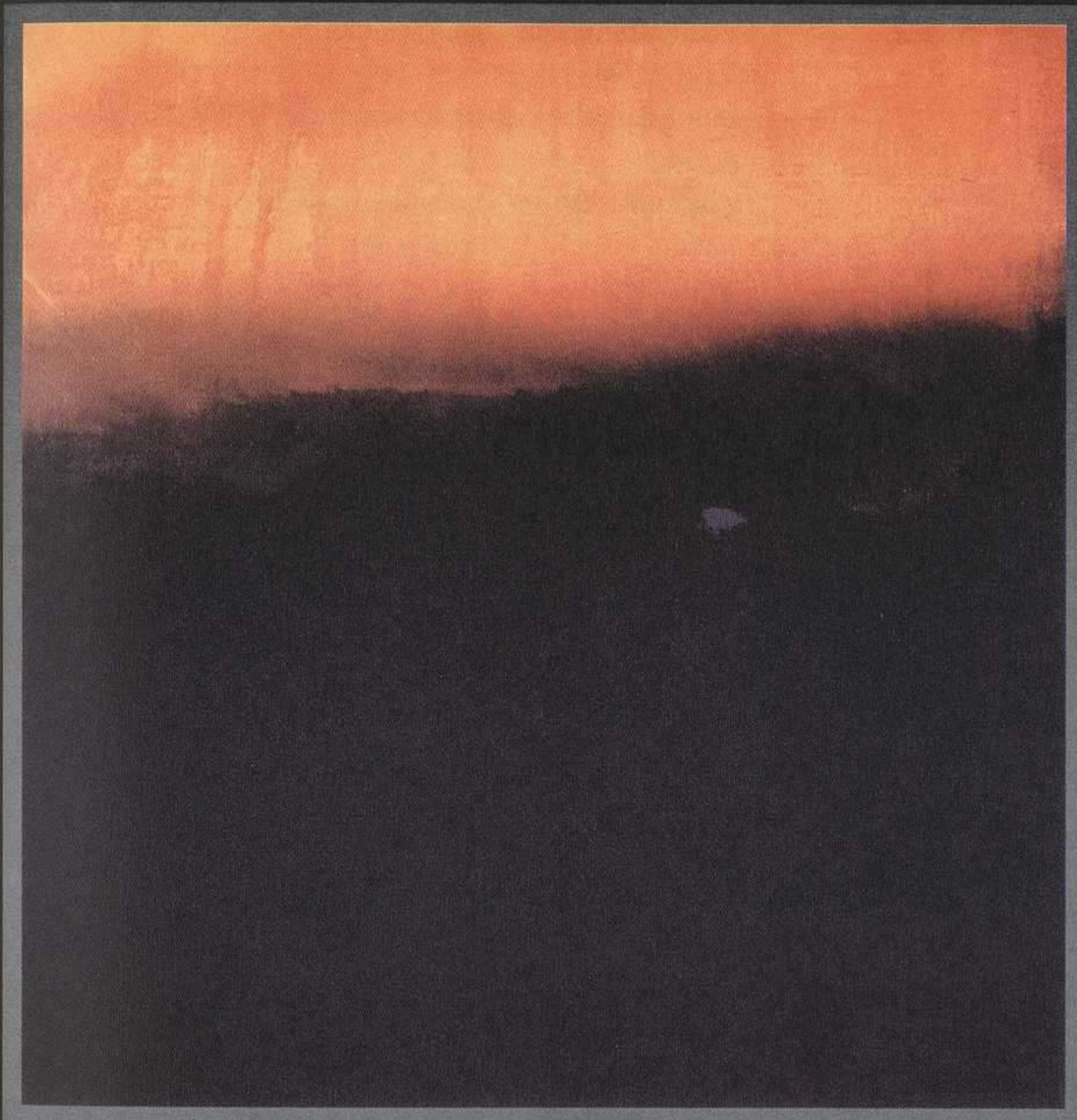
respondí sin dudar.

Y también sin dudar

me los dejó en un plato y se fue a tientas.

Eso era amor de Breves acotaciones para una biografía, 1971

ángel gonzález



Barroco Rural, 1999

nada grave

POEMAS RECIENTES

ilustraciones avelino mallo

dedicatoria

Sin ti la poesía
ya no me dice nada,
y nada tengo que decirle a ella.
La única palabra
que entiendo y que pronuncio
es ésta
que con todo mi amor hoy te dedico:
nada.



Panorámica del viento I, 2001

yo insistente

Cierro los ojos: desaparece el mundo.
En el interior negro de mi cuerpo
sigue mi yo sombrío sin cambiar de postura.
Ensimismado, mudo, impenetrable.
Asusta su silencio: es un reproche.

Abro los ojos: el mundo reaparece
luminoso, diverso.
Pero mi yo persiste, no abandona.
Él es el que lo mira,
él es el que proyecta
el mutismo obstinado, la frialdad distante
con que el mundo me observa implacable, severo.



Panorámica del viento II, 2001

quizá mejor ya no

Tanto la he llamado, tanto
he suplicado su asistencia,
que ahora,
cuando casi no tengo ya voz para llamarla,
lo único que temo es que al fin llegue.

No me vuelva a dar la vida.



Sin Título, 2001

una sombra

La madre que me parió,
en el momento de alumbrarme,
no sabía que daba a luz un pedazo de sombra.

Como era de esperar, creció la sombra,
se hizo más oscura,
negra, negra.

Y acabó ensombreciendo cuanto la rodeaba.

En su ámbito sombrío,
ya no tiene perfiles esa sombra:
confundida en lo oscuro con lo oscuro,
sombra
en pena de sí misma o
(no lo sabe)
en el dolor de lo que la rodea.

hoy

Todo lo que yo tengo de animal,
de vertebrado,
de mamífero,
hoy se adueña de mí con descaro exultante.
Hoy no tengo razón, y estoy contento.
¿De qué me serviría,
salvo para evaluar ciertas catástrofes?
No pienso, luego existo
aunque sea a duras penas, malamente.

Soy esto
—dice o casi relincha, desafiante, mi cuerpo—
y nada más que esto:
cuadrumano o solípedo
y poca cosa más: sedentario, nocturno.

Si me quedara ánimo trotaría por los campos
como un caballo joven bajo la luna llena.
Pero no tengo fuerzas;
igual que un elefante centenario
—vertebrado, mamífero—
me voy por una senda sin regreso.

caída

Y me vuelvo a caer desde mí mismo
al vacío,
a la nada.

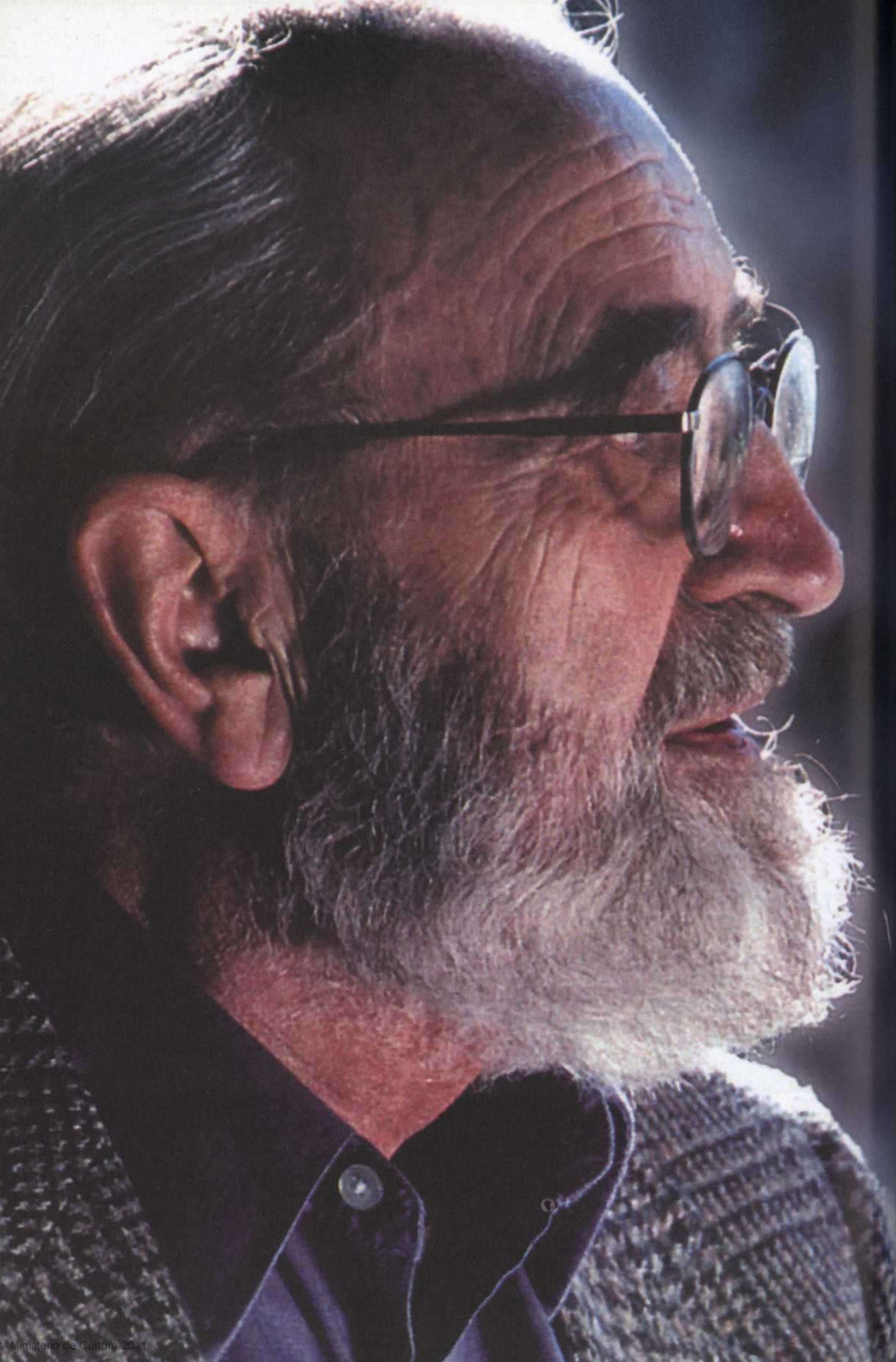
¡Qué pirueta!
¿Desciendo o vuelo?
No lo sé.

Recibo
el golpe de rigor, y me incorporo.
Me toco para ver si hubo gran daño,
mas no me encuentro.
Mi cuerpo ¿dónde está?
Me duele sólo el alma.

Nada grave.



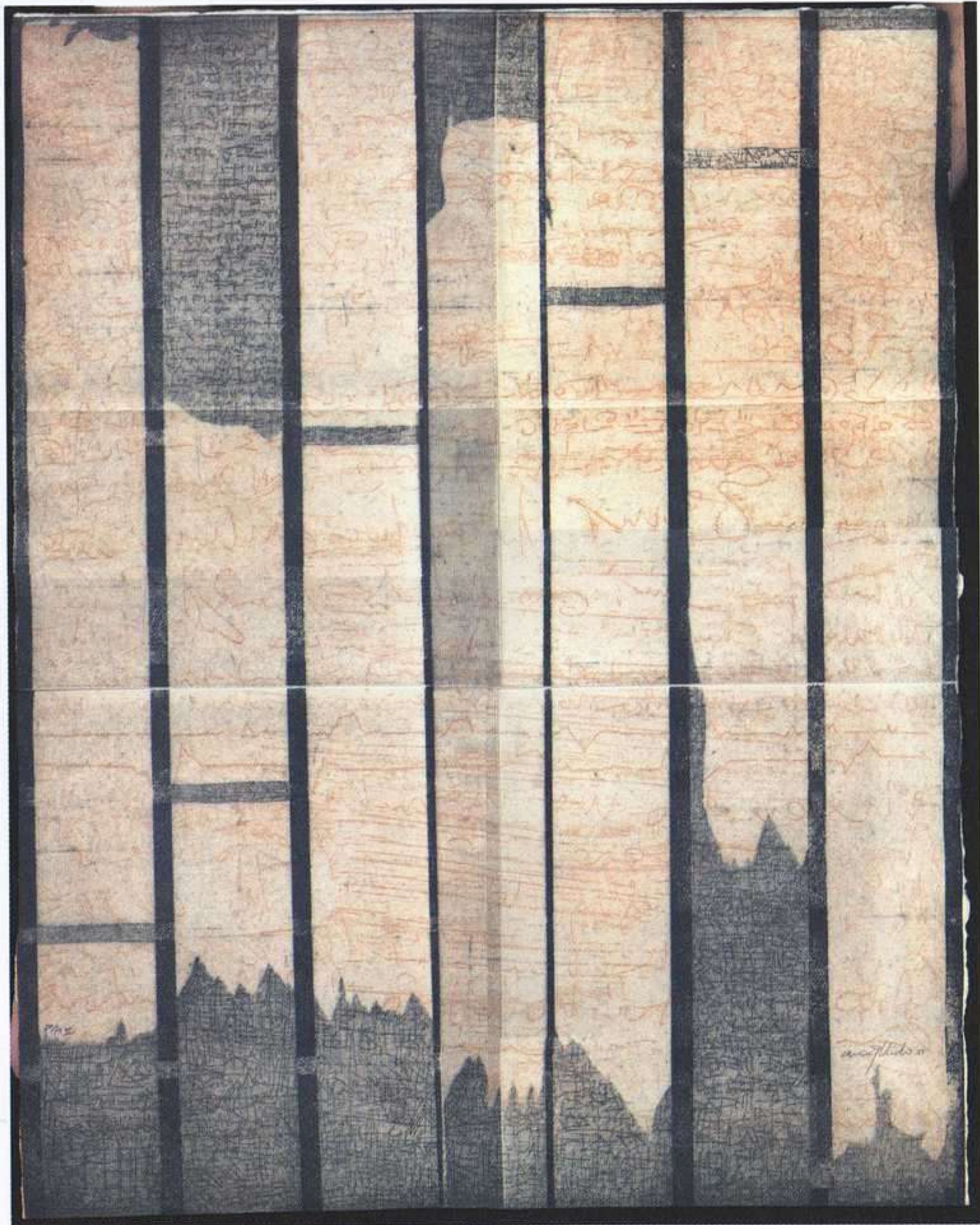
Panorámica del viento III, 2001



Ángel González

ANTOLOGÍA POÉTICA

1956-2001



Ana Bellido

Áspero mundo
1956

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.
Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenario de mi carne
trepando por los siglos y los huesos.
De su pasaje lento y doloroso
de su huida 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;
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. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento...

7

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

Un hombre lleno de febrero,
ávido de domingos luminosos,
caminando hacia marzo paso a paso,
hacia el marzo del viento y de los rojos
horizontes —y la reciente primavera
ya en la frontera del abril lluvioso...—

Aquí, Madrid, entre tranvías
y reflejos, un hombre: un hombre solo.

—Más tarde vendrá mayo y luego junio,
y después julio y, al final, agosto—.

Un hombre con un año para nada
delante de su hastío para todo.

Muerte en el olvido

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, y en tu sencilla
ternura, yo soy también sencillo
y bondadoso.
Pero si tú me olvidas
quedaré muerto sin que nadie
lo sepa. Verán viva
mi carne, pero será otro hombre
—oscuro, torpe, malo— el que la habita...

SON las gaviotas, amor.
Las lentas, altas gaviotas.

Mar de invierno. El agua gris
mancha de frío las rocas.

Tus piernas, tus dulces piernas,
enternecen a las olas.

Un cielo sucio se vuelca
sobre el mar. El viento borra
el perfil de las colinas

de arena. Las tediosas
charcas de sal y de frío
copian tu luz y tu sombra.

Algo gritan, en lo alto,
que tú no escuchas, absorta.

Son las gaviotas, amor.
Las lentas, altas gaviotas.

Sin esperanza, con convencimiento
1961

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.

El campo de batalla

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.

No hubo elección:
murió quien pudo,
quien no pudo morir continuó andando,
los árboles nevaban lentos frutos,
era verano, invierno, todo un año
o más quizá: era la vida
entera
aquel enorme día de combate.

Por el oeste el viento traía sangre,
por el este la tierra era ceniza,
el norte entero estaba
bloqueado
por alambradas secas y por gritos,
y únicamente el sur,
tan sólo
el sur,
se ofrecía ancho y libre a nuestros ojos.

Pero el sur no existía:
ni agua, ni luz, ni sombra, ni ceniza
llenaban su oquedad, su hondo vacío:
el sur era un enorme precipicio,
un abismo sin fin de donde,
lentos,
los poderosos buitres ascendían.

Nadie escuchó la voz del capitán
porque tampoco el capitán hablaba.
Nadie enterró a los muertos.

Nadie dijo:

«dale a mi novia esto si la encuentras
un día».

Tan sólo alguien remató a un caballo
que, con el vientre abierto,
agonizante,
llenaba con su espanto el aire en sombra:
el aire que la noche amenazaba.

Quietos, pegados a la dura
tierra,
cogidos entre el pánico y la nada,
los hombres esperaban el momento
último,
sin oponerse ya,
sin rebeldía.

Algunos se murieron,
como dije,
y los demás, tendidos, derribados,
pegados a la tierra en paz al fin,
esperan
ya no sé qué
—quizá que alguien les diga:
«amigos, podéis iros, el combate...»

Entre tanto,
es verano otra vez,
y crece el trigo
en el que fue ancho campo de batalla.

Ayer

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.

A eso de las siete cruzó el cielo

una lenta avioneta, y ni los niños

la miraron.

Se desató

el frío,

alguien salió a la calle con sombrero,

ayer, y todo el día

fue igual,

ya veis,

qué divertido,

ayer y siempre ayer y así hasta ahora,

continuamente andando por las calles

gente desconocida,

o bien dentro de casa merendando

pan y café con leche, ¡qué

alegría!

La noche vino pronto y se encendieron

amarillos y cálidos faroles,

y nadie pudo

impedir que al final amaneciese

el día de hoy, tan parecido

pero

¡tan diferente en luces y en aroma!

Por eso mismo,

porque es como os digo,

dejadme que os hable

de ayer, una vez más

de ayer: el día
incomparable que ya nadie nunca
volverá a ver jamás sobre la tierra.

Porvenir

TE llaman porvenir
porque no vienes nunca.
Te llaman: porvenir,
y esperan que tú llegues
como un animal manso
a comer en su mano.

Pero tú permaneces
más allá de las horas,
agazapado no se sabe dónde.

...Mañana!

Y mañana será otro día tranquilo
un día como hoy, jueves o martes,
cualquier cosa y no eso
que esperamos aún, todavía, siempre.

Discurso a los jóvenes

DE vosotros,
los jóvenes,
espero
no menos cosas grandes que las que realizaron
vuestros antepasados.
Os entrego
una herencia grandiosa:
sostenedla.
Amparad ese río
de sangre,
sujetad con segura
mano
el tronco de caballos
viejísimos,
pero aún poderosos,
que arrastran con pujanza
el fardo de los siglos
pasados.

Nosotros somos estos
que aquí estamos reunidos,
y los demás no importan.

Tú, Piedra,
hijo de Pedro, nieto
de Piedra
y biznieto de Pedro,
esfuérzate
para ser siempre piedra mientras vivas,
para ser Pedro Petrificado Piedra Blanca,
para no tolerar el movimiento,
para asfixiar en moldes apretados
todo lo que respira o que palpita.

A ti,
mi leal amigo,
compañero de armas,

escudero,
sostén de nuestra gloria,
joven alférez de mis escuadrones
de arcángeles vestidos de aceituna,
sé que no es necesario amonestarte:
con seguir siendo fuego y hierro,
basta.
Fuero para quemar lo que florece.
Hierro para aplastar lo que se alza.

Y finalmente,
tú, dueño
del otro y de la tierra,
poderoso impulsor de nuestra vida,
no nos faltes jamás.
Sé generoso
con aquellos a los que necesitas,
pero guarda,
expulsa de tu reino,
mantenlos más allá de tus fronteras,
déjalos que se mueran,
si es preciso,
a los que sueñan,
a los que no buscan
más que luz y verdad,
a los que deberían ser humildes
y a veces no lo son, así es la vida.

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.

Entreacto

NO acaba aquí la historia.
Esto es sólo
una pequeña pausa para que descansemos.
La tensión es tan grande,
la emoción que desprende la trama es tan
intensa,
que todos,
bailarines y actores, acróbatas
y distinguido público,
agradecemos
la convencional tregua del entreacto,
y comprobamos
alegremente que todo era mentira,
mientras los músicos afinan sus violines.
Hasta ahora hemos visto
varias escenas rápidas que preludiaban muerte,
conocemos el rostro de ciertos personajes
y sabemos
algo que incluso muchos de ellos ignoran:
el móvil
de la traición y el nombre
de quien la hizo.
Nada definitivo ocurrió todavía,
pero
la desesperación está nítidamente
dibujada, y los intérpretes
intentan evitar el rigor del destino
poniendo
demasiado calor en sus exuberantes
ademanos, demasiado carmín en sus sonrisas
falsas,
con lo que —es evidente— disimulan
su cobardía, el terror
que dirige
sus movimientos en el escenario.

Aquellos
ineficaces y tortuosos diálogos
refiriéndose a ayer, a un tiempo
ido,
completan, sin embargo,
el panorama roto que tenemos
ante nosotros, y acaso
expliquen luego muchas cosas, sean
la clave que al final lo justifique
todo.
No olvidemos tampoco
las palabras de amor junto al estanque,
el gesto demudado, la violencia
con que alguien dijo:
«no»,
mirando al cielo,
y la sorpresa que produce
el torvo jardinero cuando anuncia:
«Llueve, señores,
llueve
todavía».
Pero tal vez sea pronto para hacer conjeturas:
dejemos
que la tramoya se prepare,
que los que han de morir recuperen su aliento,
y pensemos,
cuando el drama prosiga y el dolor
fingido
se vuelva verdadero en nuestros corazones,
que nada puede hacerse, que está próximo
el final que tenemos de antemano,
que la aventura acabará, sin duda,
como debe acabar, como está escrito,
como es inevitable que suceda.

Introducción a las fábulas para animales

DURANTE muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales de voz docta,
de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
o necios como el ser al que glosaban.
La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
a asnos y leones, ratas, cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
al imaginativo y sutil griego,
al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.
Hoy quiero —y perdonad la petulancia—
compensar tantos bienes recibidos
del gremio irracional
describiendo algún hecho sintomático,
algún matiz de la conducta humana
que acaso pueda ser educativo
para las aves y para los peces,
para los celentéreos y mamíferos,
dirigido lo mismo a las amebas
más simples
como a cualquier especie vertebrada.
Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro
para que el perro sea

más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es el asno,
y el buey más inhibido y menos toro.
A toda bestia que pretenda
perfeccionarse como tal
—ya sea
con fines belicistas o pacíficos,
con miras financieras o teológicas,
o por amor al arte simplemente—
no cesaré de darle este consejo:
que observe al *homo sapiens*, y que aprenda.

Elegido por aclamación

Sí, fue un malentendido.

Gritaron: ¡a las urnas!
y él entendió: ¡a las armas! —dijo luego.
Era pundonoroso y mató mucho.
Con pistolas, con rifles, con decretos.

Cuando envainó la espada dijo, dice:
La democracia es lo perfecto.
El público aplaudió. Sólo callaron,
impasibles, los muertos.

El deseo popular será cumplido.
A partir de esta hora soy —silencio—
el Jefe, si queréis. Los disconformes
que levanten el dedo.

Inmóvil mayoría de cadáveres
le dio el mando total del cementerio.

Palabra sobre palabra
1965

Me basta así

SI yo fuese Dios
y tuviese el secreto,
haría
un ser exacto a ti;
lo probaría
(a la manera de los panaderos
cuando prueban el pan, es decir:
con la boca),
y si ese sabor fuese
igual al tuyo, o sea
tu mismo olor, y tu manera
de sonreír,
y de guardar silencio,
y de estrechar mi mano estrictamente,
y de besarnos sin hacernos daño
—de esto sí estoy seguro: pongo
tanta atención cuando te beso—;
entonces,
si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico,
sin desdeñar tampoco la que fuiste
por la que ibas a ser dentro de nada;
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,
a que sorprendas todas las mañanas
la luz recién nacida con tu propia
luz, y corras

la cortina impalpable que separa
el sueño de la vida,
resucitándome con tu palabra,
Lázaro alegre,
yo,
mojado todavía
de sombras y pereza,
sorprendido y absorto
en la contemplación de todo aquello
que, en unión de mí mismo,
recuperas y salvas, mueves, dejas
abandonado cuando —luego— callas...

(Escucho tu silencio.

Oigo

constelaciones: existes.

Creo en ti.

Eres.

Me basta.)

Inventario de lugares propicios al amor

SON pocos.

La primavera está muy prestigiada, pero es mejor el verano.

Y también esas grietas que el otoño forma al interceder con los domingos en algunas ciudades

ya de por sí amarillas como plátanos.

El invierno elimina muchos sitios:

quicios de puertas orientadas al norte,

orillas de los ríos,

bancos públicos.

Los contrafuertes exteriores

de las viejas iglesias

dejan a veces huecos

utilizables aunque caiga nieve.

Pero desengañémonos: las bajas

temperaturas y los vientos húmedos

lo dificultan todo.

Las ordenanzas, además, proscriben

la caricia (con exenciones

para determinadas zonas epidérmicas

—sin interés alguno—

en niños, perros y otros animales)

y el «no tocar, peligro de ignominia»

puede leerse en miles de miradas.

¿A dónde huir, entonces?

Por todas partes ojos bizcos,

córneas torturadas,

implacables pupilas,

retinas reticentes,

vigilan, desconfían, amenazan.

Queda quizá el recurso de andar solo,

de vaciar el alma de ternura

y llenarla de hastío e indiferencia,

en este tiempo hostil, propicio al odio.

Preámbulo a un silencio

PORQUE se tiene conciencia de la inutilidad de tantas cosas
a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un árbol
—en verano—
y se calla.

(¿Dije tranquilamente?: falso, falso:
uno se sienta inquieto haciendo extraños gestos,
pisoteando las hojas abatidas
por la furia de un otoño sombrío,
destrozando con los dedos el cartón inocente de una caja de
fósforos,
mordiéndolo injustamente las uñas de esos dedos,
escupiendo en los charcos invernales,
golpeando con el puño cerrado la piel rugosa de las casas que
permanecen indiferentes al paso de la primavera,
una primavera urbana que asoma con timidez los flecos de
sus cabellos verdes allá arriba,
detrás del zinc oscuro de los canalones,
levemente arraigada a la materia efímera de las tejas a punto
de ser polvo.)

Eso es cierto, tan cierto
como que tengo un nombre con alas celestiales,
arcangélico nombre que a nada corresponde:
Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
—quiero decir: las uñas—
y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.

Vals de atardecer

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 arrebatada por rachas
su corazón raído de muchachas.

A dónde llevará esa leve brisa,
a qué jardín con luna esa sumisa
corriente
que gira de repente
desatando en sus vueltas
doradas cabelleras, ahora sueltas,
borrosas, imprecisas
en el río de música y metralla
que es un vals cuando estalla
sus trompetas.

Todavía inquietas,
vuelan las flautas hacia el cordelaje
de las arpas ancladas en la orilla
donde los violoncelos se han dormido.

Los oboes apagan el paisaje.
Las muchachas se apean de sus sillas,
se arreglan el vestido
con manos presurosas y sencillas,
y van a los lavabos, como después de un viaje.

Canción de invierno y de verano

CUANDO es invierno en el mar del Norte
es verano en Valparaíso.

Los barcos hacen sonar sus sirenas al entrar en el puerto de
Bremen con jirones de niebla y de hielo en sus cabos,
mientras los balandros soleados arrastran por la superficie
del Pacífico Sur bellas bañistas.

Eso sucede en el mismo tiempo,
pero jamás en el mismo día.

Porque cuando es de día en el mar del Norte
—brumas y sombras absorbiendo restos
de sucia luz—
es de noche en Valparaíso
—rutilantes estrellas lanzando agudos dardos
a las olas dormidas.

Cómo dudar que nos quisimos,
que me seguía tu pensamiento
y mi voz te buscaba —detrás,
muy cerca, iba mi boca.

Nos quisimos, es cierto, y yo sé cuánto:
primaveras, veranos, soles, lunas.

Pero jamás en el mismo día.

Primera evocación

RECUERDO

bien
a mi madre.

Tenía miedo del viento,
era pequeña
de estatura,
la asustaban los truenos,
y las guerras
siempre estaba temiéndolas
de lejos,
desde antes
de la última ruptura
del Tratado suscrito
por todos los ministros de asuntos exteriores.

Recuerdo
que yo no comprendía.

El viento se llevaba
silbando
las hojas de los árboles,
y era como un alegre barrendero
que dejaba las niñas
despeinadas y enteras,
con las piernas desnudas e inocentes.

Por otra parte, el trueno
tronaba demasiado, era imposible
soportar sin horror esa estridencia,
aunque jamás ocurría nada luego:
la lluvia se encargaba de borrar
el dibujo violento del relámpago
y el arco iris ponía
un bucólico fin a tanto estrépito.

Llegó también la guerra un mal verano.
Llegó después la paz, tras un invierno
todavía peor. Esa vez, sin embargo,
no devolvió lo arrebatado el viento.
Ni la lluvia
pudo borrar las huellas de la sangre.
Perdido para siempre lo perdido,
atrás quedó definitivamente
muerto lo que fue muerto.

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;

cuando el rayo
hiende el aire, y crepita,
y cae en tierra,
trazando surcos de carbón y fuego,
erizando los lomos de los gatos
y trastocando el norte de las brújulas;

y, sobre todo, cuando
la guerra ha comenzado,
lejos —nos dicen— y pequeña
—no hay por qué preocuparse—, cubriendo
de cadáveres mínimos distantes territorios,
de crímenes lejanos, de huérfanos pequeños...

Breves acotaciones para una biografía

1967

Meriendo algunas tardes

MERIENDO algunas tardes:
no todas tienen pulpa comestible.

Si estoy junto a la mar
muerdo primero los acantilados,
luego las nubes cárdenas y el cielo
—escupo las gaviotas—,
y para postre dejo las bañistas
jugando a la pelota y despeinadas.

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,
rememorando el tiempo devorado
con un acre sabor a nada en la garganta.

Así nunca volvió a ser

COMO llevaba trenza
la llamábamos trencita en la tarde del jueves.
Jugábamos a montarnos en ella y nos llevaba
a una extraña región de la que nunca volveríamos.

Porque es casi imposible abandonar
aquel olor a tierra de su cabello sucio,
sus ásperas rodillas todavía con polvo
y con sangre de la última caída
y, sobre todo,
la nacarada nuca donde se demoraban
unas gotas de luz cuando ya luz no había.

Allí me dejó un día de verano
y jamás regresó
a recoger mi insomne pensamiento
que desde entonces vaga por sus brazos
corrigiendo su ruta, terco y contradictorio,
lo mismo que una hormiga que no sabe salir
de la rama de un árbol en el que se ha perdido.

Procedimientos narrativos

1972

Égloga

ME eduqué en una comunidad religiosa
que contaba con monjas muy inteligentes.
Los jueves se exhibían en los claustros.

—*Dame la manita,*
les decían los visitantes
ofreciéndoles bombones y monedas.
Pero ellas no daban nada: al contrario,
pedían continuamente.

En domingo tocaban las campanas.
Era hermoso mirarlas, tan lustrosas,
lamiéndose los velos cuando en marzo
el sol de mediodía presagiaba tormenta.

Había una, sobre todo, que era muy cazadora.
Perseguía a las niñas más allá de las tapias
y las traía sujetas por el pelo
hasta los breves pies de la madre abadesa.

Al caer de la tarde paseaban
por una carretera sombreada de chopos.
Se cruzaban con carros y rebaños,
caminaban ligeras, y el murmullo
de sus voces
el viento lo llevaba y lo traía
volando por los campos
entre esquilas y abejas,
como un tierno balido gregoriano.
Si oían a lo lejos la bocina de un coche,
se dispersaban hacia las cunetas,
ruidosas, excitadas y confusas.

Cuando el aire
quedaba limpio de polvo y estrépito,
se las podía ver, al fin tranquilas,
picoteando moras en las zarzas.

A la hora del ángelus,
fatigadas y dóciles,
ellas mismas volvían a las celdas,
como si las llevase del rosario
—tironeando dulce y firmemente—
la omnipresente mano de su Dueño.

Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural

EL primer violín canta
en lo alto del llanto
igual que un ruiseñor sobre un ciprés.
Como una mariposa,
la viola apenas viola
el reposo del aire.

Cruza el otro violín a ras del *cello*,
semejante a un lagarto
que entre dos manchas verdes
deja sólo el recuerdo de la luz de su cola.

Piano negro,
féretro entreabierto:
¿quién muere ahí?

Sobre los instrumentos,
los arcos
dibujan lentamente
la señal de la cruz
casi en silencio.

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

*Muestra, corregida y aumentada, de algunos
procedimientos narrativos y de las actitudes
sentimentales que habitualmente comportan*

1972

Entonces

ENTONCES,
en los atardeceres de verano,
el viento
traía desde el campo hasta mi calle
un inestable olor a establo
y a hierba susurrante como un río
que entraba con su canto y con su aroma
en las riberas pálidas del sueño.

Ecos remotos,
sones desprendidos
de aquel rumor,
hilos de una esperanza
poco a poco deshecha,
se apagan dulcemente en la distancia:

ya ayer va susurrante como un río

llevando lo soñado aguas abajo,
hacia la blanca orilla del olvido.

A veces, en octubre, es lo que pasa...

CUANDO nada sucede,
y el verano se ha ido,
y las hojas comienzan a caer de los árboles,
y el frío oxida el borde de los ríos
y hace más lento el curso de las aguas;

cuando el cielo parece un mar violento,
y los pájaros cambian de paisaje,
y las palabras se oyen cada vez más lejanas,
como susurros que dispersa el viento;

entonces,
ya se sabe,
es lo que pasa:

esas hojas, los pájaros, las nubes,
las palabras dispersas y los ríos,
nos llenan de inquietud súbitamente
y de desesperanza.

No busquéis el motivo en vuestros corazones.
Tan sólo es lo que dije:
lo que pasa.

Calambur

LA axila vegetal, la piel de leche,
espumosa y floral, desnuda y sola,
niegas tu cuerpo al mar, ola tras ola,
y lo entregas al sol: que le aproveche.

La pupila de Dios, dulce y piadosa,
dora esta hora de otoño larga y cálida,
y bajo su mirada tu piel pálida
pasa de rosa blanca a rosa rosa.

Me siento dios por un instante: os veo
a él, a ti, al mar, la luz, la tarde.
Todo lo que contemplo vibra y arde,
y mi deseo se cumple en mi deseo:

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.

Glosas a Heráclito

I

NADIE se baña dos veces en el mismo río.
Excepto los muy pobres.

2

LOS más dialécticos, los multimillonarios:
nunca se bañan dos veces en el mismo
traje de baño.

3

(Traducción al chino)

NADIE se mete dos veces en el mismo lío.
(Excepto los marxistas-leninistas.)

4

(Interpretación del pesimista)

NADA es lo mismo, nada
permanece.

Menos
la Historia y la morcilla de mi tierra:

se hacen las dos con sangre, se repiten.

Oda a la noche o letra para tango

NOCHE estrellada en aceptable uso,
con pálidos reflejos y opacidad lustrosa,
vieja chistera inútil en los tiempos que corren
como escuálidos galgos sobre el mundo,
definitivamente eres un lujo
que ha pasado de moda.

Tras la fría superficie de las calles de luna,
el alcanfor del sueño conserva en el armario
de la ciudad oscura a los que duermen
y no te verán nunca.

Yo, sin embargo, te llevo en la cabeza,
vieja noche de copa,
y cuando vuelvo a casa sorteando
imprevisibles gatos 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.

Acoma, New Mexico, diciembre, 5:15 pm.

CON tan inconsistentes materiales

—luz en polvo,
una tela de araña,
las ramas de un arbusto,
espacio, soledad, pájaros, viento—

ante mis ojos
levantó la tarde
un monumento de belleza
que parecía inextinguible:

inmensos pabellones de silencio,
galerías abiertas a altísimos abismos,
columnas de reflejos deslumbrantes,
lienzos tersos, ingravidos,
de metal transparente como vidrio.

Mas todo aquello
—estatua o fortaleza—,
después de haberse erguido,
abrió dos grandes alas de misterio,
y se perdió en un vuelo negro y rápido.

De su presencia lúcida
sólo nos queda ahora
un desolado pedestal vacío
de sombra, y frío, y noche, y desamparo.

Chiloé, setiembre, 1972

(Un año después, en el recuerdo)

Estuve en Chiloé junto a la primavera.
(Sería otoño en España.)

Humedad olorosa,
praderas solitarias.

Recuperé de pronto tiempo y tierra.
(Tiempo perdido, tierra derrotada.)

El mar mordía los acantilados
con sus dientes de espuma verde y blanca.

Veía el Norte en el Sur.

¡Espejismo de rostros y de muros
iluminados con palabras
puras: *libertad, compañeros!*

(Y en el fondo, con nieve, las montañas.)

¿De dónde regresaba todo aquello?

Surgidos de la bruma
—¿era ayer o mañana?—
albatros quietos, levitando arriba,
serenaban el aire con sus extensas alas.

Crepúsculo, Albuquerque, estío

¡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.

El llamado crepúsculo
¿no es el rubor —efímero— del día
que se siente culpable
por todo lo que fue
—y lo que no ha sido?

Ese día fugaz
que, igual que un delincuente,
aprovecha las sombras para irse.

Rosa de escándalo
(*Albuquerque, noviembre*)

SÚBITA, inesperada, espesa nieve
ciega el último oro
de los bosques.
Un orden nuevo y frío
sucede a la opulencia del otoño.
Troncos indiferentes.
Silencio dilatado en muertos ecos.
Sólo los cuervos
protestan en voz alta,
descienden a los valles
y —airados e insolentes—
ocupan los jardines
con su negro equipaje de plumas y graznidos.
Inquietantes, incómodos, severos,
desde sus altos púlpitos marchitos
increpan a la tarde de noviembre
que exhibe todavía
entre sus galas secas
la belleza impasible de una rosa.

El Cristo de Velázquez

A Luis Ríos

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

Un piadoso pincel lavó con leves
algodones de luz tu carne herida,
y otra vez la apariencia de la vida
a florecer sobre tu piel se atreve.

No burlaste a la muerte. No pudiste.
El cuerno y el pincel, confabulados,
dejaron tu derrota confirmada.

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

Palabras del anticristo

YO soy
la mentira y la muerte
(es decir, la verdad última
del hombre).

Sé que no hay esperanza,
pero te dije:

espera,

con el único fin
de envenenar la vida
con la letal ponzoña de los sueños.

No hubo resurrección.

Una gran piedra
selló mi tumba,
en la que sólo había
silencio y sombra.

Nada hallaron en ella, salvo sombra y silencio.

Yo soy el que no fue
ni será nunca:

en la oquedad vacía,
la turbia resonancia de tu miedo.

Hay tres momentos graves, más el cuarto

HAY tres momentos graves en la vida de un hombre,
a saber:
cuando nace,
y cuando pierde el uso de sus seres queridos.

Luego transcurre el tiempo,
y el olvido acontece,
y ya como si nada,
como si casi nada,
nos sentimos vivir en un lugar extraño.

El cuarto es conocido;
lo que pasa es que apenas tiene muebles.

Pétalo a pétalo, memorizó la rosa

PENSÓ tanto en la rosa,
la aspiró tantas veces en su ensueño,
que cuando vio una rosa
verdadera
le dijo
desdeñoso,
volviéndole la espalda:
—mentirosa.

Dos homenajes a Blas de Otero

I

RESUENA en tus palabras
un difuso clamor de verdades oscuras,
cuando me las encuentro.

Rompen
en mi memoria, siempre
sonoras, firmes, claras,
como las olas de un mar poderoso
que sumerge y levanta,
sin devolver ni arrebatarse nunca del todo,
una realidad turbia y mutilada:
el tiempo, el tiempo ido.

A su conjuro,
entre gotas de sal y luz de agua,
con el tiempo
yo mismo,
restos recuperados de mí mismo
vuelven y configuran un fantasma
que dibuja en el aire el viejo gesto
—casi olvidado ya— de la esperanza.

No todo se ha perdido;
vienen
a mi memoria siempre tus palabras
—claras, firmes, sonoras—
trayéndola, llevándola.

II

UNA voz era paz, o luz, o acaso
era fuego esa voz; todavía llama.
O era viento tal vez: ved la alta rama
del olmo aún temblorosa tras su paso.

Era roja esa voz en el ocaso;
cuando la noche sus horrores trama,

vuelve su resplandor: sangre que clama
al cielo ese de los hombres, raso.

Impaciente de paz, y luminosa,
ardiente, airada, entera y verdadera,
era dura esa voz: todavía dura

airosa y alta, como si tal cosa
—alzarse en estos tiempos— nada fuera.
Admirad, ya hecha estatua, su estatura.

Carta

AMOR mío:
el tiempo turbulento pasó por mi corazón
igual que, durante una tormenta, un río pasa bajo un
puente:
rumoroso, incesante, lleva lejos
hojas y peces muertos,
fragmentos desteñidos del paisaje,
agonizantes restos de la vida.

Ahora,
todo ya aguas abajo
—luz distinta y silencio—,
quedan sólo los ecos de aquel fragor distante,
un aroma impreciso a cortezas podridas,
y tu imagen entera, incommovible,
tercamente aferrada
—como la rama grande
que el viento desgajó de un viejo tronco—
a la borrosa orilla de mi vida.

Así parece

ACUSADO por los críticos literarios de realista,
mis parientes en cambio me atribuyen
el defecto contrario;

afirman que no tengo
sentido alguno de la realidad.
Soy para ellos, sin duda, un funesto espectáculo:
analistas de textos, parientes de provincias,
he defraudado a todos, por lo visto;
¡qué le vamos a hacer!

Citaré algunos casos:

Ciertas tías devotas no pueden contenerse,
y lloran al mirarme.
Otras mucho más tímidas me hacen arroz con leche,
como cuando era niño,
y sonríen contritas, y me dicen:

qué alto,
si te viese tu padre...,
y se quedan suspensas, sin saber qué añadir.

Sin embargo, no ignoro
que sus ambiguos gestos
disimulan
una sincera compasión irremediable
que brilla húmedamente en sus miradas
y en sus piadosos dientes postizos de conejo.

Y no sólo son ellas.

En las noches,
mi anciana tía Clotilde regresa de la tumba
para agitar ante mi rostro sus manos sarmentosas
y repetir con tono admonitorio:
¡Con la belleza no se come! ¿Qué piensas que es la vida?

Por su parte,
mi madre ya difunta, con voz delgada y triste,
augura un lamentable final de mi existencia:
manicomios, asilos, calvicie, blenorragia.

Yo no sé qué decirles, y ellas
vuelven a su silencio.
Lo mismo, igual que entonces.
Como cuando era niño.

Parece
que no ha pasado la muerte por nosotros.

Deixis en fantasma

1992

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.

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.

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 otoño se acerca

EL otoño se acerca con muy poco ruido:
apagadas cigarras, unos grillos apenas,
defienden el reducto
de un verano obstinado en perpetuarse,
cuya suntuosa cola aún brilla hacia el oeste.
Se diría que aquí no pasa nada,
pero un silencio súbito ilumina el prodigio:
ha pasado
un ángel
que se llamaba luz, o fuego, o vida.
Y lo perdimos para siempre.

Casi invierno

ALAMEDAS desnudas,
mi amor se vino al suelo.
Verdes velos, velados
por el leve amarillo
de la melancolía,
grandes hojas de luz,
días caídos
de un otoño abatido por el viento.

¿Y me preguntas hoy por qué estoy triste?

De los álamos vengo.

Quise

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 mías.

Nada más bello

¡ESE rayo de sol inesperado
que destella en la nieve
recién caída!

Mucho más bella era la sonrisa
que iluminaba un rostro
todavía mojado por las lágrimas.

Viejo tapiz

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.

Pronósticos

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

Áspero mundo

GERARDO DIEGO



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

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

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

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

ESTO NO ES NADA

Si tuviésemos la fuerza suficiente
para apretar como es debido un trozo de madera,
sólo nos quedaría entre las manos
un poco de tierra.

Y si tuviésemos más fuerza todavía
para presionar con toda la dureza
esa tierra, sólo nos quedaría
entre las manos un poco de agua fresca.

Y si fuese posible aún
oprimir el agua,
ya no nos quedaría entre las manos
nada.



Aurelio Suárez *Él y ella*, 1947

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

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

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

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

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

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

CIUDAD

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

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

Apuntes para la biografía de los poetas

FRANCISCO AYALA

ILUSTRACIONES ALEJANDRO MIERES

E

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

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

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

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

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

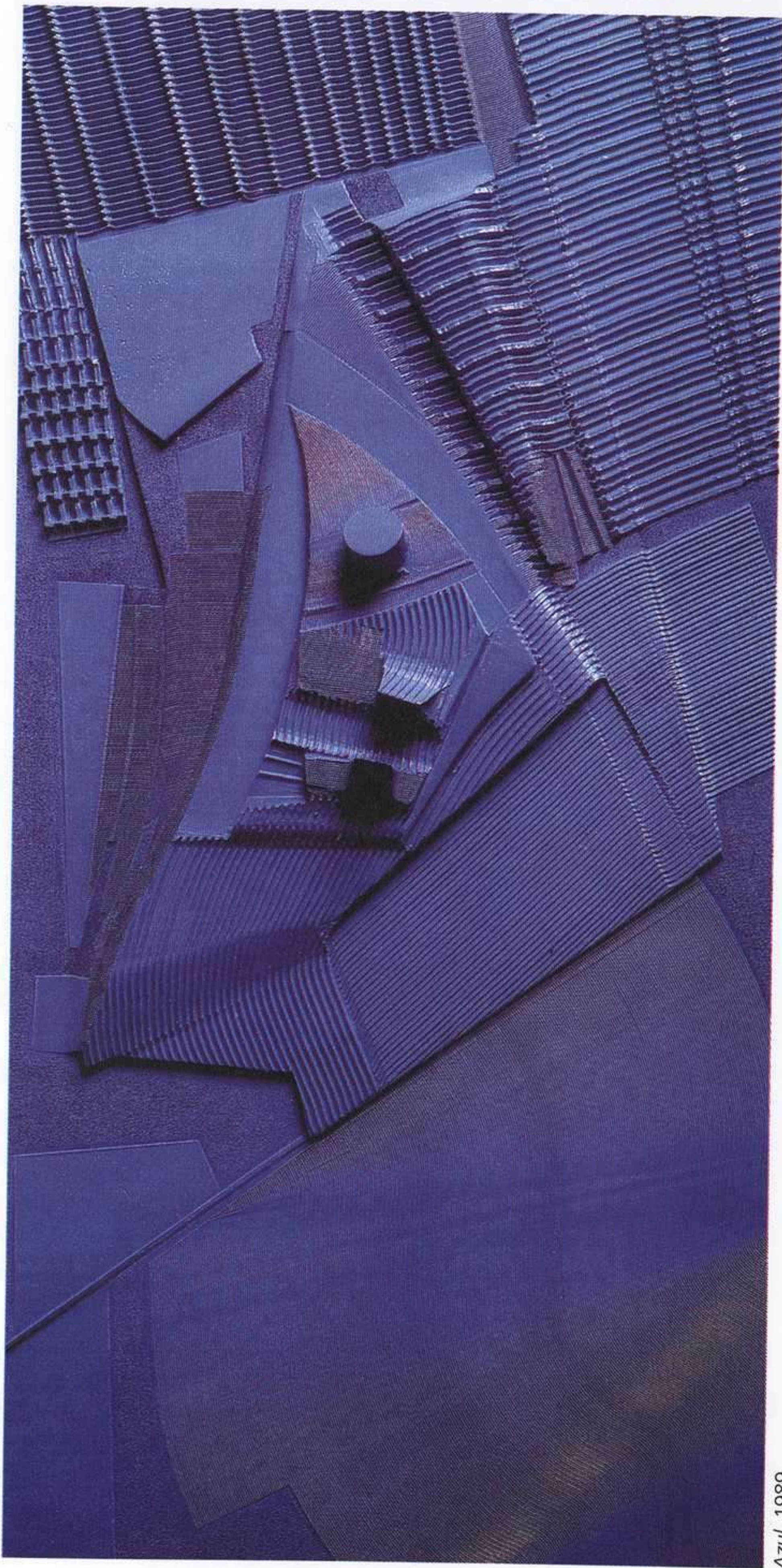
aparezca centrando el cuadro del ambiente que la ha condicionado. En el caso de Bécquer, es evidente que su biografía — es decir, la historia de su vida de poeta— deberá situarse dentro de su país y de su época, y bajo la influencia general del espíritu de esa época (*Zeitgeist*), así como bajo la influencia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

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

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

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

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





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

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

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

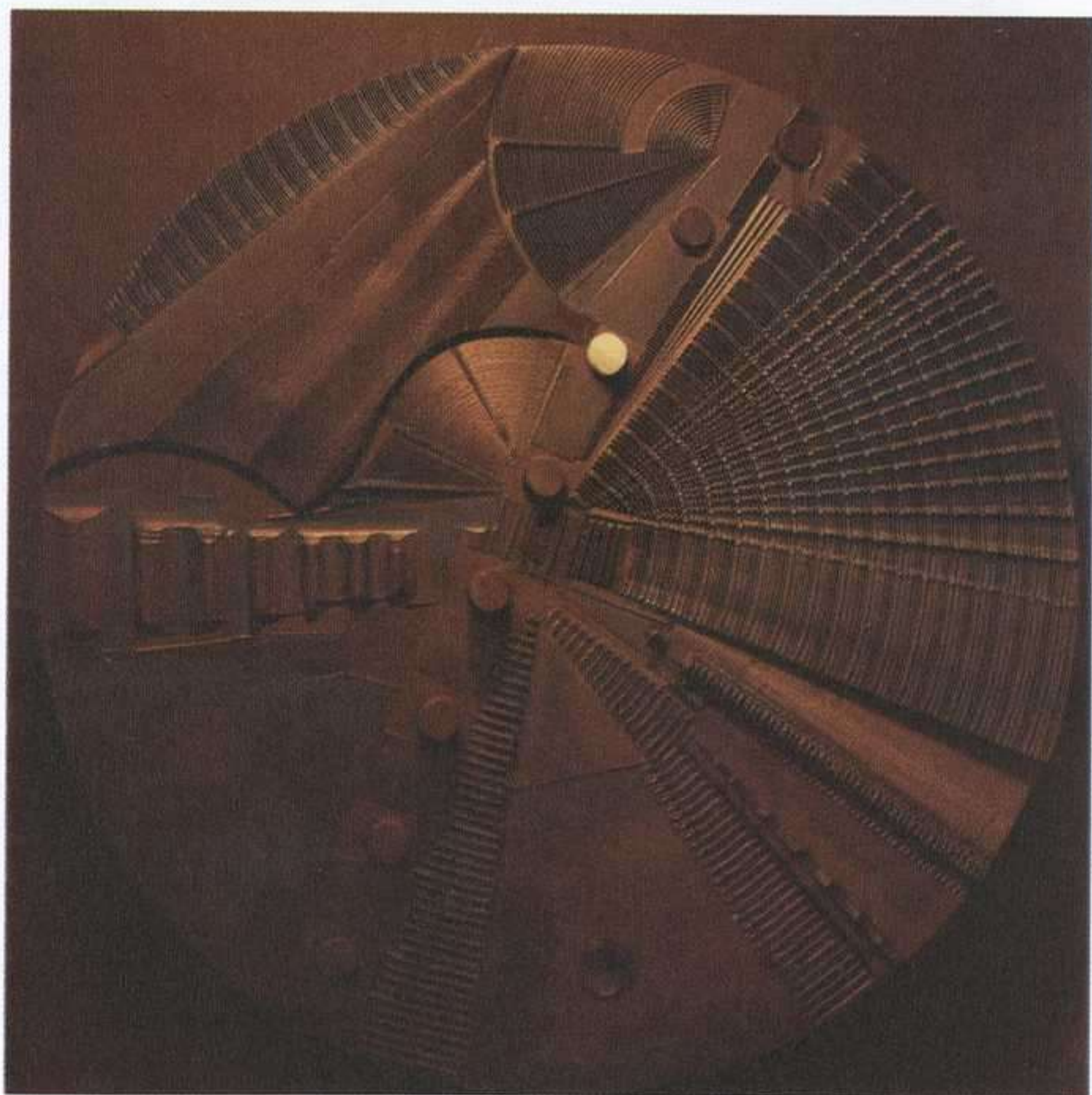
En los dos poemas comentados antes, tanto el de Bécquer como el de Ángel González, los respectivos

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

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

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

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



Fondo negro, 1990

Ángel

JAIME GIL DE BIEDMA

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

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



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

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

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

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

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



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

Semiepístola ¿moral? a Ángel

CLAUDIO RODRÍGUEZ

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

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

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

Ahí en el centro de la historia viva...

N

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

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

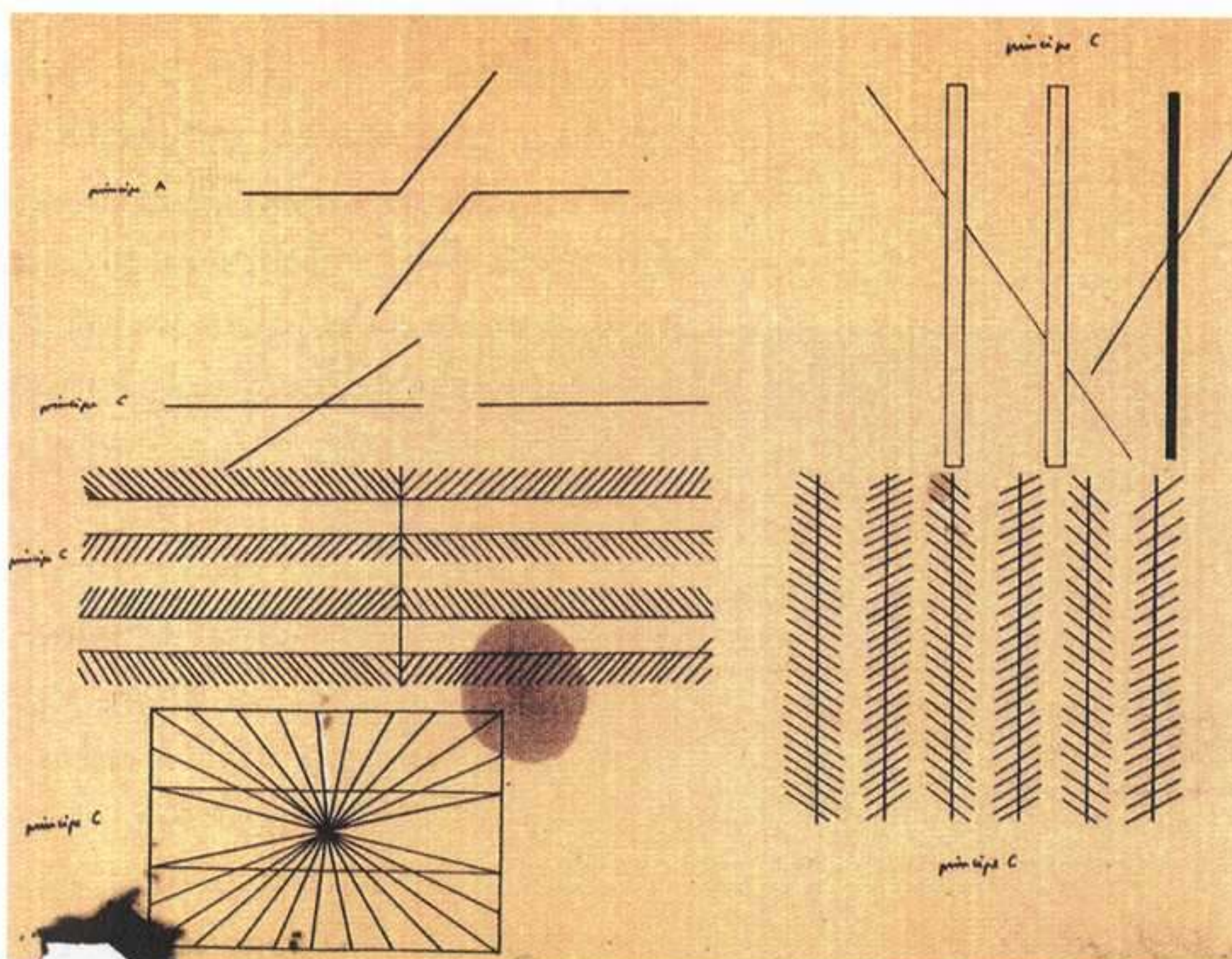
Países, personas, situaciones vitales (muchas muy convividas). Insisto en el canto: en la lírica, no en los estudios, tesis a través de la política en actualidad, del amor sobre todo. ¡Qué parcial error!... Lo definitivo es la creación en el verso. La poesía autén-

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

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

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

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



Luis Fernández Planche n.º 6

Primera memoria de Ángel con guitarra

JUAN MARSE



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

M

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

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

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

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

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

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

Agosto de 1997



Ricardo Mojardín *Balaustrada al mar*, 1996

Relato y elegía

EMILIO ALARCOS LLORACH

ILUSTRACIONES ANTONIO SUÁREZ



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

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

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

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

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

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

INTRODUCCIÓN A UNOS POEMAS ELEGÍACOS

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

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



Sin título, 1974

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

Que esas palabras,
en su inutilidad

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

sean al menos,

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

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

sino de la piedad que la ha movido.

(p. 269)

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

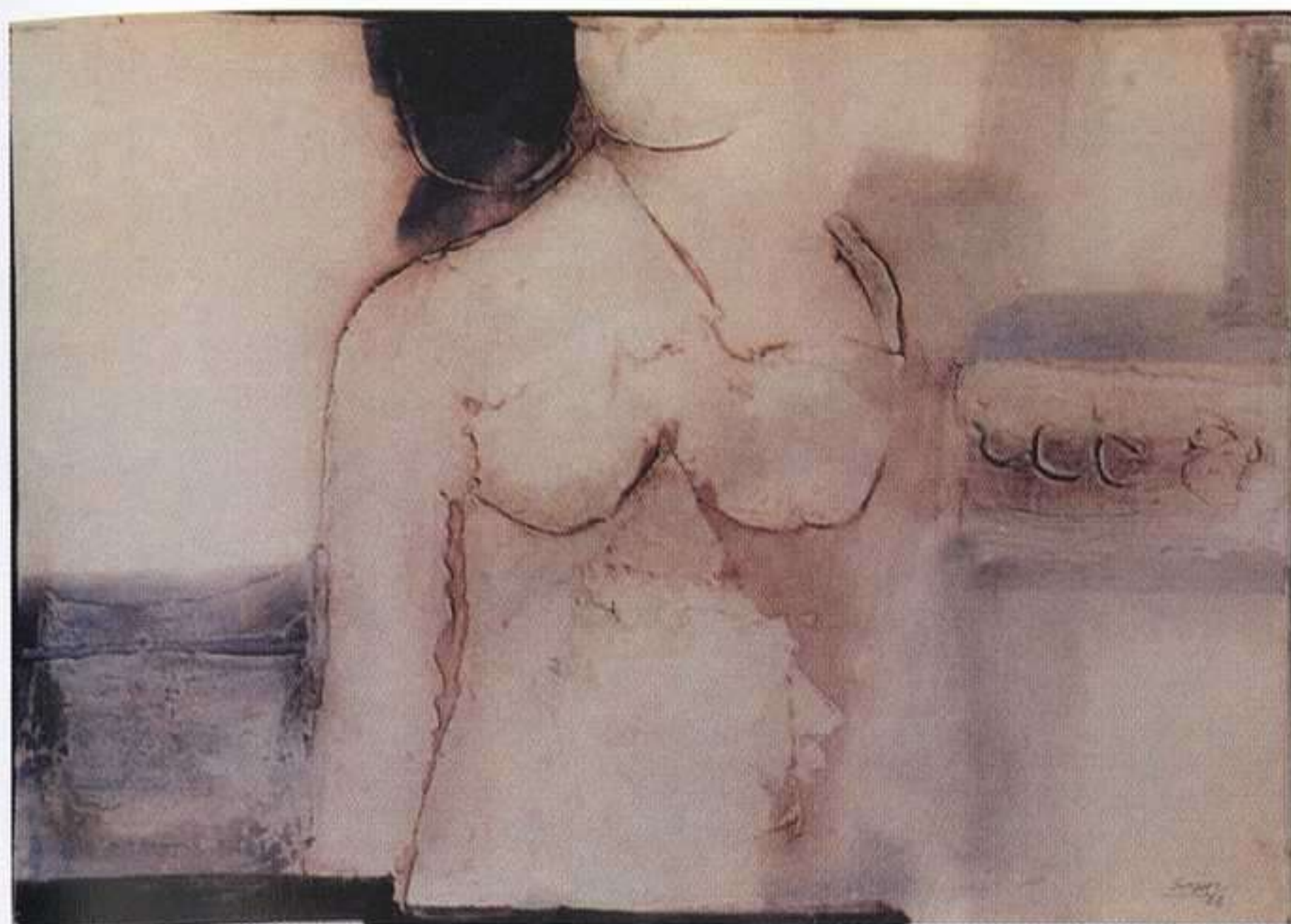
Los veintiún versos del poema (siete endecasílabos, seis heptasílabos, cuatro alejandrinos, dos pentasílabos, uno de trece y otro de nueve sílabas) se distribuyen

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

Dispongo aquí unos grupos de palabras.

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

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



Sin título, 1966

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

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

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

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

Consideremos, por ejemplo, el primer verso del poema:

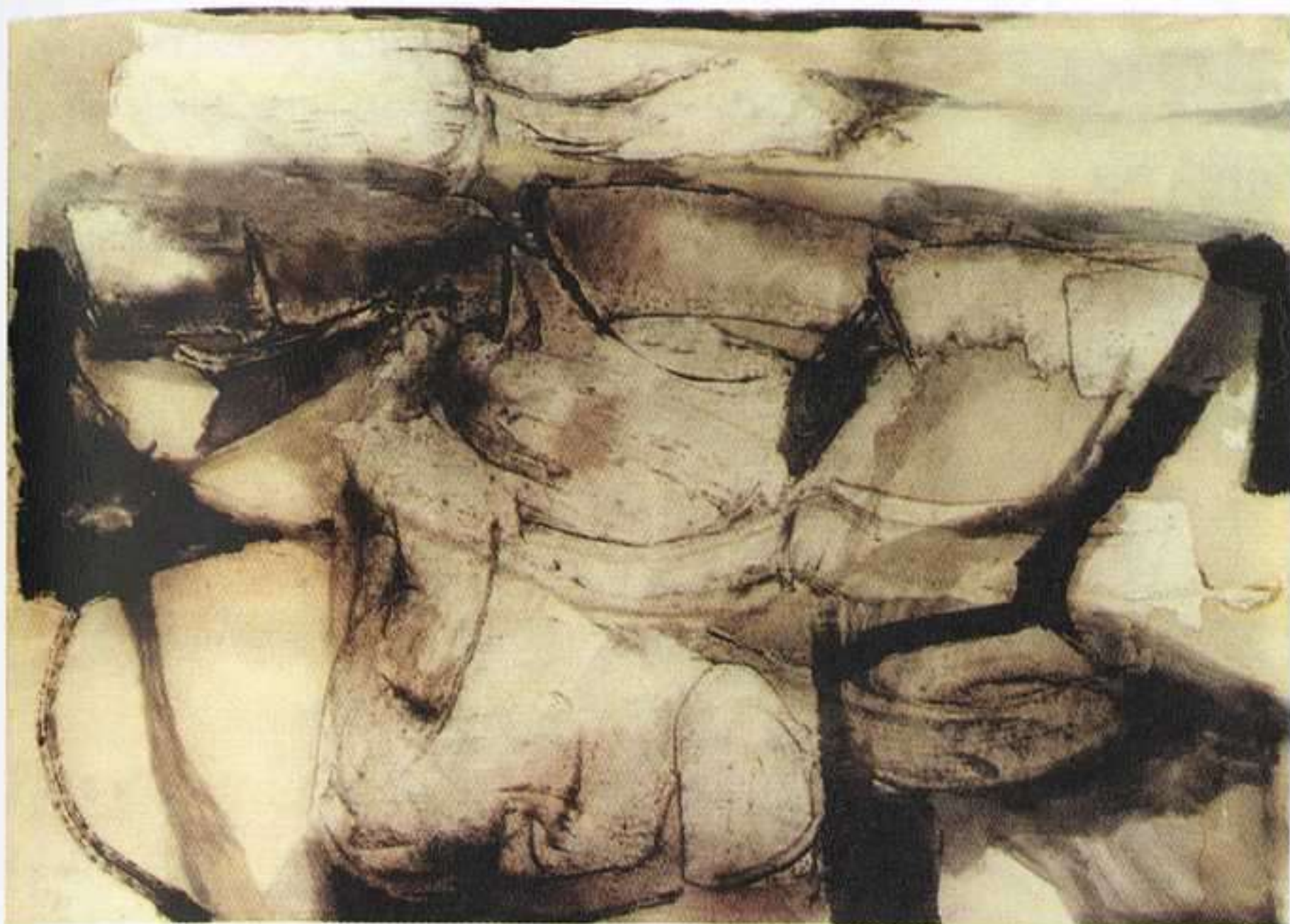
Dispongo aquí unos grupos de palabras.

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

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

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

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



Sin título, 1963

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

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

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

Casuística angelológica

JUAN GARCÍA HORTELANO



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

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

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

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

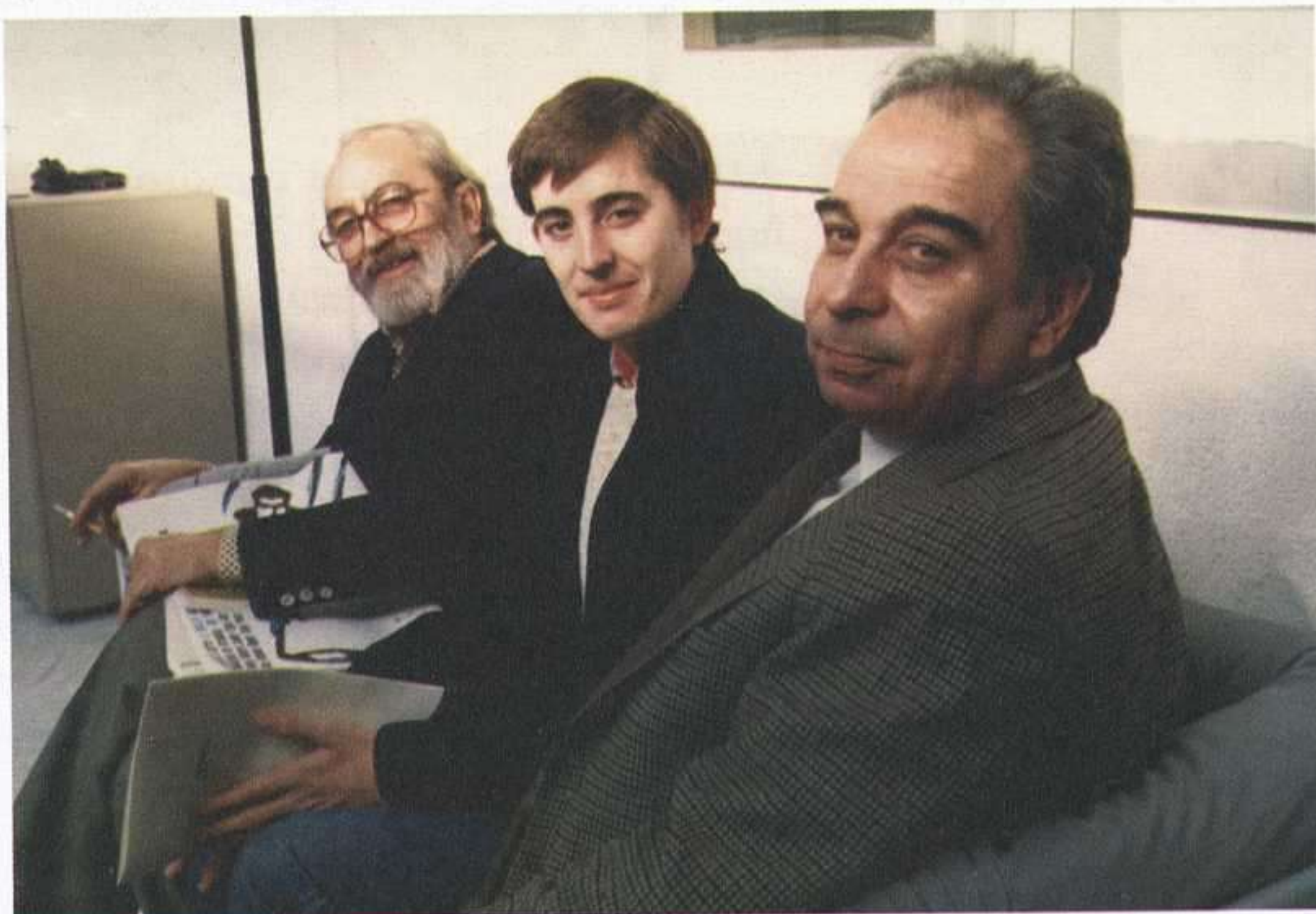
Fijados estos presupuestos, debe procederse a una angelofanía personal (o aparición del ángel a la criatura terrena de que se trate). Suele este momento iniciático coincidir con el primero de los prodigios. Así, en el caso de este tratadista, Ángel González se me apareció hacia el 1955 de esta era y,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

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

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

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

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



Con Luis García Montero y Juan García Hortelano, Granada 1986

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

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

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

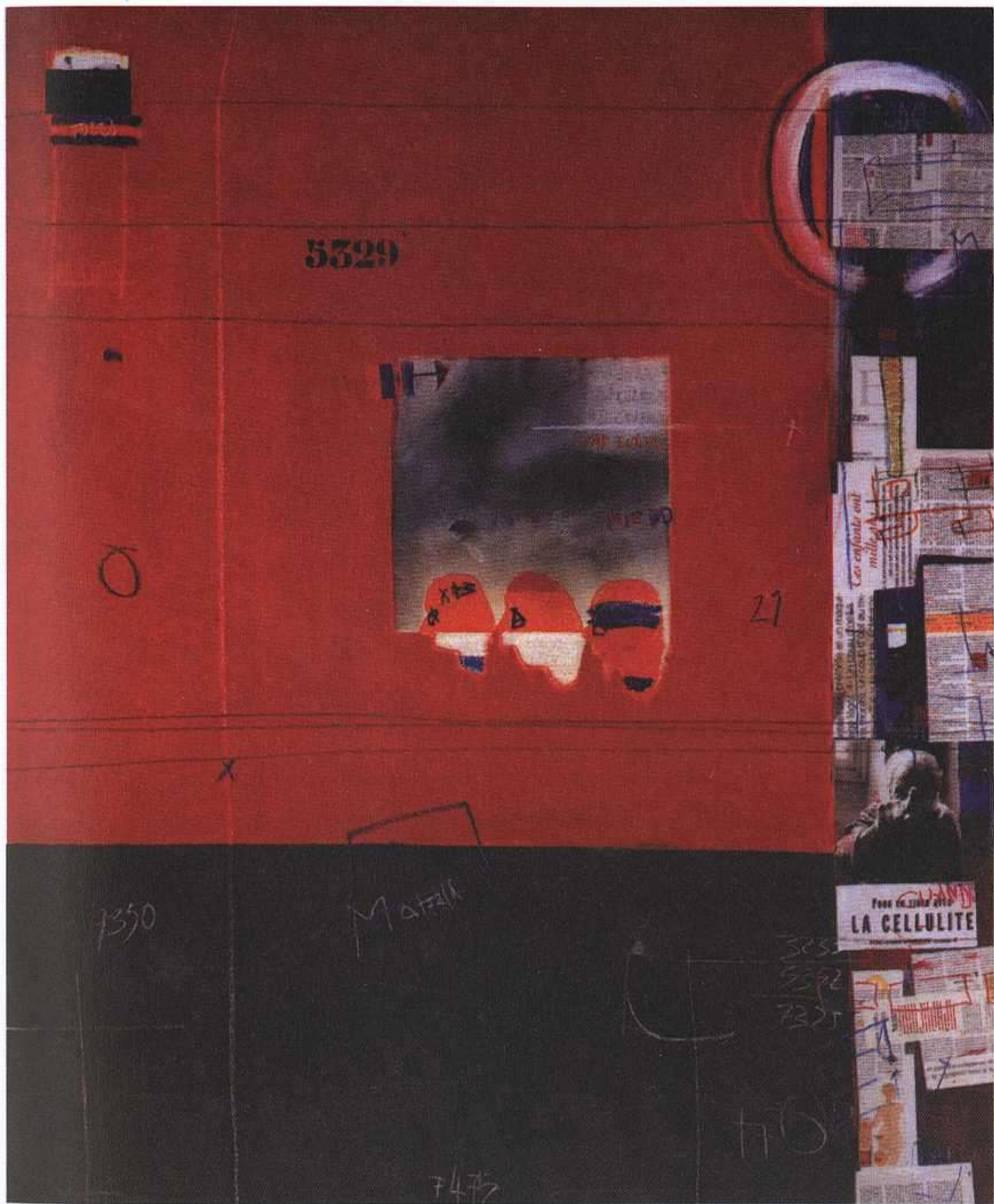
La ciudad, cuando él se marcha, se queda desangelada. Los angelólatras se transmiten anhelantes noticias acerca de su reaparición. Los más urgidos aseguran que llega mañana; los entendidos, que canta en un buchiche del Caribe bajo el nombre de Lorenzo ídem; los más creyentes, que sigue, invisible, sentado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

A ÁNGEL GONZÁLEZ MUÑIZ

Hablo de Ángel González, un amigo-enemigo,
y de su poesía y sus raptos de amor.
Un amigo correcto: Un poeta del diablo
que escribe lo que yo casi estaba pensando,
mas ni siquiera me plagia, que es lo malo.
Por lo visto, envejezco.
Pierdo todos los trenes; llego tarde a las citas
de amor que, a los cincuenta, sólo son poesía.
En fin, es un amigo,
pero siempre me pisa los versos que —verán—
no eran así —parece casi—, digo: podrían corregirse
para mejor; ¡ay, Dios, qué viejo soy!
Falla el motor de arranque. Esperen, que ya voy.
Un gran poeta, digo (y olviden lo de amigo,
porque es pura retórica y estropea el sentido),
una calamidad
que camufla a su modo la locura cordial,
un chico muy correcto
que me gusta en directo como me gusta en verso,
pero, en fin, que me pisa,
y sale disparado —¡oh, el acelerador!—
hacia donde no suena mi voz por anterior.

En fin, que tengo envidia
(¡Si por lo menos fuera Juan Ramón o Aleixandre!),
pues me gusta su vida, la no vista ironía
con que toma las cosas (yo soy una entre otras),
y me digo: «Gabriel,
así fuiste ayer también».
¡Ayer!
Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.
Amén.
Mas me da un poco de rabia ser tan viejo.
¡Joder!

G A B R I E L C E L A Y A



Sin título, 1999

PARA LA GUITARRA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

Albuquerque, 1993

Oigan el corrido del caballo blanco
que partió al galope por tierra fragosa.
Iba con la mira de encontrar la rosa,
la secreta rosa vecina al barranco.

Al áspero mundo pidió paso franco.
Fatigó los años sin lograr gran cosa.
La carrera un día se volvió penosa:
le sangraba el belfo, le estallaba el flanco.

Olvidó el aroma de la flor querida,
y supo que el mundo, se gane o se pierda,
es sólo una triste, desierta llanura

y que el arte hiela y corta la vida.
Pero cojeaba de la pata izquierda
y, a pesar de todo, siguió su aventura.

J O N J U A R I S T I

A Ángel González

Aplauden los semáforos más libres de la noche,
mientras corren cien motos y los frenos del coche
trabajan sin enfado. Es la noche más plena.
Ninguna cosa viva merece su condena.
Corazones y lobos. De pronto se ilumina
en un sillín con prisas la línea femenina
de un muslo. Las aceras, sin discreción ninguna,
persiguen ese muslo más blanco que la luna.
Pasan mil diez parejas derechas a la cama
para pagar el plazo de la primera llama
y firmar en las sábanas los consorcios más bellos.
Ellas van apoyadas en los hombros de ellos.
Una federación de extraños personajes,
minifaldas de cuero, chaquetas con herrajes
y el hablador sonámbulo que va consigo mismo,
la sombra solitaria volviendo del abismo.
Luces almacenadas, que brotan de los bares,
como hiedras contratan las perpendiculares
fachadas de cristal. Hay letreros que guiñan,
altavoces histéricos y cuerpos que se apiñan.
El día es impensable, no tiene voz ni voto
mientras tiemble en la calle el faro de una moto,
la carcajada blanca, los besos, la melena
que el viento negro mueve, esparce y desordena.
Yo voy pensando en ti, buscando las palabras.
Llego a tu casa, llamo, te pido que me abras.
La ciudad de las cuatro tiene pasos de alcohólica.
Desde el balcón la veo y como tú, bucólica
geometría perfecta, se desnuda conmigo.
Agradezco su vida, me acerco, te lo digo,
y abrazados seguimos cuando un alba rayada
se desploma en la espalda violeta de Granada.



Sin título, 1999

A los amigos de *Abril*

—J'aime beaucoup González
—le digo en Luxemburgo a un poeta africano
que me pregunta por la poesía
española de ahora
en las Jornadas de Mondorf.
—Gonzalès? —me replica
pasmado— Gonzalès?
On l'a vu quelques fois à la télévision
mais je ne savais pas qu'il écrivait.
—Mais non, ce n'est pas ce González-là
—debo aclararle—,
je vous parle d'Ángel, Ángel González.
—Ah, bon! J'avais pensé que vous aussi,
vous aviez un Senghor!
—Non, ce n'est pas le cas.

(Luxemburgo, mayo del 95)

J E S Ú S M U N Á R R I Z

PRONÚNCIESE GONSÁLES

Para Ángel, con devoción.

Qué desastre de gringo tan Oviedo,
qué Quevedo tan fieramente humano,
qué cónclave de sol ¿quién dijo miedo?
qué diapasón, que padre tan hermano.

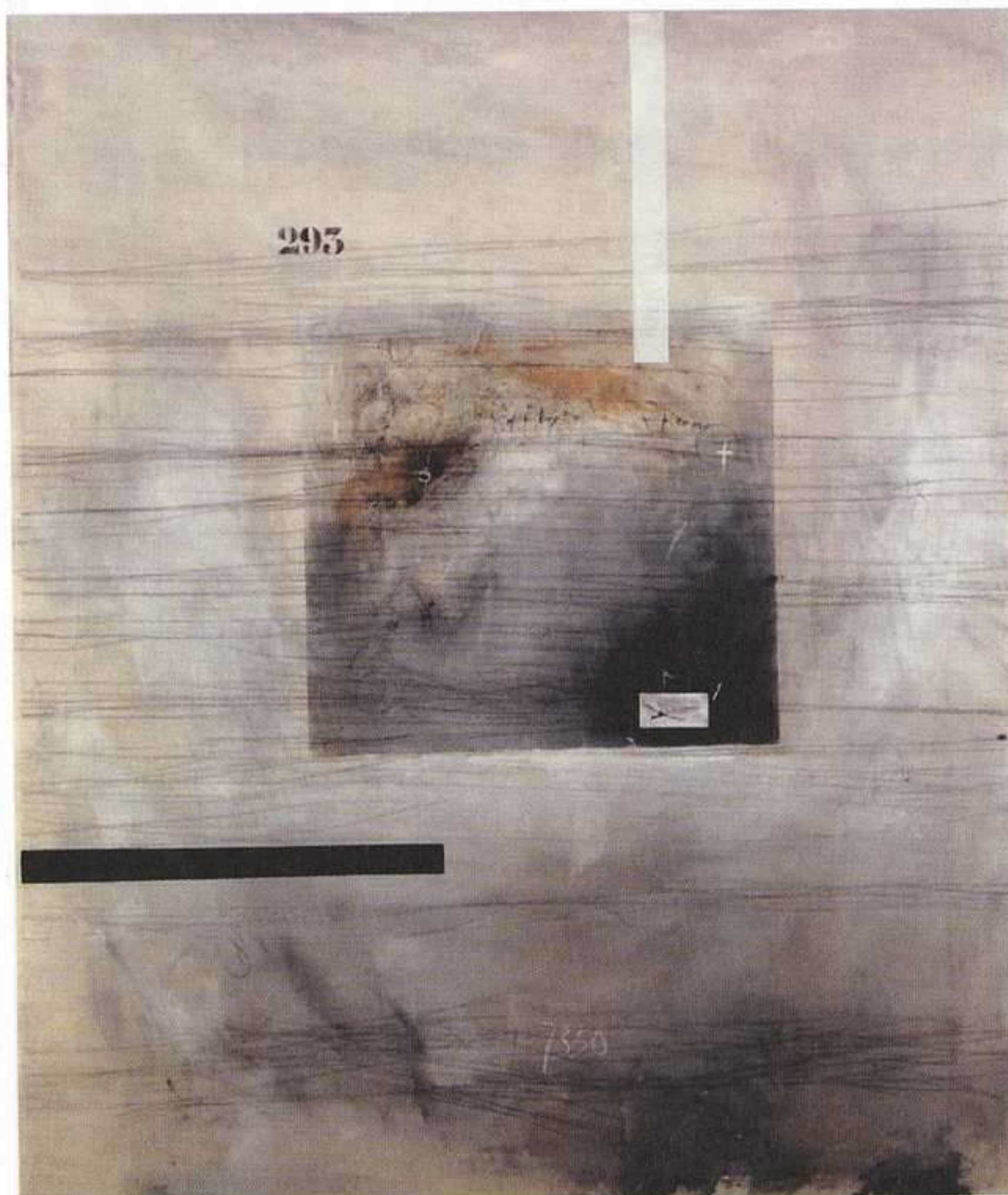
Qué singular tan made in Espronceda,
qué rosario de bares con esquinas,
dice vámonos ya, pero se queda,
qué arquitecto, qué máster en ruinas.

Qué arcángel de la guarda tan González*,
qué imán, qué bien me sabe nuestro ahora,
qué carita de plata de cabrales.

Qué bucanero anarcotraficante
mellando los puñales de la aurora,
qué savoir faire, qué caballero andante.

* Pronúnciese Gonsáles.

SOBRE «OTOÑOS Y OTRAS LUCES»



Sin título, 1999

Poesía de la prosa
de vivir la vida al día;
prosa de la poesía
("una rosa es una rosa
es una rosa...") tediosa;
prosemas, o más, acaso,
a par del último vaso...
Ángel, ¿de dónde trajiste
una alegría tan triste,
tanta albada en el ocaso?

F R A N C I S C O R I C O

CANCIÓN PARA A.G.

Camina claro en la noche
el caballero.

Va con los pasos muy breves,
pasos que sueñan despiertos.

La luz de los bares últimos
persigue el buen caballero,
hora ya de clarear.

Albor que vienes de lejos,
agrio azor de claridad,
no mates la noche turbia.

«En vaso corto y con hielo»
—y el oro que se derrama,
licor de la soledad.

Callado cuando otros hablan,
porque respeta el silencio,

canta amargo el caballero,
voz de quebrado cristal.

Canta en tinieblas amigas
el caballero
—carpe diem, qué veloz,
mundo de plata que huye.

La cueva de su guitarra
sirve de estuche a un lamento.

Amanece en la ciudad
y ya se va el caballero,
paso quedo, al mundo oscuro,
a domeñar
el albo dragón del sueño.

Ya se va de la noche el caballero,
pues se queda la noche sin verdad.

Hora ya de clarear

F E L I P E B E N Í T E Z R E Y E S

NO VOLVERÉ A ESRIBIR

*Agradecido a Manolo Portabella,
que me descubrió a Ángel*

Se me caen los cojones al suelo
cuando leo
versos de Ángel González,
que ya es viejo
y a quien yo no conozco de nada
desde hace mucho tiempo.

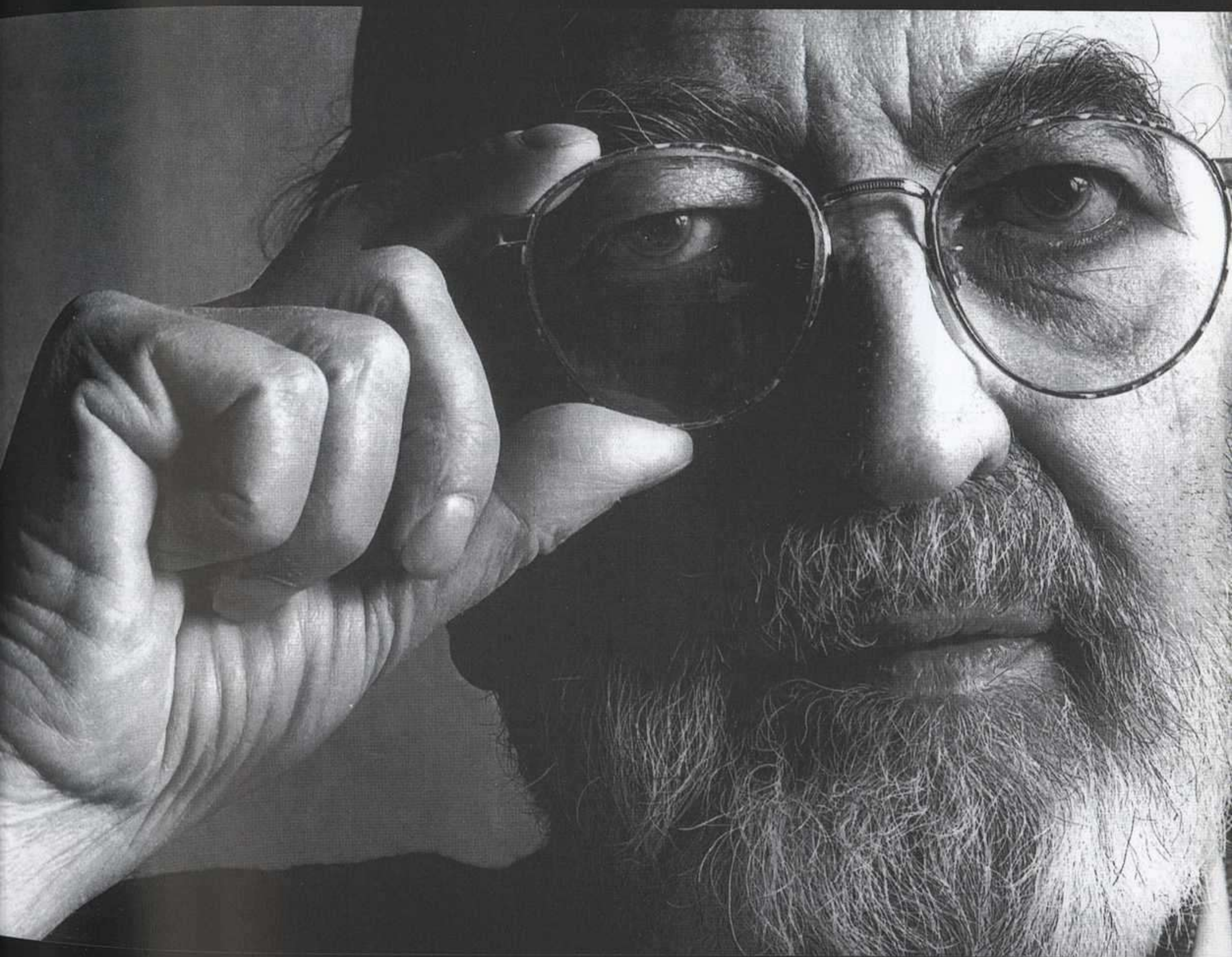
Se me quitan las ganas de escribir
al amar
hasta las cucarachas que describe.
Me cohíbe su ayer
que fue miércoles toda la mañana
y por la tarde
se puso casi lunes.

Se me saltan las lágrimas
al soñar con su insomnio,
me pesan en la chepa
sus palabras.
Nadie puede decir *aliterada letra huida*
casi exhalada
y volver a lo suyo.

Así que espero que aparezcan tus muelas
y los dientes
que te arrancó el dentista
cuando niño.
Que vuelvan a la encía que merecen
para que nadie te escuche balbucir
—mientras yo viva—
textos tan bellos.

T I T O M U Ñ O Z

La mirada cordial



Alfredo Bryce Echenique
José Manuel Caballero Bonald
José Esteban
Manuel Lombardero
José Antonio Mesa Toré
Alfred Rodríguez
Paco Ignacio Taibo I
Jesús García Sánchez
Luis Antonio de Villena

VIÑETAS Ángel González

Ostras *profundamente* fritas

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE



Ángel González, Susana Rivera y Alfredo Bryce Echenique. Navidad Santa Fé (Nuevo México)

Es sumamente hermoso y alegre sentarse a pensar en Ángel González, una tarde bastante apacible de este largo verano limeño. La puerta de mi escritorio que da al jardín está abierta, la luminosidad es grande, y los altos arbustos verdes que cubren los muros de piedra se agitan contentos, allá afuera, como quien aprueba anticipadamente las cosas que tenga que decir, a medida que los recuerdos acudan a la cita placentera y amistosa.

Por supuesto que me he preguntado antes quién diablos soy yo para hablar de Ángel González. Y con qué derecho si no eres poeta ni crítico. Bueno, pero es que Ángel y yo tenemos en común nuestra gran admiración por la obra del cholo y peruanísimo César Vallejo. Y además... Y, además, qué. Pues además lo que sigue, que es lo que me dicta el viento y me susurran los verdes arbustos. Y como que me enmarcara incluso la claridad tan alegre de esta tarde tan cálida.

Y sí, sigue, continúa esto. Sigue que, evocando apenas un poquito el profundo afecto que siento por Ángel González, concluyo con tanta rapidez como certidumbre que la nues-

tra ha sido siempre una amistad llena de armonía y repleta de momentos felices. Una amistad que ha pasado por México, por los Estados Unidos, por España. Ya cumplió más de veinte años la noche aquella del Distrito Federal en que había un hombre, un poeta español, asturiano, que vivía en Nuevo México, USA, dictaba clases en la universidad de Albuquerque, y que, a medida que pasaban las horas y que a otros empezaba a doblegarlos el sueño, se iba poniendo cada vez más inteligente, más sutil, más agudo y divertido. En fin, que hacía sólo un rato que había conocido a un hombre sumamente divertido e inteligente y que, ahora, de pronto, me daba cuenta de golpe de que estaba ante un hombre sencillamente genial, allá en el Distrito Federal.

Los días aquellos de México, que varias veces se repitieron, arrancaban siempre en casa de dos grandes amigos de Ángel González, Mari Carmen y Paco Ignacio Taibo I. Por ahí llegaba yo de pura suerte, en ese tipo de situaciones en que uno descubre cuán generosa puede ser la vida a veces con uno. Luis Rius no faltaba, hasta que faltó para siempre, claro está. Y frecuentaban también esa casa feliz Pedro Ávila y Santiago Genovés. Y llegaban, como yo, de viaje literario por México, Ivonne y Carlos Barral, Pepe Esteban, Pepe Caballero Bonald y varios buenos amigos más que uno iba conociendo a medida que la casa de los Taibo se estiraba, primero, y se disparaba, luego, en mil direcciones que uno seguía feliz porque ahora tocaba la noche musical y los mariachis o los boleros de las hermanitas Navarro y la paciencia entusiasta e infatigable de Pedro Ávila en la guitarra y mi compatriota Tania Libertad, con esa voz acostumbrada a meterse a países enteros en el bolsillo.

Y por ahí hubo un centenario de la ciudad de La Paz, capital de Baja California, y de a montón cayó este grupo en medio de aquellos festejos. La fotografía que nos reúne se sitúa en una playa de onomatopéyico nombre, Pichilingüe, nada menos. Del mar salen solas, al cabo de varias margaritas, las almejas chocolatas que Carlos Barral devora con un apetito completamente inusual en este poeta. Y de aquella playa partimos también, en gigantesco Land Rover, conducido por el profesor Enrique Navas, todos los asistentes felices y cantantes. Íbamos a participar en un acto cultural. Pero el

mar se cruzó en el camino del profesor Navas y casi terminamos siendo todos juguetes de las olas, y muy poco Agustínlaramente, además. Y la vergüenza que tuvo que pasar el «peruano adherido», que era yo (todos los demás viajeros eran españoles), que, en medio de tanto mar y tanta ola y tamaño Land Rover, no encontró mejor sitio para meter la pata que un enorme cubo repleto de cubalibre que nuestro anfitrión había colocado en el suelo del vehículo aquel, como quien dice:

—¡Agua para la caballada!

Ángel González impidió que me liquidaran, como consecuencia de lo que Pepe Esteban consideraba una feliz iniciativa, y que consistía en lo siguiente:

—¿Por qué no nos deshacemos de este peruano, de una vez por todas? Yo propongo que lo ahoguemos, aprovechando que estamos ya en el fondo del mar...

Terminado aquel viaje feliz, yo supe que ya podía considerarme amigo de Ángel González. Y en el próximo viaje él me dijo que un libro mío comprado en Tijuana lo había reconciliado con la novela. La suya, entendí, era una manera sumamente cariñosa, inmensamente generosa, de sellar aquella amistad con tan bello y cálido apretón de manos, en este reencuentro.

He admirado en Ángel la poesía que nombra la cotidianidad —que basta con que la nombre a su manera y arte mayor— y la vuelve de inmediato sencillamente inolvidable. Que la eleva a alturas de gracia y hondura tremendamente conmovedoras. Pero, bueno, ya me dijeron que no era ni crítico ni poeta y que me limite a mi cálida tarde limeña y veraniega y a dejar que esos verdes arbutos me dicten sentimientos y recuerdos por la puerta del escritorio abierta al jardín. Y aquí estoy, pues, nuevamente con Ángel, y ahora con Susy, también. Los tres estamos en Albuquerque, en 1987. Me han invitado a dictar una conferencia que llevo desde Austin, Texas, donde ando de profesor visitante, muy cuidadosamente preparada. La leo ante unos estudiantes atentos y Susy y Ángel me felicitan. He cumplido. He estado a la altura. He evitado todos los cubos de cubalibre que en el mundo han sido y serán. Y, satisfechos, los profesores del Departamento de Español me han invitado a cenar. Lo cual hacemos, sí, pero para Ángel como que ya basta de tanto protocolo USA. Y es que, por lo pronto, una camarera del restaurante le ha ofrecido unas ostras especialísimas, que él acepta con muy gustosa picardía y ese humor suyo humor que, en el acto, demolerá claustros y permitirá que

los amigos, por fin, se acerquen bien, se sientan cómodos, se reencuentren como es debido:

—Sí, señorita. Tráigame usted esas ostras *profundamente* fritas que me acaba de ofrecer.

Me pongo el abrigo al abandonar el restaurante y un buen puñado de huevos se aplastan sobre él, manchándomelo también *profundamente*. En fin, cuestión de retirarse a casa de Ángel, de olvidar el mal rato que unos imbéciles nos hacen pasar con esos huevos que arrojan desde la carretera, apretando enseguida el acelerador y desapareciendo en la noche de la carretera. Y ya incluso nos estamos riendo de todo aquello, mientras Susy pone en el tocadiscos unas rancheras formidables, cuando Ángel tiene la amabilidad de marcar en larga distancia el número de mi novia, al otro lado del Atlántico, para obsequiarme con una cariñosa conferencia telefónica. Pero como que se le borró el sentido del tiempo, en ese instante, y me presentó de la siguiente manera, a quien esperaba excelentes noticias de su novio, aunque no sin cierta inquietud y desconfianza, del tipo «Éstos-cuando-se-juntan...»:

—Y aquí te paso a Alfredo, que esta tarde dictó una conferencia en la universidad y le arrojaron huevos.

Créanme que me costó deshacer este entuerto y créanme también que, a las más profundas apreciaciones de Ángel sobre los mil temas que hemos conversado, a las siempre inteligentísimas respuestas con las que me ha informado de mil cosas o aclarado mil y una situaciones, con ese don divino y nocherniego que posee Ángel de ser cada vez más agudo, inteligente, ocurente, divertido, genial, a medida que pasan las horas conversadas y vividas de nuestros encuentros siempre celebrados, hay que agregarles otras mil y una situaciones divertidas y absurdas y entrañables como ésta.

Quiero decir que la amistad con Ángel González me ha colmado siempre por su alegría, por su gracia, por su profundidad e inteligencia, por su generosidad, y porque es él uno de esos hombres para los que la vida sólo en serio nos dejaría a todos como a ostras *profundamente* fritas.

En Madrid (New México)

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD



José Manuel Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Gabriel Celaya, José Agustín Goytisolo, Manuel Vázquez Montalban y Ángel González en Chozas de la Sierra, 1969

Ni siquiera lo había visto escrito en ningún mapa. Pero resulta que hay un Madrid por tierras de New Mexico, a medio camino entre Albuquerque y Santa Fe, al que me llevaron Susana y Ángel González una tarde de terrorífico frío. Cuando volví de allí me estuve preguntando que cómo pude escapar de aquel imprevisto azote de casi veinte grados bajo cero. Uno ya no puede permitirse ciertos dispendios de la salud y, además, tampoco está acostumbrado a que se le hiele otro sentido que el figurado de la sangre. Pero la excursión bien merecía el susto, contando sobre todo con que Ángel González suele transmitir a quienquiera que sea el ánimo irreductible de un guía de caravana, aparte de que no disfruta ni de la pinta ni de la reputación de un forastero dispuesto a tiri-

tar. Parece más bien un nuevo-mexicano oriundo de Oviedo que, en vez de traficar en pieles, se dedicó al raro negocio de acrecentar por partida doble sus aptitudes como poeta y como profesor.

Ese Madrid gélido y casi improbable es un villorrio de medio centenar de casas de madera, situado en la ruta que llevaba a California después de atravesar la aburrida película de la meseta del Colorado. O sea, algo así como un desvío del desierto entre el Far West y el Círculo Polar Ártico. No se ve por ninguna parte el sólido adobe de los indios, sino esa madera provisional de los colonos hispánicos, los mismos que abandonaron la aldea cuando ya no producía más que congelaciones. Este Madrid tenía minas de carbón y yacimientos de turquesas. Las minas se cerraron —o se agotaron— hace ya tiempo y del asunto de las turquesas no sé qué se hizo. Pero, cuando la despoblación parecía definitiva, llegó un buen día y se instaló en lo que quedaba del caserío una nutrida tropa de *hippies*, o de pioneros ecologistas, que se apropiaron sin más, por fuero de ocupante, del viejo territorio del abandono. Remozaron primorosamente las casuchas, sembraron plantas de presunto origen esquimal y abrieron un hospitalario *saloon*, un curioso museo minero y una inverosí-

mil *Opera House*. Aun contando con este último despilfarro imaginativo, el hecho fue que lograron salvar en parte y a duras penas la ruina general del poblado, lo cual resulta por lo menos meritorio.

De modo que me fui con Susana y Ángel González a ese extraño Madrid de Nuevo México. No sé si el simple topónimo activó algún remoto engranaje con los usos y consumos del otro Madrid más o menos familiar, porque nos pasamos casi todo el tiempo bebiendo junto a la chimenea del *saloon* y en la fugaz compañía de dos jóvenes hispanohablantes disfrazados de tramperos. El *saloon* se llamaba naturalmente «The Mine Shaft» y disponía de un *whisky* algo más aceptable que el que suministran ciertos habituales tugurios capitalinos. Como era de esperar, la noche cayó muy deprisa sobre aquella geología taciturna, agazapada entre la nieve y lo que parecía ser polvo de antracita. Se entreveían por la ventana los viejos tinglados mineros, como detenidos fotográficamente a medio camino de su derrumbe por el pedregal. O sea, que Ángel y yo nos pusimos adecuadamente melancólicos. Susana es más vitalista. En realidad, ninguno solemos hablar de literatura, a no ser que nos lo exija algún tercero en pública discordia. Pero se conoce que los diversos grados de calentamiento del ambiente propiciaron la excepción. A veces ocurre que, a medida que uno se hace más viejo, también se vuelve más temerario.

Yo andaba por ese remoto Oeste de invitado a un simposio en torno al grupo poético del 50 organizado por la Universidad de New México, cuya sede radica en esa especie de interminable motel que es Albuquerque. En realidad, la reunión se convirtió más bien en un expreso homenaje a Ángel González, profesor celeberrimo de esa universidad. Casi todos los hispanistas que acudieron al simposio comentaron por largo algún aspecto de la obra de Ángel. Que yo recuerde, así lo hicieron con rigor consecutivo Gonzalo Sobejano, Philip Silver, Martha Lafollette Miller, Alfredo Rodríguez y Julian Palley. Supongo que eso es también lo que yo tenía que haber previsto, pero como en vez de hacerlo me dediqué a hablar un poco de ciertas andanzas de nuestro grupo generacional y a leer algún poema, la verdad es que tenía la vaga sospecha de que le debía a

Ángel una remuneración más convincente. O menos evasiva. De manera que estaba muy dispuesto a remediar ese desvío con una conversación más o menos literaria, nada objetiva y probablemente maliciosa, actitud a la que contribuía de lo más bien —justo es decirlo— la sensación de que la noche empezaba a no tener paredes.

Estoy convencido que Ángel González, a partir de su fervorosa dedicación a la enseñanza de la poesía española contemporánea, se ha ido convirtiendo en un poeta justamente a caballo de los siglos XX y XXI, es decir, en un maestro bifocal de la conducta literaria concebida como un trabajo de expurgos y predicciones. Sus puntos de vista tienen mucho de registros temporales que engranan lo que pasó hace poco con lo que va a pasar mañana mismo. Se trata de una suerte de maniobra crítica donde hasta la fachada irónica reactiva la notoria lucidez del fondo. Quizá podría referirme aquí (aunque no sea razonable) al viejo cuento horaciano del *carpe diem* llevado a sus consecuencias más noctámbulas. Pero lo que pasa también es que esa escala de la lucidez puede ser incluso superada por Ángel González en un impreciso momento de la conversación, el cual coincide preferentemente con el canto de los gallos. Y ya todo resulta entonces de una agudeza entre satírica y científica, que incluye a partes iguales el antídoto del ingenio y la técnica de la sabiduría aparentemente improvisada. A mí me parece que eso se le nota más a Ángel cuando no tiene una guitarra a mano (aunque la busque incluso con insolencia) y se ve obligado a suplir la tesis melódica de un bolero con una teoría absolutamente saludable sobre el uso del adjetivo patológico en la espiral modernista. Se trata, por supuesto, de un ejemplo entre otros muchos. Susana los conoce casi todos.

Eso es lo que ocurrió más o menos en la dudosa velada del Madrid nuevomexicano. A simple vista, todo tenía algo de otras voces llegando desde otros ámbitos. Pero Ángel estuvo de lo más brillante y Susana de lo más risueña y yo me limité a rebajar mi hipotética deuda por el procedimiento de incitarlo a que la lógica no estuviese especialmente enemistada con el consumo etílico. La verdad es que ahora sólo

recuerdo la magnífica relectura que efectuó de algunos subrepticios episodios de nuestra común cultura poética. Puntualizar todo eso vendría a ser como el tema de una próxima conversación. Ya lo contaré otro día.

(De *Copias del natural*, Madrid, Alfaguara, 1999)



Otro tiempo vendrá, distinto a éste

JOSÉ ESTEBAN



Si alguien me preguntara cuál es hoy, para mí, la imagen de un poeta, diría que Ángel González. No porque crea que es el mejor poeta que conozco (que también lo creo), sino porque yo imagino así, tal y cómo es hoy Ángel a los verdaderos poetas. Pienso que la poesía lo ha elegido para que la represente en la tierra y ante los mortales. Algo así como su embajador, pero algo más también que su embajador, algo como su representación misma.

Creo que conocí al poeta en el, famoso entonces y hoy olvidado y convertido para más INRI en sucursal bancaria, Café Pelayo, centro, hacia los primeros sesenta, de todo un Madrid entre clandestino y jaranero. Y fue allí, en su sótano, donde asombrado primero y emocionado después, pude ver en carne mortal a nombres y hombres ya míticos para mi vida y poesía provinciana de entonces. Yo venía de la medieval Sigüenza e iba a encontrarme de pronto con lo que de más vivo (al menos para mí) existía en la literatura española de entonces. Con Ángel, Juan García Hortelano, Amparo y Gabriel Celaya, Antonio Ferrer y Armando López Salinas, Alfonso Sastre y tantos y tantos de los que hoy me es imposible hablar. Yo iba a pedirle un poema para un libro colectivo que más tarde publi-

Ángel González, Valle Inclán
y José Esteban, Madrid 1981

caría Ruedo Ibérico, con el significativo título (entonces) de *España canta a Cuba*. El poema de Ángel se titulaba *Ha estallado una perla* y desconozco si está incluido hoy en su *Palabra sobre palabra*. Nació así una amistad que se fue haciendo más intensa hasta los no fáciles días que hoy corren.

Mucho he echado de menos al poeta durante los largos años que ha pasado en América, si bien era a su vuelta, coincidiendo casi siempre con las fiestas de San Isidro, cuando procurábamos desquitarnos, aprovechando el tiempo que sus clases le dejaban libre.

Con Ángel he vivido y bebido en diferentes momentos de mi vida. Con él he hablado y cantado; he cerrado lugares nocturnos, ya a la amanecida y he abierto lugares diurnos a media mañana; con él he llorado en México, oyendo cantar a Amparo Montes; me he reído y emborrachado en California y he visto y sentido su Oviedo natal.

En aquellos años (volvemos a los primeros sesenta), Ángel llevaba una especie de bigotito, muy del régimen, que hizo que le confundieran con un policía el grupo de poetas de Barcelona. Después se lo afeitó y, al poco tiempo vino a dejarse esa inmensa barba, ya tan famosa en la historia de la poesía española.

En los veranos (estamos ya

en los setenta, años de su exilio americano), nos veíamos todas las noches. Me buscaba en la Librería Turner, cenábamos por el barrio y terminábamos, implacablemente, en Oliver. (Recuerdo que una vez me puso una postal con estas líneas: «El mundo, querido Pepe, es un inmenso Oliver», lo que me encantó). Fue en esos años cuando él editó un libro, que a él le gustó mucho, y que se llamaba, interminablemente, *Muestra de... algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. Creo que en ese libro había un poema, que yo adoro, como todos los suyos, que nos dedicó, al alimón, a Carmiña Martín Gaité y al que suscribe y que se titulaba *Oda a la noche o letra para tango*.

Del poeta asturiano podría contar cientos de anécdotas, pero solamente voy a rescatar una del olvido y que hace referencia a su facilidad como improvisador. Era en México, buscando la tumba de Cernuda, que parecía escondérsenos. En una de esas infructuosas búsquedas, Ángel improvisó esta cuarteta:

El poeta Luis Cernuda
tiene buena información,
cuando viene Pepe Esteban
se cambia de panteón.

Ahora, una vez más, espero su llegada, como se espera la primavera: con regocijo y ganas, pues, como los viejos álamos de mi tierra, vengo a florecer con su presencia y —todo hay que decirlo— con las copas que a diario, y no en pequeñas dosis, nos tomamos. Porque Ángel es amistad y poesía, recuerdos y copas y versos, amados y entrañables versos, y sobre todos ellos uno, que yo repito en diferentes etapas de mi vida, y cuando las cosas, que es casi siempre, no marchan como uno quisiera:

Otro tiempo vendrá, distinto a éste.

Y ese tiempo que el poeta anunciaba vino y tiene que venir y no quiero ni puedo imaginarlo sin su presencia, y también sin la noche, pues ambos, para bien y para mal, hemos sido, y afortunadamente seguimos siendo. aves nocturnas

Ángel González 1938-1945

MANUEL LOMBARDERO



Ángel González, Manuel Lombardero y su esposa, Oviedo, 1950

Fue una suerte que mi tío Sandalio estuviera en la cárcel penando una sentencia de treinta años; el fiscal —militar— había pedido pena de muerte, pero el defensor —también militar— abogaba por veinte años a la sombra. Llegaron a una transacción y la cosa quedó en cadena perpetua.

Aquella deprimente circunstancia en la que se encontraba mi tío —y otros muchos ciudadanos en la Asturias de 1938— tuvo decisiva y beneficiosa importancia en mi vida. Explicaré por qué.

Aquel año, a punto de agotarse el otoño, Paco Ignacio Taibo —según cuenta él mismo en su deli-

cioso libro «Para parar las aguas del olvido»— entró como chico de recados en la librería Cervantes, de Oviedo, en la que yo trabajaba desde meses atrás. Yo estaba a punto de cumplir catorce años y él los había cumplido en Junio. No éramos, sin embargo y en sentido lato, dos niños, porque una revolución y una guerra habían pisoteado, como dicen que pisotean la hierba los habitantes del concejo asturiano de Quirós:

Con 'el quirosanu
non vuelvo a bailar,
que donde 'l afinca
la yerba non naz.

habían pisoteado, repito, nuestras ilusiones, nuestra inocencia y nuestras esperanzas. Bueno, las esperanzas tal vez no, pero las habían colocado muy alejadas de nuestro alcance.

La situación familiar de Paco era, por causas políticas, verdaderamente agobiante, así que, aunque él pretendía ser muy discreto, pronto —cosas de chicos— supe del problema que les acuciaba. Y entonces yo, tal vez para que me considerara uno de los suyos, le expliqué lo de mi tío, el cual, *por esas cosas raras de la vida*, resultó ser correligionario y muy conocido del padre y de otro tío de Paco Ignacio que en aquellos momentos estaban escondidos, temerosos de caer en las garras de la justicia franquista.

Esa fue la causa, me parece a mí, de que Paco me mirara con simpatía y me presentara al grupo de sus amigos, compuesto por su hermano menor, Amaro; Benigno Canal (a quien le habían asesinado a un hermano y tenía otro en la cárcel); y Ángel González (cuya familia había sido aún más duramente trizada por la guerra).

Aquel grupo de adolescentes —excepcional por lo que tenía de excepción en la época que les tocó vivir— con el que me sentí de inmediato identificado; cuyo tema preferido de conversación era la literatura y el arte; cuya máxima actividad deportiva consistía en pasear y —en ocasiones— jugar a las prendas o cosa parecida con muchachas de su edad; influyó tan notablemente en mi manera de pensar y en mi formación cultural que de no haberlos conocido yo hubiera sido

otro. No sé si peor —creo que no— o mejor —creo que tampoco—, pero sí otro. Y, puestos a hilar más delgado, personificaría esa decisiva influencia en Paco Ignacio Taibo y en Ángel González.

Ángel González Muñiz, de quien hablaré hoy —y quedo en deuda para hablar otro día de Taibo—, era, a los trece años, un muchachito alto, más grueso que delgado —pero no gordo—; tímido; obsequioso ante los mayores de su respeto; cariñoso con su madre —que tenía la apariencia y la voz de la abuelita de los cuentos infantiles, y con la que se le veía frecuentemente por las calles de Oviedo, acompañándola en las compras o gestiones que ella tuviera que realizar—; algo displicente con su hermana —de la que le separaban no sé cuantos años y alguna capacidad intelectual—. En el círculo de amigos era chispeante conversador —ya se divertía retorciendo o dislocando el sentido y la forma de las palabras—; animoso seguidor de iniciativas propias o ajenas; descubridor de lecturas apasionantes, y respetuoso —parece difícil, siendo tan niños— con las circunstancias o carencias de cada uno de los componentes del grupo.

Cuando en 1936 estalló la guerra —quiero decir la guerra civil española—, doña María Muñiz cumplía nueve años de viuda. Su marido, don Pedro

González Cano, había fallecido cuando Ángelín, su hijo menor, tenía dieciocho meses. Don Pedro había sido catedrático de Ciencias y profesor de Pedagogía en la Escuela Normal del Magisterio, donde su suegro, don Manuel Muñíz García, el abuelo de Ángel, era Director. (Don Manuel había publicado una «Cartilla Métrica» que tuvo mucho éxito y que luego su yerno amplió doblándola en dos tomos, uno para el uso de alumnos y otro para el de los maestros). La hermana de Ángel también había estudiado magisterio, pero no podía ejercer su profesión —estaba sancionada, se decía entonces— por la señalada tendencia izquierdista de su familia.

Volviendo al grupo de amigos: Benigno trabajaba en la cerrajería familiar; Amaro en una farmacia, y Paco y yo en la librería. Ángel estudiaba bachillerato; primero en el Instituto y luego en el colegio que, si no recuerdo mal, fundó por entonces un hermano de Alejandro Casona. Los años transcurrían; nosotros íbamos creciendo —yo, poco—, y algunas situaciones normalizándose. El tío y el padre de Paco fueron presos, juzgados y liberados en poco tiempo. Mi famoso tío Sandalio se fue beneficiando de perdones y amnistías y no tardó en estar en libertad —relativa—. A la hermana de Ángel le levantaron el veto y la permitieron volver a

la escuela, siempre que fuera en una localidad distante, al menos, ciento cincuenta kilómetros de Oviedo.

Durante gran parte del año los componentes el grupo no nos veíamos al completo más que los días festivos porque los horarios de trabajo impedían que nos viéramos en días de labor. Sólo en algunas semanas de primavera y verano, cuando el atardecer parecía hacerse eterno, nos reuníamos en un prado cerca de la cerrajería de Benigno, o en el parque, y luego caíamos por el paseo para cruzar miradas que intentaban ser persuasivas con alguna jovencita de nuestro particular aprecio. También para encontrarnos con otros amigos, pues aunque el grupo permanecía compacto en esencia, siempre alternó con otros muchachos de su misma edad. Y era especialmente Ángel quien aportaba esas nuevas amistades, normalmente elegidas entre sus compañeros de estudio.

Los domingos íbamos al cine a primera hora de la tarde. Y si el tiempo era desapacible nos recluíamos en casa de Ángel, que era la mejor y la más céntrica. Además teníamos allí y a nuestra disposición la biblioteca familiar, con el Espasa y abundancia de obras de pedagogía, pero también, sólo por poner un ejemplo, con «Las mil y una noches» en la edición de Prometeo, traducida del francés por Blasco Ibáñez.

Rara vez salíamos de noche, pero si lo hacíamos, durante las fiestas de la ciudad o en ocasiones señaladas, partíamos desde la casa de Ángel. Y allí era de ver como las tres mujeres que le atendían, le mandaban y en él tenían puestas sus esperanzas, recomendaban a cada uno de nosotros —me parece que a Amaro no, tal vez porque era el más joven— que hiciéramos de arcángeles tutelares de su Ángel particular:

—Benigno —encomendaba la hermana—, tú, que eres el mayor, cuida de Ángelín.

—Paco Ignacio —apuntaba Soledad—, ser buenos. Y que Ángelín no beba. (Recomendación inútil porque ninguno bebía)

—Manolín (la utilización del diminutivo llega a ser obsesiva en Oviedo) —decía doña María al tiempo que me daba una palmada cariñosa—, no estéis por ahí hasta muy tarde, ¡que Ángelín vuelva pronto!

Y creo que es mérito de Ángel no haber salido

dañado por aquel mimo, aquel cuidado, yo diría que excesivo, que le dispensaban aquellas tres mujeres. Cuidados que a un muchacho con personalidad menos definida le hubieran llevado fácilmente al endiosamiento y a la tontería. (Los desvelos de la madre estaban más que justificados porque la guerra le había matado un hijo y enviado otro al exilio; de los cuatro varones que alegraban la casa pocos años antes le quedaba tan sólo el benjamín y vivía en la continua congoja de perderlo. La hermana participaba de los miedos de la madre. Y Soledad, la muchacha de servicio que —siempre lo he creído así— nunca se casó por no dejar sola con sus desgracias a doña María, palpataba con los anhelos de la casa en la que teórica y realmente servía, aunque, en realidad, tanto obedecía como mandaba. —Soledad falleció el año pasado (2001). Mientras pudo arreglárselas sola vivió en Oviedo en una casa que doña María había comprado para su hijo y para ella. Luego ingresó en una residencia en la que yo, acompañando a Ángel, la visité en el verano del 2000, acordando ellos dos que en la mañana del día siguiente saldrían juntos a comprar unas cosas que ella necesitaba—)

Pero volvamos otra vez al grupo de amigos: Ángel, Paco y yo sí nos veíamos casi a diario,



Cinco amigos.— Paco Ignacio Taibo, Manuel Lombardero, Amaro Taibo, Ángel González y Benigno Canal. Oviedo, 1944 - Nueva York, 1994

porque Ángel solía aparecer por la librería cuando se acercaba la hora de cerrar. En ocasiones nos ayudaba a ultimar nuestra tarea, especialmente si se trataba de abrir los paquetes que diariamente llegaban por el correo, en los que se recibían las novedades. Luego solíamos dar unas vueltas por el paseo.

El grupo se vio muy afectado cuando la familia Taibo decidió irse a vivir a Gijón. Sólo veinticuatro kilómetros separan a Gijón de Oviedo, pero el precio del billete de ferrocarril constituía un inconveniente

mayor que la distancia. Benigno, que tenía una hermana casada en Gijón, sí iba todos los fines de semana a la villa marinera. Ángel y yo lo hacíamos con mucha menos frecuencia.

Cultivamos entonces la amistad de otros muchachos: Ignacio, Nicanor, José Manuel. Con los dos últimos íbamos a un café a jugar al parchís; *chupáme la camiseta*, decía José Manuel cada vez que nos comía una ficha. También, con Nicanor, nos apuntamos a unas clases de inglés que se vieron interrumpidas cuando el profesor, que era funcionario de Turismo, se marchó a Londres.

Entre tanto, Ángel había terminado el bachillerato e iniciado los estudios de Derecho. Recuerdo que uno de los catedráticos más populares y hasta emblemáticos en la universidad, el señor Serrano, cuando se encontraba con Ángel por la calle no le llamaba ni Ángel, ni González, sino Cano, que era, por lo visto, como se le conocía al padre de Ángel en Oviedo.

Benigno apareció una tarde por la librería para llevarnos al «Español», un café cantante que de ocho a diez de la noche ofrecía sesiones familiares. Allí acudimos dos o tres veces por semana durante meses. La consumición —un café con leche— era baratísima; y el ambiente de lo más moral que pueda darse en locales destina-

dos a aquel tipo de espectáculos. (Benigno terminó enamorándose de una bailarina que decía llamarse Chiki y el pobre gastó un dineral pagando cafés y bocadillos a la madre).

En la primavera de 1944 Paco Ignacio organizó una excursión que se prometía divertida. Él y Amaro, con un numeroso grupo de muchachas y muchachos —todos entre los diecisiete y los veinte años— tomarían el tren en Gijón y a las ocho de la mañana estarían en Oviedo. Ángel, Benigno y yo les esperaríamos para, cambiando de estación, dirigirnos todos otra vez hacia el mar, hacia San Esteban de Pravia. Desde allí pasaríamos andando a Avilés, donde el ferrocarril de Carreño nos volvería a Gijón. Cada uno llevaría su comida. Y en los lugares en que se nos apeteciera organizaríamos un baile, pues alguien, no sé quien, era portador de una gramola de cuerda. En un alto del camino se hicieron fotografías. Yo conservo una en la que aparece un Ángel alicaído. Pocos días más tarde le diagnosticaron una tuberculosis pulmonar. Aquella intensa jornada tuvo que resultar agotadora para Ángel, pero yo no recuerdo que se hubiera quejado en ningún momento, ni ninguno de nosotros supimos darnos cuenta de su abatimiento.

(Llegado a este punto debería yo dejar la palabra a Paco Ignacio, que en su ya citado libro «Para parar las aguas del olvido» dedica un breve y precioso capítulo a la enfermedad de Ángel, al pueblo de Páramo del Sil, y al viaje que, para dar un abrazo a nuestro amigo, hicimos en los días navideños. Seguiré, no obstante, con mi relato, obviando en lo posible lo que ya está muy bien contado)

Páramo del Sil, casi a mitad de camino entre Ponferrada y Villablino, es un pueblo leonés y ya es sabido —al menos todos los asturianos lo sabemos— que para curar las enfermedades del pulmón hay que pasar el puerto, hay que irse a Castilla y escapar de la lluvias y las nieblas de Asturias. Así pues, Maruja, la hermana de Ángel, que ya estaba *rehabilitada* y que si quería tener escuela debía alejarse de Oviedo y su provincia, consiguió la vacante de Páramo del Sil y para allá se fue el pequeño núcleo familiar: doña María y sus dos hijos. En Oviedo, cuidando la casa y uno o dos huéspedes, se quedó Soledad.

A su llegada a Páramo, Ángel se ve obligado a guardar cama rigurosamente y la ventana de su habitación permanece siempre abierta: *...tengo todas las noches alguna visita zoológica —dice en una de sus primeras cartas—, unas veces es un murciélago el que me viene a saludar, otras una lechuza. Y arañas no digamos, casi tantas como ratones...*

...mi vida de anacoreta —escribe poco después— transcurre con el mismo ritmo, pausado y lento, entre la cama y la mesa. De vez en cuando me asomo al balcón y admiro los muslos torneados de las ninfas lavanderas en un arroyo cercano. Otras veces hago versos o dibujo hermosos frescos que sirven para decorar mi habitación... De esa manera voy tirando sin desesperarme... Tengo una paciencia excepcional, como nunca sospeché que se podía tener. No obstante a veces me da miedo volverme loco, sobre todo cuando pienso en Bobes (un compañero de estudios que fue recluido en el manicomio) y otros «chalaos» que en sus buenos tiempos estuvieron enfermos del pecho...

Ángel siempre fue pudoroso en extremo y es muy posible que esos versos con cuya escritura se entretenía los guardara en su armario. Los que incluía en sus cartas eran, por lo general, bromas rimadas:

*Esa muchacha morena
que lava en el agua clara,
me dijo que tenía pena
porque ya estaba casada.*

*Las flores, todavía tiernas,
me dijeron ruborosas
que les veían las piernas
a todas las mariposas.*

Los meses van pasando al tiempo que él gana peso y color, y el médico le autoriza a salir de casa: *...hoy estrené madreñas para dar un paseo. Fue mi bautismo de fuego. La gentes paramesas tuvieron por fin el alto honor de conocer al hermano de la maestra. Los viejos y viejas me decían, después de las interrogaciones de ritual, frases amables que se aproximaban mucho al piropo de una manera harto vergonzosa para mí... Los matinales y solitarios paseos, en los días que luce el sol, le llevan a conocer el entorno: ...después de andar por un laberinto de caminos me encontré ante un paisaje francamente*

bonito. A cincuenta o sesenta metros debajo de mí pasaba el río Sil, bordeando un pueblo que no tendría más de la docena de casas, todas pintadas de colores claros. En las colinas los castaños parecían de bronce, y las montañas algo más altas, cubiertas de nieve, parecían arder al reflejar el sol...

1945 estaba ya bien avanzado. Ángel acababa de cumplir veinte años. La enfermedad se batía en retirada. Ya podía dedicar tiempo al estudio y trasladarse a Oviedo en viajes cortos y pesados para examinarse de algunas asignaturas. El porvenir parecía abrirse de nuevo ante él. Su madre había recobrado la sonrisa...



Pero jamás en el mismo día

JOSÉ ANTONIO MESA TORÉ



Ángel González, José Antonio Mesa Toré y Francisco Fortuny, Málaga, 2002

A cabo de conocer a Ángel González. En persona. Como casi siempre que me sucede algo bueno, memorable, gracias a la revista *Litoral*. Y en esta ocasión, también al Centro Cultural de la Generación del 27, donde trabajo. Ángel vive en Albuquerque, New México, y pasa anualmente por Madrid, España, para celebrar el don de la amistad o para saludar a las cucarachas de su casa, que también. Este año la literatura y la música, inseparables amigas, le llevarán a Tenerife, a Oviedo y, en un paréntesis, por los buenos oficios de Luis García Montero, a Málaga. *Litoral* le dedica el próximo número de la revista; en el Centro del 27 dará una lectura.

Caminamos por el Paseo Marítimo de Pedregalejo. Palabra sobre palabra, les hablo a Susana y a Ángel de cómo conocí a mi mujer. Poco ético, les digo, que el profesor acabe en los brazos de la alumna o la alumna en los brazos del profesor. No, no, cuestión de estética, y además quién se lo

dice al corazón o quién se atreve a cambiar el curso de la naturaleza, me responde Ángel. Este poeta me va cayendo bien en persona, pienso mientras el mar pone música y silencios en la conversación.

Ya antes de conocer personalmente a Ángel González le debía mucho. El primer libro suyo que llegó a mis manos fue, lo recuerdo bien, *Tratado de Urbanismo*, en estupenda edición por las barbas del papel y la sobriedad de la portada, de *El Bardo*. Estoy hablando, quizás del año 78, cuando yo cumplía apenas quince y me sentía Gustavo y Adolfo y Bécquer a poco que me mirara una chica. Aunque yo no entendiera cuánta protesta y rebelión había, ironía tras chiste, en aquellos versos hacia el mundo de caricatura pero implacable e impecablemente siniestro del General superlativo, su amor con dificultades de hacerse amor en algún lugar propicio, su habilidad para seguir el ir y venir de unas piernas en un parque, su ciudad y su memoria de niño

bombardeadas por el odio, sus escaparates vomitando el lujo y sus cementerios masificados gracias al terror me llegaban al corazón, me imponían mucho o, simplemente, por qué no, me hacían pensar en bellas piernas conocidas o en otros lugares propicios al amor que no estaban en su poema porque entonces, muy poco a poco, nuestro país iba teniendo algunos lugares y algunas personas más favorables.

Dejé de leer a Ángel González inmediatamente. No busqué otros libros suyos en las librerías o en la generosidad de los amigos. Yo, por entonces, quería ser poeta y si seguía a Ángel González acabaría imitando su lenguaje sin afectación, su ironía, su humor, su poca fe en la palabra, su aplicación para estudiar de arriba a abajo las piernas femeninas, esas largas tentaciones puestas en pie por el diablo. Tú me entiendes, Ángel, cuántas veces no te fuiste a la cama por culpa de esas piernas... Pero, acaso, el demonio mismo quiso nombrarme profesor en el curso de español para extranjeros y las piernas esbeltas o rechonchas, velludas o depiladas, blancas como la nieve o lamidas por el sol iban o venían, se cruzaban o descruzaban, seguían a un adjetivo o caían ante la zancadilla de un futuro imperfecto. Lo peor era que allí estaban también mis ojos. Quiero decir que, como docente, allí estaba yo, pero también estaban allí mis negros ojos de profesor verde.

Quizás por esa diaria inspiración volví a los poemas de Ángel González. Los fotocopí, los repartí entre mis alumnos. Su sencillo lenguaje, las imágenes fácilmente comprensibles, sus temas, la autenticidad con la que decía todo, sin duda, me servían inestimablemente para enseñarles español a mis alumnos extranjeros y, de paso, para que conocieran por qué España les resultaba diferente: cuarenta años de oprobio, cuarenta años de no encontrar un lugar propicio para el amor. También me valía, y mucho, aunque esto el poeta Ángel González no pudiera suponerlo al escribir, para aumentar el vocabulario de mis discípulos: el poema «Jardín público con piernas privadas» es una lección magistral de anatomía. Cuánto vocabulario fisiológico aprendie-

ron mis alumnos siguiendo el ritmo de los versos y de las piernas glosadas por Ángel.

Y en fin, tanto va el cántaro a la fuente y tanto las piernas aprendices pasan frente a la cátedra que, seguramente, le debo a Ángel González el haberme casado. Lástima, entonces no pude invitarlo a mi boda. Pero juro que, al decir «sí, quiero», recordé todas las piernas: aquellas a las que el cura me hacía prometer fidelidad eterna y esas otras a las que me hacía renunciar para siempre. Ya dije que a Ángel González le debo mucho.

En los ratos que me dejaban la profesión y las piernas escribía algunos poemas. Unos más otros, sin llegar a 119+1, dieron algún libro. No quise ser en ellos desagradecido. Es norma del gremio deslizar aquí o allá una cita, algún verso de un poeta que el poeta más joven admira o del que se siente heredero. El lector avisado, por supuesto, descubre a la primera esos guiños. Así que en *El amigo imaginario*, para quien no estuviera avisado, aviso de que hay un poema titulado «Lecciones de buen amor», acaso porque, por desgracia, me correspondió, aunque por pocos años, un cupo de franquismo. En ese poema acabo pidiendo a Dios y a España —¿te suena Ángel?— que perdonen a un poeta que sólo sabe dárseles de lírico en un país que nada sabe de buen amor.

Años después, en mi siguiente libro, *La primavera nórdica*, una estrofa del poema «Triunfo de la muerte» comienza así: «Particular

mención merecen los armarios», que remite a otro texto de *Tratado de urbanismo*. Como digo, son guiños, humildes y pequeños homenajes a los grandes poetas que los poetas pequeños y humildes hacemos, acaso porque de este modo un verso de nuestro poema ya está magistralmente escrito.

Está claro que para entonces sí leía todo lo de Ángel González, me hiciera daño o no. Mi último recuerdo antes de conocerlo en persona es en el jardín de mi casa, septiembre de 2001. Atardece. En la mañana me he regalado en una librería *Otoños y otras luces*. Ahora lo abro. No sé si es miércoles o si se ha puesto lunes. Leo a la luz de unas velas. Las nubes, los árboles, los pájaros de un paisaje americano están en el papel de ese libro. Veo cómo pasan por sus páginas, y si levanto los ojos los veo pasar también en el cielo, en las montañas que rodean mi casa. Cuánta soledad, cuánto amor de última hora pero tan joven, cuánta sabia resignación ante el paso del tiempo y cuánta roja penúltima chispa de fuego caen sobre mí, sobre este Otoño que apenas comienza en un pueblecito de Málaga, tan lejos y tan cerca del Otoño y de las luces de Albuquerque. Leo y releo. No puedo dejar el libro, la memoria, tantos días de mi vida en los que el poeta Ángel González, sin saberlo, estaba en mi vida palabra sobre palabra.

Hasta aquí he narrado mis encuentros como lector con Ángel González, antes de conocerlo per-

sonalmente. Me queda decir que a veces uno tiene y mantiene una lectura de cabecera, un libro sobre el que está obligado a volver y, siendo uno mismo distinto al que ya tantos años ha sido, lo venera, lo ama de manera distinta.

Más que de un libro, yo llevo muchos años de mi vida siendo fiel lector de un poema de Ángel González. «Canción de Invierno y de Verano» se titula. Cuando, en el número de *Litoral* anterior a éste, hicimos una antología de poemas sobre el mar, no fue extraño que eligiera ese texto. Perfectamente yo habría podido dejar de escribir mi último libro *La primavera nórdica*. En el poema de Ángel está condensado todo lo que yo quise decir y, por supuesto, con mucha más propiedad.

Cuando es invierno en el mar del Norte
es verano en Valparaíso.

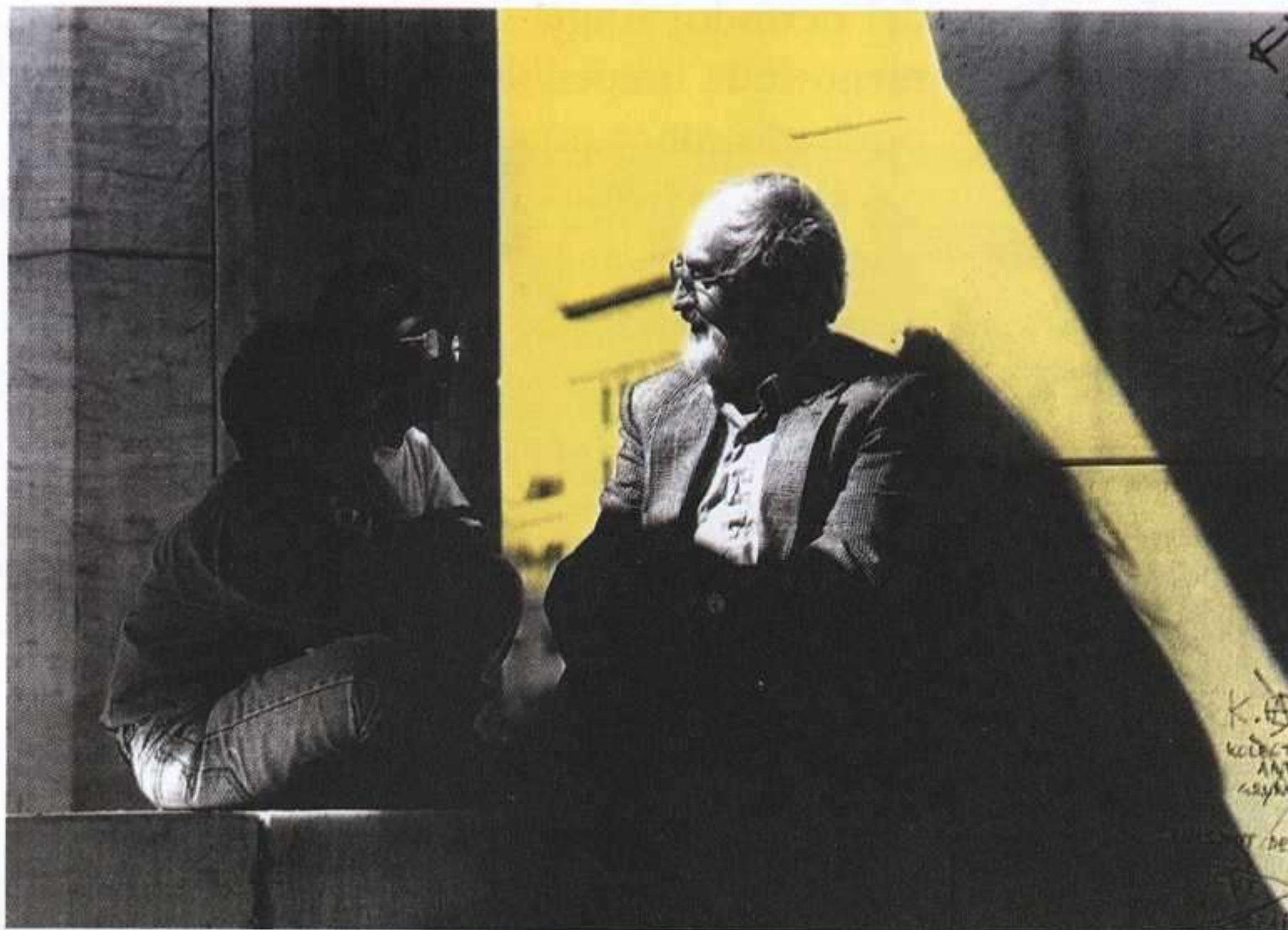
Los barcos hacen sonar sus sirenas al entrar en el
puerto de Bremen con jirones de niebla y de
hielo en sus cabos,
mientras los balandros soleados arrastran por la
superficie del Pacífico Sur bellas bañistas.
Eso sucede en el mismo tiempo,
pero jamás en el mismo día.

Sucedir y amar en el mismo tiempo, pero jamás en el mismo día. Esto mismo me sucedió a mí, lo cual, sin duda, no importa demasiado. Pero creo firmemente que nuestra tragedia es que unos nos amamos a otros, pero, para nuestro infortunio, no al mismo tiempo. Eso, y por eso le envidio, lo ha sabido decir como nadie Ángel González.

No hablamos ahora de amor, mas sí de encuentros, de coincidencias, de cierta amistad; si pienso en mi relación con el poeta Ángel González, pienso en que dialogué con él, a través de su poesía, muchas veces, pero jamás en el mismo día que nos iba otorgando la vida. Su poema me hace recordar un país que, lento, cabecea como un barco, un país tomado por la nieve en el que tal vez mi vida hubiera tenido sentido. Como, de otra manera lo hubiera tenido la suya, la de Ángel González, en otra España y en otro tiempo diferente.

El poeta en su rincón universal

ALFRED RODRÍGUEZ



Ángel González vive en Albuquerque, estado de New México, USA, desde hace treinta años. Se exilió, más que perseguido por su talante de poeta social, profundamente hastiado por el cerrado ambiente de una España que estrenaba la cuarta década de su régimen franquista. Vino a Albuquerque para ocupar una cátedra de literatura española en la Universidad de New México que había sido creada, una veintena de años antes, para otro escritor español desarraigado por las circunstancias políticas de su patria, Ramón Sender.

El poeta vive a diario, trabaja y paga sus impuestos, en Albuquerque, a cinco mil kilómetros de su querido Madrid, de su entrañable Oviedo, de su inolvidable Barcelona, pero hay que tener en cuenta que esto ocurre en los años setenta del siglo pasado, época ya de medios de comunicación y transporte tan adelantados que eran capaces de anular la angustiosa ruptura con

su “circunstancia” española que habían sufrido anteriores generaciones de escritores exiliados o auto-exiliados. Ángel González nunca abandona la matriz ibérica de su creatividad, ese ambiente, forjado de trasfondo físico y fondo humano, que, siempre suyo, transpira en su obra poética. En estos treinta años, el poeta ha hecho incontables llamadas telefónicas de carácter intercontinental, ha sobrevolado el continente norteamericano y el océano Atlántico en centenares de ocasiones, y todo para que su España jamás cobrara ecos de pretérito, palideces de inactualidad.

Hijo y hermano de maestros, Ángel González llevaba en la masa de la sangre, como se suele decir, las condiciones humanas para el ejercicio de una función pedagógica para la cual ni sus estudios, de Derecho, ni su experiencia profesional, de funcionario del Ministerio de Obras Públicas, le habían preparado. Con todo, solo él

sabrán lo que le costarían, en prolongadas crisis de auto-duda y ansiedad, aquellos primeros pasos por las aulas universitarias de un mundo anglosajón que, pese a la cepa hispánica de la región, habitaban seres de muy ajena catadura. Pero el poeta, delicado con la rosa, encierra extraordinarios recursos de fortaleza anímica.

Durante cinco lustros desempeña una cátedra que, siguiendo la especializada norma de la universidad estadounidense, ofrece cursos sobre la literatura española de la pos-guerra, época que coincide en gran medida con su biografía. De hecho, su tarea pedagógica refuerza a diario su vínculo con el mundo en que se enraíza su propia creatividad poética. Y ésta, abonada por la profundización y el análisis que exige el aula universitaria, florece sin cesar durante ese largo período. Ángel González, por las circunstancias, continúa, para que pueda pasar a nutrir las plumas de las generaciones poéticas que le sucedan, la senda universitaria abierta por un generoso grupo de la luminosa Generación de 1927.

A través de los años los cursos que imparte Ángel González alcanzan renom-

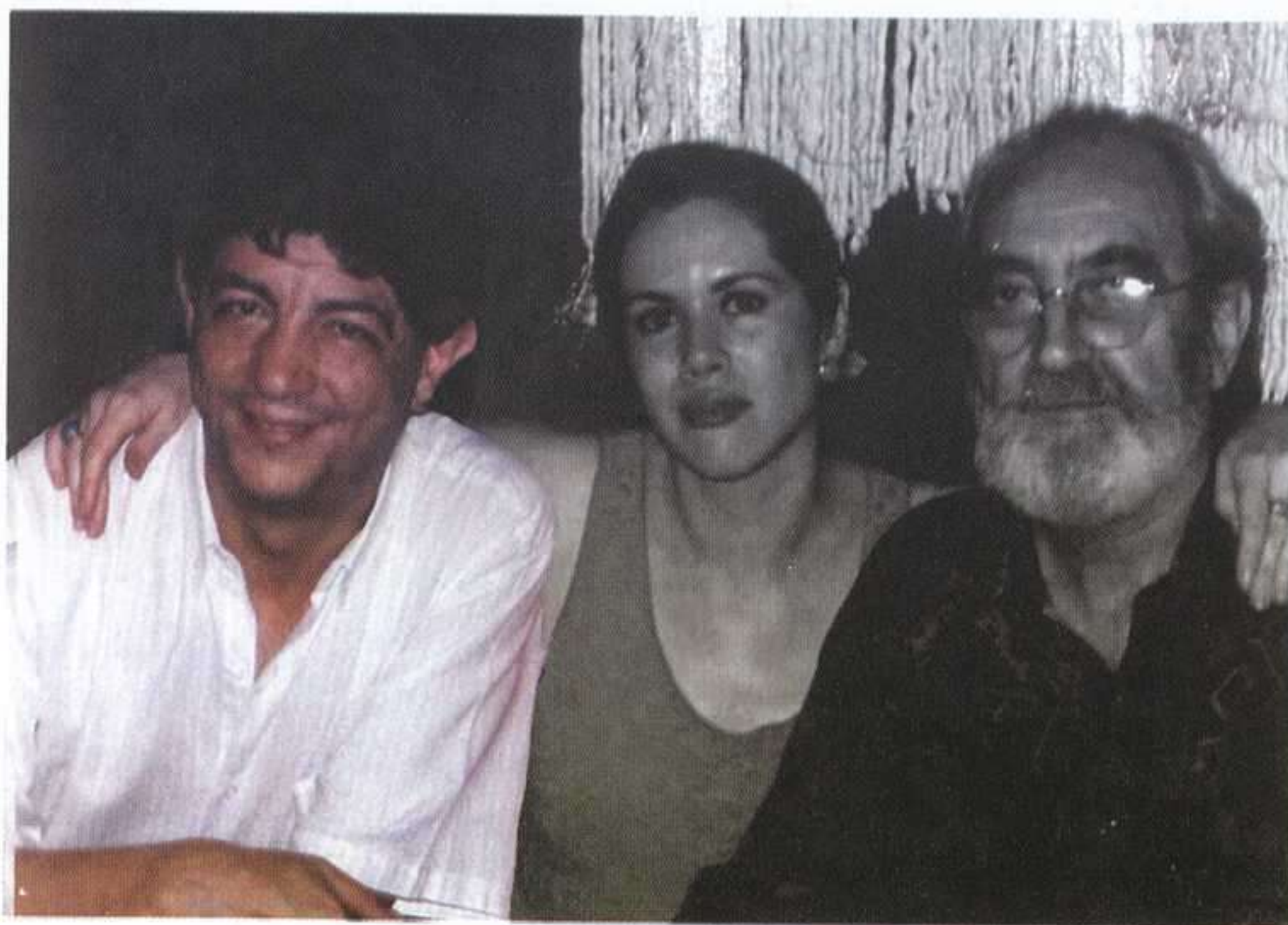
bre en el ámbito universitario. En la narrativa de la época que enseña, se trate de García Hortelano, de Caballero Bonald, de Marsé, de Benet o de alguna otra figura estelar del período, Ángel lleva hasta el aula, fenómeno poco menos que irrepetible en ningún otro lugar del país, un profundo conocimiento personal del creador y su circunstancia. Pues la obra de arte, sea el que sea el medio de su transmisión, siempre será obra humana, que no divina. Y otro tanto ocurre, pero con más íntima profundidad aún y aún más preciso conocimiento de causa, cuando el curso graduado que imparte, pues los que acuden a sus clases son jóvenes camino del masters o doctorandos, enfoca la poesía de la pos-guerra española. Todo el amplio y variado campo poético que va desde *Hijos de la ira* hasta los grupos líricos que maduran ya en una España democrática forma el coso, con su agónica lid, del quehacer de hacerse del propio poeta/profesor.

Sí, siempre poeta primero, pero la universidad, el ambiente, si cabe, el aura que de su personal y hasta de sus edificios, aulas y laboratorios, emana, no deja de imprimirse sobre el sensible espíritu del poeta. Ello, quizás, lleve a Ángel González, con los años, a ofrecer cursos sobre la poesía renacentista y barroca de España, y Garcilaso y Herrera, Góngora y Quevedo, el rico patrimonio de la poesía española, hallan en el poeta contemporáneo un erudito y filial transmisor de su grandeza. A ello se debe que, también con los años, el poeta/profesor, con la distancia que la erudición requiere, nos ofrezca inteligentes y acabados estudios monográficos sobre Juan Ramón Jiménez y, sobre todo, Antonio Machado. Estos irán apareciendo junto a la poesía, nueva, que no ha dejado nunca de ocupar su mente, de fluir de su pluma. Al dejar la cátedra, hace ya un lustro, una enriquecida y agradecida Universidad de New México no puede menos que conferirle, con un doctorado *honoris causa*, el máximo galardón que puede ofrecer.

Hace unos días, con los primeros pinitos de la primavera ya en el aire nuevomexicano, viene Ángel González a despedirse (otra vez, como lo hace varias veces al año) de quien estos renglones escribe, compañero suyo de muchos años en las tareas docentes de la Universidad de New México. Viene, como siempre, con el fervor de su destino ibérico ya en los ojos.

Ángel González

JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ



Jesús García Sánchez, Susana Rivera y Ángel González

Cuando Ángel González publica en el año 2001 su nuevo libro de poemas, *Otoños y otras luces*, después de una década, comienza una nueva época en su literatura. Su trayectoria como poeta es amplia en años pero escasa en producción. Ángel González ha publicado lo necesario, lo que es muy de agradecer, pues aunque no ha sido ni habitual ni reiterado en sus entregas, sí ha sido oportuno y preferente.

En la introducción que el propio Ángel González hace a la antología de sus poemas en la editorial cátedra, quedan convenientemente explicados los motivos de la brevedad de su obra poética, así como los motivos y las intenciones que le indujeron a publicar cada uno de sus libros. «Todos mis libros han sido titulados y organizados a partir un núcleo de poemas previos que

permitían ver la intención que el título recoge.»

Resumiendo, aunque de manera escueta, no inexacta, hay que considerar su primera publicación, *Áspero mundo*, como un libro de desencanto y de tristeza; *Sin esperanza, con convencimiento* como de testimonio pesimista y de cinismo y de cinismo irónico y que *Breves acotaciones para una biografía* es el comienzo de un lenguaje metapoético donde el autor implica al lector, mediante juegos y agudezas verbales a implicarse en su poema. Se diría que la poesía de Ángel González hasta en esos momentos procediera, de manera imprevista, inesperadamente, de frases y de palabras usuales, incluso sin revolver ni modular, sin arreglar y sin teñir, de tal forma que los versos contruidos nos inva-

den con impresiones y recuerdos puntuales.

Desde *Otoños y otras luces* Ángel nos conduce a la evocación, una añoranza llena de nostalgia fría meditación. *Otoños* es producto de la reflexión y de la madurez.

Costumbre asidua es que los poetas nos ofrezcan edades avanzadas de su vida, entregas que no sólo no añaden nada positivo a su labor anterior, que no exceden de ser simples epílogos de su propia obra previa o de disparates que sólo podemos leer con infinita misericordia. Anormales son los casos en los que el poeta entrega un libro, que en ciertas edades, que no es un simple complemento a sus anteriores creaciones, y aún mucho más anormales los casos en los que no sólo no son simples apéndices, sino obras principales. Con *Otoños y otras luces* Ángel González de nuevo vuelve a ser excepción. Con este poemario ha conseguido combinar todos los ingredientes que le hicieron ser un poeta singular y mágico, añadiéndoles desnudez y perfección, luminosidad y calma. Todo hasta llegar a la culminación con esa obra maestra que es «Glosas a C. (laudio) R.(odríguez)». González, como ha sido siempre tradicional en las elegías o en llantos por las personas desaparecidas, no invita al lector, no, a la mitificación del individuo fallecido, ni a las lamentaciones de dolor y duelo, sino que, evocando los elementos más genuinos de la poesía del amigo muerto, nos canta una serena elegía pletórica de lirismo y emoción, de belleza y de ternura.

No quiero terminar sin reproducir mi poema preferido de González y que tantas veces releo.



DATO BIOGRÁFICO

CUANDO ESTOY EN MADRID,
LAS CUCARACHAS DE MI CASA PROTESTAN PORQUE LEO POR LAS NOCHES.
LA LUZ NO LAS ANIMA A SALIR DE SUS ESCONDRIJOS,
Y PIERDEN DE ESE MODO LA OPORTUNIDAD DE PASEARSE POR MI DORMITORIO,
LUGAR HACIA EL QUE

—POR OSCURAS RAZONES

SE SIENTEN IRRESISTIBLEMENTE ATRAÍDAS.
AHORA HABLAN DE PRESENTAR UN ESCRITO DE QUEJA AL PRESIDENTE DE LA
REPÚBLICA,

Y YO ME PREGUNTO:

¿EN QUÉ PAÍS SE CREERÁN QUE VIVEN?;
ESTAS CUCARACHAS NO LEEN LOS PERIÓDICOS.

LO QUE A ELLAS LES GUSTA ES QUE YO ME EMBORRACHE
Y BAILE TANGOS HASTA LA MADRUGADA,
PARA ASÍ PRACTICAR SIN RIESGO ALGUNO
SU MERODEO INCESANTE Y SIN SENTIDO, A CIEGAS
POR LAS ANCHAS BALDOSAS DE MI ALCOBA.

A VECES LAS COMPLAZCO,
NO PORQUE TENGA EN CUENTA SUS DESEOS,
SINO PORQUE ME SIENTO IRRESISTIBLEMENTE ATRAÍDO,
POR OSCURAS RAZONES,
HACIA CIERTOS LUGARES MUY MAL ILUMINADOS
EN LOS QUE ME DEMORO SIN PLAN PRECONCEBIDO
HASTA QUE EL SOL NACIENTE ANUNCIA UN NUEVO DÍA.

YA DE REGRESO EN CASA,
CUANDO ME CRUZO POR EL PASILLO CON SUS PEQUEÑOS CUERPOS QUE SE
EVADEN

CON TORPEZA Y CON MIEDO
HACIA LAS GRIETAS SOMBRÍAS DONDE MORAN,
LES DESEO BUENAS NOCHES A DESTIEMPO
—PERO DE CORAZÓN, SINCERAMENTE—,
RECONOCIENDO EN MÍ SU INCERTIDUMBRE,
SU INOPORTUNIDAD,
SU FOTOFOBIA,
Y OTRAS MUCHAS TENDENCIAS Y ACTITUDES
QUE —LAMENTO DECIRLO—
HABLAN POCO EN FAVOR DE ESOS ORTÓPTEROS.

Los años reconstruidos

PACO IGNACIO TAIBO I



Juan Marsé, Paco Ignacio Taibo I, Ángel González y Agustín Sánchez Vidal

I. La caña de pescar

Páramo del Sil viene en todos los grandes atlas, pero Primout no viene en ninguno, sin embargo, recuerdo que Ángel González y yo compramos una caña y nos fuimos a la vera del río intentando pescar, el anzuelo se iba al cielo y pescaba bellotas, hojas y acaso un nido.

Eran los años que ahora intento reconstruir y de los que voy salvando una pequeña estación de ferrocarril y un viaje colectivo que organizamos con el afán de que Ángel González no se nos muriera, pero esto no fue en Primout sino en Páramo del Sil donde yo tuve el convencimiento de que Ángel iba para poeta sin que él lo supiera. Que otros hablen de Primout y nos vean a la orilla del río con la caña enredada en los sauces; yo hablaré de una imagen que nunca se me borró, a mí que todo se me borra.

Ángel tenía una ventana abierta a una huerta por la que todas las tardes subía una pastora de ovejas lo cual sin duda es imagen lírica de fácil recuerdo.

Yo me había enamorado de una muchachita que reía escandalosamente mientras aguardaba la hora de declinar latines, en el instituto jovellanos de Gijón, y debió de ser en ese río de Primout o en el de Páramo del Sil cuando Ángel me entregó lo que acaso haya sido su primer poema.

«No sé por qué
me ha conmovido tanto
la historia de tu novia
con calcetines blancos.»

El papel viajó conmigo hasta encontrarme con la chica risueña y se lo entregué para que constatará que su fama juvenil ya estaba tomando vuelo.

Ella guardó el poema, yo guardé la copia y pasaron los años y una vez, creo yo que, en Nueva York mostramos a Ángel que nuestro amor, casi infantil, había dado frutos literarios.

—Estas cosas no pasan sino en las novelas dijeron mis amigos todos ya canosos y ensombrecidos.

Ángel dijo que efectivamente estas cosas no pasan.

2. Los calcetines blancos

Querido Ángel: hoy 20 de marzo del año 2002 Mari Carmen y yo después del desayuno hicimos cuentas.

Mari Carmen nació el 8 de julio de 1928. Usaba calcetines blancos hasta 1943. En 1944 usó sus primeras medias de nylon que un marino amigo mío me las regaló para que yo se yo se las regalara a ella.

Tuvo que ser, por lo tanto, hacia 1943 cuando yo te escribí a ti que mi novia usaba calcetines blancos.

Tú tenías, por entonces, 18 años y me enviaste el poema que todo el grupo de jóvenes amigos recordamos.

Creo, por lo tanto, que este fue el primer poema tuyo tuyo que te convirtió, ante mis ojos, en poeta.

Mari Carmen guardó estos versos hasta que un día los sacó de su bolsa y los leyó en el Center Park de Nueva York.

Cuando esto ocurrió yo había cumplido los setenta años, Benigno Canal los setenta y uno, Manolo Lombardero y Amaro Taibo sesenta y nueve años, y tú cumplías, si no recuerdo mal, los cuatro primeros libros.

Es una curiosa tendencia de los críticos literarios investigar en la vida de poetas hasta descubrir el momento exacto en que nació su primera poesía.

Sé bien que este es un juego inútil, pero me llena de orgullo el saber que si yo no te hubiera mencionado los

calcetines blancos de Mari Carmen tu nacimiento como poeta se habría perdido para siempre.

Esto podría llevarnos más lejos hasta el punto de afirmar que tú, poéticamente hablando, eres hijo de unos calcetines.

3. La caja de los recuerdos

A pesar de que durante el exilio en Páramo del Sil no usabas barba había algo en ti que anunciaba una cierta severidad en el comportamiento. De otra forma no se entiende que tus amigos hayamos guardado tus notas, tus casi poemas, tus noticias emparentadas con el culto a las pastoras y la pesca en el río.

Querido Ángel fuiste, desde siempre, una premonición incluso cuando proclamabas las ventajas de un alemán que mataba indios sobre la figura ecuménica de Sandokán.

Creo que es todo lo que puedo aportar sobre ti al homenaje que te hace la revista *Litoral*.

Por otra parte tú eres uno de mis temas recurrentes y si en *Litoral* hay gente con un espíritu investigador pueden encontrarte entre mis libros de recuerdos.

Le pedí a Mari Carmen que te escribiera una nota en la que queden más aclaradas las razones profundas de tu poema.

La nota es la siguiente:

Querido Ángel:

De nuevo leo hoy el, tantas veces ya leído poema en el que aparezco con calcetines blancos.

Creo que puede resultar interesante para los insaciables estudiosos del fenómeno poético esta aclaración.

«No sé porque me ha conmovido tanto...»

Lo que sí yo sé es que lo que te conmovió no fueron tanto mis calcetines blancos como lo que Paco Ignacio debió contarte en una carta y yo aquí te cuento.

El día 5 de enero de 1936 mi padre y mi madre salen junto conmigo a comprarme el regalo de Reyes en una tienda llamada El Arca de Noé donde había pocas cosas a elegir. Lo que escogí fue un estuche amarillo con avalorios de colores para hacer collares.

Esa misma noche mi padre embarcó en el «José María Martínez» y en la madrugada van a reconocer unas manchas de aceite y chocan con un Destroyer inglés. Nunca más volví a ver a mi padre.

Sin embargo, recuerdo con mucha angustia que durante casi un mes mis tías y mi madre iban a reconocer los cadáveres para ver si encontraban alguna pieza que pudiera identificar a mi padre. Jamás lo encontraron.

Al final con la victoria de Franco mi madre me llevó a vivir a un pueblecito asturiano pesquero llamado Tazones. Allí la denunció el cura del pueblo y la condenaron a cortarle el pelo a rape. Yo recuerdo que recogí en mi delantal blanco el pelo que le habían cortado a mi madre.

Duramos muy poco tiempo viviendo en Tazones porque matan a mi tío Eulogio y a sus dos hijos que eran los que nos habían llevado a vivir allí.

Recuerdo que cuando se anunció que llegaban las tropas moras yo viví con mi mamá en una cueva.

En cuanto a la historia de los calcetines blancos te diré que en 1938 Paco Ignacio me conoció jugando el cascayo frente al instituto Jovellanos y nos hacemos novios cuatro años después.

Las niñas usaban calcetines blancos hasta los 15 años y de allí pasábamos a las media sport para luego usar medias de nylon.

Mis primeras medias de nylon me las regala Paco que trajo de los Estados Unidos un amigo suyo.

Todo esto paso a tu conocimiento gracias a que mi marido es un entusiasta de la palabra escrita, pero sólo sabiendo todas estas minucias se puede comprender bien el poema que tuviste que escribir en 1943 cuando yo tenía 15 años, tú 18 y Paco Ignacio 19.

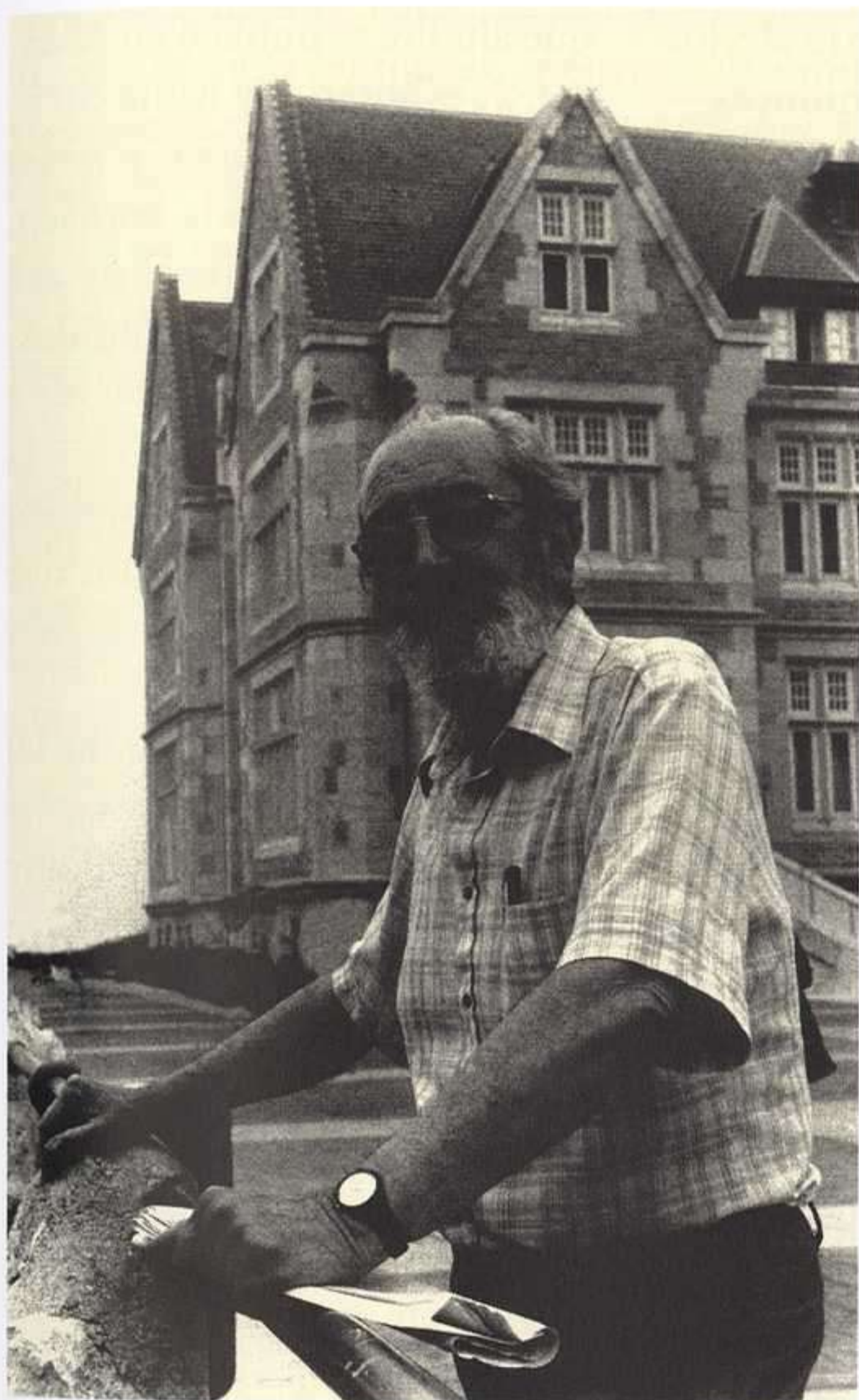
Te mando un beso y una copia del poema.

«No sé por qué me ha conmovido tanto la historia de tu novia con calcetines blancos.»



Ángel González, recuerdos y celebraciones

LUIS ANTONIO DE VILLENA



Ángel González en el Palacio de la Magdalena, Santander

Aunque es muy posible que nos hubiésemos visto antes alguna vez —las famosas noches de tertulia y alcohol en Oliver— conocí a Ángel González, en 1976, porque había él quedado (creo recordar) con Carlos Bousoño y Paco Brines, a quienes yo veía con total asiduidad entonces, para darles un ejemplar de su libro *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* publicado meses antes por Ediciones Turner. Como yo era entonces superficialmente *snob*, aristocratizante y mundano —aunque mi poesía iba ya por otros rumbos— se me tenía aún (como a tantos colegas) por veneciano o novísimo. Por eso observo vivo aquel juego de aristocracias con que gustaba presentarme Bousoño —nos reíamos y disfrutábamos— en

la dedicatoria que Ángel me escribió en el susodicho libro (téngase en cuenta que tenía yo, apenas 25 años): *Para el señor de Villena, con un abrazo de Ángel. Madrid, diciembre, 76.*

Había probablemente la común simpatía de los amigos comunes, pero Ángel y yo —por entonces— nos conocíamos muy poco. Quizá fuera más grave —lógicamente— que yo le conociese poco a él.

.

La idea que mi generación tenía —antes de *Muestra de...*— de Ángel González respondía a cierto cliché (fruto, entre otras cosas, de una lectura deficitaria y rápida) existente sobre muchos poetas de la postguerra: poetas realistas, cercanos a la *poesía social*, ergo poco o muy poco interesantes. El sarampión *novísimo* (necesario en su corto momento) ya se había pasado en teoría por la fecha que digo (diciembre de 1976) pero las cosas aún no se habían puesto, ni mucho menos, en el lugar que hoy ocupan. Desde hacía dos años yo estaba rele-yendo —o leyendo— a los *poetas del 50* con interés renovado (Gil de Biedma y Brines, especialmente) pero los seguía viendo como amigos mayores, no como *maestros*. Los veía muy cercanos —borrachos, ligando, peleando en el día a día— como para aplicarles sólo un mero baremo literario. Y Ángel González (que vivía en Estados Unidos, y solo venía a España —salvo viajes excepcionales— en verano) era visto —hasta *Muestra...*— como uno de los más recalcitrantes en aquel viejo estilo. No era ni la mitad de famoso o jaleado que es hoy, pero tampoco era entonces un mito Jaime Gil de Biedma, quizás el mejor visto aquel tiempo (sin exageración) por los jóvenes. Y es que, pese a todo, flotaba aún en el aire poético la animadversión de Ángel hacia los *novísimos*. La asonada *novísimo/veneciana* no había gustado a ninguno de los poetas más característicos del 50 (diría, incluso, que no les había gustado nada) pero quizá Ángel fue el que lo expresó más claramente, verbal y por escrito. Su admirado Antonio Machado —como recordará el propio Ángel en su discurso de ingreso en la Academia, *Las otras soledades de Antonio Machado*, de 1997— se había opuesto al modernismo extremo y a las vanguardias *deshumanizadas*; quizá por

ello, con similar espíritu, Ángel quiso expresar su disidencia con una poética en la que no creía. Aunque el poema a que aludiré se publicó en *Muestra...*, es anterior y había circulado antes. *Venecianos y metapoéticos* (una segunda hornada, muy breve, de inicio de esa generación) quedan aludidos, con sátira, a la contra, en *Oda a los nuevos bardos* que tras la burla cultista —pero también política y humana— concluye en parodia: *Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.*

A mi todo eso, cuando leí *Muestras...* y releí *Palabra sobre palabra*, me importaba ya muy poco. Juan García Hortelano se complacía, entre amigos, en contar la anécdota de que cuando Ángel González llegó en los años 50 a Barcelona, aquel grupo —embrión de su generación— lo tomó por un policía (pese a las credenciales telefónicas de Aleixandre) antes de convertirlo en parte y amigo grande del grupo. Ángel era funcionario de un Ministerio y, probablemente, sus hechuras se resentían. Pero también eso estaba lejos, pues desde 1970, Ángel González era profesor en universidades americanas (la de Albuquerque, New México, será la definitiva) y también su aspecto, sus aires, habían cambiado. El Ángel que yo conocí (acompañado de jóvenes y guapas mujeres) era un hombre distinguido, con aires de sabio,

mundano y muy viajado. Así sigue siendo hoy Ángel González (la edad le mejora) sin que, naturalmente, haya perdido, ese tono en el *buen sentido de la palabra bueno*, al que Emilio Alarcos, que fue su amigo, se refirió, atinadamente, como *un franciscano agnóstico*. En el verano de 1978 (entonces, me regaló la última edición de su poesía reunida, *Palabra sobre palabra*, y la dedicatoria está ya en sintonía cercana) recuerdo haber tratado con bastante frecuencia a Ángel. De noche, sobre todo, pero guardo el recuerdo de una comida, mano a mano, en el *Café Latino* —entonces un lugar recién abierto— hablando apasionadamente del *lolitismo*, desde Nabokov hasta lo real. Desde entonces —por rachas; en viajes, en el Madrid noctámbulo, con antiguos y nuevos amigos— mi amistad y admiración por Ángel —por su cordialidad, por su bonhomía, por su excelente estar humano— no han variado.

Sus libros últimos fueron, acaso, más secos, más incisivos, bajo el aparente chiste, frecuentemente más duros, pero —como también dijo Alarcos Llorach— *no hay solución de continuidad entre los dos periodos* (de la poesía de AG), *antes y después de 1970*.

Si quizá su primer periodo parece hoy más entrañable, más directamente *humanista*, con ese espléndido libro que es *Tratado de urbanismo* —1967— (el libro de Ángel que íntimamente sigo prefiriendo) en su segundo periodo, a partir de *Breves acotaciones para una biografía* —1971— los recursos estilísticos y retóricos —naturalmente existentes antes— se evidencian y chillan, quizás para decir, soterradamente a los jovenzanos, que él también sabe, también puede ser —y es— un *artifex*, pero además (más allá de lo que asimismo hizo Gil de Biedma) para acentuar su lúcido escepticismo con las



sonerías de los retruécanos, el tilín de la ironía, el soniquete que voluntariamente ríe, y la contención prosística (*prosemas*) de lo que, sin todo eso, hubiera parecido desnuda efusión lírica. De esta etapa sigo prefiriendo, en general, *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977) aunque el tono lírico, sobrio pero eficaz, a veces muy bello, alcanzado en el reciente *Otoños y otras luces* (2001) que (de alguna manera muy distinta) nos devuelve al Ángel González más clásico y propio, entre *Tratado de urbanismo* y *Áspero mundo*, me vuelva a una consideración que se unifica.

. . . .

Por lo demás Ángel González es hoy un emblema, poético y humano, para muchos poetas de la *Generación del 80* que ven en él ese paradigma de poeta cívico, hombre normal, amistoso, tolerante y —por qué no— esencialmente de izquierdas que muchos de ellos han reclamado desde su —hoy— lejana etapa neófita. Es verdad que, en la recuperación —en la encumbración a la clasicidad— de los poetas de la *Generación del 50*, Jaime Gil de Biedma fue el primer aupado y el primer jefe. Quizás lo siga siendo, pero Jaime murió en

enero de 1990, y hoy su figura real se aleja —y mucho— mientras el mito crece. Francisco Brines busca más la soledad, parece; y Claudio Rodríguez o Valente (ya fallecidos asimismo) nunca tuvieron ese carisma de líder generacional. Claudio porque le era ajeno a su persona —pese a su mucho éxito último— y Valente, aparte su calidad de poeta, porque fue siempre sesgado en exceso para con quienes no le seguían. Ángel González es hoy el poeta-emblema de esa generación, de postguerra decían aún, que los de mi edad conocimos entre copas y bares, por la noche (tan bien contada por Ángel con nostalgia, en el poema —por ejemplo— *Oda a la noche o letra para tango*) la misma noche constante en la que Ángel, tardísimo y feliz, terminaba cantando canciones mexicanas o asturianas con una voz honda que yo llamaba para mí *voz minera*. Ese Ángel González, académico sin aires de Academia, es hoy uno de los poetas emblemáticos de mucha juventud que sabe sus poemas, quiere sus libros, y propende —si le conoce o trata— a decirle, como sus paisanos, *Angelín*. Quizá el camino haya sido largo, siempre entretenido y a ratos (muchos para su generación) oprobioso, pero Ángel González, poeta, buen estudiante de la poesía, hombre cordial y amigo, cercano siempre a

la realidad y a la vida, es decir, a los humildes, está hoy donde debe. Es un gran poeta cercano, un gran poeta de la cordialidad absoluta. Como dijo en *Camposanto en Colliure* (de *Grado elemental*, 1962) —siempre Antonio Machado cerca— *Aquí paz / y después gloria*. Pero sin ironía ya, por fortuna.

Quizás entonces mejor: *Aquí paz y también gloria*. La que merece el justo, la que merece —y en el poeta más— la historia respetada y la obra bien hecha. Aunque sean *ilusos los Ulises*. Las Ítacas existen. Ángel González ha dado espléndido testimonio de ello.



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

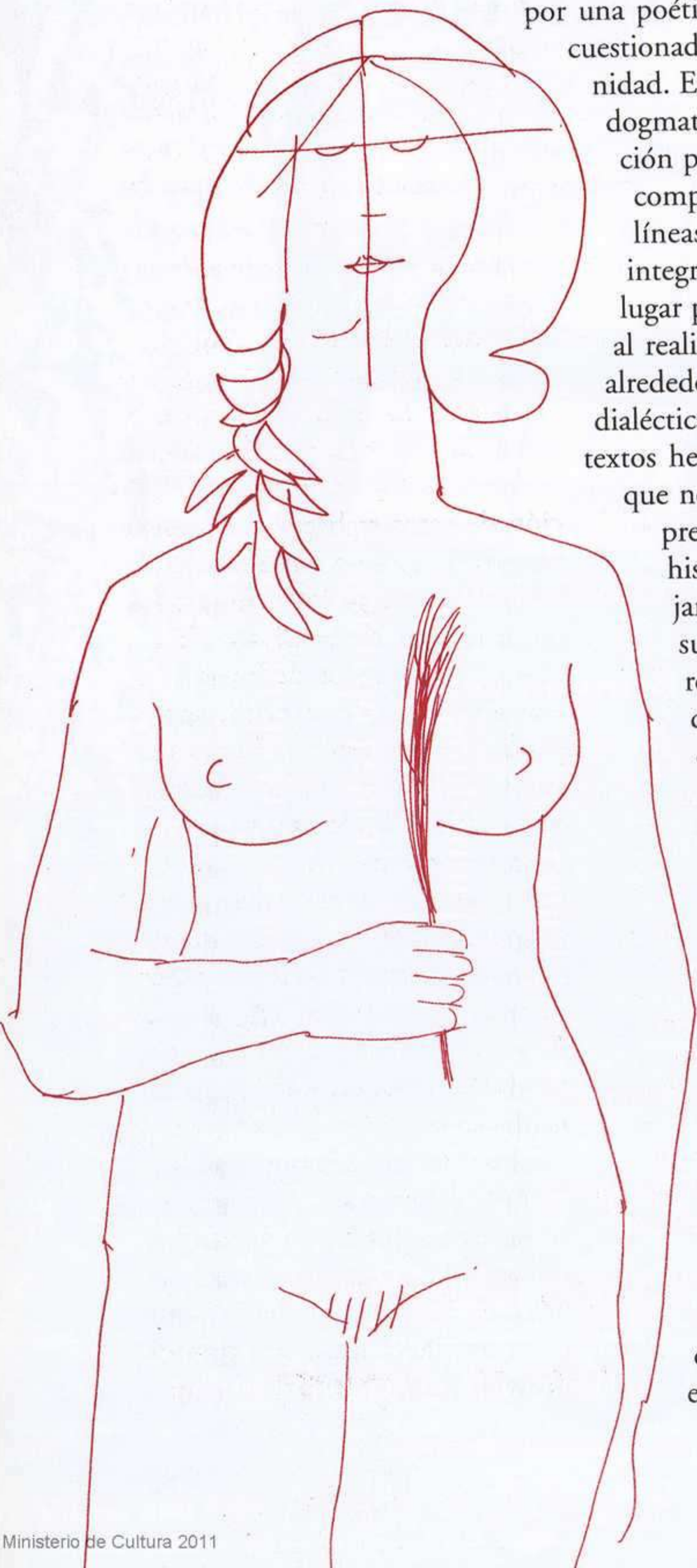
Francisco Fortuny

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 comunicables, 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

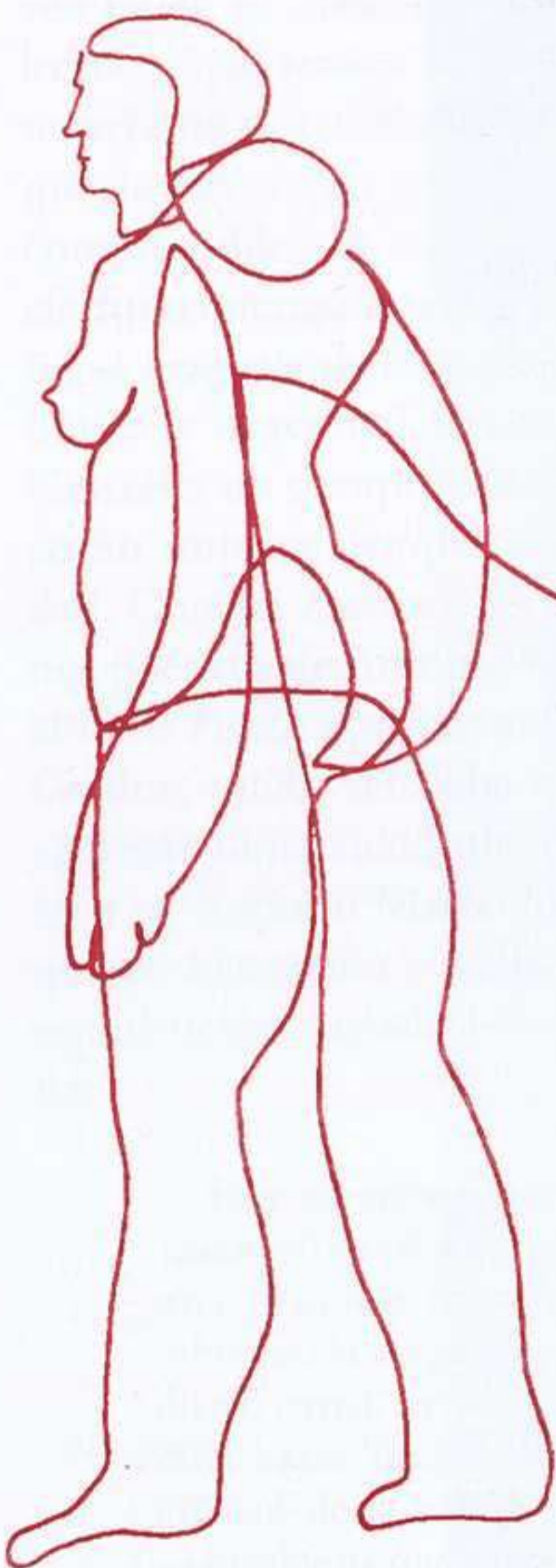
OTOÑO y *otras luces* aparece en 2001, nueve años después del anterior libro de poesía de Ángel González. El tema del pasar del tiempo domina el tomo, destacándose especialmente en sus primera y cuarta partes (tituladas «Otoños» y «Otras luces», respectivamente). Pero subyace también en la segunda parte, «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 jugueteo, 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 dejes 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 dejes 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?

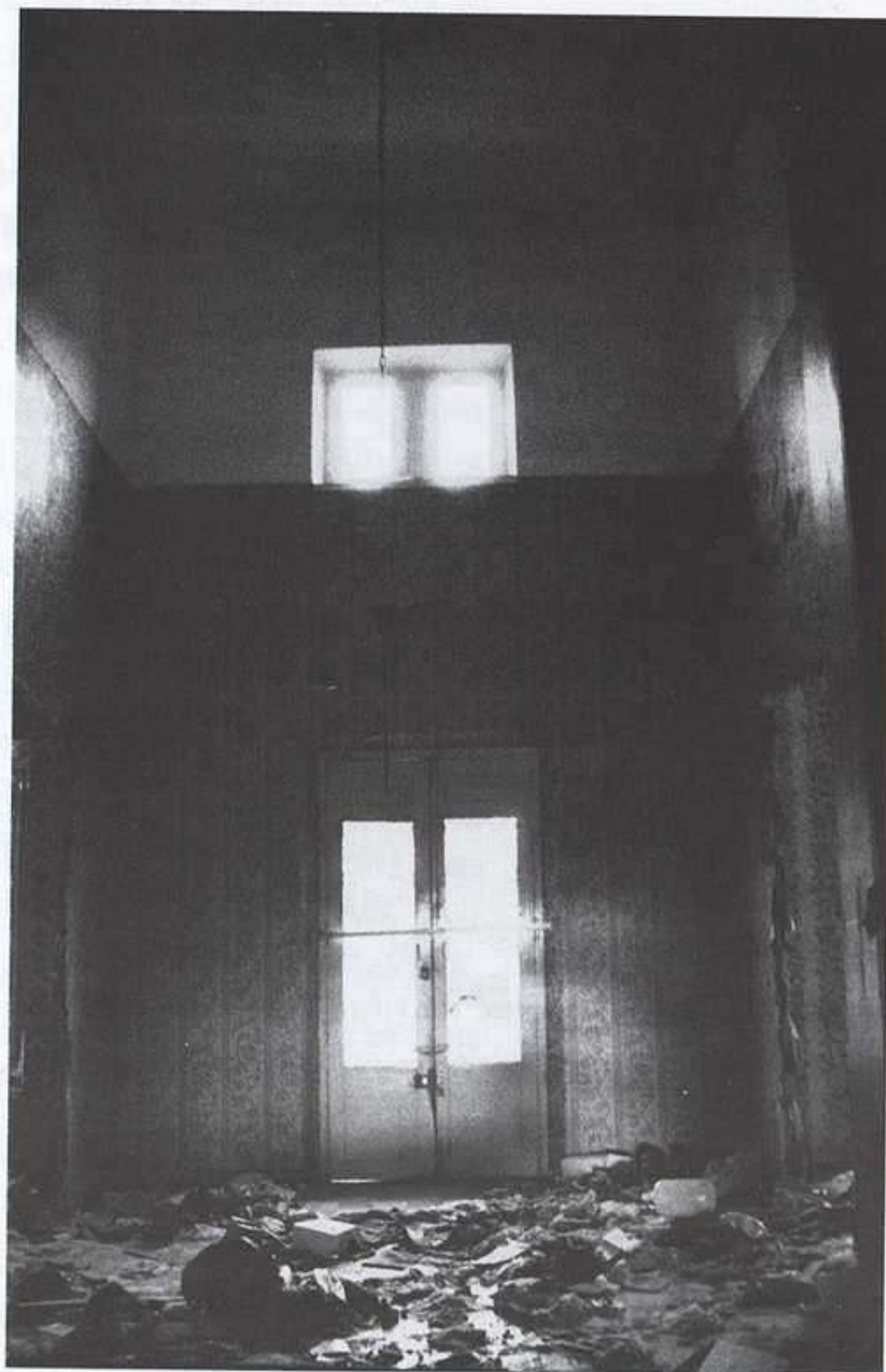
Aun dándose cuenta de que lo que evoca es mito y no realidad factible, el hablante traza el cuadro de un mundo en el que un paulatino desarrollo de las estaciones representa una vida armoniosa para el ser humano y su entorno. Pero esta evocación sólo le conduce a una actitud nostálgica, destacada por 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.

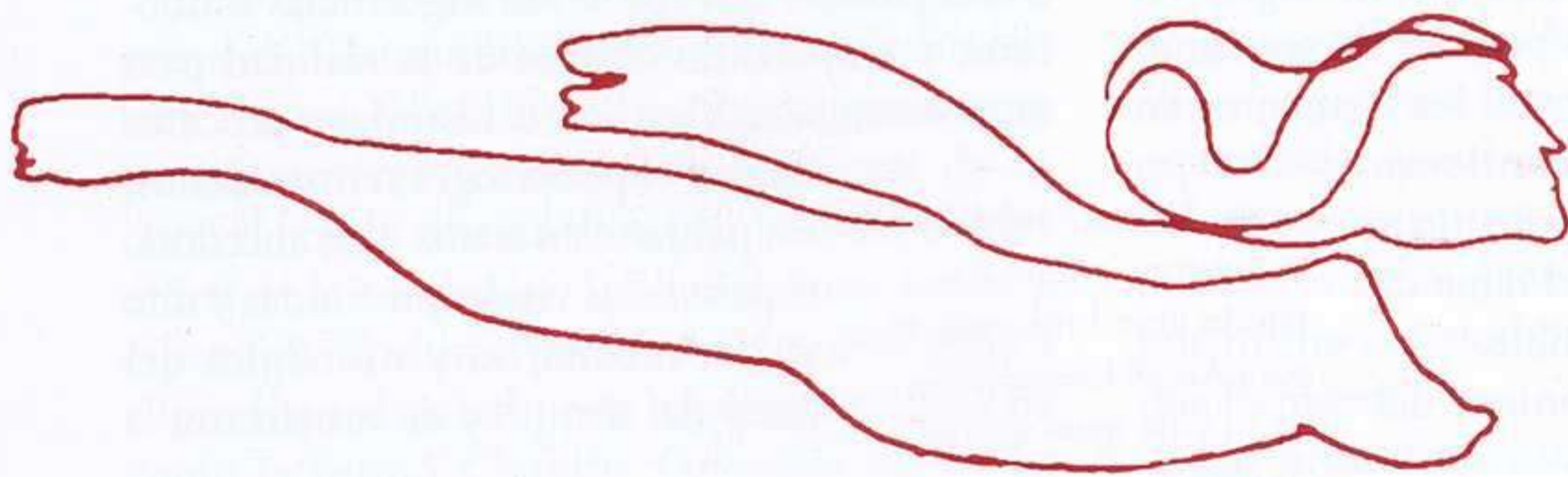
mundo, ahora presentada de manera más afirmativa, aparece en «Dos veces la misma melodía» (p.77). Aquí la experiencia de escuchar música permite al hablante trascender los detalles de sus recuerdos, las anécdotas de su pasado, para alcanzar una visión más esencial, y un sentido de permanencia.⁴

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



FRRENTE 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 quiebros 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 autocrítica 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 descabezados 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:

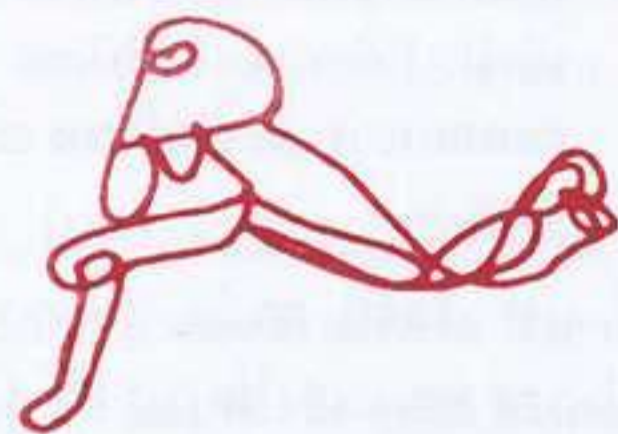
si yo fuese / Dios, haría / lo posible por ser
Ángel González / para quererte tal como te
quiero

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 Amplío 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 arrebatada 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

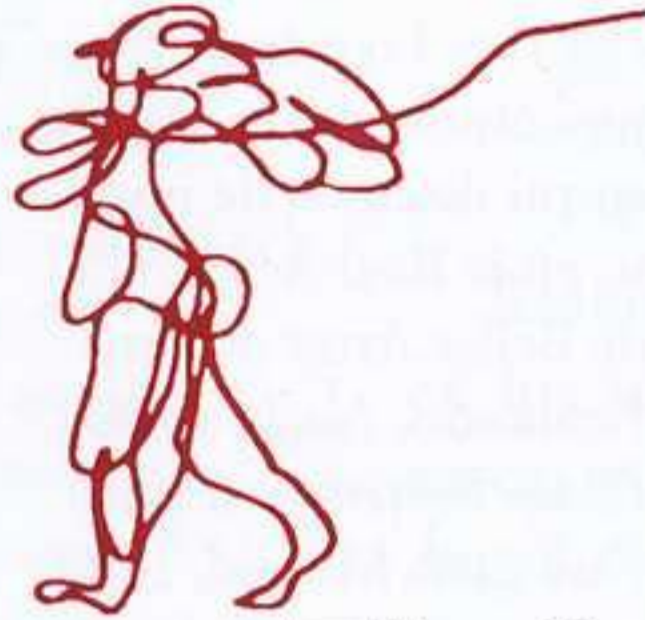
El «terco, reiterado canto» de un firme violín ha detenido la fuga. Estamos salvados.

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. Ligeramente 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.

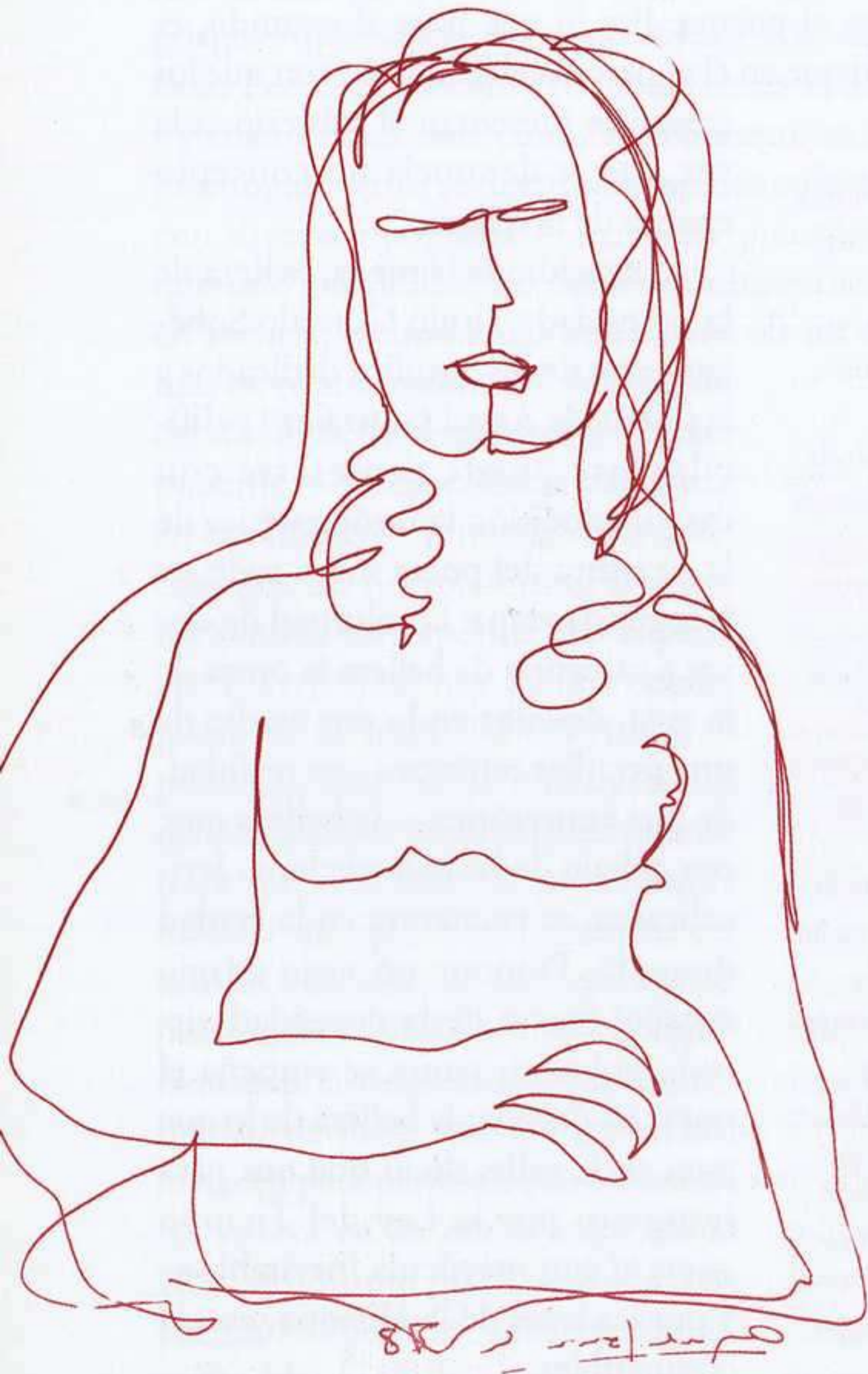
²⁰ «Introducción», pág. 25.

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 vallejianco 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 pertumes, / 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.

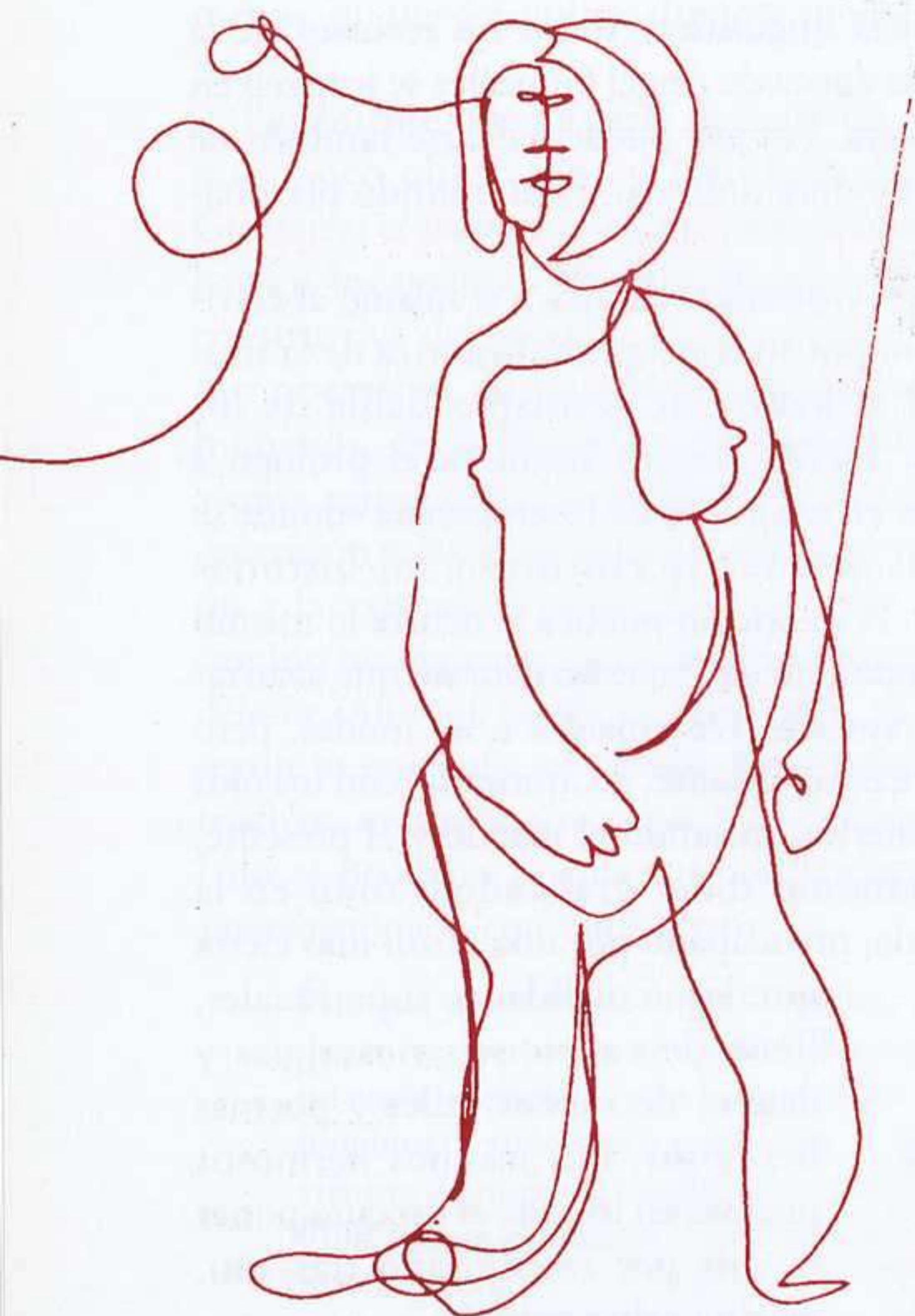
Ángel González se busca a sí mismo al escribir, pero por su concepción histórica de la intimidad al hablar de sí mismo habla de los demás. Escribe, según anota en el prólogo a *Poemas*, en ese punto de interferencia «donde se funden otra vez la Historia y mi historia» (p. 20). A su opción poética le 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»:

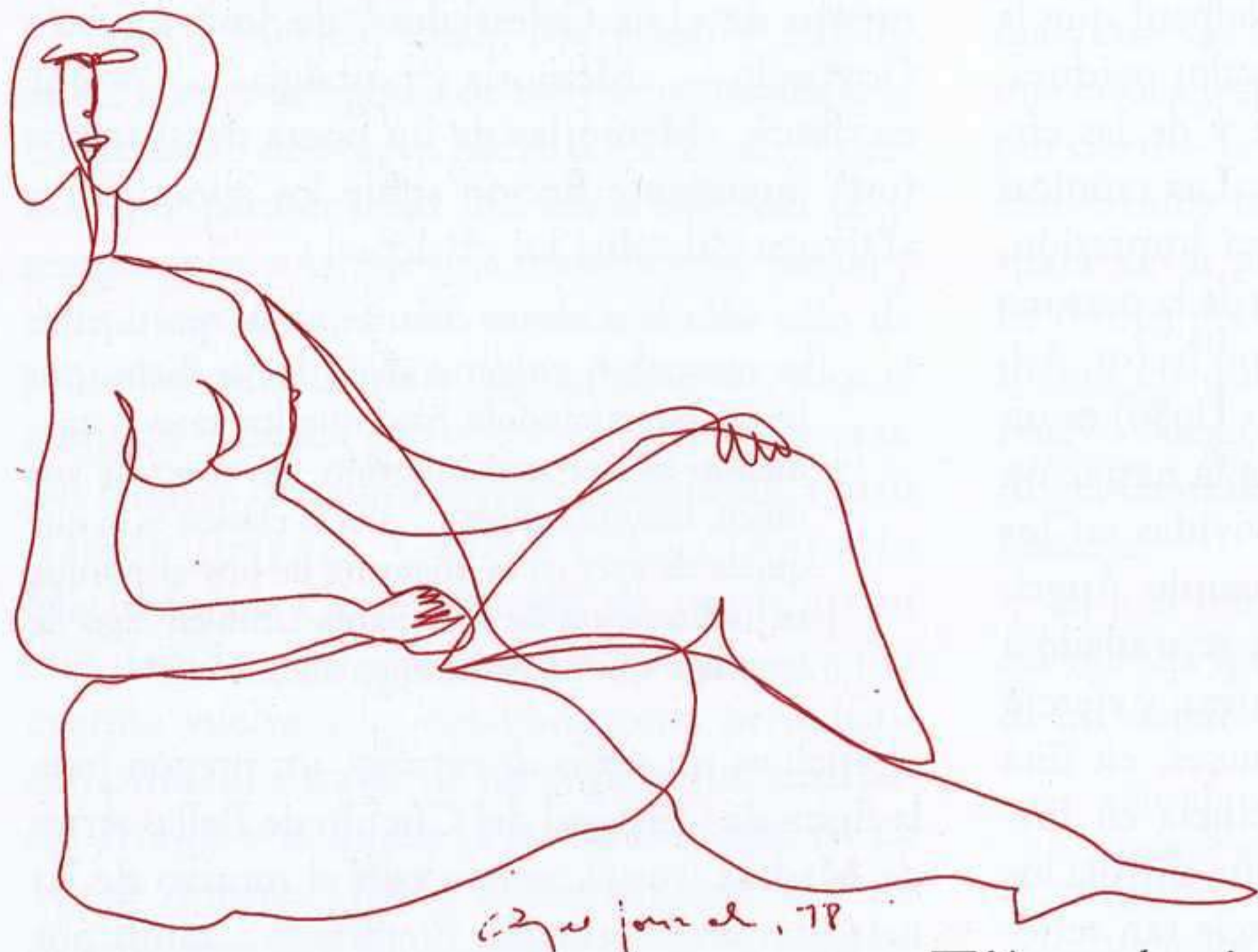
«No sé si somos conscientes de que escribir es reescribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único, inconfundible (...) Si lo clásico es lo que queda de ayer en la literatura de hoy es porque en la literatura de ayer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

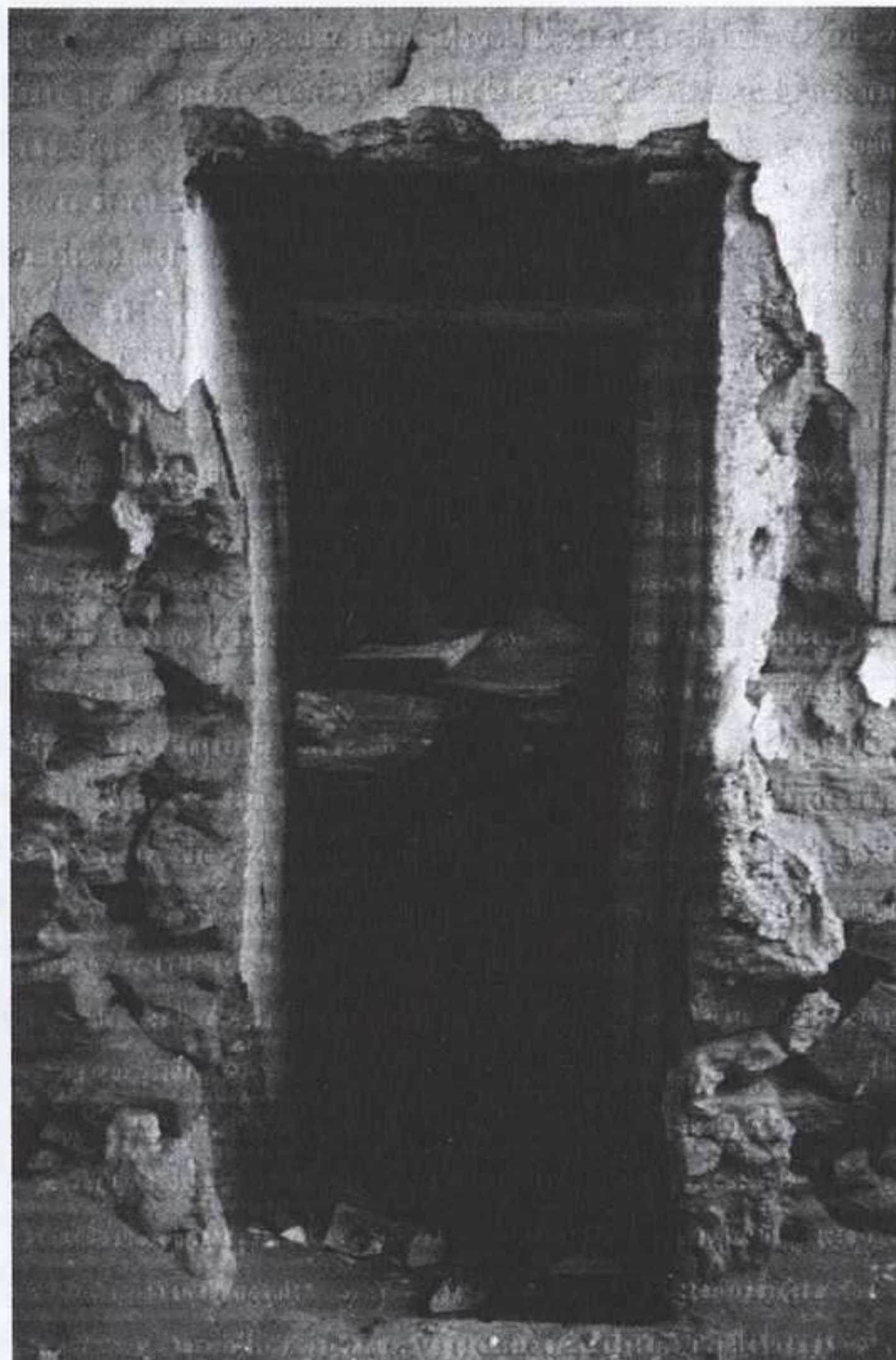
En «Igual que nunca» (*Prosemas o menos*) un lenguaje sumamente sintético, a la vez que cuidadosamente sencillo y coloquial, expone la tensión que inquieta al hablante. En una descripción de la puesta del sol coexisten símbolos contrarios—«muere esta tarde» y «la luz que los guía» como también en la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



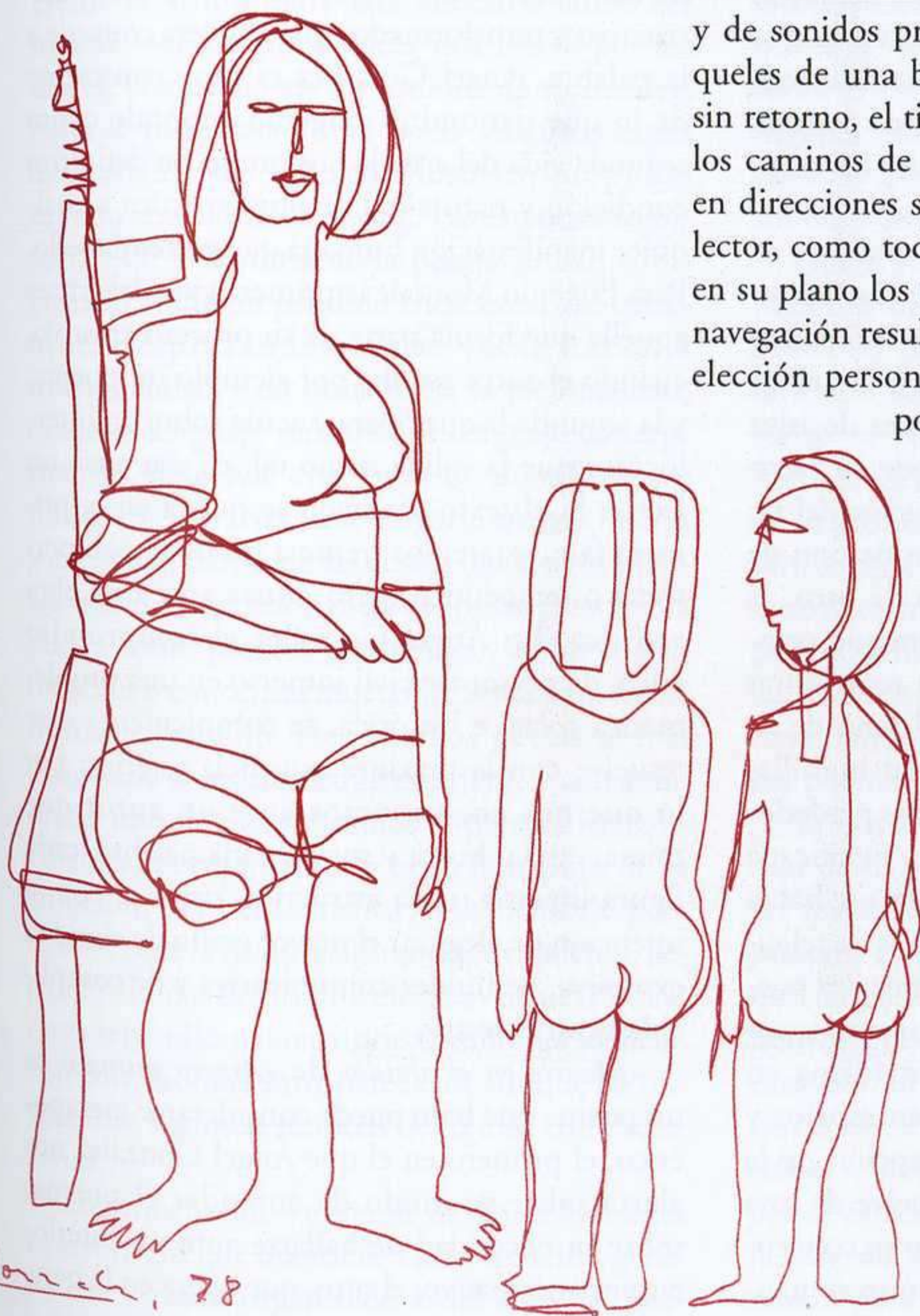
Una lectura emocional de la poesía de Ángel González

RICARDO LABRA

LA 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 los 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 hermoear 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 amatorios*», 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 culpaa!*»; 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

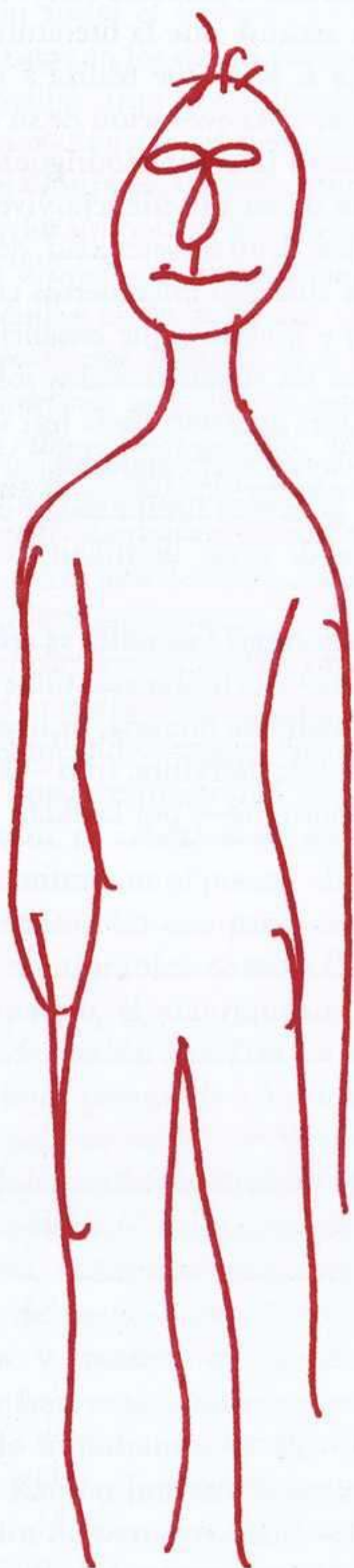
Jorge Luis Borges. «*Deixis en fantasma*» tiene una extraña luz crepuscular, que a veces se transforma en sobria elegía, como «*la mirada que dora tenuemente todavía/ —después de haber mirado—/ la penumbra de un sueño...*»

«*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 morir, vivir la muerte, por lo que la atrevida transactivización 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 Rius (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).

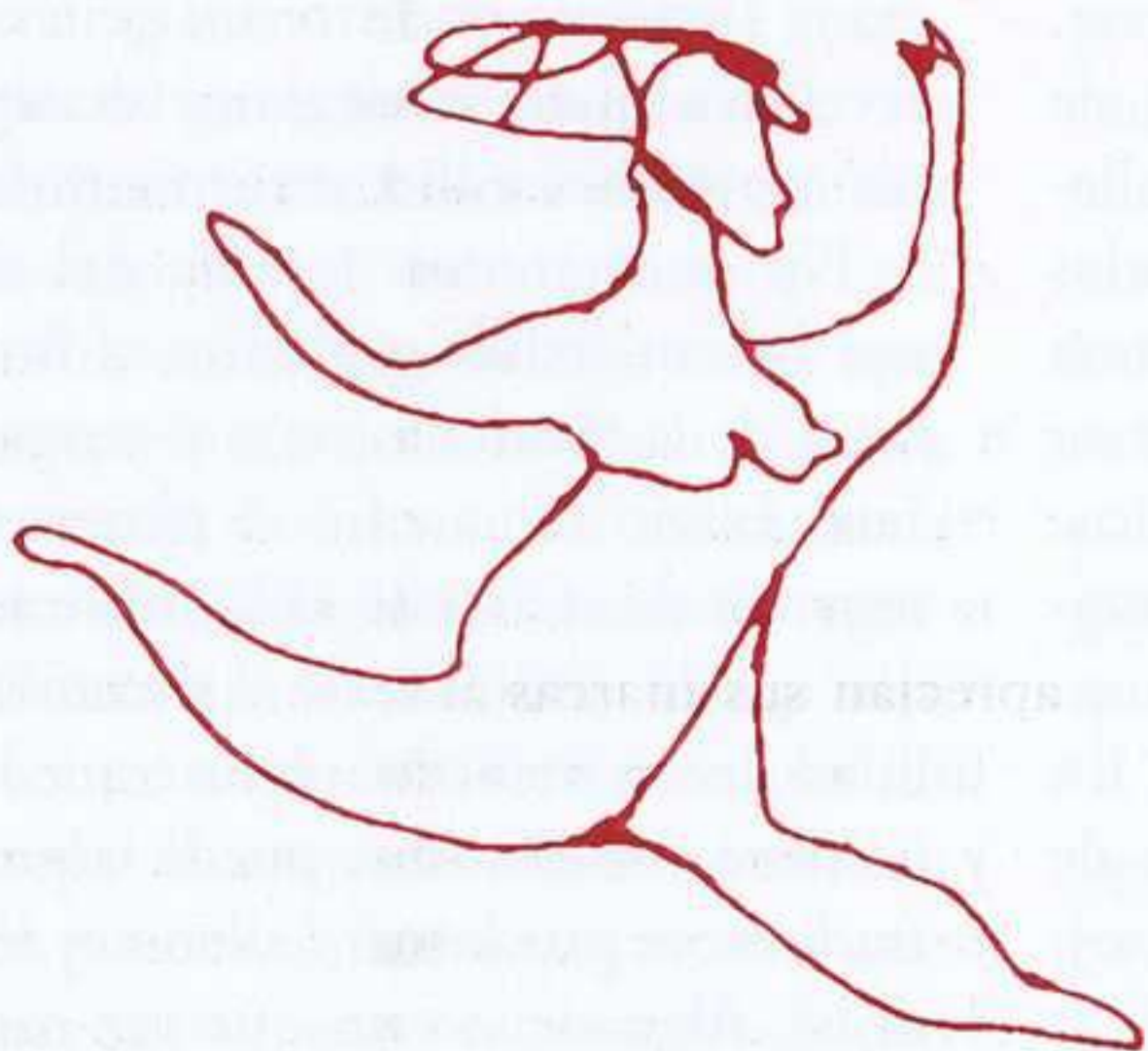
La muerte está cada vez más presente en una poética que nació bajo su signo. Muerte en forma de pérdida continuada: de seres queridos («Diatriba contra los muertos», «Hay tres momentos graves, más el cuarto»), de memoria acumulada. El tiempo y la experiencia nos enseñan que la muerte es inevitable («Deseaba 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 GAITÉ

«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 zigzag 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?

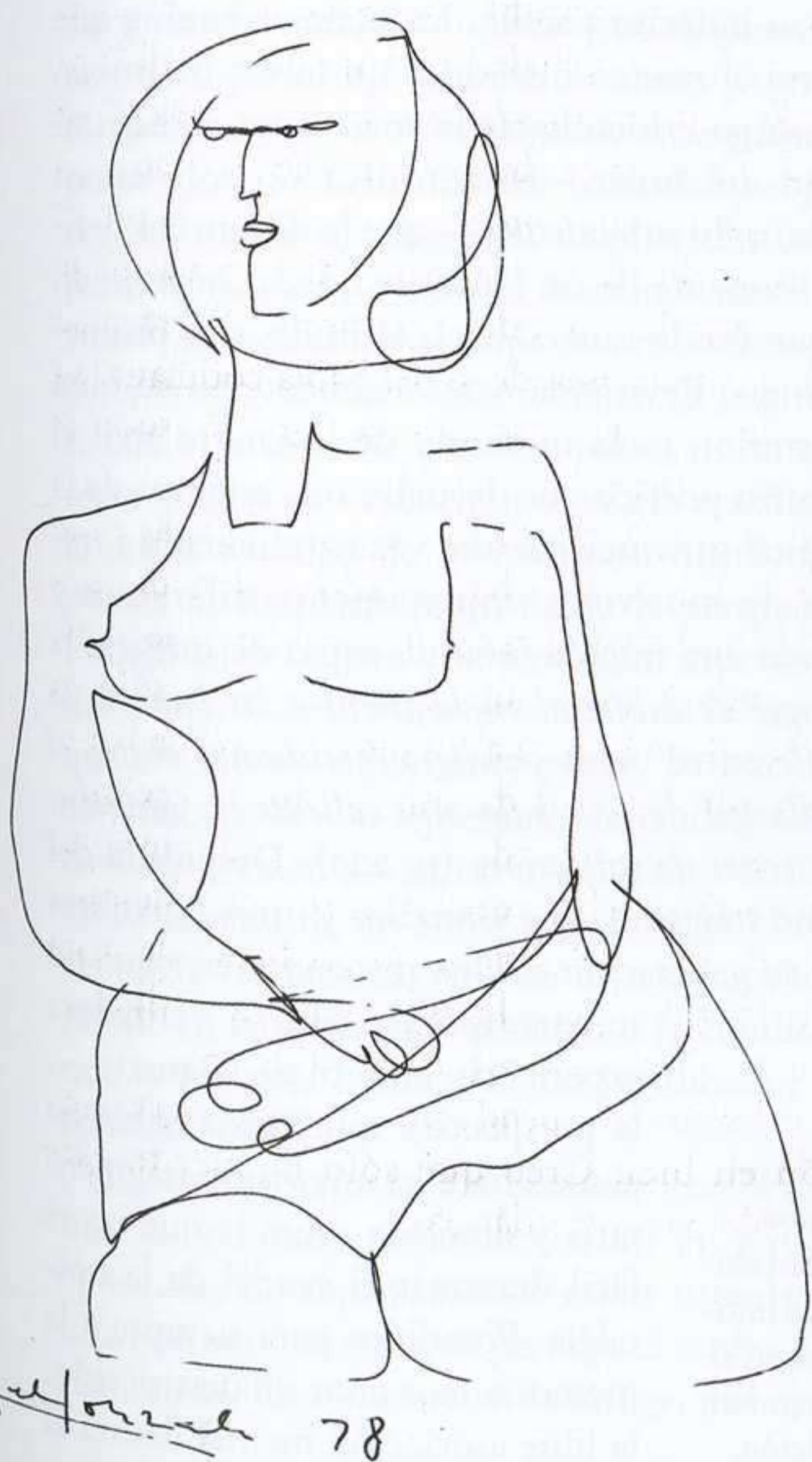
Además tiene pendiente conmigo una excursión en bici. Creo que sólo he escrito este artículo para recordárselo.

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/serpentinatas, 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.*

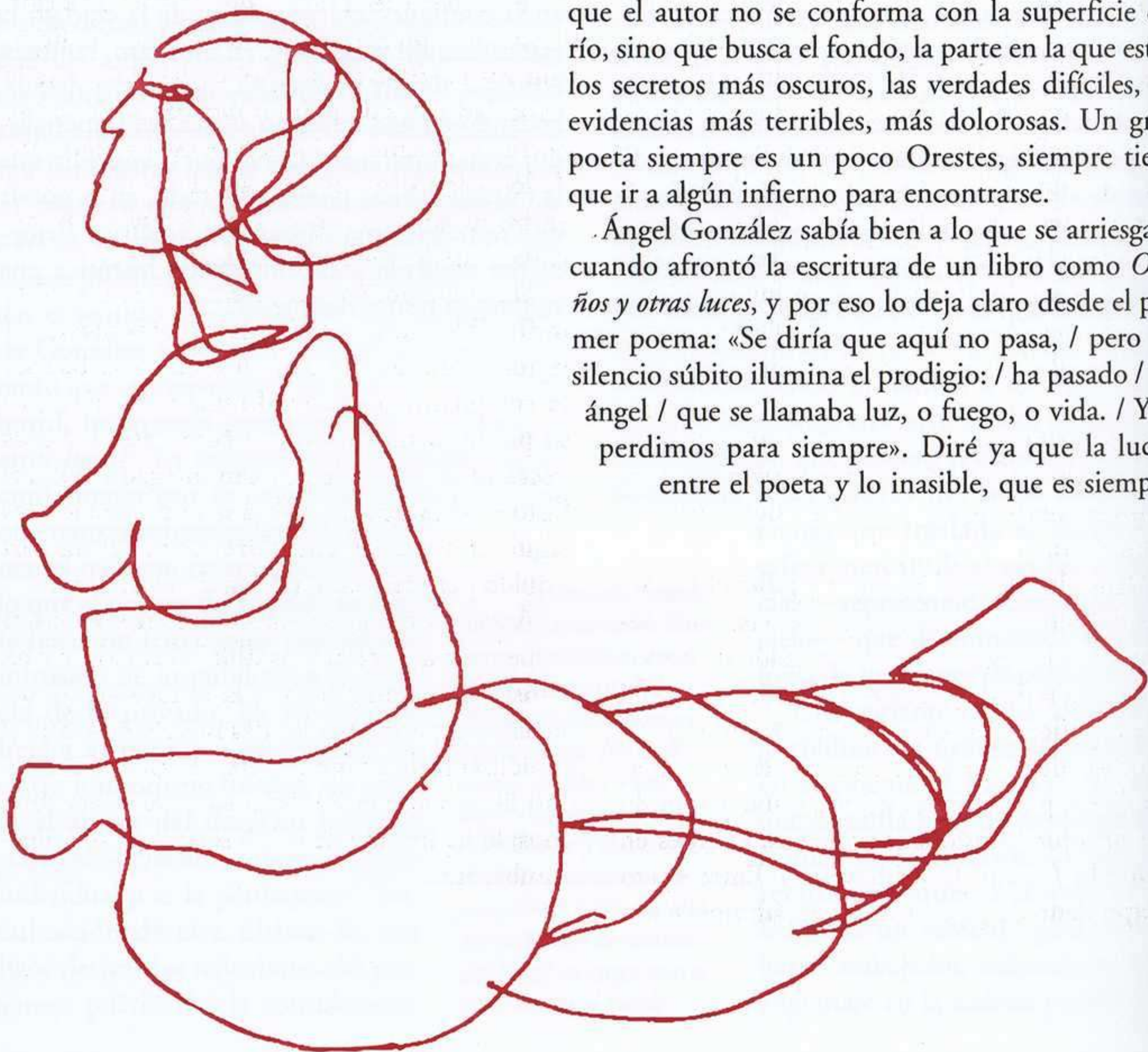
La reificación progresiva del sujeto en la sociedad contemporánea impulsa una representación genérica que lo destituye de su presunta dignidad de *homo sapiens*. Esa operación mental se había iniciado de forma relevante en *Grado elemental*, donde impulsaba la invención de unas agudas «Fábulas para animales». 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

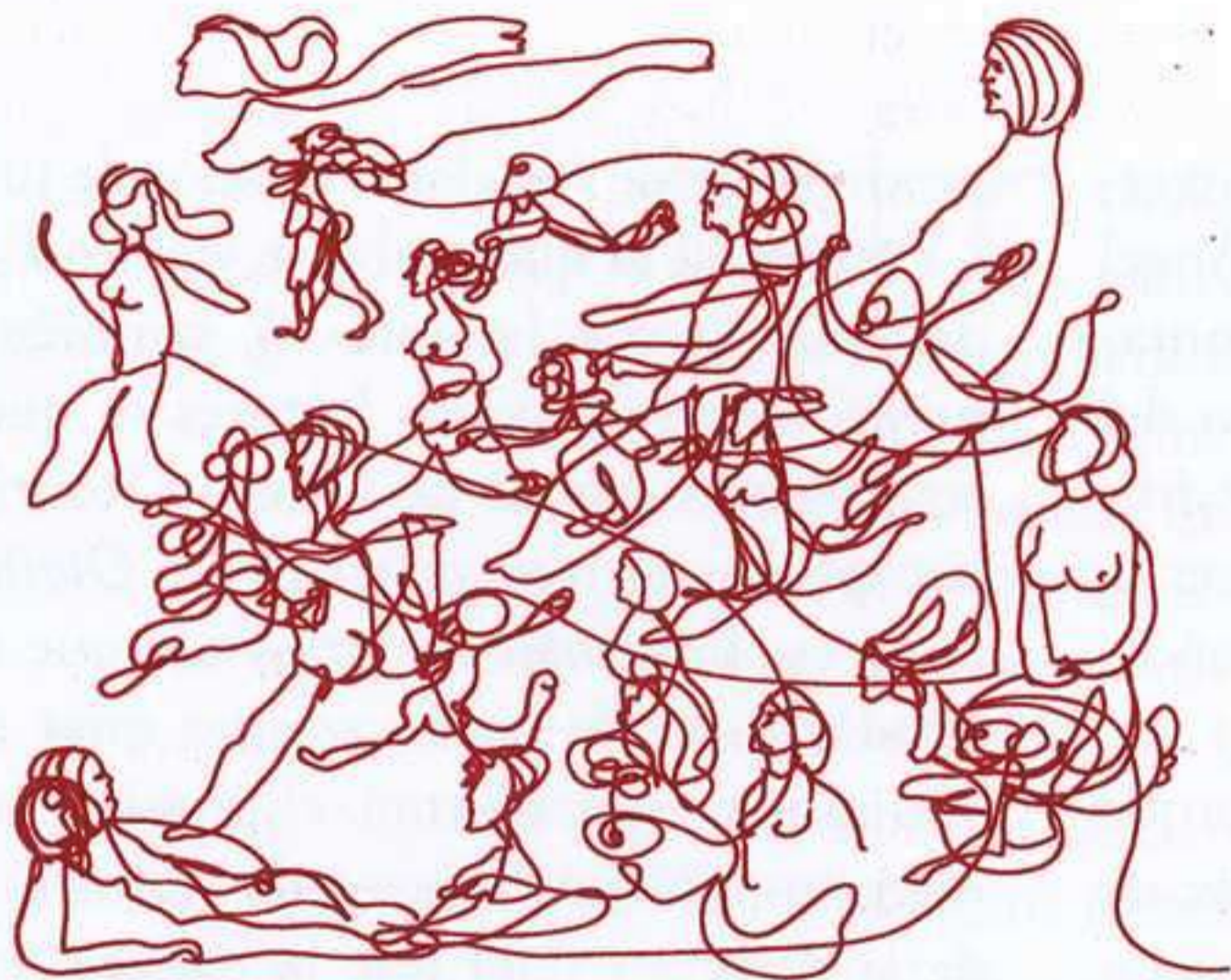
prodigio desde / el claro mirador de tus pupilas. / Y fuiste tú la que acabaste viendo / el fracaso del mundo con las mía». Y también es comprensible que muchos lectores se queden con las glosas en honor de Claudio Rodríguez que componen la tercera parte de *Otoños y otras luces*, ese homenaje al amigo 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 «diluirte 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 tempraneros; 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 «Glo-

sas 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 *Deíxis 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; *Deíxis 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 esquirolas 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

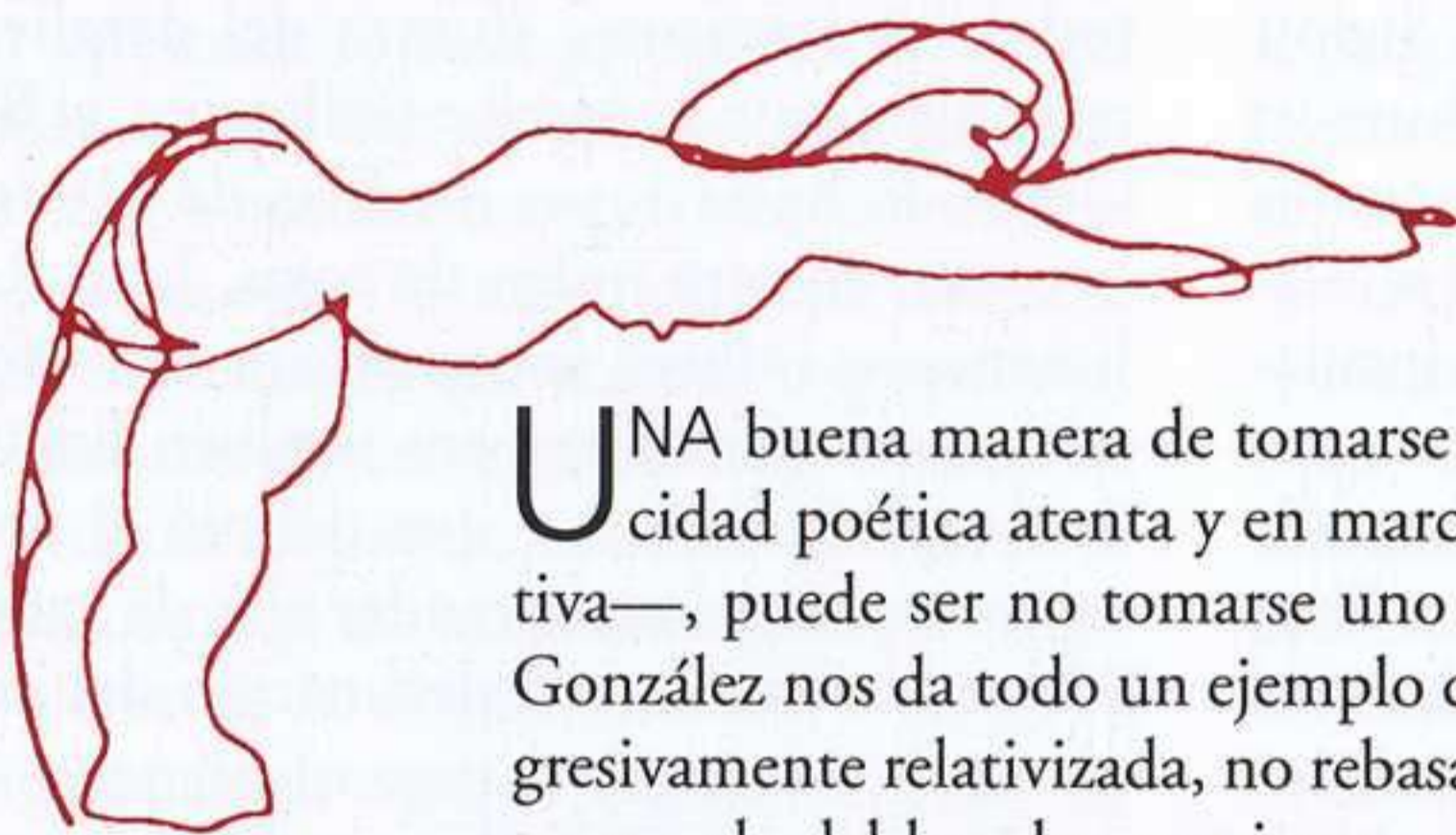
escribe. El fruto de todo el proceso, como en una suerte de progresión mecanicista, es un sujeto aparentemente neutro, minúsculo y despersonalizado —«esto que veis aquí, tan sólo esto»—, que no obstante se opone, pugnaz y resistente, a los tentáculos de la historia. Este sujeto es, pese a su condición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

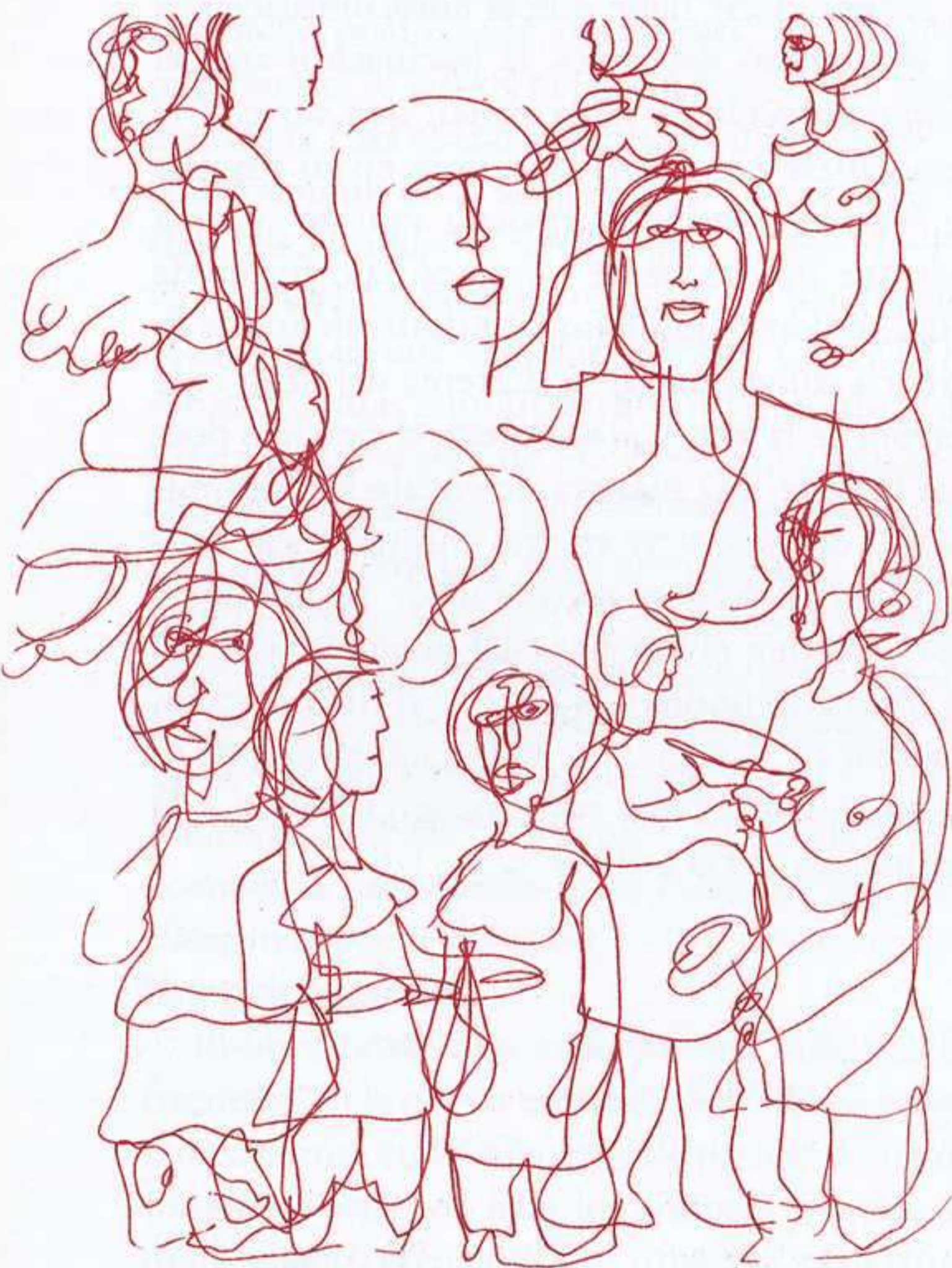
Para acabar, mencionaré una de las piezas de *Prosemas o menos* dedicadas a satirizar a ciertos tipos de poetas (el «joven poeta de cuarenta años», el «viejo poeta incontinente», etc.). Me refiero a «S. M. nos contempla desde un daguerrotipo», radical y divertida lectura del conocido «tel qu'en lui-même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

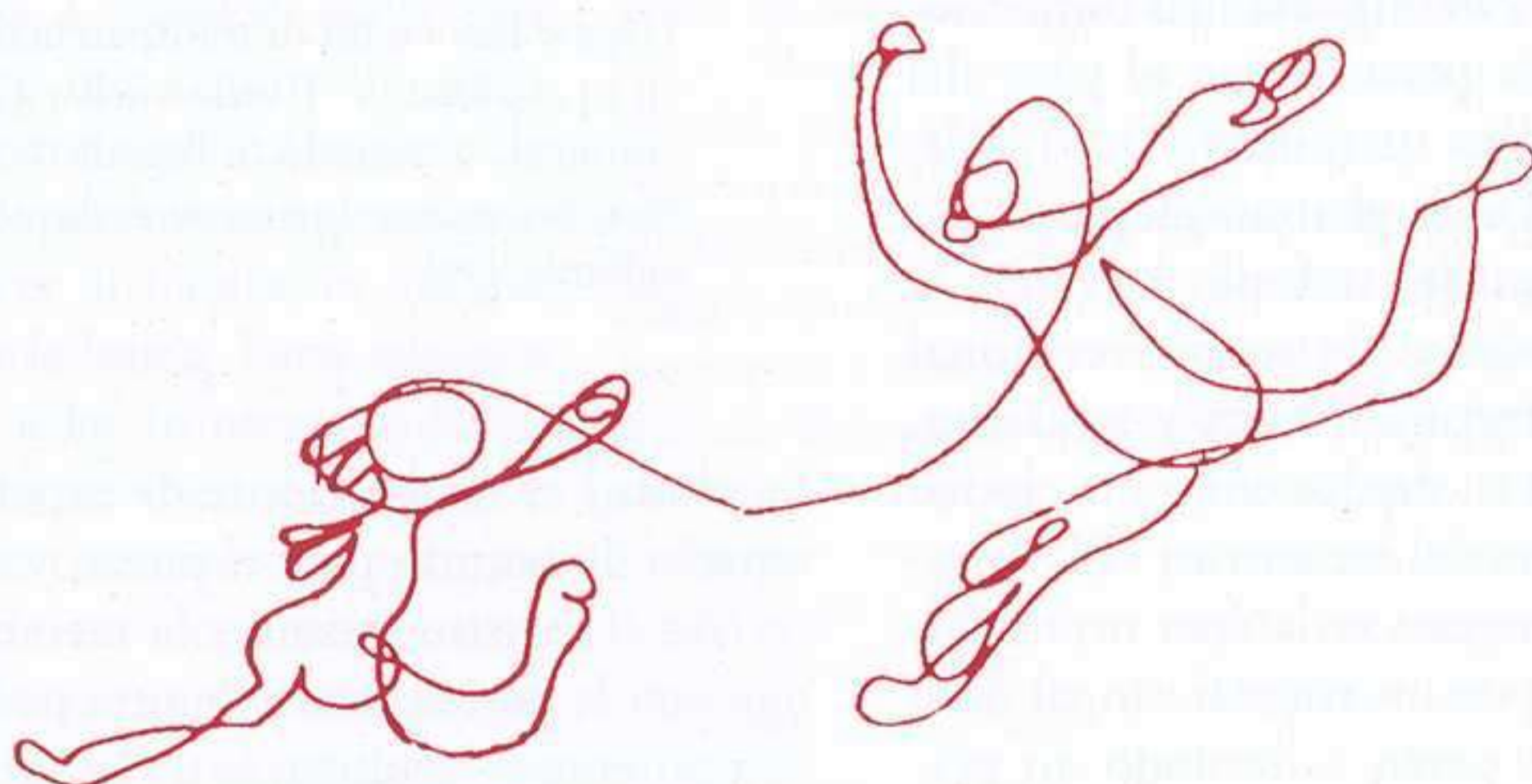
Hágase hoy en mí tu transparencia, / sea yo en tu claridad. / Y todo vuelva a ser igual que entonces, / cuando tu llegada / no era el final del sueño, / sino su deslumbrante epifanía. (73)

. . . .

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.

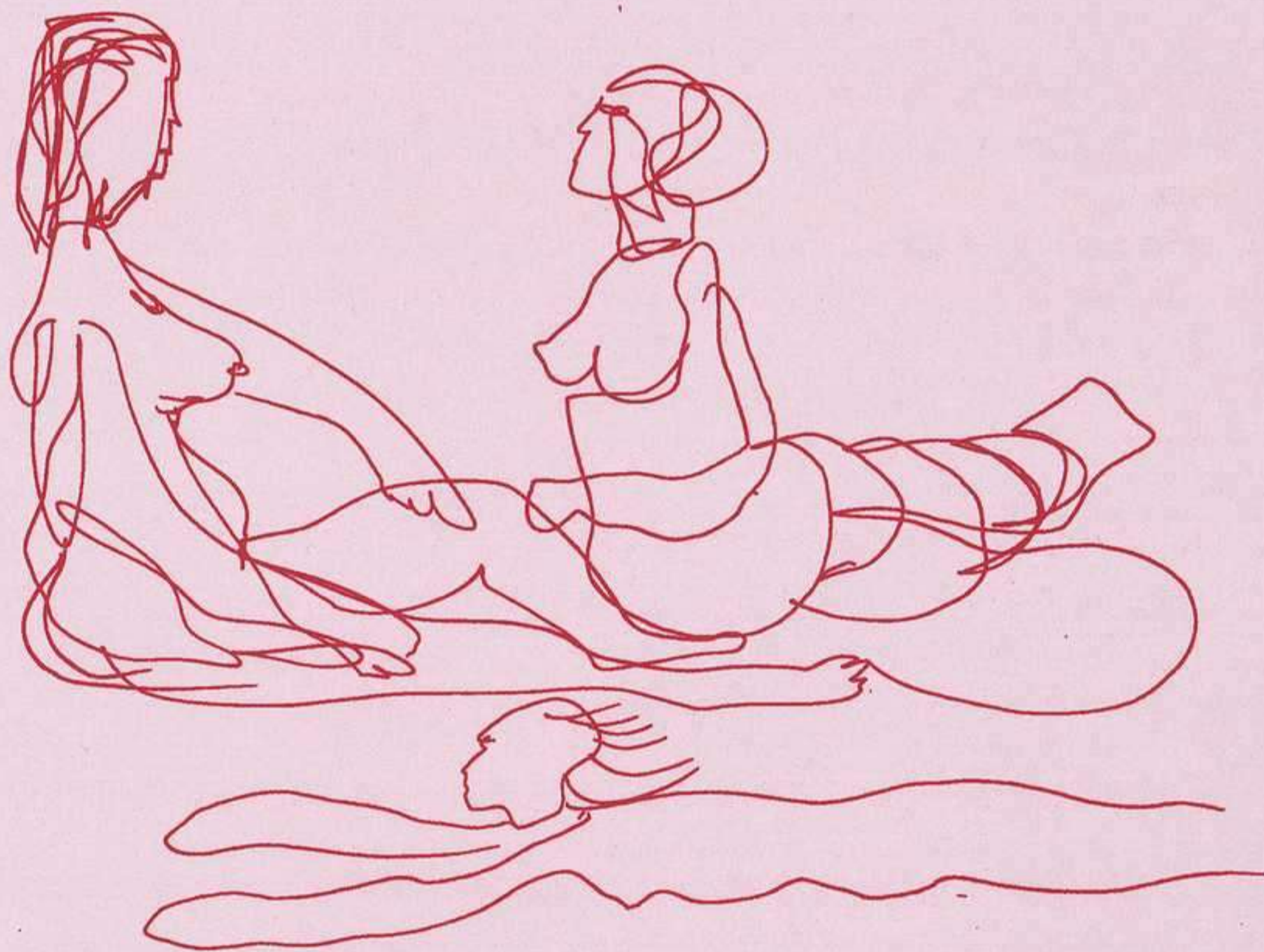
Esta primera aparición del nombre propio se diría determinada por el deseo de presentarse el poeta y presentar su obra al lector, y baste recordar a Baudelaire («—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère»), a Darío («Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana») o al 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-

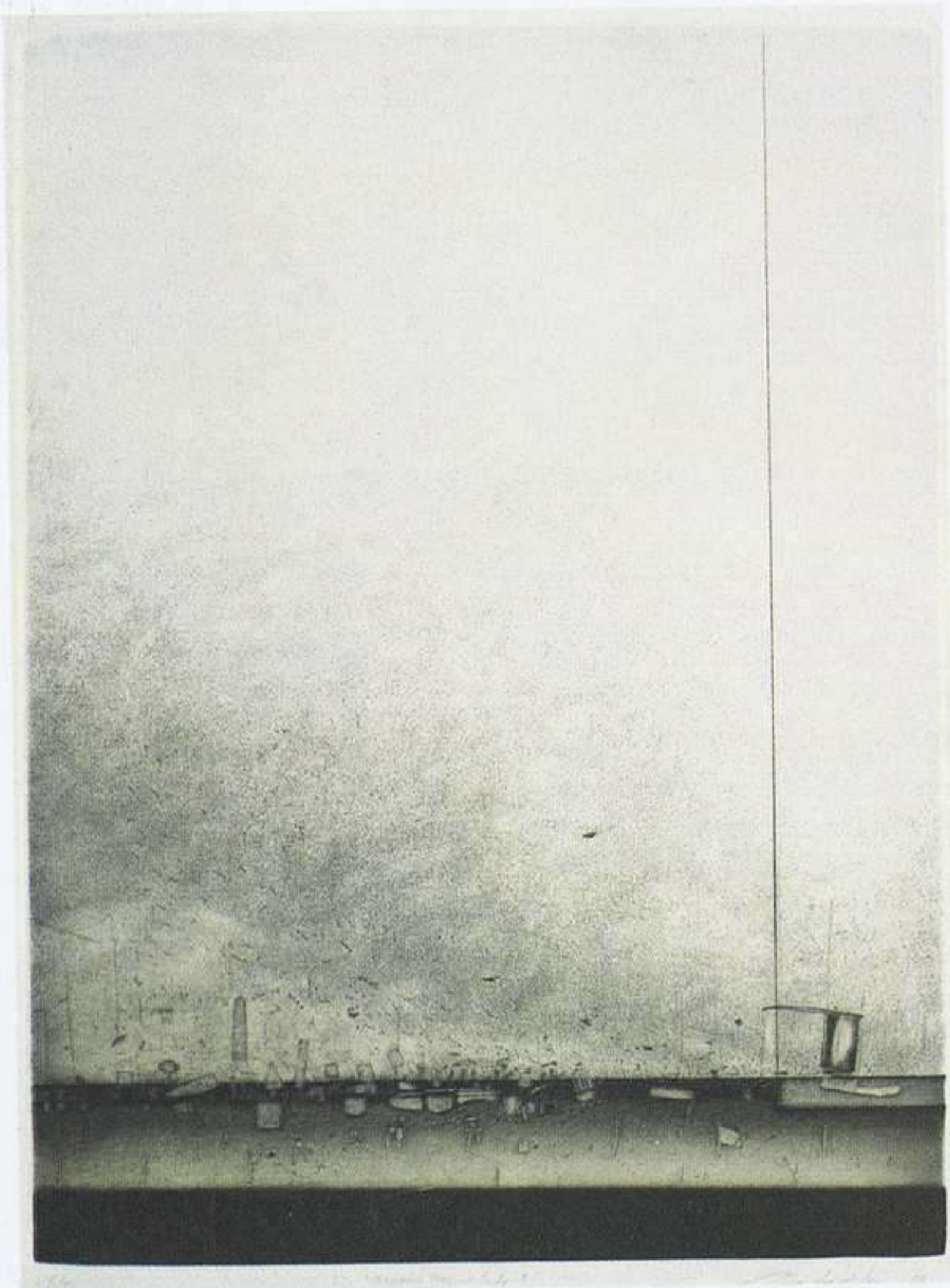
americana para escuchar sus poemas, vio entrar a Ángel González. El poeta caminaba muy erguido, como siempre, y como siempre también, parecía mucho más alto de lo que es en realidad. Hombre sobrio, pero además coqueto, y muy habilidoso en la combinación de estas dos cualidades presuntamente antitéticas, 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

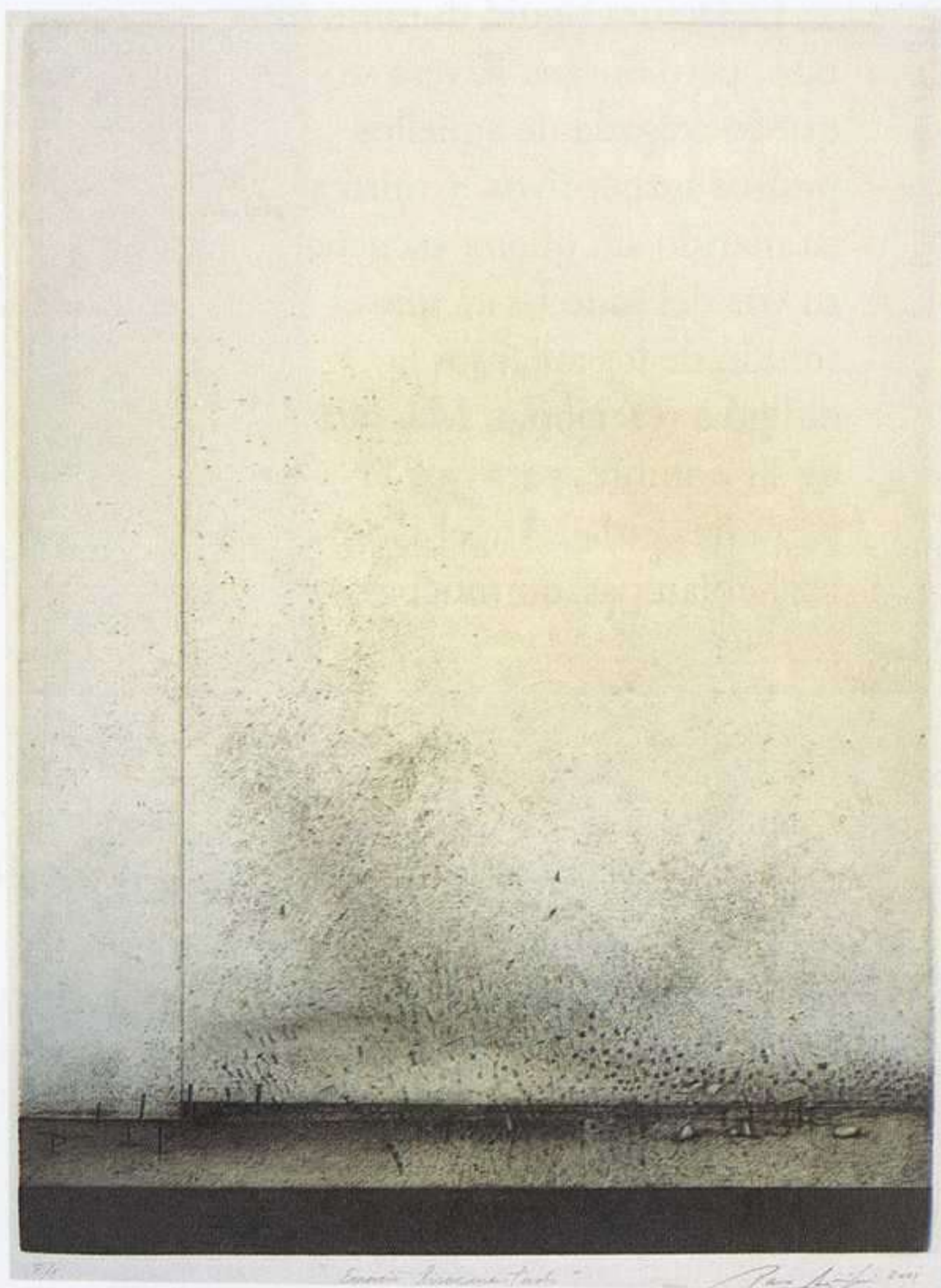
pierde el tiempo en valorar su propia juventud. Por eso también afilaba ahora su perfil mientras sus ojos vagaban inquietos por la sala, buscándola. Cuando la encontró, carraspeó ligeramente, sonrió y empezó a leer. *Para que yo me llame Ángel González...*

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.



Matarranz *Sin título*, 2000

Epistolario

Vicente Aleixandre

Jorge Guillén

Francisco Giner de los Ríos

Antonio Sánchez Barbudo

Gonzalo Sobejano

Mario Vargas Llosa

Germán Bleiberg

Juan García Hortelano

Vicente Aleixandre

Madrid 15 febrero 1976

Querido Ángel:

Me ha alegrado recibir tus noticias. Pasa el tiempo sin vernos, aunque siempre sepamos uno de otro. Ahora me das la noticia, excelente de esa antología de los poetas del 27 que vas a hacer para Taurus. El índice de poetas me parece el significativo. Hay una novedad, la de Hinojosa, del que vengo observando cierta resurrección en tesis y estudios.

Con gusto doy la autorización que necesitas para que incluyas mi representación. Me hablas de unos 600 versos, y como no sé la proporción ignoro lo que incluyes, ni si tienes a tu disposición mis dos últimos libros, *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*. Pero no importa: la autorización es total para que elijas lo que desees.

Si nos vemos en tu viaje próximo me alegrará mucho. Te recuerdo cariñosamente y te envío un fuerte abrazo de tu amigo

Vicente Aleixandre

Madrid 15 febrero 1976

Querido Ángel: Me ha alegrado recibir tus noticias. Pasa el tiempo sin vernos, aunque siempre sepamos uno de otro. Ahora me das la noticia, excelente de esa antología de los poetas del 27 que vas a hacer para Taurus. El índice ^{de poetas} me parece el significativo. Hay una novedad, la de Hinojosa, del que vengo observando ^{cierta} una resurrección en tesis y estudios.

Con gusto doy la autorización que necesitas para que incluyas mi representación. Me hablas de unos 600 versos, y como no sé la proporción ignoro lo que incluyes, ni si tienes a tu disposición mis dos últimos libros, *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*. Pero no importa: la autorización es total para que elijas lo que desees.

Si nos vemos en tu viaje próximo me alegrará mucho. Te recuerdo cariñosamente y te envío un fuerte abrazo de tu amigo

Vicente Aleixandre

Jorge Guillén

Cambridge, 27 de diciembre 1976.

Mi querido Ángel González:

Estos poemas están realmente muy logrados. La sátira es constante. (¿No es ese el nombre de lo que se llamaba «poesía social»?). Ese tema de conversación y, sin embargo, en verso, en versos buenos, está iluminado por la ironía de donde nace la complejidad, pese al tono hablado. Da gusto leer poesía que se entiende. (Yo estoy hasta la coronilla cansado de esos hermetismos que por ahí se sobreviven.)

Dice usted: Tratado de urbanismo. Disiento. «Tratado», o sea «sistema». El libro se organiza con mucha gracia. «Urbanismo» con el «ismo» abstracto. Pero todo es concreto, a veces con observaciones muy precisas. Dirá usted que esa expresión es metafórica. ¡Claro! Y todo acaba por justificarse.

Vamos a pasar unos meses por allá: España, y luego Italia, probablemente París. Tengo muchas ganas de conocerle personalmente. Quizás en el año próximo... Ojalá. ¡Feliz Año Nuevo! Un abrazo de su viejo amigo y admirador

Jorge Guillén.

Cambridge, Mass. 27-Diciembre-1976
(De enero hasta abril: Paseo Marítimo 29-A, Málaga)

Mi querido Ángel González: Estos poemas están realmente muy logrados. La sátira es constante. (¿No es ese el nombre de lo que se llamaba "poesía social?") Tema de conversación y, sin embargo, en verso, en versos buenos, está iluminado por la ironía - de donde nace la complejidad, pese al tono hablado. Da gusto leer poesía que se entiende. (Yo estoy hasta la coronilla cansado de esos hermetismos que por ahí se sobreviven.)

2

Dice usted: Tratado de urbanismo. Disiento. "Tratado", o sea "sistema". El libro se organiza con mucha más gracia. «Urbanismo» con el "ismo" abstracto. Pero todo es concreto, a veces con observaciones muy precisas. Dirá usted que esa expresión es metafórica. ¡Claro! Y todo acaba por justificarse.

Vamos a pasar unos meses por allá: España, luego Italia, probablemente París. Tengo muchas ganas de conocerle personalmente. Quizás en el año próximo... Ojalá.

¡Feliz Año Nuevo! Un abrazo de su viejo amigo y admirador

Jorge Guillén

Francisco Giner de los Ríos

Nerja. Málaga

Ángel González:

Palabra sobre palabra ha sido, está siendo en su lectura, el mejor regalo de esta Navidad, que todavía te felicito —con cierto retraso, pero también con «puntual admiración y amistad»— con un fuerte abrazo desde Nerja. ¿Cuándo una nueva visita más larga? Siempre te he querido desde mucho antes en tu poesía.

F. Giner de los Ríos

CARABEO 26 Nerja (Málaga)

POST CARD



Prof. ANGEL GONZÁLEZ
Dept. of Modern and Classical
Languages. Ortega Hall 235
The University of New Mexico
ALBUQUERQUE, New
Mexico 87131 USA

ESTADOS UNIDOS

HOMENAJE A FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS B. MARIA LUISA DIEZ-CANEDO

Ángel González:

Palabra sobre palabra ha sido,
está siendo en su lectura, el mejor
regalo de esta Navidad, que todavía
te felicito —con cierto retraso, pero
también «con puntual admiración
y amistad»— con un fuerte abrazo
desde Nerja. ¿Cuándo una nueva
visita más larga? Siempre
te he querido desde mucho antes
en tu poesía. F. Giner de los Ríos

4 Junio 1977

Angel González
Department of Modern Languages
University of New Mexico
Albuquerque, N. M. 87131

4 Junio 1977. Philadelphia

Querido Ángel:

He querido escribirte desde hace tiempo, pero se me echaban (se me echan) encima once tesis doctorales que dirigir, curso, revista, latas, aparte la espera de que terminasen los trabajos de la casa.

Quiero darte la enhorabuena por la concesión (lógica, pero casi desapareció aquí la lógica) de tu «tenure», y lamentar que por ausencia no pudiera responder entonces a tu llamada. Y más enhorabuenas por tus libros, con mi agradecimiento por el envío y dedicatorias. *Muestra de...* es una bellísima colección, varia y honda, en la que leí y recuerdo con especial intensidad «Introducción», «Entonces», «A mano amada», «Todo se explica», «A la poesía» y «Glosas a Heráclito» (en este y otros componentes de la colección veo, en efecto, una excelente muestra de aquella aforística de que hablábamos en Philadelphia con motivo de Machado). La *Antología* lleva un prólogo de una clarividencia desusada: las afinidades están descubiertas con tino, y yo veo que no parece entusiasmate mucho el grupo aunque termines poniéndolo en lo alto. La interdependencia explicativa grupo 27-Surrealismo me parece un gran acierto, como en general todas las puntualizaciones más

Querido Angel :

He querido escribirte desde hace tiempo, pero se me echaban (se me echan) encima once tesis doctorales que dirigir, curso, revista, latas, aparte la espera de que terminasen los trabajos de la casa.

Quiero darte la enhorabuena por la concesión (lógica, pero casi desapareció aquí la lógica) de tu "tenure", y lamentar que por ausencia no pudiera responder entonces a tu llamada. Y más enhorabuenas por tus libros, con mi agradecimiento por el envío y dedicatorias. *Muestra de...* es una bellísima colección, varia y honda, en la que leí y recuerdo con especial intensidad "Introducción", "Entonces", "A mano amada", "Todo se explica", "A la poesía" y "Glosas a Heráclito" (en este y otros componentes de la colección veo, en efecto, una excelente muestra de aquella aforística de que hablábamos en Philadelphia con motivo de Machado). La *Antología* lleva un prólogo de una clarividencia desusada : las afinidades están descubiertas con tino, y yo veo que no parece entusiasmate mucho el grupo aunque termines poniéndolo en lo alto. La interdependencia explicativa grupo 27- Surrealismo me parece un gran acierto, como en general todas las puntualizaciones más nuevas del prólogo. Diría yo, si acaso, que para los poetas de tu tiempo te pasas de modesto. Creo sinceramente que poetas como tú, Claudio Rodríguez, Valente, Gil de Biedma no teneis nada que envidiar a aquellos y formáis, con algún otro, si no un grupo, una realidad de poesía tan buena o mejor, sólo que menos afortunada y menos protegida.

Me alegró mucho ver, solamente por fuera hasta el momento, *Harsh World*.

Creo que estás ahora en España. Nosotros no iremos. Para el otoño, si vuelves, te enviaré algunas publicaciones. Muchos recuerdos de Helga, y recibe un fuerte abrazo (y la pesadumbre de la tardanza) de

Gonzalo

nuevas del prólogo. Diría yo, si acaso, que para los poetas de tu tiempo te pasas de modesto. Creo sinceramente que poetas como tú, Claudio Rodríguez, Valente, Gil de Biedma no tenéis nada que envidiar a aquellos y formáis, con algún otro, si no un grupo, una realidad de poesía tan buena o mejor, sólo que menos afortunada y menos protegida.

Me alegró mucho ver, solamente por fuera hasta el momento, *Harsh World*.

Creo que estás ahora en España. Nosotros no iremos. Para el otoño, si vuelves, te enviaré algunas publicaciones. Muchos recuerdos de Helga, y recibe un fuerte abrazo (y la pesadumbre de la tardanza) de Gonzalo.

Gonzalo Sobejano

6 Julio 2001. Nueva York.

Querido Ángel

No sé bien dónde estarás a estas fechas, Te escribo ahí (y a Madrid una copia) sólo para decirte cuánto te agradezco *Otoños y otras luces*, bello título para tu libro bellísimo.

«Unas pocas palabras verdaderas», así siento la mejor poesía con Antonio Machado y contigo. Y las palabras tuyas son las verdaderas, las precisas, las justas. Y qué bien ordenadas estas rimas, qué luz sale de la palabra, del verso, de la estrofa.

Luna
que no refleja al sol,
sino a sí misma
igual que un sueño que engendrarse un sueño

¿Cómo estáis? Muchas gracias, Ángel, también, por tu adhesión al homenaje de mis generosos amigos, que he recibido hace unos días. Tu nombre me acompaña y me honra. Recuerdos a Susana y abrazos a los dos de

Gonzalo.

Ángel González
9208 San Leandro Ln.
N.W. Albuquerque, NM 87114

Nueva York, 6 de julio, 2001

Querido Ángel:

No sé bien dónde estarás a estas fechas,
Te escribo ahí (y a Madrid una copia)
sólo para decirte cuánto te agradezco
Otoños y otras luces, bello título para
tu libro bellísimo.

«Unas pocas palabras verdaderas»,
así siento la mejor poesía con Antonio
Machado y contigo. Y las palabras tuyas
son las verdaderas, las precisas,
las justas. Y qué bien ordenadas
estas rimas, qué luz sale de la
palabra, del verso, de la estrofa.

Luna
que no refleja al sol,
sino a sí misma
igual que un sueño que engendrarse un sueño

¿Cómo estáis? Muchas gracias,
Ángel, también, por tu adhesión a
homenaje de mis generosos amigos,
que he recibido hace unos días.
Tu nombre me acompaña y me honra.
Recuerdos a Susana y abrazos
a los dos de
Gonzalo,

Juan García Hortelano

Madrid, 12 de noviembre 1977.

Mi querido Ángel:

En este caso morir un poco ha sido volver. Y no por culpa de la TWA, que nos dejó indemnes en el nuevo Barajas; pero también tristes y gruñones ante la madre patria, que en poco tiempo había envejecido años. Ya hemos tenido una nostálgica sesión de recapitulación; ya hemos contado, con toda convicción, que conocimos al Marqués del Frente de Juventudes. Es lo malo de pasárselo bien. Y la verdad es que lo hemos pasado magníficamente. Gracias, claro está, a toda esa estupenda gente, incluida la del «Salón Amor» y la de «El Cid», paraíso este último donde te encarezco te tomes una copa en memoria de estos melancólicos iberos. Los últimos días en Nueva York fueron más ajetreados que los primeros y, por tanto, muy felices. La única consecuencia funesta es que me he vuelto más de derechas, pero en esta tierra eso no es diferenciador.

Hasta pronto, con un fuerte abrazo,

Juan.

Madrid, 12/11/77

Querido Ángel,

En este caso morir un poco ha sido volver. Y no por culpa de la TWA, que nos dejó indemnes en el nuevo Barajas; pero también tristes y gruñones ante la madre patria, que en poco tiempo había envejecido años. Ya hemos tenido una nostálgica sesión de recapitulación; ya hemos contado, con toda convicción, que conocimos al Marqués del Frente de Juventudes. Es lo malo de pasárselo bien. Y la verdad es que lo hemos pasado magníficamente. Gracias, claro está, a toda esa estupenda gente, incluida la del «Salón Amor» y la de «El Cid», paraíso este último donde te encarezco te tomes una copa en memoria de estos melancólicos iberos. Los últimos días en Nueva York fueron más ajetreados que los primeros y, por tanto, muy felices. La única consecuencia funesta es que me he vuelto más de derechas, pero en esta tierra eso no es diferenciador.

Hasta pronto, con un fuerte abrazo,

Juan

Juan García Hortelano

Madrid, 24 de diciembre 1983.

Querido Ángel,

remitido por los de Cantalapiedra, acaba de llegar hace dos días *Prosemas o menos*. Auténticamente fascinado, me pregunto: Pero, santo cielo, ¿de dónde le vienen a esos poemas tanta sabiduría, tanta poesía y tanta gracia? Con toda justicia, podrías tú responder: De mi talento, carajo, de mi sabiduría de la vida y de mi sabiduría poética. Deslumbrante, Ángelín, deslumbrante de verdad. Por supuesto, que sabe a poquísimo. En esta casa se ha hecho una lectura familiar, en voz alta y con alta vibración. También por estos días ando yo retocando un poema (función de la poesía en el desierto, se llama), que cuenta una tarde en que, mientras el tenaz hidrólogo corre hacia el río Grande, me quedo yo viendo un crepúsculo, que se transforma cuando Ángel González me cuenta que está escribiendo unos poemas sobre esos crepúsculos. Y qué poemas, ahora los leo (esos tres versos, en que arde la nieve...). Estoy muy contento.

Sé que estás ahora en Méjico. Y supongo que al lado de Luis Ríus, de cuya enfermedad llegan las peores noticias. Y ¿Susana? Mis mujeres y yo os mandamos a los dos besos, deseos de felicidad y que vengáis pronto.

Juan

Hortelano

Madrid, 24 diciembre 1983

Querido Angel,

remitido por los de Cantalapiedra, acaba de llegar hace dos días *Prosemas o menos*. Auténticamente fascinado, me pregunto: Pero, santo cielo, ¿de dónde le vienen a esos poemas tanta sabiduría, tanta poesía y tanta gracia? Con toda justicia, podrías tú responder: De mi talento, carajo, de mi sabiduría de la vida y de mi sabiduría poética. Deslumbrante, Ángelín, deslumbrante de verdad. Por supuesto, que sabe a poquísimo. En esta casa se ha hecho una lectura familiar, en voz alta y con alta vibración. También por estos días ando yo retocando un poema (función de la poesía en el desierto, se llama), que cuenta una tarde en que, mientras el tenaz hidrólogo corre hacia el río Grande, me quedo yo viendo un crepúsculo, que se transforma cuando Ángel González me cuenta que está escribiendo unos poemas sobre esos crepúsculos. Y qué poemas, ahora los leo (esos tres versos, en que arde la nieve...). Estoy muy contento.

Sé que estás ahora en Méjico. Y supongo que al lado de Luis Ríus, de cuya enfermedad llegan las peores noticias. Y ¿Susana? Mis mujeres y yo os mandamos a los dos besos, deseos de felicidad y que vengáis pronto,



Hortelano

A. Sánchez Barbudo

Middleton, 11 de octubre, 1981

Querido Ángel:

Me gustó mucho, y a mi mujer, conocerte un poco mejor, charlar contigo. Y me quedé con grandes deseos de charlar más largo y tendido contigo, lamentando no haberte tratado más, conocerte más a fondo en otro tiempo. Todo esto en una época en que, como es natural y te imaginas, cada día me da menos ganas, en general, de conocer a gente, encontrar nuevos amigos. Después de leer tu estupendo y tan bien editado libro, «Poemas», ese deseo de hablar contigo, nostalgia de no haberte conocido mejor y más de cerca antes, se ha aumentado mucho. Y es que con tu libro se ahonda y ensancha mi percepción de ti como poeta, hombre y amigo de quien me siento cerca, dentro, y hubiera podido sentirme muy cerca, si te hubiera conocido. Aún es tiempo, claro, si la ocasión se presenta; lo que por otra parte es ya dudoso, debido a eso del tiempo inexorable...

Me parece excelente idea que hicieras tú la selección, y es muy bueno, y estoy completamente de acuerdo, el prólogo. Y muy bien la nota biográfica: útil. Digan lo que digan, saber las «intenciones» del autor, conocer las «circunstancias» en que se escribió, lo que piensa él de sus poemas, algo de su vida y de sus sentimientos, ayuda muchísimo a entender, no sólo al hombre (y después de todo para eso, como explicación, justificación de una vida, se escriben poemas como los tuyos), sino los poemas como tales. Creo entenderte, sentirte, sentir contigo, sabiendo de tu historia, que es en gran parte historia de España en la postguerra. Creo entenderte en tus diferentes fases, de niño; joven, aplastado, hundido, y aún vagamente esperanzado en esa España que te tocó vivir. Claro que yo sabía, me imaginaba, había oído de todo eso. Pero no es lo mismo «saberlo» que sentirlo, vivirlo a través de ti, de una persona concreta y buen poeta además. Tu libro me interesa, pues, como historia viva, punzante, de España, y como historia tuya además, del amigo a quien ya quiero y entiendo en cierto modo; y de cuya honda amistad, convivencia, ya imposible camaradería en los años de crecimiento, siento gran nostalgia. Todo esto que te digo improvisado, es un poco galimatías, lo sé, pero sé también que, aunque sea a medias, tú me entiendes, como yo a ti.

Me impresionó, conmovió, tu evolución, la caída al escepticismo relativo; con la llama de la esperanza, del amor, ante la pasión, aún, por dentro, a pesar de todo. Me impresionó y gustó mucho tu ironía, y tu obvia inteligencia (lo que percibo de todo ello leyendo tus poemas, quiero decir ahora). Pero aparte de todo eso (relativamente aparte, pues no se puede separar la anécdota, la historia, el hombre de sus poemas) los poemas como poemas, me gustaron mucho, en general. Ninguno me disgustó, y algunos me gustaron muchísimo. Te mencionaré sólo algunos de esos que me impresionaron más, que me parecieron más logrados; esos en que tus recuerdos, impresiones, estados de ánimo, melancolía, contenida desesperación, resignación relativa, etc. me «tocaron» inmediatamente, por alguna razón, subjetiva quizás; pero sobre todo, creo, por estar muy bien logrados, convertido el sentimiento personal, la historia, en algo bello, vibrante, comunicable: digámoslo pomposamente: eterno y universal.

De los primeros, algunos, sobre todo algunos versos donde le emoción viva de amor de pronto refulge como algo original, hondamente sentido y bellísimamente transmitido. Y luego, a partir de *Sin esperanza...*, te menciono estos que me impresionaron a la primera lectura, releí, y

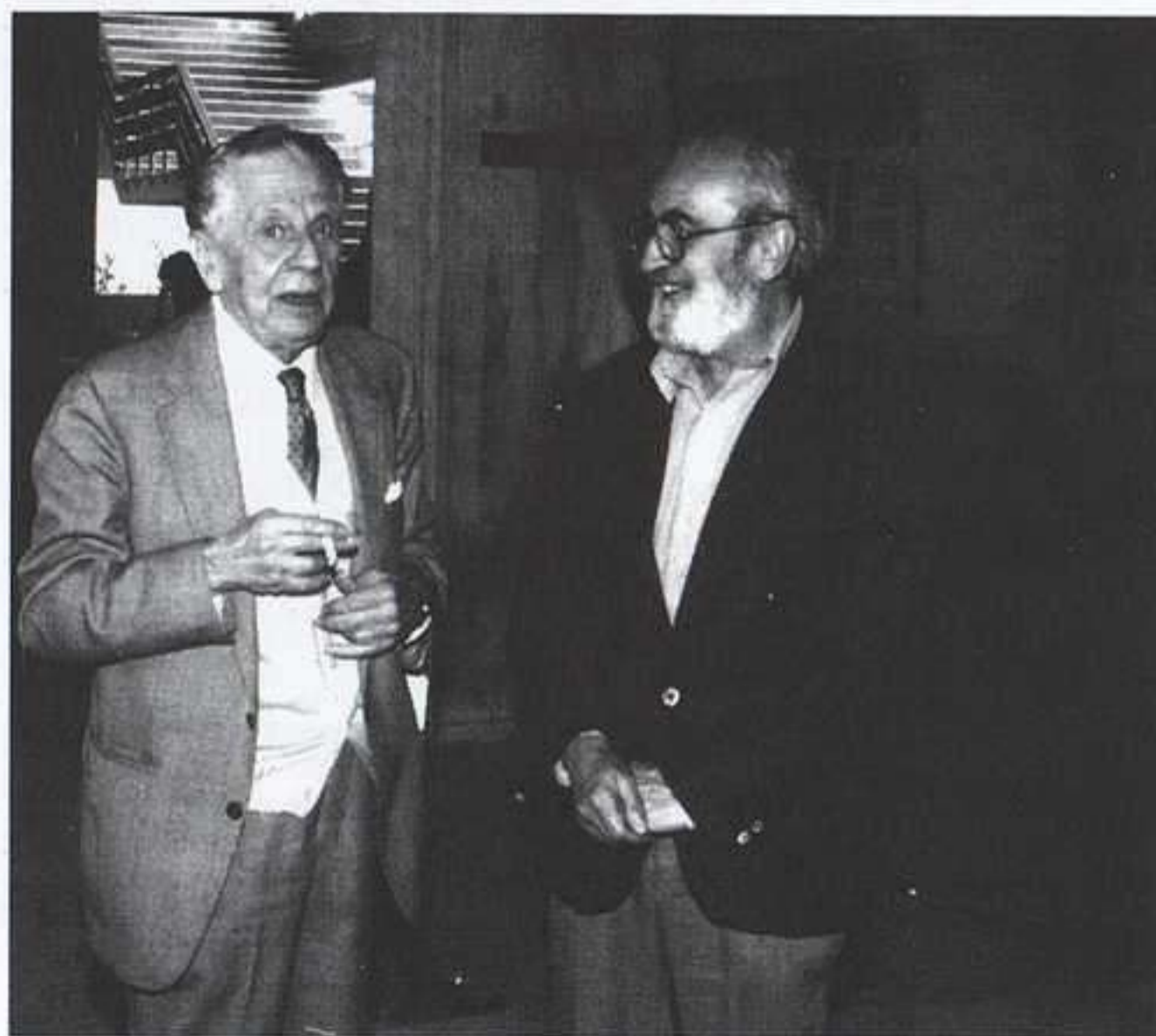
me paracieron muy buenos, logrados, «claros» (con toda esa vaga claridad que puede tener lo que, en el fondo, es inefable y misterioso, cuando se comunica por medio del arte), emocionantes, «punzantes» por una razón u otra. No me meto a decirte por qué, tú te lo imaginarás y lo sabrás probablemente, en todo caso, mejor que yo, aunque yo tratara de hacer aquí, lo que constituirá un libro casi, un análisis para explicar, con alguna precisión y claridad, por qué son buenos, me parecieron buenos, me impresionaron; y creo pueden, y deben, impresionar a cualquiera aunque no sepa de tu historia. Aunque desde luego, insisto, creo como tú que ayuda mucho saber de intenciones y circunstancias, dichas por el autor, sobre todo cuando se trata de poemas como los tuyos —los únicos que a mí me interesan— que expresan o tratan de expresar sentimientos. Estos son, en el orden en que aparecen: «El campo de batalla», «Mensaje a las estatuas», «Discurso a los jóvenes», «Penúltima nostalgia», «Nota necrológica», el estupendísimo «En ti me quedo», «Preámbulo a un silencio», «Ciudad Cero». Y de los últimos: «Introducción a unos poemas elegíacos», «Epílogo» y «Así parece». (Veo, al repasar la lista de los marcados, que me olvidé nombrar dos que tenía marcados entre mis preferidos en el Tratado de urbanismo: «Inventario de lugares...» y el gracioso, patético, algo novelístico como otros tuyos irónicos, «Lecciones de buen amor». Y conténtate con esta lista, porque si no, la cosa sería para largo, para hablada...

He estado esperando a ver si recibía el librito sobre Juan Ramón. No tengo ejemplares, pero te lo mandaré en cuanto lo reciba, aunque poco te dirá nuevo.

Oí, por la radio de onda corta, del premio Príncipe de Asturias, del discurso de Hierro, y leí en «Cambio 16» que María Zambrano se quedará en España. Hablamos de esto pero me olvidé decirte que si la veías le dieras un abrazo de mi parte (fue buena amiga mía en los años inmediatamente anteriores a la guerra, en mi primera juventud, cuando nos reuníamos en su casa de la plaza del Conde de Barajas, creo se llamaba, muy cerca de la Plaza Mayor. La veíamos como una Madame Recamier, en estilo madrileño... No acabó de cuajar nunca por fundir con la filosofía, poesía, una cierta poesía, lo que hacía a veces todo algo difuso; aunque tiene, tuvo, aciertos, visiones estupendas. Supongo fuiste allí, y viste a las —por una vez respetables— auténticas Majestades... Y te supongo de vuelta.

Te supongo muy feliz, en lo que cabe, con tu joven compañera: que te dure. Pienso ir a España esta primavera, unas semanas, pero no sé aún seguro.

Un cariñoso recuerdo de mi mujer y un fuerte abrazo de Antonio.



Con Antonio Sánchez Barbudo

Germán Bleiberg

Albany, 28 de octubre.

Querido Ángel:

Hasta ayer no me llegó el paquete de juanramoniana —que me he leído de un tirón y con gran provecho, aunque hay mucho que digerir y que rumiar—; gracias también por el libro sobre Machado, que he leído en parte; también me ayuda vislumbrar un meta-Machado, no sospechable con los temas al uso. Por todo, gracias. Y a ver si nos vemos; aquí —en Albany— vamos a patrocinar (el Centro Dámaso Alonso, que dirijo) un simposio sobre traducción de poesía española, y vamos a invitarte como participante principal. Será en la primavera o el otoño del 83.

Espero que nos veamos antes.

Un fuerte abrazo,

Germán.

Germán Bleiberg
42 W. Erie Street
Albany, NY 12208

28 de octubre

Querido Ángel: Hasta ayer no me llegó tu paquete de juanramoniana —que me he leído de un tirón y con gran provecho, aunque hay mucho que digerir y que rumiar—; gracias también por el libro sobre Machado, que he leído en parte; también me ayuda a vislumbrar un meta-Machado, no sospechable con los sis-

temas al uso. Por todo, gracias. Y a ver si nos vemos; aquí —en Albany— vamos a patrocinar (el Centro Dámaso Alonso, que dirijo) un simposio sobre traducción de poesía española, y vamos a invitarte como participante principal. Será en la primavera o el otoño del 83. Espero que nos veamos antes.

Un fuerte abrazo,
Germán

Mario Vargas Llosa

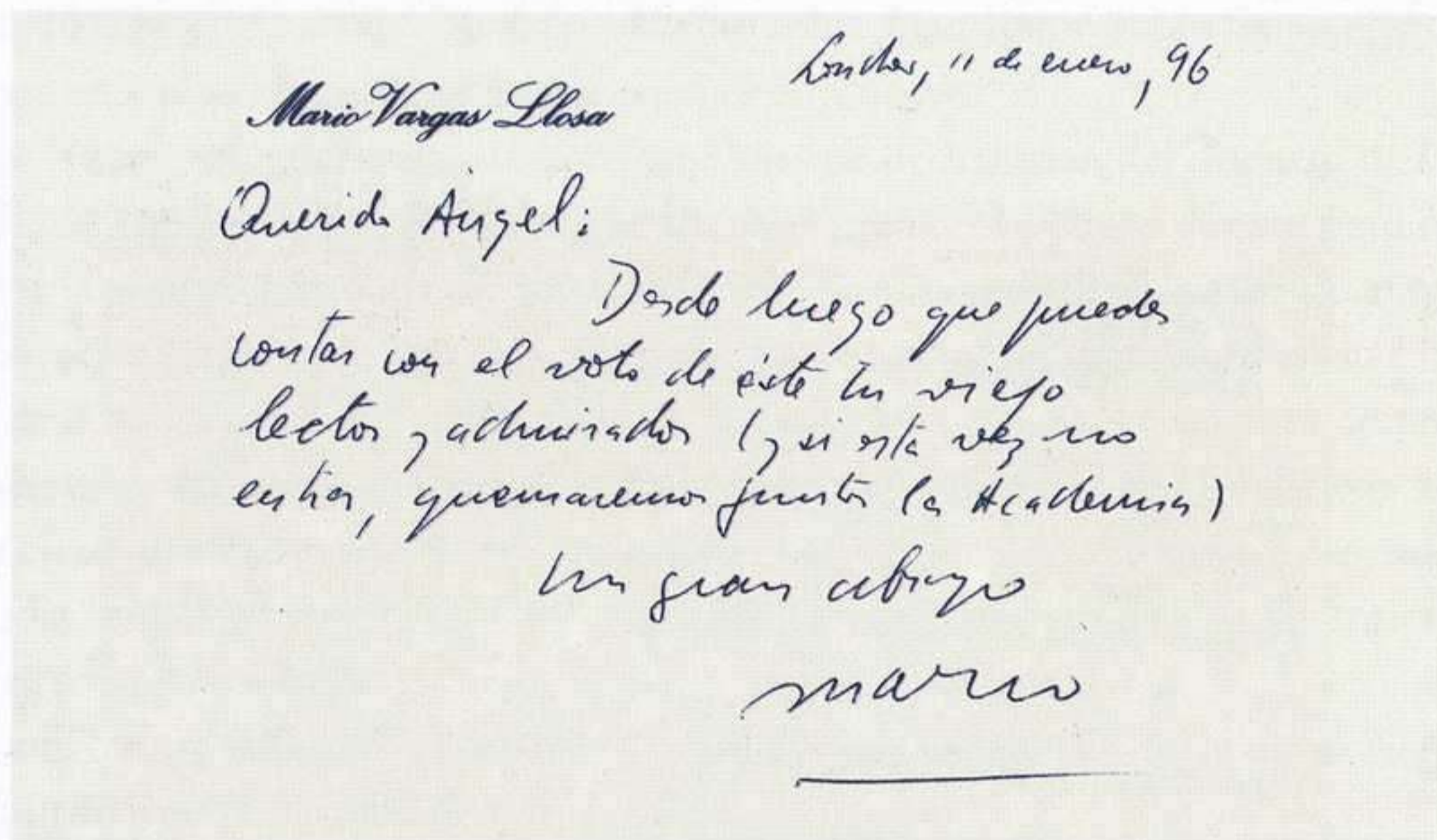
Londres, 11 de enero, 1996

Querido Ángel:

Desde luego que puedes contar con el voto de éste tu viejo lector, admirador (y si esta vez no entras, quemaremos juntos la Academia).

Un gran abrazo.

Mario



Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español

La FUNDACIÓN CAJA MADRID, desde su creación en 1991, orientó una parte principal de su actividad y recursos a la conservación del patrimonio histórico. Desde entonces, y hasta el año 2002, se han destinado a este Programa más de 84 millones de euros.

El Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, creado como tal en 1996, se divide entre las OBRAS PATROCINADAS mediante la aportación de recursos económicos y las OBRAS PROPIAS, en las que la Fundación no se limita a financiar total o parcialmente las restauraciones, sino que además actúa promoviéndolas y gestionándolas en colaboración con otras instituciones. Estas obras tienen como denominador común el rigor metodológico de la actuación y un especial respeto, dentro del panorama de la restauración en España, por los valores históricos y documentales del patrimonio cultural

Plaza San Martín, 1 • 28013 MADRID • ppatrimonio@cajamadrid.es • www.fundacioncajamadrid.es



IMPLANTACIÓN TERRITORIAL (fuera de Madrid) del
Programa de Conservación del Patrimonio
Histórico Español
de la Fundación Caja Madrid 1996-2001



unas *palabras* para la *poesía*

PALABRAS PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE ENTREGA DEL PREMIO INTERNACIONAL REINA SOFÍA DE POESÍA IBERO-AMERICANA



Con la justificada alegría y la debida gratitud a todos los que hicieron posible que yo esté aquí, pronunciando estas palabras ante ustedes, recibo hoy como un honor el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana; un premio que ha llegado a ser, al cabo de sus pocos años de vida, el más importante y prestigioso entre cuantos, en esta península y en todos los países luso o hispanohablantes, se destinan a distinguir la labor de un poeta. El término «Iberoamérica» integra diversas lenguas y muchas naciones, y en todas ellas el cultivo de la poesía, prolongando una tradición secular y gloriosa, alcanza un altísimo nivel de excelencia. La importancia del Premio Reina Sofía es la consecuencia natural de la riqueza y la calidad de la materia que el jurado del premio considera. Y su prestigio, avalado en principio por el prestigio del nombre que le da título, lo confirma la indiscutible categoría de los poetas antes que yo premiados: Gonzalo Rojas, José Cabral de Melo Neto, José Hierro y Claudio Rodríguez se cuentan entre los poetas que yo más admiro. Ver ahora mi nombre inscrito al final de nómina tan ilustre me ilusiona tanto como me confunde: es un honor que no sé si merezco.

Y cuando digo que no sé si merezco ese honor no estoy haciendo alarde de falsa modestia. Ni siquiera se trata de modestia verdadera; se trata de que en realidad no sé, nunca supe el valor que puede tener lo que yo he escrito. ¿Inseguridad?

Tampoco creo que sea eso. Sería más propio hablar de incertidumbre. El poeta no está capacitado para valorar con un fiable margen de certeza su escritura porque en ella no puede dejar de encontrar lo que él mismo pretendió poner, y creyó haber puesto. Pero ¿lo puso en realidad? De eso yo no podré estar nunca seguro. Para estarlo, me sería preciso salir de mí mismo, ponerme en el lugar de los demás, ocupar ese lugar efectivamente, leerme con los ojos de los otros. Imposible sueño. Cuando leo lo que he escrito, por mucho que me esfuerce en alejarme del texto, sé que no estoy leyendo lo que leen los demás; estoy leyendo, en el mejor de los casos, mis propias esperanzas.

Poco es, pero importante.

Porque, aunque las esperanzas sean frágiles y a veces engañosos fundamentos, resultan imprescindibles para seguir escribiendo, para seguir viviendo, para seguir dudando, que es mi particular manera de afirmarme. La duda, si la ilusión no la desampara, es un impulso dinámico y creador, más estimulante que la certidumbre. Dudo, luego insisto.

El honor que hoy recibo no me saca de dudas, pero renueva la esperanza que me alienta a insistir. Por eso, el Premio Reina Sofía, al margen del honor que supone, tiene para mí un inestimable valor.

Después de haber hecho el elogio de la duda, me siento obligado a decir que, en mi opinión, hay algo que el poeta nunca debería dudar: la significación positiva de su trabajo, la trascendencia del arte en que se ejercita.

Curiosamente, no faltaron los poetas que negaron todo valor real a la poesía, que estimaron que su virtud esencial radicaba en su inutilidad. El descrédito del didactismo y el desdén por lo utilitario derivaron en algunas creencias aberrantes. «Sólo es verdaderamente bello» —decía Théophile Gautier— «lo que no sirve para nada; todo lo útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad, y las necesidades del hombre son innobles».

Es tal vez comprensible que Gautier, que era un esteta, tuviera una pobre opinión de la humanidad; lo extraño es que valorase en tan poco a la belleza, y no reconociese que si la belleza y la poesía eran para él una necesidad —»pasaría sin zapatos más a gusto que sin poemas», escribió sin duda instalado en el *confort* de unas buenas zapatillas—, también serían una necesidad para el resto de los mortales, siempre, eso sí, que estuvieran medianamente calzados.

Al menos yo, que no soy un esteta a la manera de Gautier, pues no creo que una manzana, por su valor nutritivo, sea menos bella que una rosa, tampoco estoy dispuesto a decretar la inutilidad de la rosa en nombre de su escaso interés alimenticio; más bien me siento inclinado a afirmar su utilidad. Porque la belleza proporciona felicidad, y la felicidad es una de las más legítimas aspiraciones del Hombre, creo en la utilidad de la poesía que pretende ser nada más —¡nada menos!— que belleza pura.

Pero también pienso que reducir la poesía a belleza es empobrecer, menoscabar las posibilidades que ofrece la materia con que la poesía está hecha: la palabra.

Mallarmé, admirable poeta que consumió su genio en el intento de convertir el verso en «inanidad sonora», decía que la poesía no se hace con ideas, sino con palabras. Gran verdad. Pero Mallarmé ocultaba que las palabras remiten, por su condición de signos, a algo que está fuera de ellas, conllevan inevitablemente nociones de la realidad, dan noticia del mundo, lo nombran, lo ordenan. Al pasar al poema, las palabras no pierden su virtud significativa. Y en esa fatalidad, que para los artistas de la estirpe Gautier-Mallarmé representa una enojosa servidumbre, reside en mi opinión la grandeza de la poesía.

Lo quiera o no, el poeta, cuando junta palabras, está configurando una idea del mundo. Insisto: lo quiera o no. Incluso los versos sonoros y pretendidamente inanes de Mallarmé son a su manera elocuentes, dicen algo,

aunque no sepamos qué. «Cuando escribí ese poema» —cuentan que respondió Mallarmé a quien le preguntaba por el sentido de una de sus composiciones—, «Dios y yo sabíamos lo que significaba; ahora, sólo Dios».

Confieso que la poesía que significa algo sólo para los dioses no es la que me apasiona. Esa poesía sí me parece trivial, inútil; entre otras cosas, porque los humanos nada podemos revelar en los dominios de esos seres afortunados y omniscientes. La poesía que me apasiona es la que vierte su luz dentro de las fronteras del reino de los hombres, humilde y menesteroso pero no exento de grandeza y de misterio; poesía que lo ilumina, anuncia y denuncia, afirma y cuestiona; palabra que no silencia la realidad, que no la margina en los espacios blancos de la escritura; palabra cargada de razón, de emoción y de conocimiento, de vida y de experiencia: fe de vida.

¿Es todo eso ajeno a los intereses de la poesía?

La autonomía del arte exige que la poesía sea ante todo poesía. Sin embargo, desde esa obvia redundancia hay quien deduce que la poesía debe ser sólo poesía. No lo pienso yo así; creo que, efectivamente, un poema debe ser ante todo un poema. Pero después de todo, un poema está fatalmente destinado a ser otras cosas: todas las que acabo de enumerar, y muchas más.

No hay arte por el arte. El arte tiene un fin fuera de sí mismo, que justifica su existencia. Apelo al testimonio nada sospechoso de Víctor Shklovski, teórico formalista, pionero de las corrientes críticas contemporáneas que justifican la literatura únicamente por sus características formales, sin prestar mayor atención a su contenido:

Para recobrar nuestra percepción de la vida —dice Shklovski—, para hacernos sentir las cosas, para hacer que la piedra sea una piedra, existe lo que llamamos arte. La finalidad del arte es proporcionarnos una sensación de las cosas, una sensación que debe ser visión y no sólo reconocimiento.

Hay muchas maneras de entender y de practicar la poesía. El poeta puede jugar con las palabras, ponerlas en situaciones graciosas o divertidas, comprometerlas, o tratarlas con la máxima gravedad y el debido respeto. Todos esos tratamientos me parecen válidos y todos acaban siendo trascendentes si derivan, como Shklovski propone, en reconocimiento y visión, en certidumbre de la presencia del mundo y vislumbre o sospecha de lo que puede ser. El poeta, tal como Shklovski lo concibe, es simplemente un iluminador, un ilustrador de la vida; tarea mucho más importante de lo que en principio puede parecer.

No soy partidario de mitificar la figura del poeta, que es sólo una imagen que el poema desprende, detrás de la cual no hay más que un hombre. Pero ese iluminador de oficio se acerca a la condición de demiurgo cuando, al iluminar, da a luz, alumbra en nuestra conciencia nuevas visiones de la realidad. Y en eso reside la capacidad activa, modificadora de la poesía. Puesto que la realidad es para nosotros tal y como la percibimos, cambiar nuestra percepción de la realidad equivale, en cierta medida, a cambiar la realidad. No iba descaminado a mi parecer el poeta Gabriel Celaya cuando dijo que «la poesía es una herramienta para transformar el mundo». El aforismo fue acogido en su día con división de opiniones, acaso porque la palabra poética, por obra y gracia de su vir-

tud connotadora, suele decir más de lo que dice. Comprendo que, al equiparar una herramienta a un poema, el poeta está convirtiendo su *atelier* de artista en una especie de taller de reparación de automóviles, sugerencia que puede herir la sensibilidad de ciertas personas delicadas. Tal vez si Gabriel Celaya hubiese dicho que «la poesía es un violín para transformar el mundo» habría sido más aplaudido. Lo cual viene a confirmar que, como tantas veces se ha repetido, el último significado de la poesía no se debe a lo que el poema dice, sino a la forma en que lo dice. En el fondo, la poesía no es más que una forma de decir, una peculiar manera de hablar.

¿Sólo eso? No; además eso.

Hablar es una posibilidad entre las muchas que al poeta se le ofrecen, y que no juzgo en absoluto desdeñable. Porque, como Antonio Machado nos recuerda, «con la palabra se hace música, pintura y mil cosas más: pero sobre todo se habla».

Majestad:

he tratado de decir algo acerca de la poesía que justifique el honor que le otorgáis al prestigiar con vuestro nombre y vuestra presencia el premio que hoy recibo. Repito que no sé si merezco tan alto honor, pero estoy seguro de que la poesía sí es digna de vuestra generosa y valiosísima asistencia. Por todo ello, muchas gracias.

Muchas gracias a todos.



SI VIVES EN LA COMUNIDAD DE MADRID, TIENES UNA GRAN EMPRESA.

ARPEGIO, el operador público de suelo de la Comunidad de Madrid, es una empresa de todos los madrileños, adscrita a la Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes, que trabaja para mejorar la calidad de vida en esta Comunidad. Su capacidad de gestión, agilidad en la contratación y flexibilidad en la adaptación a las demandas del mercado hacen que ARPEGIO se autofinancie y no grave los bolsillos de los madrileños. ARPEGIO invierte en suelo, lo urbaniza y lo saca al mercado para ser adquirido por empresas y promotores inmobiliarios. El problema del suelo tiene soluciones en la Comunidad de Madrid. ARPEGIO es una empresa básica en el crecimiento de Madrid.

ACTUACIONES DE ARPEGIO

Parque Empresarial Madrid - Las Rozas
Parque Industrial Las Monjas
Polígono Industrial Torres de la Alameda
Area Industrial Fuencarral
Ciudad de la Imagen
Parque Lineal Arroyo Culebro
Parque Oeste Alcorcón
Ciudad Empresarial Alcalá - Garena
Parque de Ocio de la Comunidad de Madrid
Ciudad Jardín Arroyomolinos
Parque Residencial Soto de Henares
Residencial La Dehesa de Navalcarnero
Area Industrial-Residencial de Meco

ARPEGIO  **CONSEJERIA DE OBRAS PUBLICAS,
URBANISMO Y TRANSPORTES**
Comunidad de Madrid

Mº de Molina 4, 2º planta, 28006 Madrid. Tel. (91) 782 37 00. Fax (91) 564 92 00
E-mail: arpegio@arpegio.com

- De Madrid, El Suelo -

CRONOLOGÍA

ÁNGEL GONZÁLEZ

1925 Nace Ángel González en Oviedo, el 6 de septiembre, hijo de María Muñiz y de Pedro González Cano, profesor de Pedagogía en la Escuela Normal de Maestros. Sus hermanos Manuel, Maruja y Pedro tenían, respectivamente, diecisiete, dieciséis y quince años de edad.

1927 Muere el padre del poeta cuando éste tan solo contaba con 18 meses. María Muñiz es elegida habilitada del magisterio por los maestros de tres partidos judiciales asturianos.

1932 Inicia los estudios primarios en una escuela pública.

1936 Julio: comienza la guerra civil. Octubre: amistad con Paco Ignacio Taibo. Noviembre: tras la ruptura del cerco de Oviedo por el ejército franquista, su hermano Manolo decide trasladarse a León. En Salas es detenido por un grupo de falangistas, que lo fusilan al amanecer del siguiente día. Pedro, el otro hermano del poeta sale al exilio, y Maruja, su hermana, es víctima de los «planes de depuración», por lo que se le impide continuar ejerciendo de maestra.

1937 Al término de la guerra en Asturias, comienza el primer curso de bachillerato en el Instituto de Oviedo. Conoce a Manuel Lombardero. Su madre y su hermana son destituidas de sus empleos como consecuencia de los llamados «expedientes de depuración».

1941 Pasa del Instituto al colegio Fruela, para continuar en esa institución privada sus estudios.

1943 Enferma de tuberculosis y lo envían para que se recupere a Páramo del Sil. Durante su enfermedad se aficiona intensamente a la lectura de poesía y empieza a escribir poemas. Estudia abogacía por su cuenta en la Universi-

dad de Oviedo. Pasa tres años en Páramo, acudiendo con frecuencia a Oviedo para examinarse.

1944 Junio: termina el bachillerato. Lectura de J. R. Jiménez, Lorca, Alberti y Gerardo Diego. Viajes periódicos a Oviedo para ver al médico y examinarse en la Universidad. También obtiene el título de maestro.

1947 Febrero: superada la enfermedad, es nombrado maestro sustituto en Primout, lugar del término municipal de Páramo del Sil. Agosto: regresa definitivamente a Oviedo y prosigue, como alumno oficial, los estudios de derecho.

1948 Comienza a ejercer la crítica musical en el diario *La Voz de Asturias*, con el seudónimo de *Berceflus*.

1949 Obtiene el título de Licenciado en Derecho. Sigue escribiendo poesía, aunque no se plantea su publicación. Dedicó más tiempo al periodismo; en *La Voz de Asturias* cumple eventualmente funciones de redactor.

1950 Prepara oposiciones al Ministerio de Hacienda. Prácticas profesionales en el despacho de algunos abogados. Cursos para el doctorado en la Facultad de Derecho. Empieza en Madrid a estudiar periodismo.

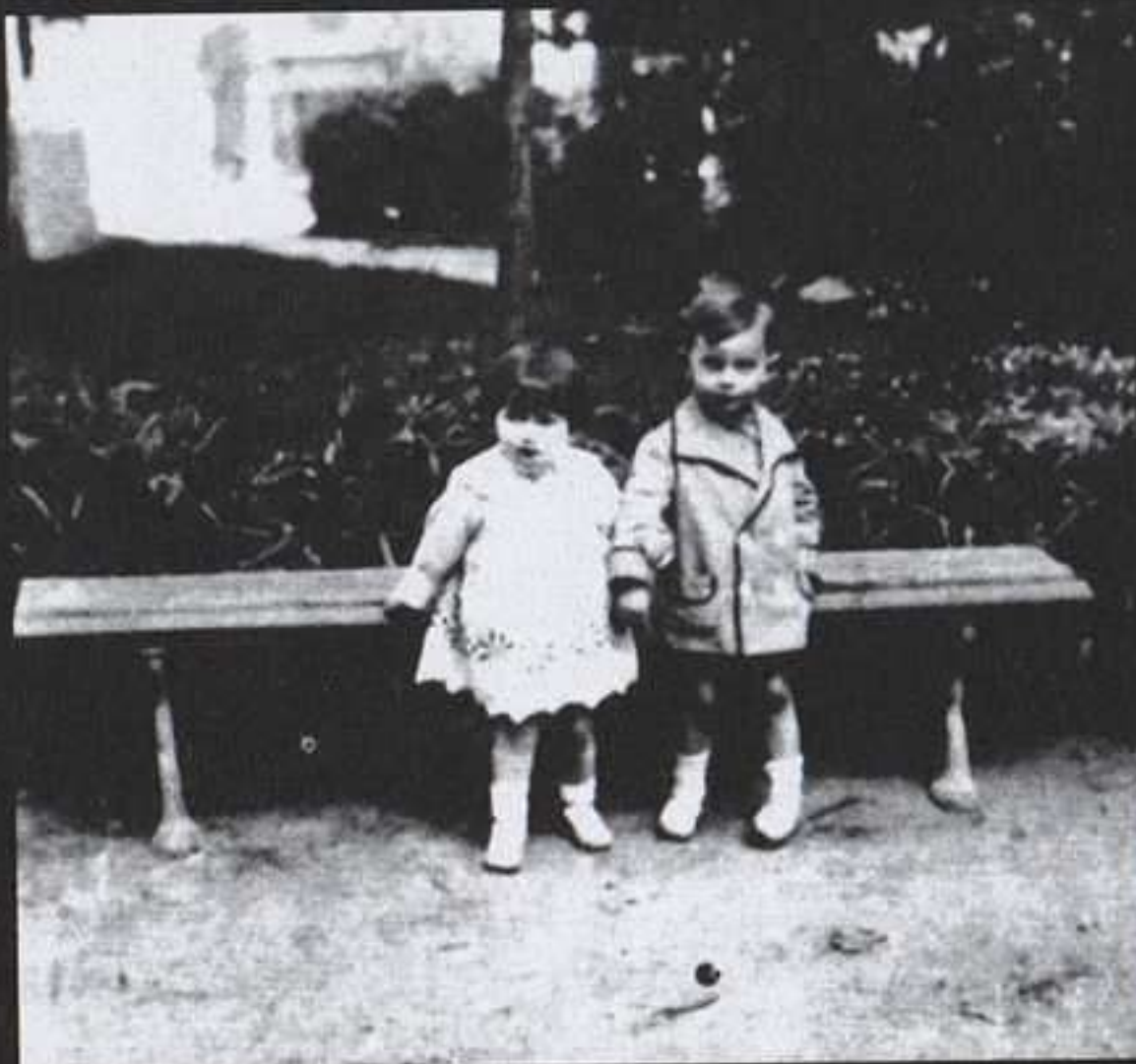
1951 Interrumpe los estudios de doctorado para seguir en Madrid un curso acelerado en la Escuela Oficial de Periodismo, a donde se traslada con su amigo Paco Ignacio Taibo. Conoce allí a José Amillo.

1952 Alterna la residencia de Oviedo con largas estancias en Madrid. Frecuenta tertulias literarias.

1953 Reencuentro con Carlos Bousoño, a quien da a leer sus poemas. Por su mediación conoce a Vicente Aleixandre; ambos le animan a publicarlos. Colabora en diversos semanarios



Oviedo, 1927



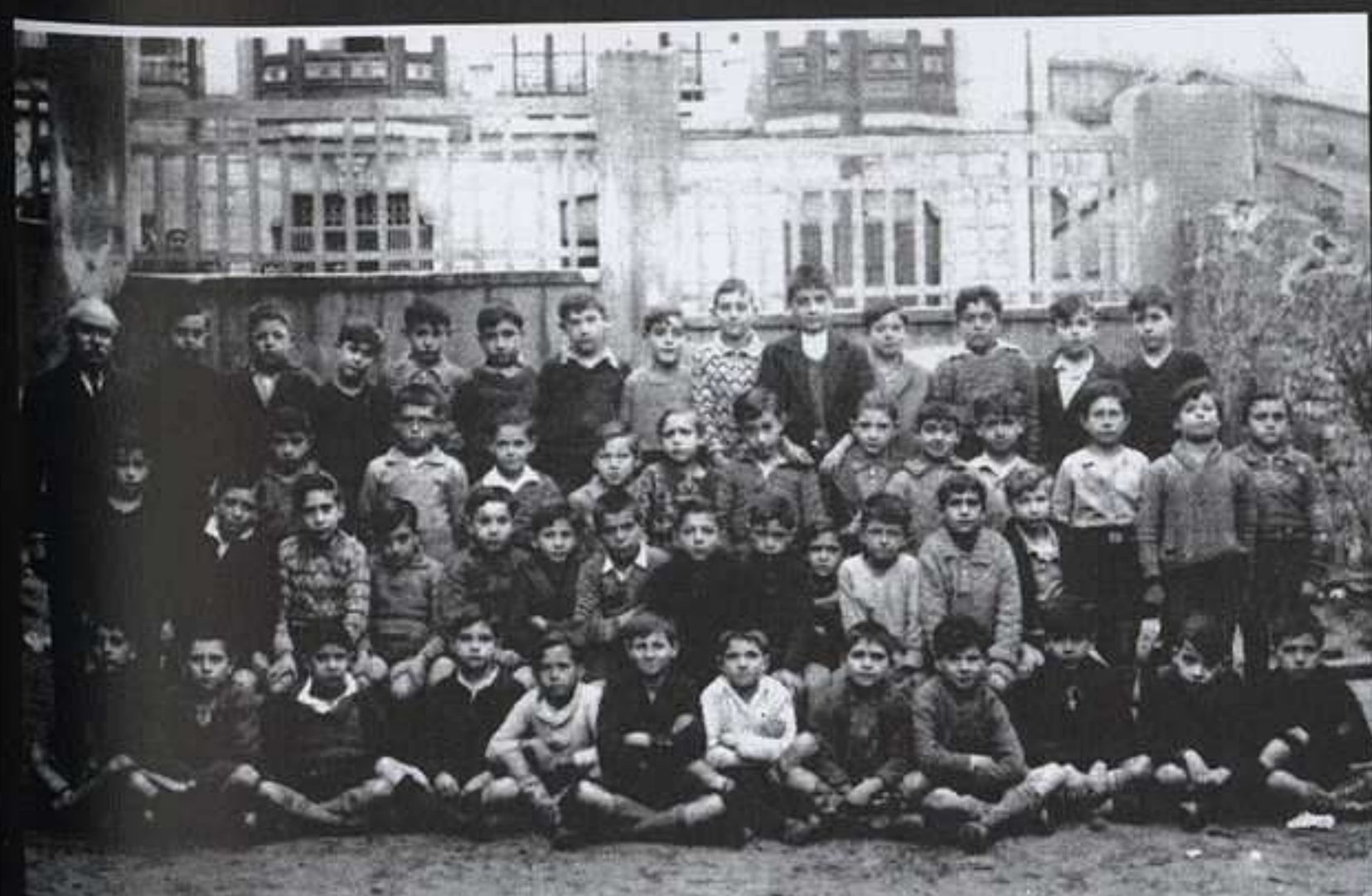
Oviedo, 1928



Oviedo, 1930



Con su madre María Muñiz y su hermana Maruja, Oviedo, 1934



Primer año de escuela junto a don Segundo el maestro.



Oviedo, 1934

madrileños, pero eso no resuelve su mala situación económica. Decide preparar oposiciones al Ministerio de Obras Públicas.

1954 Ingresa en el MOP y solicita destino en Sevilla, donde su sueldo de funcionario no le llega para pagar la pensión. Escribe por encargo el libro *El maestro* para la serie *Vocación juvenil*, de Editorial Corinto.

1955 Solicita la excedencia en el MOP. Se traslada a Barcelona, donde trabaja como corrector de estilo para diversas editoriales. Conoce a Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma José Agustín Goytisolo y a los poetas del grupo de Barcelona. Presenta su primer libro, *Áspero mundo*, al premio Adonais, y le es concedido un accésit. Es destinado a Sevilla.

1956 Publicación de *Áspero mundo*. Reingresa en el MOP, con destino en Madrid. Allí conoce a Juan García Hortelano, Gabriel Celaya, Caballero Bonald y a algunos poetas más de su generación.

1957 Estancia de dos meses en Londres, becado por el Ministerio de Educación para estudiar poesía inglesa del siglo XX.

1958 Primeros contactos con el Partido Comunista.

1959 Viaje a Collioure para participar en los actos organizados con motivo del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado.

1961 Publica *Sin esperanza, con convencimiento* en la Colección Collioure (Literaturas).

1962 «Premio Antonio Machado», otorgado en Francia por la Editorial Ruedo Ibérico, con su libro *Grado elemental*.

1963 Se publica en París *Grado elemental* (Ruedo Ibérico). En torno a esa fecha, viaja con relativa frecuencia a Francia e Italia.

1965 Publica *Palabra sobre palabra* (Colección Poesía para todos), breve serie de poemas de amor.

1965 Publica *Palabra sobre palabra*, dentro de la Colección «Poesía para todos». Este libro se compondrá básicamente de una breve selección de poemas de amor. Durante un tiempo viaja por Francia, Italia, Inglaterra, entre otros países europeos, con el fin de asistir a diversos congresos de escritores.

1966 Viaja a Finlandia, Suecia y Dinamarca.

1967 Publica *Tratado de urbanismo* en «El Bardo» Barcelona.

1968 Publica su poesía completa con el título de *Palabra sobre palabra*, que será objeto de varias reediciones. En mayo viaja clandestinamente a Berlín oriental y Praga, donde es testigo del experimento aperturista de Dubuk. Cuando conoce la intervención rusa, decide separarse del Partido Comunista.

1969 Muere su madre, María Muñiz. Dentro de la Colección «Inventarios provisionales» de Las Palmas de Gran Canaria, se publica *Breves acotaciones para una biografía*.

1970 Primer viaje a México y a los EEUU. Amistad con el poeta español, exiliado en México, Luis Rius. Conferencias en la Universidad de Nuevo México, donde le invitan a regresar en calidad de profesor visitante.

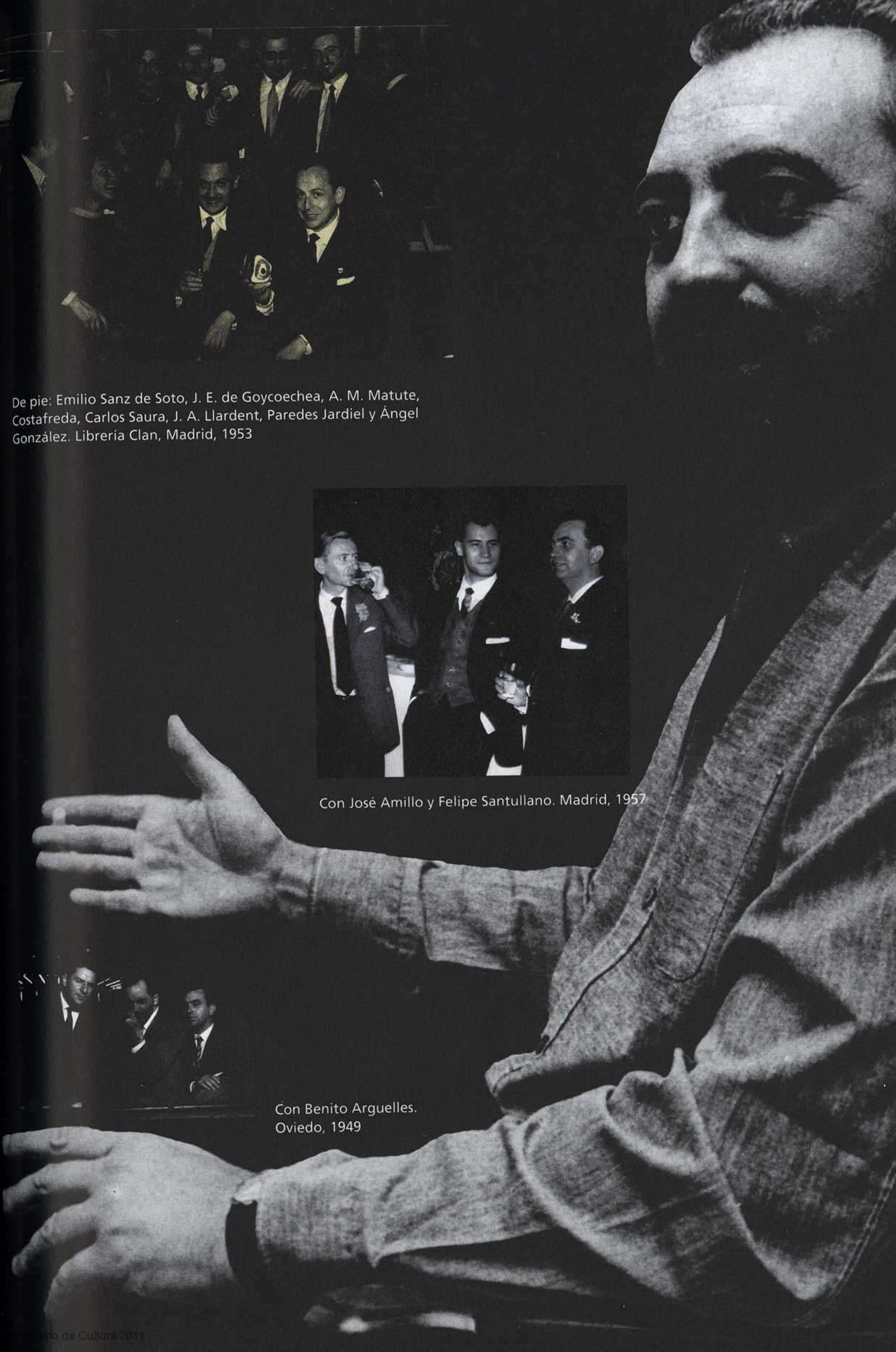
1971 Publica *Breves acotaciones para una biografía*.

1972 Pide la excedencia en el MOP. Profesor visitante de literatura española en la Universidad de Nuevo México durante el semestre de primavera. Publica un largo ensayo sobre Juan Ramón Jiménez. De junio a octubre viaja por América del Sur. Visita Venezuela, Chile (donde se encuentra con su hermano Pedro, exiliado en ese país desde 1939) y Buenos Aires. Publica *Procedimientos narrativos*, y la segunda edición de *Palabra sobre palabra*.

1973 Profesor visitante en la Universidad de Texas (Austin) durante el semestre de primavera. En agosto se incorpora a la Universidad de Nuevo México con carácter permanente para enseñar literatura española contemporánea.

1976 Publica *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* y la antología *El grupo poético de 1927*.

1977 Segunda edición, corregida y aumentada, de *Muestra...* Princeton University Press publica una extensa edición bilingüe de su poesía con el título de *Harsh World and Other Poems*, 3.ª ed. de *Palabra sobre palabra*. Publica *Poesía*, una antología y estudio de la obra poética de Gabriel Celaya.



De pie: Emilio Sanz de Soto, J. E. de Goycoechea, A. M. Matute, Costafreda, Carlos Saura, J. A. Llardent, Paredes Jardiel y Ángel González. Librería Clan, Madrid, 1953



Con José Amillo y Felipe Santullano. Madrid, 1957



Con Benito Arguelles. Oviedo, 1949

1979 Publica el ensayo *Aproximaciones a Antonio Machado*. Viaja a Cuba como jurado del premio «Casa de las Américas». Conoce a Susana Rivera.

1980 Publica la antología *Poemas*.

1982 Publica *Antología poética*, con prólogo de Luis Izquierdo.

1983 Aparece *Prosemas o menos*, prólogo de Pablo Beltrán de Heredia.

1985 Le es otorgado el premio «Príncipe de Asturias de las Letras». Publica *Prosemas o menos*. El colectivo de poetas de Langreo (Asturias) «Luna de abajo» edita el libro-homenaje *Guía para un encuentro con Ángel González*, con ensayos de varios autores y una entrevista y antología de sus poemas. Manuel Lombardero edita las palabras que Ángel González pronunció al recoger el Premio Príncipe de Asturias.

1986 Cuarta edición de *Palabra sobre palabra y edición* muy ampliada de su ensayo sobre Antonio Machado.

1987 La Caja de Ahorros de Asturias edita *Ángel González, verso a verso*, con ensayos de varios autores.

1988 *A todo amor*, selección de sus poemas amorosos (preparada por Paco Ignacio Taibo), editada en México por la UNAM, que también le publica otra antología (selección y prólogo de Susana Rivera) en la colección *Material de lectura*.

1989 Andrew P. Debicki publica una antología de su poesía, precedida de un extenso ensayo, en la colección *Los poetas*, de Ediciones Júcar.

1990 Residencia en Granada durante el semestre de primavera, como director de un Programa de la Universidad de Nuevo México.

1991 Le conceden el Premio Internacional Salerno de Poesía.

1992 Publica *Deixis en fantasma* en los cuadernos de la librería Hiperión.

1993 Se casa con Susana Rivera. El poeta se jubila como profesor de la Universidad de Nuevo México. Sigue residiendo en Estados Unidos pero las visitas a España cada vez son más reiteradas.

1996 Es nombrado miembro de la Real Academia Española. Le otorgan el Premio Reina Sofía de poesía Hispanoamericana. Se

publica una nueva versión aumentada del libro que Emilio Alarcos Llorach escribió sobre Ángel González. Ésta aparece bajo el título *La poesía de Ángel González*. Posteriormente se edita *Luz, o fuego, o vida* por la Universidad de Salamanca y *Patrimonio Nacional*, con una amplia introducción de Víctor García de la Concha.

2000 Publica el libro *101 + 19 = 120 poemas*, volumen en el que se recoge ciento un poemas de su obra anterior junto a otros diecinueve inéditos.

2001 Se edita en Tusquets su nuevo libro de poemas *Otoños y otras luces*, dentro de la colección «Nuevos textos sagrados», dirigida por Antoni Marí (mayo 2001). Recibe los premios Clarín de los libreros asturianos, De la navaja artesana de Taramundi y Julián Besteiros.

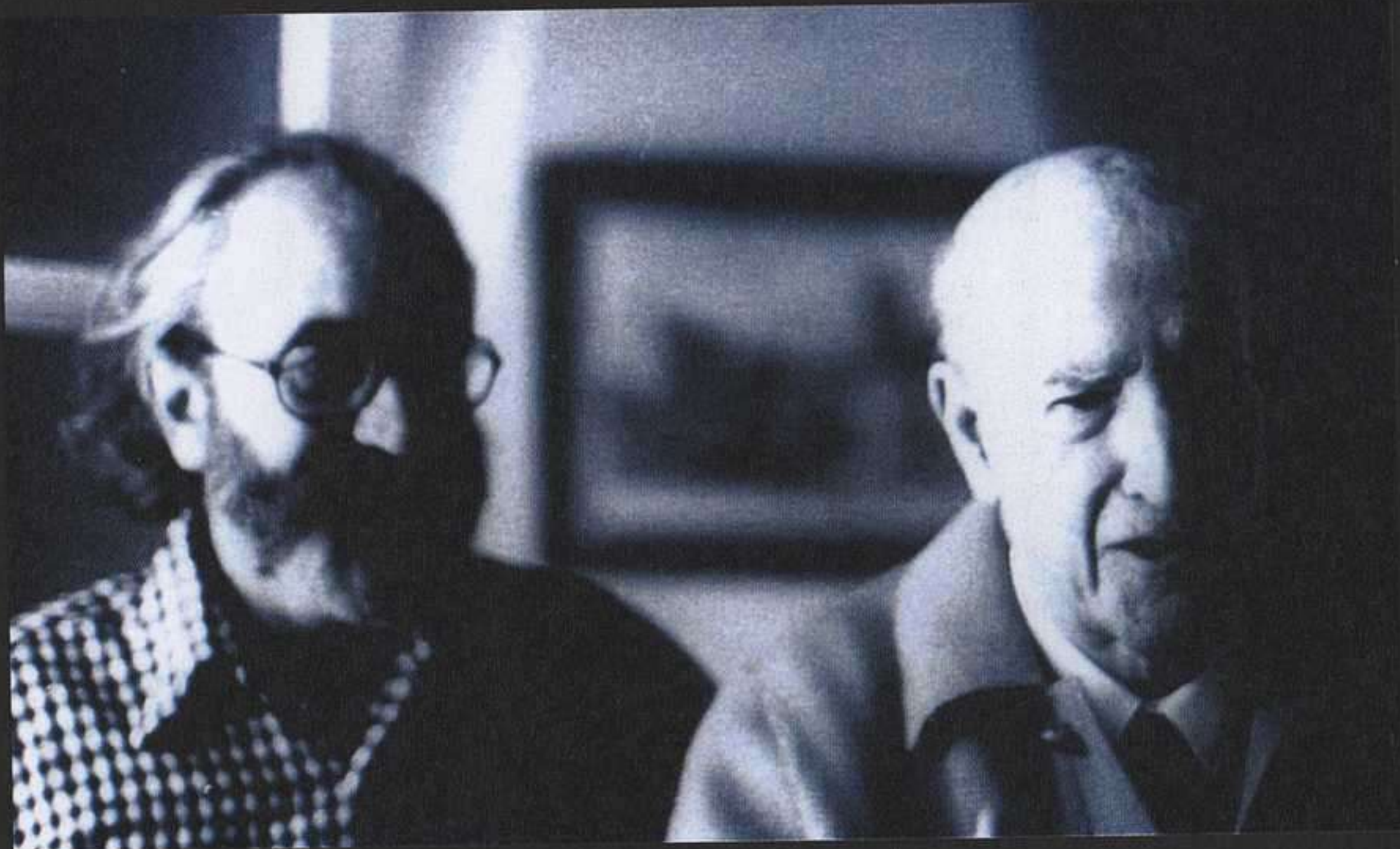
2002 Encuentro con las nuevas generaciones de escritores malagueños. Premio de la crítica asturiana. La revista *Litoral*, con el título de *Tiempo inseguro*, le dedica un amplio monográfico, edición de Susana Rivera.



Con Susana Rivera y Luis Rius, 1980



Cuba 1979. Entre Raul Rivero y Fernando Alegria



Con Vicente Aleixandre, 1983



Recibiendo el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, 1985



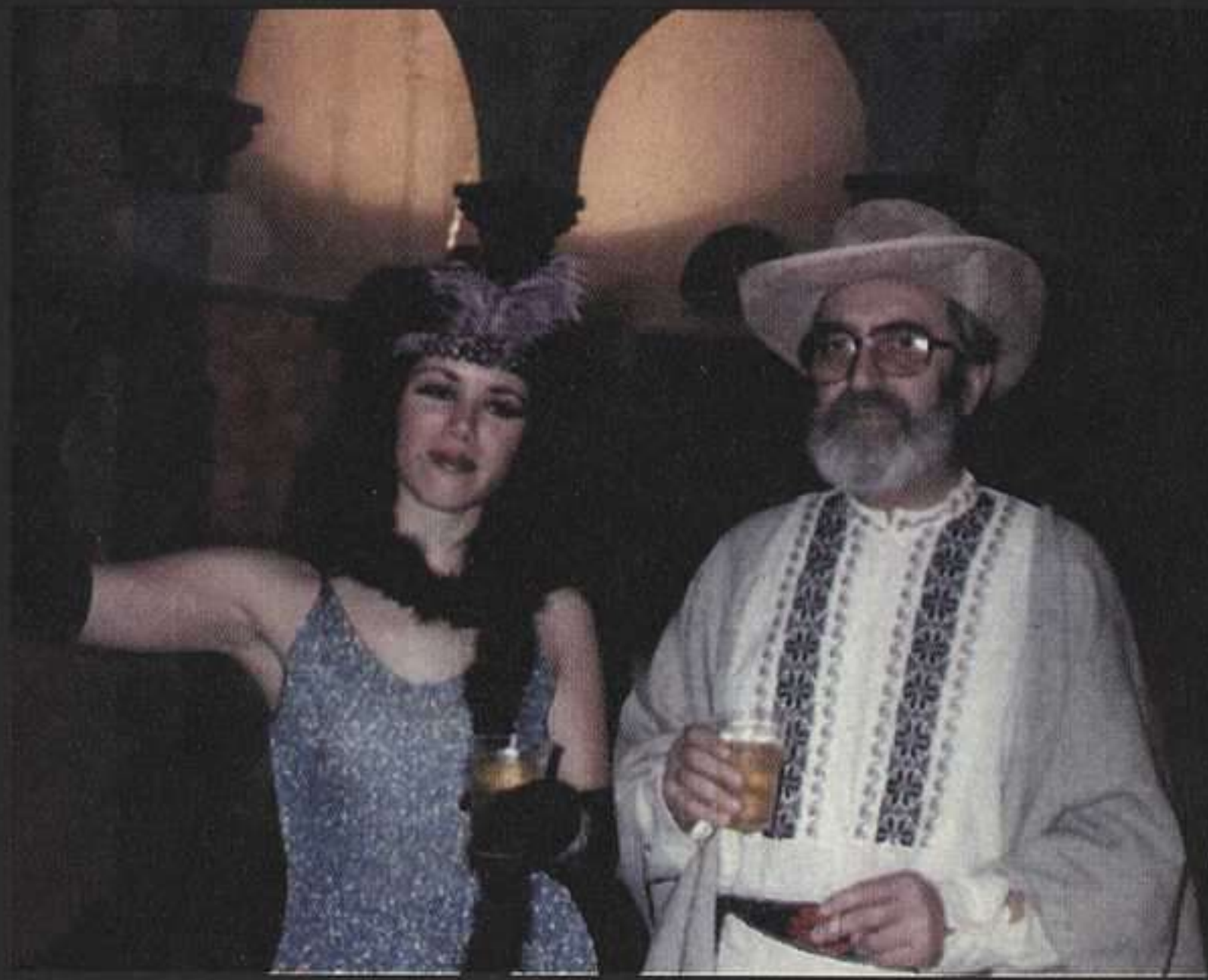
Con Susana, Esplugas de Llobregat, 1984



Recibiendo la medalla de Oro de Asturias de manos de Vicente A. Areces, Oviedo, 1999



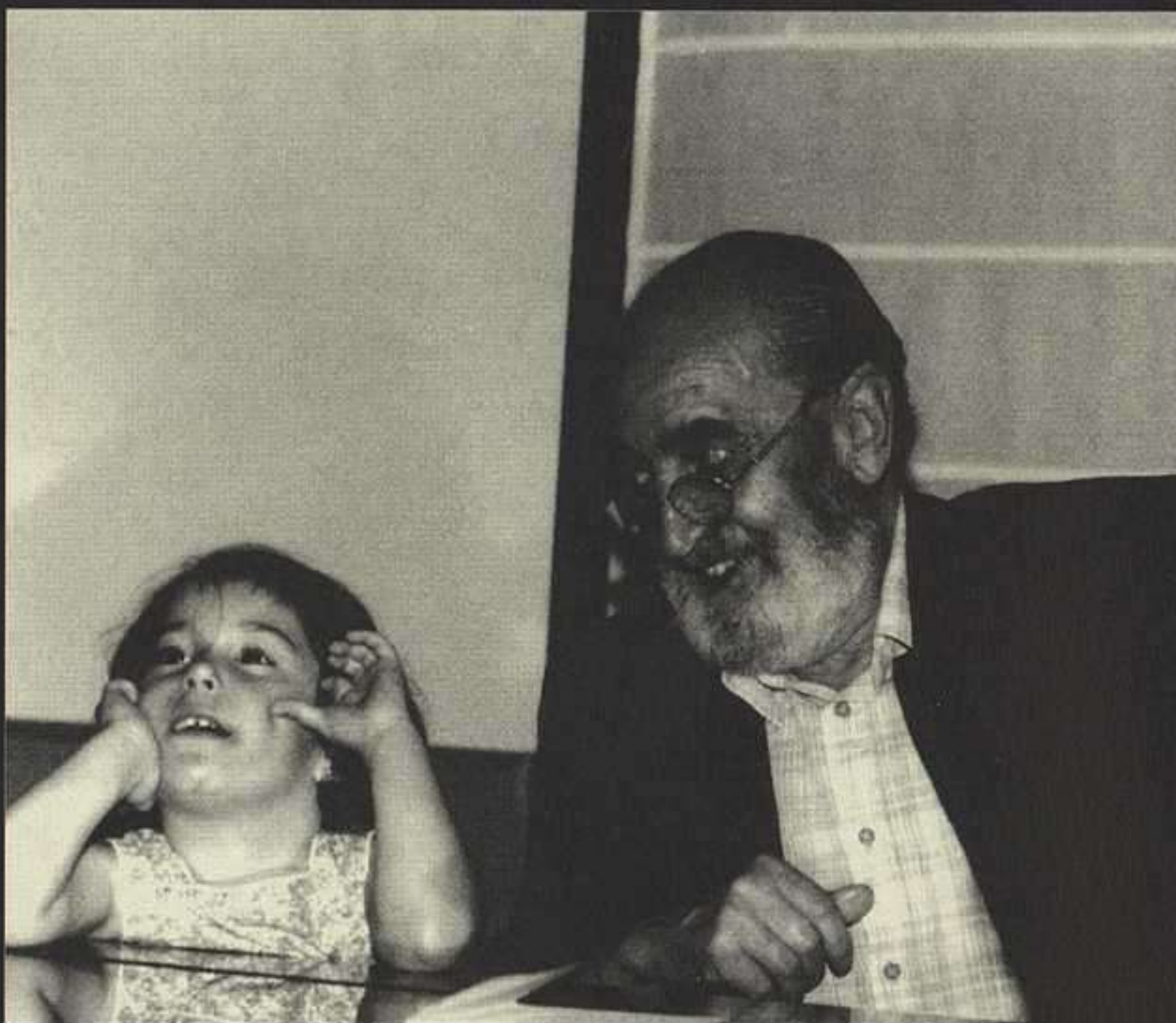
Con Juan de la Cabada, Cuba, 1979



Con Susana, Carnaval, Albuquerque, 1982



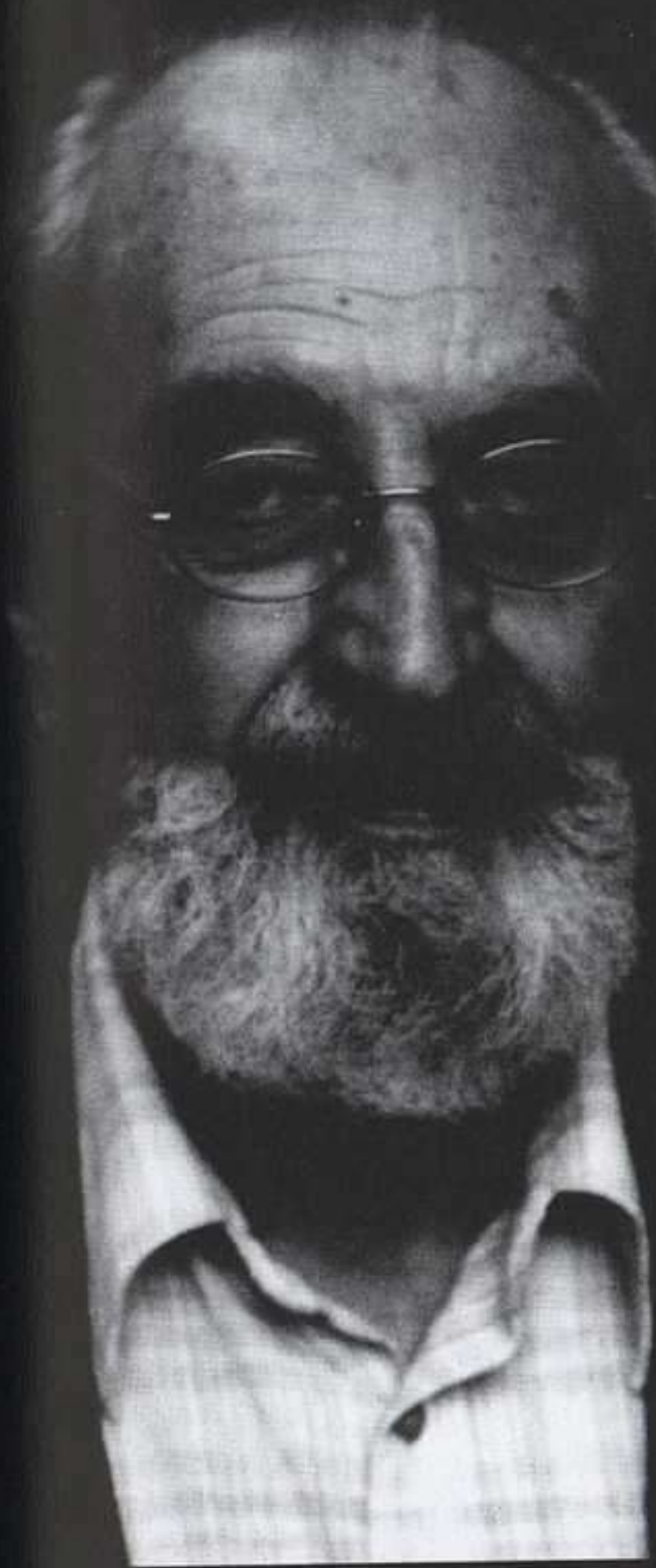
Ingreso en la Real Academia Española, 1996



Con Elisa, la hija de Luis García Montero y Almudena Grandes.
Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001



Silvia, Toni López Lamadrid, Susana, José M. Caballero Bonald, Eduardo Mendicutti, Beatriz de Moura, Almudena Grandes, Josefa Ramis, Luis García Montero y Felipe Benítez Reyes. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz



Con María Victoria Atencia, Málaga, Junio 2002 foto: Ignacio del Río



Susana, Ángel, Lorenzo Saval, José A. Mesa Toré, Antonio Jiménez Millán y Olga Ruiz, fotografiados por María José Amado en La Marea (Benalmádena) Málaga, junio 2002

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas del *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado.

Con formato de periódico, *SABER/Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa para el artículo en cuestión.

En 2001 se publicaron 63 artículos que firmaron 57 colaboradores de la revista que, en sus quince años de existencia, ha publicado ya 1022 trabajos, entre otros de Emilio Lorenzo, F. Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Francisco Ayala, F. Lázaro Carreter, J.M. Martínez Cachero, Francisco Rico, Gonzalo Sobejano, A. García Berrio, Alonso Zamora Vicente, J.C. Mainer, Antonio Bonet Correa, Simón Marchán, Victor Nieto Alcaide, José Manuel Pita Andrade, Baleriano Bozal y Luis Mateo Díez.

SABER/Leer se obtiene por suscripción Un año de diez números: España, 10 euros. Extranjero, 15 euros o 12 \$ (EEUU).

Redacción y Administración

SABER/Leer. Fundación Juan March

Servicio de Comunicación

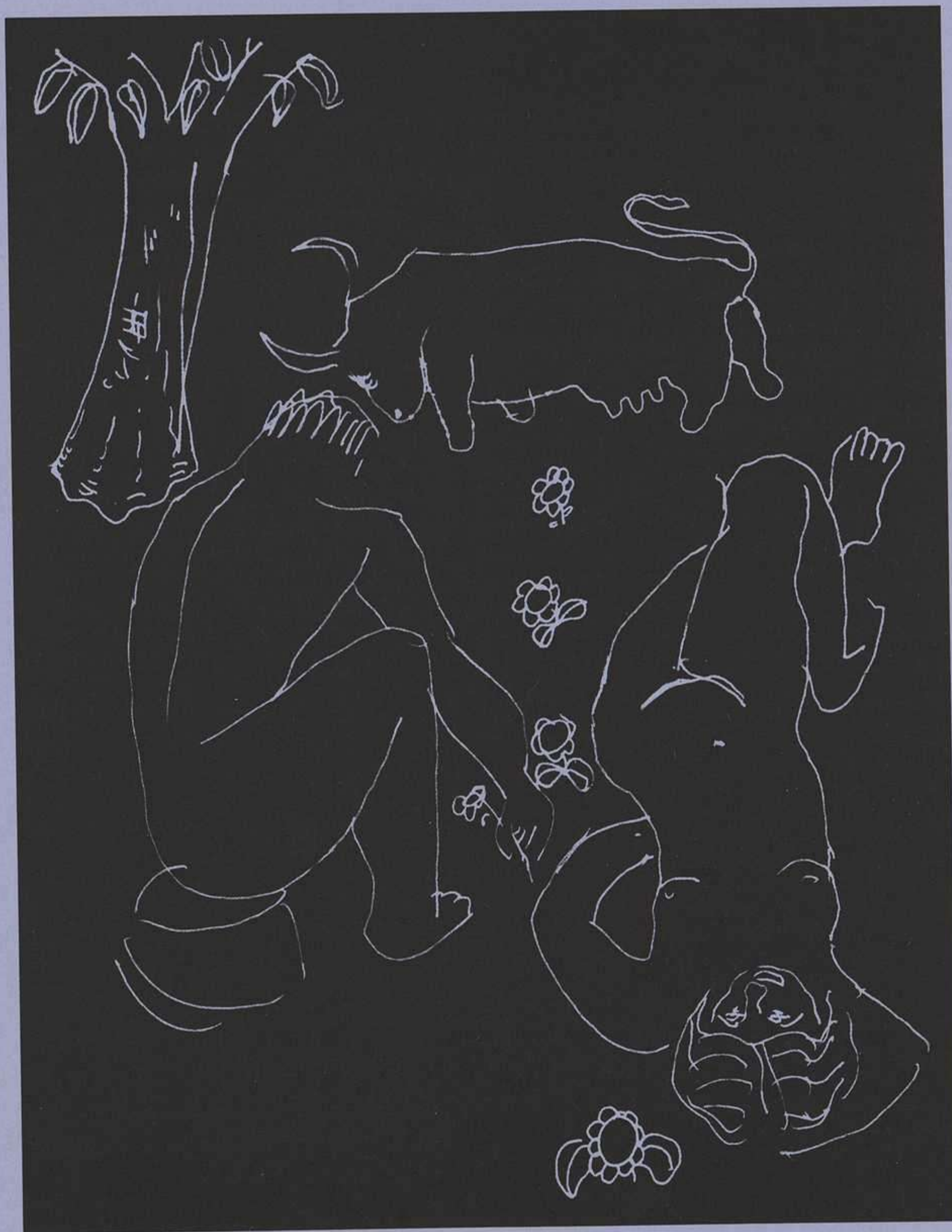
Castelló, 77. 28006 Madrid

Teléfono: 914 354 240. Fax: 914 351077



Fundación Juan March

Bibliografía de Ángel González



Libros de poesía de Ángel González

- Áspero mundo*, Madrid, Adonais, 1956.
Sin esperanza, con convencimiento, Barcelona, Literatursa, 1961.
Grado elemental, París, Ruedo Ibérico, 1961.
Palabra sobre palabra, Madrid, Poesía para todos, 1965.
Tratado de Urbanismo, Barcelona, El Bardo, 1967; edición bilingüe, versión portuguesa de Helder Moura Pereira, Lisboa, Fenda, 2000.
Palabra sobre palabra (Opera omnia), Barcelona, Seix Barral, 1968; 2ª y 3ª eds, Barcelona, Barral Editores, 1972 y 1977; 4ª ed., Seix Barral, 1986; 5ª ed., 1992.; 6ª ed. 1998.
Breves acotaciones para una biografía, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1971.
Procedimientos narrativos, Santander, La Isla de los Ratones, 1972.
Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes emocionales que habitualmente comportan, Madrid, Turner, 1976; 2ª ed., *corregida y aumentada*, 1977.
Prosemas o menos, Santander, Colección «Clásicos para todos los años», 1983 (edición no venal); 2ª ed, muy aumentada, Madrid, Hiperión, 1985.
Deixis en fantasma, Madrid, Los Cuadernos de la librería Hiperión, 1992.
Otoños y otras luces, Barcelona, Tusquets, 2001.

Antologías de Ángel González

- Harsh World and other Poems*. Selección y traducción de Donald B. Walsh, prólogo de A.G., Princeton, Princeton University Press, 1977.
Poemas. Selección y prólogo de A.G., Madrid: Cátedra, 1980; 2ª. ed. aumentada. 1993.
Antología poética. Introducción de Luis Izquierdo Madrid, Alianza, 1982.
Una antología. Introducción de F. Álvarez. Oviedo, Automóviles Luarca S. A., 1983, (edición no venal); 2.a ed. 1985.
A todo amor. (Selección de poesía amorosa). Introducción de Paco Ignacio Taibo I. México D.F., Universidad Nacional Autónoma, 1988; 2ª ed. aumentada y acompañada de un disco compacto, Madrid, Visor, 1997.
Ángel González. Prólogo y selección de Susana Rivera, México D.F., Material de Lectura, Universidad Nacional Autónoma, 1988.
Ángel González. Antología y estudio de Andrew P. Debicki, Madrid-Gijón, Júcar, 1989.
Poemas, Badajoz, Aula Enrique Díez-Canedo, 1993, edición no venal.
Ángel González. Antología, selección de J.A. Sánchez Ibáñez, notas críticas de María Dolores Albiac, Ángel Guinda, Antonio Amisén y José-Carlos Mainer, Zaragoza, 1993, edición no venal.
Astonishing World: The Selected Poems of Ángel González, 1956-1986. Translated by Steven Ford Brown and Gutiérrez Revuelta. Ed. Steven Ford Brown. Minneapolis, Milkweed Editions, 1993.
Poemas, Palma, Col·lecció Poesia de Paper, Universitat de les Illes Balears, 1996, edición no venal.
Luz, o fuego, o vida, Selección de A.G., introducción de V. García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, 1996.
Lecciones de cosas y otros poemas, selección e introducción de A.G., Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
Segunda parte, Selección de A.G., México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
Poesía, selección y prólogo de Norberto Cortina, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2000.
Poesía, selección y traducción al búlgaro de Rada Panchovska, Sofía, Sociedad Libre de Poesía, 2000.
101 + 19 = 120 poemas, selección de A.G., Prólogo de Luis García Montero, Madrid, Visor, 2000.
La penumbra de un sueño, selección de María Payeras, Santa Cruz de Tenerife, Cajacanarias, 2001, edición no venal.
Nel nido del cuore, Introducción, selección y traducción al italiano de Francesco Luti, Florencia, Pagliai Polistampa, 2000.
Antología poética, traducción al árabe de Khalid Raissouni y Mazouar El Idrissi, Tánger, Instituto de Enseñanza Secundaria «Severo Ochoa», 2001, edición no venal.
Casi toda la música, Introducción y selección de Á. G., Madrid, Visor, 2002

Antologías generales en las que la poesía de A. G. está representada

Antología de poesía española (1955-1956), selección de R. Millán, Madrid, Aguilar, 1956.

Antología de poesía española (1957-1958), selección de L. Jiménez Martos, Madrid, Aguilar, 1958.

«Ante una promoción nueva de poetas», selección de Carlos Bousoño, Madrid, *Cuadernos de Ágora*, nº 27-28, 1959.

Veinte años de poesía española, Prólogo y selección de J. M. Castellet, Barcelona, Seix Barral, 1960; 3ª edición, 1965, *Un cuarto de siglo de poesía española. 1939-1964*.

España canta a Cuba, París, Ruedo Ibérico, 1962.

Poesía espanhola do após-guerra, selección y traducción de Egito Gonçalves, Lisboa, Portugália Editora, 1962.

* *Versos para Antonio Machado*, París, Ruedo Ibérico, 196..?

Segunda antología de Adonais, Madrid, Rialp, 1962.

Cuatro poetas de la España actual, selección de Florentino Martino, Caracas, edición del autor, 1963.

Poesía última, F. Ribes, edit., Madrid: Taurus, 1963.

La poésie espagnole: Anthologie des origines á nos jours (Preface, choix et notices par Pierre Dar-mangeat), París, Ed. de Ghers, 1963.

Antología de poesía española (1962-1963), selección de L. Jiménez Martos, Madrid, Aguilar, 1964.

Antología de la Lírica Española Actual, selección de J. L. Cano, Madrid, Anaya, 1964.

Romancero della resistenza spagnola, vol. II, Traducción y selección de D. Puccini, Roma, Editori Reunitti, 1965.

Ocho poetas españoles, Selección de Rubén Vela, Buenos Aires, Dead Weight, 1965.

Antología de la poesía social (1939-1964). Leopoldo de Luis, edit., Madrid, Alfaguara, 1965.

Chants pour l'Espagne, (textes rassemblés par F. Martorell; volume présenté par A. Chen), París, Collection Messidor, 1966.

Poesía española. Siglo XX, selección de E. Corrales y P. Damangeat, París, Librería Española, 1966.

Nueva poesía española, selección de J. Batlló, Madrid, Ciencia Nueva, 1968; 2ª ed., Barcelona, Lumen, col. «El Bardo», 1977.

Antología de la Magdalena. Poesía española 1969, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1969.

Cuarenta poemas. (Antología), Madrid, Helios, col. «Saco roto», nº3, 1970.

Doce poetas en sus versos, S/ed., Madrid, (Grafs. Dirección), 1970.

Anthologie Bilingue de la poésie espagnole contemporaine. Selección y versión de J.L. Guereña, Verviers (Belgique), Marabout Université, 1969.

Antología general de Adonais, selección de L. Jiménez Martos, Madrid, Rialp, 1969.

Poesía hispánica (1939-1969), Estudio y antología de J. P. González Martín, Barcelona, El Bardo, 1970.

Poesías españolas contemporáneas, selección de M. L. Zimmerman, París, Masson et Cie., 1970.

Antología de poesía española contemporánea, selección de E. Moreno Báez, Barcelona, Salvat, 1970.

La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra (1955-1970), edición de F. Martínez Ruiz, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.

La littérature espagnole d'aujourd'hui, selección de E. Martín y R. Pelln, París, Fernand Nathan, 1972.

Poesía española del Siglo XX, Selección de G. Correa, New York, Appleton-Century-Crfts, 1972.

Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo, selección de J. Caro Romero, París, Ruedo Ibérico, 1973.

Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea, selección de Manuel Mantero, Madrid, Gredos, 1973.

Lírica española de hoy, selección de J. L. Cano, Madrid, Cátedra, 1974.

Literatura española del último exilio, selección de A. Ferres y J. Ortega, New York, Gordian Press, 1975.

Plein Chante, neuf poètes espagnols du ving-tieme siècle, traducción de J. Ancet, Bordeaux, Hiver, 1975.

Poesía erótica castellana, selección M. R. Barnatán y Jesús García Sánchez, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.

Roots and Wings. Poetry from Spain, 1900-1975. Selección y traducción de H. St. Martin, New York, Harper and Row, 1976.

La poésie Espagnole contemporaine. Selección de J. L. Guereña, París, Segher, 1977.

Antología de poetas españoles contemporáneos (1936-1970), selección M. D. Asís, Madrid, Narcea, 1977.

Recent poetry of Spain, selección y versión de L. Hammer y S. Schyfter, New York, Sachem Press, 1977.

Poesía española, 1939-1975 (Antología), selección de R. Velilla, Tarragona, Tarraco, 1977.

Is Souvremennoy Ispanskoy Poesii. Moscú, Progreso, 1978.

Poesía erótica en la España del siglo XX, selección de J. López Gorgé y F. Salgueiro, Madrid, Vox, 1978.

El grupo poético de los años cincuenta, prólogo y selección de J. García Hortelano, Madrid, Taurus, 1978.

Una promoción desheredada: la poética del 50, selección de A. Hernández, Madrid, Zero, 1978.

Cuarenta años de poesía española (1939-1979), selección M. García Posada, Madrid, Cincel, 1979.

La rosa necessaria. Poeti spagnoli contemporanei, a cura de Giovanna Calabró. Selección y traducción de los poemas de A.G., a cargo de Giuseppe Gentile, Milán, Feltrinelli, 1980.

Antología de la poesía española (1900-1980). Selección de G. Correa, Madrid, Gredos, 1980, vol. II.

La poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del cincuenta, selección de H. Alvarado Tenorio, Bogotá, La Oveja Negra, 1980.

Antología de la poesía española contemporánea (1939-1980), selección de F. Rubio y J. L. Falcó, Madrid, Alhambra, 1982.

Siete poetas españoles del tiempo, selección de D. Cañas y J. Olivio Jiménez, México, Ediciones Oasis, 1983.

Poesía española, 1982-1983. Crítica y antología, José Luis García Martín, Madrid, Hiperión, 1983.

Antología de la poesía española (1939-1975), Madrid, Castalia, 1989.

El amor en poesía, selección de José Luis García Martín, Gijón, Júcar, 1989.

Antología de la Poesía Española del Siglo XX, Miguel Díez Rodríguez y M^a Paz Díez Taboada, edits. Madrid, Istmo, 1991.

Poetas españoles de los cincuenta, A. L. Prieto de Paula, editor, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995.

The Vintage Book of Contemporary World Poetry, J. D. McClatchy, ed., New York, Vintage Books, 1996.

Ángelgrafías, 15 poemas caligrafiados por Lázaro Enríquez, Oviedo, Luna de Abajo 3/7, (tercera época), 1999.

Antología de la poesía española del siglo XX. II. 1940-1980, edición de José Paulino Ayuso, Madrid, Clásicos Castalia, 1998.

Narices, buhitos, volcanes, Valencia, Editorial Media Vaca, 2000.

La promoción poética de los 50, selección y edición de Luis García Jambrina, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Libros de Prosa de Ángel González

El maestro, Barcelona, Corinto, 1952.

Juan Ramón Jiménez, Estudio. Madrid, Júcar, 1973.

Aproximaciones a Antonio Machado, México D.F., Universidad Nacional Autónoma, 1982.

Antonio Machado, Gijón-Madrid, Júcar, 1986; 2ª edición, aumentada (Prólogo de L. García Montero), Madrid, Alfaguara, 1999.

Las otras soledades de Antonio Machado, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, R.A.E., 1997. Contiene «Contestación del Exmo. Sr. Don Emilio Alarcos Llorach».

50 años de periodismo a ratos y otras prosas, Introducción y selección de Susana Rivera, Oviedo, Ediciones Nobel, Colección Clarín, nº 12, 1998.

Prólogos de Ángel González

«Prólogo» a Sabine Ulibarri, *Al cielo se sube a pie,* Nuevo México, 1968.

«Prólogo y selección», *El grupo poético de 1927.* Antología, Madrid, Taurus, 1976.

«Introducción» a Gabriel Celaya, *Poesía,* Madrid, Alianza, 1977.

«Nota previa» a Antonio Machado. *Antología*, Gijón-Madrid, Júcar, 1980.

«Prólogo» a Vicente Aguilera Cerni, *Orlando Pelayo*, Gijón-Madrid, Júcar, 1980; recogido con el título «Pintor de Historia» en *Los Cuadernos del Norte*, año I, nº 1, abril-mayo, 1980, pp. 43 a 47.

«Introducción» a A.G., *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1980.

«Prólogo» a Juan Ramón Jiménez, *Rimas*, Madrid, Taurus, 1981.

«Prólogo» a Paco Ignacio Taibo I, *Para parar las aguas del olvido*, Gijón-Madrid, Júcar, 1982.

«Prólogo» a Luis Rius, *Cuestión de amor y otros poemas*, México, Promexa, 1984.

«Prólogo» a Alfredo Rodríguez, *De perros y personas*, Almería, Cajal, 1985.

«Prólogo» a Alberto Vega, *Historia de un nudo*, Gijón, Ateneo Jovellanos, 1993.

«Prólogo» a Álvaro Salvador, *Suena una música*, Pretextos, 1996.

* «Prólogo» a una novela de José Luis Mediavilla...

«Prólogo» a Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Unidad Editorial S.A., Colección Millennium, 1999.

«Prólogo» a J. L. Mediavilla, *Babel o felices tardes en la inopia*, Ediciones KRK, Oviedo, 1999.

Artículos de Ángel González

«Poesía y compromiso», en *Poesía última*, 1963, pp. 57 a 59.

«Poética. Defensa de la poesía social», en *Antología de la poesía social (1939-1964)*, 1965, pp. 291 y 292.

«Respuestas / Cuestionario», en *Antología de la nueva poesía española*, 1968.

«Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma», en *Prohemio*, VI, 1975, pp. 119 a 133. (En colaboración con S. Mangini).

«La de 1936. Una generación frustrada», en *Diario 16*, 27, octubre, 1976.

«Posguerra y promiscuidad», en *Diario 16*, 28, setiembre, 1976.

«Comentarios a un poema de Antonio Machado», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 323 a 335; recogido con el título «El viajero: retrato del artista como Viejo fotógrafo» en A.G., *Antonio*

Machado, 1986 y 1999, op. cit.

«Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)», en *Triunfo*, nº 730, 1977, pp. 42 a 45.

«Francisco Villaespesa: posibles causas de un injusto olvido», en *Triunfo*, nº 778, 24, diciembre, 1977, pp. 46 a 48.

«La elegía como forma poética en Machado» (en colaboración con Alfredo Rodríguez), en *Papeles de Son Armadans*, CCLIX, 1977, pp. 23 a 51.

«Poesía española contemporánea», en *Los Cuadernos del Norte*, año I, nº 3, agosto-setiembre, 1980, pp. 4 a 7.

«Presencia de Espronceda en la rima LXXII de Bécquer» (en colaboración con Tomás Ruiz-Fábrega), en *Romance Notes*, Vol. XXII, nº 2, 1981.

«Ramón Pérez de Ayala: verbalización del paisaje y credo estético» en *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, Pelayo H. Fernández, ed., University of New Mexico, 1981, pp. 148 a 156; recogido en *A.G. verso a verso*, 1987, pp. 167 a 173.

«El primer Juan Ramón en su contexto», en *Los Cuadernos del Norte*, nº 10, 1981, pp. 44 a 53; recogido en *A.G. verso a verso*, 1987, pp. 174 a 184.

«El todo y las partes», México D.F., *Revista de Bellas Artes*, julio, 1982, pp. 20 a 22.

«Sobre las fuentes literarias: con motivo de un texto de Espronceda y un pre-texto de Góngora», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 17, nº 1, 1983, pp. 81 a 87. (En colaboración con Tomás Ruiz-Fábrega).

«Sobre poesía y poetas», en *Peña Labra*, Santander, Otoño, 1984.

«Palabras pronunciadas por A.G. en el acto de entrega de los premios Príncipe de Asturias 1985», edición no venal de Manuel Lombardero, Barcelona, 1985; recogido en *A.G. verso a verso*, pp. 213 a 215.

«Ramón de Campoamor: una semblanza», en *A.G. verso a verso*, 1987, pp. 229 a 234.

«La Regenta» va al teatro», en VV.AA., *La Regenta cien años después*, Asturias, La Ferrería (Grupo Difusor de Arte y Ediciones, S.A), 1984; recogido en *A.G. verso a verso*, 1987, pp. 209 a 212.

«La intertextualidad en la obra de Blas de Otero», en *Al amor de Blas de Otero*. San Sebas-

tián, *Mundaiz*, Cuadernos Universitarios, n.º 1, 1987, Universidad de Deusto, pp.63-75.

«Inquisición de Gabriel Celaya», en VV.AA., *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

«Recordando a Región», en *El Urogallo*, marzo, 1989, pp.60-62.

«Azul y la poesía española del siglo XX», en *Revista Hispánica Moderna*, año XLII, n.º 2 (diciembre 1989) pp.127-135; recogido en A.G., *Antonio Machado*, 1999, pp. 229 a 252.

«Autopercepción intelectual de un proceso histórico», en *Revista Anthropos*, n.º 109, Barcelona, 1990, pp. 19 a 29. (Transcripción de María Paye-ras).

«Jaime Gil de Biedma: Breve evocación de una larga amistad», en *Revista de Occidente*, Julio-Agosto, 1990, p.17-20.

«El exilio en España y desde España», en *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, Naharro-Calderón, José María, Coord., Barcelona, Anthropos & Centro de las Letras Españolas, 1991, p.195-209.

«La poesía de la Generación del 27», en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 514-515, abril-mayo, Madrid, 1993, pp. 39-51.

«Intertextualidad e interdiscursividad en la poesía de Gabriel Celaya», en *Gabriel Celaya: Contexto, ética y estética*, José Ángel Asuncce, edit., San Sebastián, Cuadernos Universitarios n.º 11, Universidad de Deusto, 1994, pp. 91-105

Laudatio dedicada a Emilio Alarcos, en *Nombramiento de Hijo Adoptivo de Oviedo de don Emilio Alarcos Llorach*, Ayuntamiento de Oviedo, 1995, pp. 3 a 10.

«La generación del 98. Un segundo Siglo de Oro», en *Ronda Iberia*, enero, 1998, pp. 71 a 75.

«¿Por qué escribo?», en *El País semanal*, 4, enero, 1998.

«Completamente viernes: el amor entretanto y entre todo», en *Luis García Montero, Complicidades*, Antonio Jiménez Millán, edit., Litoral, n.º 217-218, Málaga, 1998, pp. 108 a 111.

«Adiós, siglo XX. Tus amigos no te olvidan», en «La Esfera», *El Mundo*, 14, marzo, 1998.

«Notas para una etopeya de J.M. Caballero Bonald». En *Revista Atlántica*, n.º 22, 2000, pp. D05 a D06.

«La letra P platica de sí misma», en *Al pie de la letra*, Salamanca, Caja Duero, 2001, pp. 171 a 175.

«Imagen de Emilio Alarcos Llorach: el hombre, el humanista, el poeta», en *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 49 a 61.

«El ejercicio de la sátira», en *Letra Internacional*, Primavera, 2002, pp. 89 a 91

ESTUDIOS SOBRE ÁNGEL GÓNZALEZ

I Libros y publicaciones monográficas

Alarcos Llorach, Emilio, *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel, 1996. (Incluye Ángel González, poeta, Universidad de Oviedo, 1969, y otros artículos).

Browne, Peter E., *El amor por lo (par)odiado: la poesía de Gloria Fuertes y A. G.*, Madrid, Editorial Pliegos, 1997.

Miller, Martha LaFollet, *Politics and Verbal Play: The Ludic Poetry of Ángel González*. Fairleigh Dickinson University Press, 1995.

Varios Autores, *Ángel González: Muestra muy breve*, Peña Labra, Pliegos de Poesía, n.º 52, 1984.

— *Guía para un encuentro con Ángel González*, Luna de abajo, Cuadernos de Poesía, n.º 3, 1985; 2ª edición, aumentada, Oviedo, Tribuna Ciudadana y Luna de Abajo, 1997.

— *Ángel González, verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1987.

— *Simposio-Homenaje a Ángel González*, Edición de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban Editor, 1987.

— *Encuentros con el 50*. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1987. (Recoge un coloquio con aportaciones de A.G. y Emilio Alarcos, estudios, antología, bibliografía).

— *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, *Revista Anthropos*, n.º 109, 1990.

— *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, Edición de Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, 1991.

— *Palabras sobre Ángel González*, Oviedo, ALSA, 1997.

— A.G. en la generación del 50. *Diálogo con los poetas de la experiencia*, Oviedo, Tribuna Ciudadana, 1998.

II Ensayos, artículos y reseñas

Abad, Francisco, «Crítica literaria y lengua poética de Ángel González», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. 55 a 57.

Alarcos Llorach, Emilio, «Recato y elegía», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. 52 a 54.

— «A.G. en perpetua imaginaria», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), p. 35.

— «Otra vez sobre Ángel (del compromiso al desasimilamiento)», Oviedo, *Clarín*, nº 11, pp. 3 a 7.

— «Impromptu en mi menor para Ángel y premio», en *ABC*, 15, junio, 1985.

— «Contestación al discurso del ingreso de A.G. en la RAE», en *Las otras soledades de Antonio Machado*, RAE, pp. 51 a 71.

Albiac, María Dolores, «Breve conjugación del tiempo en la poesía de A.G.», en *Ángel González. Antología*, (Zaragoza, 1993), pp. 3 a 8.

Alfaya, J., «Un nuevo libro de A.G.», en *Triunfo*, nº 709, 28, agosto, 1976, pp. 51 a 52.

— «Un grupo clave de poetas», en *Triunfo*, nº 726, 25, diciembre, 1976.

Alvarado Tenorio, «A.G. La poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del cincuenta», en *La oveja negra*, Bogotá, 1980, pp. 25 a 36.

Alvarez, Faustino, «Apunte sobre A.G. y Antonio Machado», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 42 a 43.

— «Ángel González, Historia de un amigo», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 21 a 22.

Armisen, Antonio, «Sobre el hombre y el nombre. Notas de lectura a 'Para que yo me llame Ángel González'», en *Grana y cal*, 2, 1998, pp. 131 a 145.

Avello, M.F., «A.G. Sin esperanza, con convencimiento», en *Región*, Oviedo, 21, febrero, 1962.

— Reseña de *A. G., poeta*, de Emilio Alarcos Llorach, en *La Nueva España*, Oviedo, 29, enero, 1970.

— «A.G., Poeta», en *La Nueva España*, Oviedo, 30, abril, 1978.

— «Para que yo recuerde a A.G.», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 17 a 19.

Argüelles, José Domingo, «A.G., un raudo soplo fresco», en *El Universal* [«Cultural»], México D.F., 17, abril, 1999, pp. 1 y 4.

Armisen, Antonio, «Sobre el hombre y el nombre. Primeras notas a «Para que yo me llame Ángel González», en *Ángel González, Antología*, (Zaragoza, 1993), pp. 10 a 17.

Ayala, Francisco, «Apuntes para la biografía de los poetas», en *El País*, 9, junio, 1997; recogido en *Guía para un encuentro con A. G.*, 1997, pp. 60 a 64.

Baena, Enrique, «Realidad y utopía. Sobre Áspero mundo de A.G.», *Anales Malagueños*, nº 4, 1981, pp. 165 a 186.

— «La instancia sentimental y utópica de A.G.», en *Sur*, Málaga, 22, junio, 1985.

— «La invención de Ángel González en el origen de su obra poética», en *En homenaje a Ángel González*, 1991, pp. 37 a 57.

— «La imagen poética de la experiencia: ironía y humor en Ángel González», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. IV a X.

— «Plenitud de lo posible; tiempo individual y exigencia histórica en A.G.», en *Ángel González*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1988.

Barral, Carlos, «Fragmentos de *Penúltimos castigos*», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), p. 30.

Benedetti, M., «Ángel González frente a la realidad abrumadora», en *Sobre artes y oficios*, Montevideo, Alfa, 1968, pp. 229 a 233.

Benet, Juan, «Mi amistad con A.G.», en *Guía para un encuentro con A. G.*, 1985 (y 1997), p. 41.

Benito Argüelles, Juan, «Reflexiones sobre A.G.», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 20 a 23.

— «Perfil humano de Ángel González», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 18 a 20.

Benson, Douglas K., «La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González», *Hispania*, vol. 64, diciembre, 1981, pp. 570 a 581.

— «Ángel González y Muestra. Las perspectivas múltiples de una sensibilidad irónica», *Revista Hispánica Moderna*, 40, nº 1-2, 1978-1979, pp. 42 a 59.

— «Linguistic Parody and Reader Response in the Works of A.G.», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7 (1982), pp. 11 a 30.

— «Las voces de Ángel González», en *En homenaje a Ángel González*, 1991, pp. 7 a 23.

— «Heteroglosia en la poesía de Ángel González», en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish América*, vii, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 11 a 18.

Bernat Vistarini, Antonio, «En compañía de Ángel González. (Sobre *Áspero mundo*)», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. I a IV.

Blanc, Mario A., «Una lectura en perspectiva de dos poemas de Ángel González», en *Diccionario literario*, vol. 6, nº 2, 1989, pp. 311 a 327.

Borja, Carmen, «El sentimiento elegíaco en la poesía de Ángel González», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. 57 a 59.

Brower, G., «A.G.: A Portrait», en *Mundus Artium*, nº 7, 1974, pp. 145 a 151.

— «Breves acotaciones para una bio-bibliografía de la vidobra [sic] de A.G.», en *Mester* 5, nº 1, pp. 10 a 12.

Buero Vallejo, Antonio, «A A.G.», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1997, pp. 13 a 16.

Caballero Bonald, J.M., reseña de *Grado elemental*, en *Ínsula*, nº 195, febrero, 1963, p. 4.

— «En Madrid, New Mexico», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 27 a 29.

Cañas, D., «La polifonía poética de A.G.», en *El País* (suplemento de libros), 17, agosto, 1980, p. 5.

Carnero, G., «El último libro de A.G., alumbramiento de muchos caminos», en *Informaciones*, Madrid, 16, diciembre, 1980.

Castañón, L., «El recital», en *Región*, Oviedo, 9, mayo, 1967.

— «Díptico poético», reseña de *Tratado de urbanismo*, en *Región*, Oviedo, 23, julio, 1967.

Cilleruelo, José Ángel, «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. 60 a 63.

Clavería, Carlos, «Un detalle sobre la partenogénesis de Ángel González», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. XIV a XVI.

Crémer, Victoriano, reseña de *Palabra sobre palabra*, en *Proa*, León, 7, julio, 1968.

Crespo Matallán, Salvador, «Algunos recursos lingüísticos de la ironía en la poesía de A.G.», en *Philologica. Homenaje a don Antonio Llorente*, Universidad de Salamanca, 1989, Vol. II, pp. 281-287.

— «El destinatario plural en la poesía de Ángel González», en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Diputación General de Aragón, 1996, vol. II, pp. 369 a 375.

Cruz, Juan, «Nueva edición de la obra completa de A.G.», en *El País*, 18, junio, 1978.

— «Afirmación de A.G.», en *La Gaceta de Canarias*, 10, setiembre, 1995.

— «1936», en *El País*, 8, junio, 1996.

Daydí-Tolson, Santiago, «Oralidad y escritura en la poesía de Ángel González», en *Siglo XX / 20th Century*, 6, 1988-89, pp. 1 a 10.

de Luis, Leopoldo, «Sin esperanza, con convencimiento de A.G.», en *Papeles de Son Armadans*, XXIV, nº 70, pp. 124 a 126.

de Silva Cienfuegos-Jovellanos, Pedro, «Exactitud, hondura, sarcasmo», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 44 a 46.

Debicki, Andrew P., «Transformation and Perspective in the Poetry of A.G.», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 1981, pp. 1 a 23.

— «A.G.: transformación y perspectiva» en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid-Gijón, Júcar, 1982, pp. 109-138 y 316-319.

— «Prosemas o menos: un libro de la posmodernidad», en *Encuentros con el 50: la voz de una generación*, 1990, pp. 159 a 166.

— «Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los 50», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, 1987, pp. 55 a 69.

del Villar, Arturo, «Vida, poesía y pintura de Juan Ramón Jiménez», en *La Estafeta Literaria*, nº 556, 15, enero, 1975.

Delgado, B., «Las tres voces de A.G.», en *Jugar con fuego*, nums., III y IV, Avilés, 1977, pp. 77 a 86.

Díaz, F.J. y Matas, A., «La crisis de la utopía en A.G. a propósito de *Muestra corregida y aumentada...*», en *Mayurqa*, nº 17, 1979.

Díaz Castañón, Carmen, «Un cuarto tiempo para una metáfora», en *Papeles de Son Armadans*, 68, 1973, pp. 167 a 176.

— «Avanzaba de espaldas aquel río...», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 23 a 28.

Díaz de Castro, Francisco, «Lectura de *Prosemas o menos* de A.G.», en *Poesía española contemporánea: 14 ensayos críticos*, Universidad de Málaga, col. Thema, 1997, pp. 203 a 223; publicado también en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, pp. 44 a 51.

Díaz Plaja, G., «Palabra sobre palabra, de A.G.», en *Cien libros españoles*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 105 a 108.

Domínguez Rey, A., «Poesía del realismo crítico», en *El País*, 18, agosto, 1976.

Doval, José, «Retrato de familia con poeta», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 143 a 145.

Esteban, J., «La segunda salida de *Palabra sobre palabra*», en *Triunfo* n.º 536, 6, enero, 1973.

— «El poeta A.G.», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 36 a 38.

Fajardo, Salvador J., «Digresión creadora en 'La palabra' de Ángel González», en *Hispanic Journal*, Vol. 16, n.º 1, Spring, 1995, pp. 177 a 186.

Ferrari, Marta B., «El otro lado del poema: la antipoesía de A.G.», en *La coartada metapoética*, Argentina, Editorial Martín, 2001, pp. 129 a 168.

Ferrer Solá, Jesús, «Demoledora función del recuerdo», *La Razón* («Caballo verde»), 18, mayo, 2001.

Fisher, Diane R., «The Voices of Logocentrism and Decentering in Two Poems by A.G.», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16, n.º 1 (Fall 1991): p.45-59.

— «Apostrophe and Ironic Duality in 'Hecho' and 'Orador Implacable y Solitario' by A.G.», en *Hispanófila*, Chapel Hill, NC, Jen., 1993, 107, pp.23 a 32.

— «The Deconstruction of Irony in the Poetic Trajectory of Ángel González», en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 1993 June, pp.141 a 56.

— «Montage as Postmodern Ironic Technique in Two Poems of *Procedimietos narrativos* by A.G.», en *Letras Peninsulares*, n.º 2-3 1997, pp. 277 a 307.

Gallardo, J.L., reseña de *Tratado de urbanismo*, en *La Provincia*, Canarias, 11, julio, 1976.

Gallego, Vicente, «Notas sobre la poesía de A.G.», en *Las Provincias* («El dominical»), Valencia, 7, diciembre, 1986.

García de la Concha, Víctor, «Tiempo e historia en la autobiografía poética de A.G.», Introducción a *Luz, o fuego, o vida*, 1996, pp. 9 a 57.

— «Lecciones de cosas y otros poemas», en *ABC Literario*, 23, enero, 1998.

García Hortelano, Juan, «Casuística angelológica», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 24 a 25.

García Martín, José Luis, «La poesía última de A.G.», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, 1985 (y 1997), pp. 59 a 68.

— «Adverbios temporales», en *La Nueva España*, Oviedo, 29, mayo, 1992.

— «La generación del medio siglo (*Prosemas o menos*)», en *El Ciervo*, Barcelona, setiembre, 1895.

— «A.G.», en *La segunda generación poética de posguerra*, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, Colección «Rodríguez Moñino», n.º 5, 1986, pp. 125 a 130 y 194 a 204.

— «Luz de otoño», en *El Cultural [El Mundo]*, 2, mayo, 2001, p. 7.

García Montero, Luis, «A.G.», en *El País* (Ed. Andalucía), 1, noviembre, 1995

— «Historia y experiencia en la poesía de A.G.», en *El realismo singular*, «Los libros de Hermes», Instituto Vasco de las Artes y las Letras, Bilbao, 1993, pp. 93 a 120; también en *Actas del «Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética»*, Vol. II, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, 1996, pp. 377 a 390.

— «Otra copa más con A.G.», en *El País*, 22, febrero, 1997; publicado también en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1997, pp. 68 a 70.

— «Impresión de A.G.», *Ínsula*, 553, pp. 25 a 26; reproducido como prólogo a *101 + 19 = 120 poemas*.

— «Soledades y palabras. (Sobre Antonio Machado y A.G.)», prólogo a A.G., *Antonio Machado*, Alfaguara, 1999.

García-Nieto Onrubia, María Luisa, «Notas sobre los efectos expresivos en la poesía de A.G.», en *IRIS*, 2, Montpellier, Université Paul Valéry, 1987, pp. 39 a 85.

— «La generación del medio siglo: *Prosemas o menos*», en *El Ciervo*, septiembre, 1985.

García Posada, Miguel, «Un modelo», *El País*, «Babelia», 22, marzo, 97.

— «Versos crepusculares», *El País*, «Babelia», 12, mayo, 2001.

Gil de Biedma, Jaime, «Ángel», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 26 a 27.

González Espina, G., «Acotaciones a una antología poética de A.G.», en *La Nueva España*, Oviedo, 30, enero, 1983.

González-Gerth, Miguel, «Introducción» a A.G., «Thirteen Poems and Some Drawings», en *The Texas Quarterly*, Spring, 1977, pp. 7 a 10.

González Martín, J. P., *Poesía Hispánica, 1930-1960*, Barcelona, El Bardo, 1970, pp. 104 a 109.

González Muela, J., «La poesía de A.G. en su primer periodo», en R. Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano, eds., *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, Gredos, 1972, pp. 189 a 199. Otra versión en González Muela, *La nueva poesía española*, Madrid, Ed. Alcalá, 1973, pp. 31 a 43.

Goytisolo, José Agustín, «Elogio nada desmedido de A.G.», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 31 a 33.

Guelbenzu, J.M., reseña de *Palabra sobre palabra*, en *Cuadernos para el diálogo*, diciembre, 1968, p. 45.

Guinda, Ángel, «La poesía humanizante de A.G.», en *Ángel González* (Zaragoza, 1993), p. 9.

Gutiérrez Revuelta, and Steven Ford Brown, «A.G.: An Introduction», en *Paint Brush: A Journal of Contemporary Multicultural Literature*, nº 36, Kirsville, MO, Autumn, 1991, pp. 32 a 34.

Hernández Alonso, Salvador, «Prosemas o menos», en *Ínsula*, nº 468, 1985, p. 18.

Hierro, José, «Sobre A. G.», *El Mundo*, 24, marzo, 97.

Izquierdo, L., «Notas a la poesía de A.G.», en *Destino*, nº 1, 554, Barcelona, 20, mayo, 1967.

— «Plenitud de *Grado elemental*», en *El País*, 17, abril, 1977.

— «Preámbulo retrospectivo», introducción a A.G., *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982.

Jiménez, José Olivio, «De la poesía social a la poesía crítica: a propósito de *Tratado de urbanismo*», en *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 281 a 304.

Kolker, Marielena, «Con A.G.: Primer encuentro», en *Prisma/Cabral. Revista de Literatura Hispánica / Caderno Afro-Brasileiro Asiático Lusitano*, College Park, Maryland, Spring, 1979, pp. 47 a 59.

Labra, Ricardo, «Tempus irreparabile fugit», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. XVI a XVII.

— «A.G., con P de poeta», en *El Comercio*, Gijón, 28, enero, 1996.

Lázaro, J., «La palabra, siempre». en *Peña Labra: Pliegos de poesía*, nº 52, otoño, 1984, pp. 20 a 24.

Lombardero, Manuel, «Dos fotografías», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 12 a 16.

— «El largo viaje del poeta amigo», en *Asturias y los poetas*, Oviedo, Nobel, 1996, pp. 349 a 354.

— «Ángel felizmente humano», en *La Nueva España*, «Cultura», nº 379, 5, noviembre, 1997.

López de Abiada, José Manuel, «La ironía como rasgo generacional definidor en los comienzos del grupo del 50: Apostillas a tres poemas representativos de José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma y Ángel González», en *DHA*, 9, 1990, pp.45 a 56.

Luti, Francesco, «Nel nido del cuore», en *Caffé Michelangiolo*, Firenze, Anno 4, nº 2, maggio-agosto. pp. 4 a 12.

— «A.G., senza speranza, con convinzione», en *Poesia*, Milano, nº 154, 2001, pp. 48 a 58.

— «Sulla poesia di A. G.», en *Il Portolano*, nº 27/28, julio-diciembre, 2002, pp. 23 a 26.

Mcallister H. Hull, R., «Poetry: The voice of truth and agency of salvation», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, 1987, pp. 11 a 21.

Mainer, José-Carlos, «De una teoelegía y una coincidencia», en *Ángel González* (Zaragoza, 1993), pp. 18 a 20.

— «Tiempo de resistencia», en *Invitación a la lectura - 39*, I.F.P. «Cinco Villas», Ejea e I.B. «Luis Buñuel», Zaragoza, 19 y 20, mayo, 1993.

Makris, Mary, «Intertextualidad, discurso y ekfrasis en 'El Cristo de Velázquez' de A. G.», en *En homenaje a A. G.*, 1991, pp. 73 a 83.

— «Collage as Metapoetry in Ángel González's 'Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández'», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Boulder, 1993, 18:1, pp.157-72.

— Ángel González's 'Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández': A Verbal-Visual Collage., en *Selected Proceedings of the Thirty-Ninth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Clemson UP, 1991.

Mandlove, N., «Used poetry: the Trans-Parent Language of Gloria Fuertes and A.G.», en *Revista*

Canadiense de Estudios Hispánicos, VII, nº 2, 1983, pp.301 a 306.

Marco, J., «A.G.: la palabra sobre palabra, expresión de una conciencia», en *La Vanguardia Española*, 26, octubre, 1972.

— «Juan Ramón Jiménez, por A.G.», en *La Vanguardia Española*, 23, enero, 1975.

Marfil, J., «A.G., un poeta español en Estados Unidos», en *Mundo Hispánico*, nº 351, 1977, pp. 68 a 66.

Marra-López, J.R., «La colección Colliure. Poesía de compromiso», en *Ínsula*, nº 231, febrero, 1962, p. 4.

Marsé, Juan, «Primera memoria de Ángel con guitarra», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1997, pp. 13 a 16.

Martin, Sara A, «La experiencia desfamiliarizada en *Sin esperanza, con convencimiento*», en *En homenaje a Ángel González*, 1991, pp. 59 a 72.

Martín Gaite, Carmen, «La muestra de A.G.», en *Diario 16*, 9, setiembre, 1977.

— «Bodas de oro con la vida. Ensayo sobre el poeta A.G.», en *El País*, 21, enero, 1990.

Martínez, J.A., «Los poemas chiste de A.G.», en *Ástura*, nº 2, Oviedo, 1984, pp. 83 a 89.

Martínez Álvarez, Josefina, «Preámbulo a una conferencia», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 46 a 47.

Martínez Ruiz, Florencio, *La nueva poesía española. Antología crítica*, Biblioteca Nueva, 1971, pp. 21 a 35.

Martino, Florentino, «La poesía de A.G.», en *Papeles de Son Armadans*, Tomo LVII, nº 171, junio, 1970, pp. 229 a 247.

— «A.G.: Palabra sobre palabra», en *Revista de Occidente*, enero, 1970, pp. 113 a 115.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, «Lecciones de experiencia», en *La Vanguardia*, 1, junio, 2001.

Mediavilla, José Luis, «Ángel González, o la historia de un río que avanzaba de espaldas», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 29 a 45.

Miller, Martha L., «Literary tradition versus speaker experience in the poetry of A.G.», en *Anales de la literatura española contemporánea*, VII, nº 1, 1982, pp. 79 a 96.

— «Political Intent versus Verbal Play in «La paloma» by A.G.», en *Perspectives on Contemporary Literature*, II, pp. 93 a 99.

— «The Ludic Poetry of A.G.», en *After the*

War. Essays on Recent Spanish Poetry, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, pp. 75 a 82.

— «Inestabilidad temporal y textual en A.G.», en *En homenaje a A.G.*, 1991, pp. 113 a 126.

— «The uses of Play and Humor in Ángel González' second period», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, 1987, pp. 113 a 128.

— y Alfredo Rodríguez, «Aproximación a Grado elemental de A.G.», en *Archivum*, XXVII-XXVIII, 1977-1978, pp. 121 a 140.

Miralles Meliá, Francisca, «Lo que pasa en Ángel González», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. X a XIV.

Miró, E., «Palabra sobre palabra», en *Ínsula*, nº 231, febrero, 1966, p. 5.

— Reseña de *Tratado de urbanismo*, en *Ínsula*, nº 250, setiembre, 1967, p. 7.

— Reseña de *Palabra sobre palabra*, en *Ínsula*, nº 270, mayo, 1969, p. 6.

Molitoris, Joan I, «Diferencias críticas: el continuo crítico-lírico en Ángel González, Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma.», en *Romance Languages Annual*, 1989, 1, p.553-558.

Morante, José Luis, «La palabra en el tiempo de Ángel González», en *El correo de Andalucía*, «La Revista», 4, abril, 1997, pp. 24-25.

Munárriz, Miguel, «A.G.», en *El Mundo*, «La Esfera», 22, marzo, 1997.

Olalla, Inés, «Tiempo y espacio», en *Mercurio*, nº 28, junio, 2001.

Oliván, Lorenzo, «La poesía de A.G.», en *Poesía española del medio siglo. La Isla de los ratones*, ed. no venal, Santander, Obra Social y Cultural de Caja Cantabria, 1999, pp. 97 a 111.

— «La trama de la vida», en *ABC*, 7, julio, 2001.

Ortega, J., «Leer a A.G.», en *Peña Labra: Pliegos de poesía*, nº 53, Santander, Invierno 1984-85, pp. 17 a 18.

Palley, Julian, «Ángel González and the Anxiety of Influence», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3, 1984, pp. 81 a 86; traducido al español en *Simposio-homenaje a Ángel González*, 1987, pp. 71 a 81.

Parker, Stacey L., «Desfamiliarización en la poesía de A.G.», en *Revista de Literatura Hispánica*, 21, 1985, pp. 75 a 82.

Paseyro, R., Reseña de *Áspero mundo*, en *Cua-*

dernos, nº 33, París, 1958, p. 108.

Payeras, María, «La poética de A.G.», en *Mayurqa*, nº 19, 1970-80, pp. 57 y 58.

— «Desde el fondo de una crisis: Breves acotaciones para una biografía», en *Miscel-lania d'homenatge a Francesca Masst i Villalonga*, Conselleria de Cultura, Govern Balear, Palma de Mallorca, 1989.

— «Prosemas o menos: la última poesía de A.G.», en *Encuentros con el 50*, 1987, pp. 153 a 157.

— «Ángel González, un espíritu burlón», en *Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, 1990, pp. 35 a 44.

*— «El rostro sobre la máscara. A propósito del sujeto poético en la obra de A.G.», en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, José Romera... (eds), Madrid, Visor, 2000, pp. 454 a 465.

— «Surgió en el aire limpio. El tema del amor en la poesía de A.G.», en *Campo de Agramante*, nº 1, Jerez de la Frontera, 2001, pp. 27 a 39.

— «'Dato biográfico' de A.G.», en *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, Universitat de les Illes Balears, Col.lecció Materials dicatícs, Palma, 2000, pp. 13 a 25.

— «Espejos de la Historia», en *De sombras y de sueños. Homenaje a J.M. Castellet*, E. Salas Romeo, edit., Editorial Península, Barcelona, 2001, pp. 290 a 308.

Persin, Margaret H., «Presencia contra ausencia en la primera poesía de A.G.», en *Poesía como proceso*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986, pp. 119 a 147. Versión en inglés, «Presence Versus Absence in the Early Poetry of A.G.», en *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Lewisburg, Bucknell University Press and London, Associated University Press, 1987, pp. 98 a 118.

— «Differance in the Early Poetry of A.G.», en *After the War. Essays on Recent Spanish Poetry*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, pp. 67 a 74.

Piera, C., «A.G. y la función de la noche», en *El País*, 30, junio, 1985.

Prado, Benjamín, Ángel González, en *El País*, 17, mayo, 2001.

Provencio, Pedro, «Ángel González», en *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 19 a 41.

Puente, Antonio, «La antología *Lecciones de cosas* de A.G. recoge ocho poemas inéditos», en *El País*, 15, enero, 1998.

Quiñonero, J.P., «Juan Ramón visto por A.G.», en *Informaciones*, 5, diciembre, 1974.

Rabal, Paco. (Sin título), en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 47 a 48.

Rico, Eduardo G., «Un joven poeta, un mundo áspero», en *La Nueva España*, Oviedo, 13, enero, 1956.

— «La poesía de A.G.», en *Triunfo*, 7, marzo, 1970.

Ríos Ruiz, M., Reseña de *Tratado de urbanismo*, en *Poesía española*, agosto, 1967.

Rodríguez, Alfredo, «Ángel González, catedrático», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 15 a 17.

— y Rebolledo, Diana, «Escupiendo palabras: el conflictivo proceso creativo en Ángel González y J. A. Valente», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, 1987, pp. 129 a 135.

Rodríguez, Claudio, «Semiepístola ¿moral? a Ángel», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 13 a 14.

Rodríguez, Rubén D., «El Ángel de las palabras», en *La Nueva España*, Oviedo, 17, mayo, 2001.

Rodríguez Padrón, Jorge, «Juan Ramón Jiménez, de A.G.», en *Triunfo*, 21, diciembre, 1974.

— «A.G. *Tratado de urbanismo*», en *Cuadernos Hispano-Americanos*, nº 216, diciembre, 1967, pp. 674-680.

Romano, Marcela, «A.G.: la voz en desconcierto», en *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, en VV.AA., Universidad Nacional de Mar de Plata, Editorial Biblos, 1994, pp. 127 a 148.

— «Usos y costumbres de un Narciso «posmoderno»: La poesía autorreferencial de A.G.», en *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, (Rep. Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 103 a 115.

Rivera, Susana, «Introducción» a A.G., *Cinuenta años de periodismo a ratos y otras prosas*.

Rovira, Pere, «Los prosemas de A.G.», en *Ínsula*, 469, diciembre, 1985, pp. 1 y 10.

Ruiz Pérez, Pedro, «A.G.: Introducción a unos poemas elegíacos», en *Cien años de poesía*, Peter

Frohlicher, Georges Günter, R. Catrina Imboden, I, López Guil, edits., Berna, Peter Lang, 2001, pp. 491 a 504.

Sala Valldaura, Josep María, «Palabra sobre palabra», en *Camp de L'Arpa*, nº 3, Barcelona, 3, setiembre, 1972, pp. 28 a 29.

— «Primer y penúltimo A.G.», en *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 81 a 106.

Salvador, Álvaro, «Ángel González o la poética del pudor», en *Olvidos de Granada*, nº 13, junio, 1986, pp. 74 a 78.

Santos, Dámaso, Reseña de A.G., *El grupo poético del 27. Antología*, en *Pueblo*, 5, noviembre, 1976.

Schumm, Sandra, «El aspecto alusivo de la poesía de A.G.», en *Hispanic Journal*, 12, nº 1, Indiana, Spring, 1991, pp. 133 a 145.

Siebenman, Gustav, «A.G.», en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 467 a 468.

Sierra, José Luis, «Ángel González: realidad y sarcasmo», *Plural*, nº 155, agosto, 1984, pp. 52 a 565.

Silver, Philip, «What are poets for?», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, pp. 83 a 94.

Sobejano, Gonzalo, «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», en *Simposio-homenaje a Ángel González*, 1987, pp. 21 a 54.

— «Un prosema de Ángel González, más ciertas precisiones», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevistas, poemas*, 1991, pp. 85 a 96.

— «Para que yo me llame Ángel González», en Naharro-Calderón, José María, Coord., *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*, Barcelona, Anthropos & Centro de las Letras Españolas, 1991, p.191-194.

Solar, H. del, «A.G.: Palabra sobre palabra», en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13, octubre, 1968.

Suárez Coalha, Francisco, «Las voces silentes de Ángel González», en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Diputación General de Aragón, 1996, vol. II, pp. 391 a 396.

Sueiro, Daniel, «Ángel más poeta», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 39 a 40.

Suñén, Luis, «La realidad y las palabras de A.G.», en *El País*, 15, junio, 1985.

Taibo I, Paco Ignacio, «Prólogo y nota biográfica», en A.G., *A todo amor*, (Antología), México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1988: reproducido en *A todo amor*, Madrid, Visor, 1997.

— «Ángel en Páramo», en *Guía para un encuentro con A.G.*, 1985 (y 1997), pp. 7 a 10.

— «A todo amor. Notas sobre la poesía amorosa de Ángel González y su nacimiento como poeta», en *En homenaje a Ángel González*, 1991, p.99 a 109.

Ugalde, Sharon K., «Hybrid Poetics and the Female Tradition: Refractions of A.G. in the Poetry of Ángeles Mora», en *Revista Hispánica Moderna*, junio, 1995, pp. 181 a 188.

Umbral, F., «Palabra sobre palabra de A.G.», en *Poesía española*, nº 191, noviembre, 1968.

Valbuena Prat, A., *Historia de la Literatura Española*, Vol. VI, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 687 a 690.

Valente, J.A., «A.G.», en *Índice*, nº 88-89, mayo-junio, 1965, p. 12.

Villa Pastur, Jesús, Reseña de *Áspero mundo*, en *La Voz de Asturias*, Oviedo, 27, setiembre, 1956.

Villán, J., «A.G., una memoria acusadora», en *Arriba*, Madrid, 2, diciembre, 1976.

Villanueva, Tino, «Censura y creación: dos poemas subversivos de A.G.», en *Hispanic Journal*, 5, 1983, pp. 49 a 72.

— «A.G.: de la contemplación lírica a la poesía subversiva», en *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y entrevistas)*, Londres, Támesis, 1988, pp. 117 a 186.

Villena, Luis Antonio de, «Sabidurías de amor», en *El Mundo*, «La Esfera», 1, febrero, 1997.

— «Un bohemio en la Academia», en *El Mundo*, 26, enero, 1996.

— «El fiel de la ternura», en *El Mundo*, 10, julio, 2001.

Vilumara, Martín, «De Palabra sobre palabra», en «Si la píldora dorada fuera no la dorarían por fuera», *Revista Exterior de Poesía Hispana*, año I, vol. 1, nº 4, oct.-dic., 1968, pp.178 a 182.

Wood, Michael, «The Insulted and Injured» (reseña de *Harsh World y Muestra*), en *The New York Review of Books*, vol. XXV, nº 20, 21, diciembre, 1978. pp.20 21.

Entrevistas

Agiriano, Jon, «Ángel González, poeta y académico. 'Sólo la memoria nos sirve de lección'», *El Correo de Bilbao*, 6, abril, 1997.

Alameda, Sol, «A.G. El poeta cercano», *El País semanal*, 1, julio, 2001. pp. 8 a 16.

Alvarado Tenorio, A., «Con A.G.», en *La poesía española contemporánea*, La oveja negra, Bogotá, 1980. pp. 81 a 89.

Alvarez, Faustino F., «Conversación con A.G.», en *Una antología*, Oviedo, A.L.S.A., 1983.

Avello, Manuel F., «Para que yo me llame A.G.», en *La Nueva España*, Oviedo, 31, julio, 1968.

Bermejo, José María, «A.G.: Vivimos en el barrio de lujo de la aldea global», *La Clave*, 29-5 julio, 2001, pp. 80 a 83.

Campbell, F., «A.G. o la desesperanza», en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 367 a 379.

Castilla, Leopoldo, «A.G. Poema sobre poema», *La Calle*, N° 22, 22, agosto, 1978.

Chirbes, Rafael, y Puértolas, Ana, «La poesía de lenguaje cotidiano», en *Cuadernos para el diálogo*, setiembre, 1968.

Claudín, V. y González Calero, A. «A.G., poeta: con esperanza, sin convencimiento», *Ozono*, año 4, n° 36, setiembre, 1978, pp. 50 a 52.

Cruz Ruiz, Juan, «Nueva edición de la obra completa de A.G.», en *El País*, 18, junio, 1978.

— «Retrato del artista desolado», en *El País*, 15, enero, 1990.

Cuartas, Javier, «A.G.: soy un superviviente...», en *La Nueva España*, Oviedo, 7, octubre, 1986.

del Castillo, Javier, «Entrevista, A.G.», en *Tribuna*, 19, enero, 1966.

Fernández Braso, M., «Entrevista», en *Pueblo*, 10, setiembre, 1969.

Ford Brown, Steven, y Gutiérrez Revuelta, «An interview with A.G.», en *Paintbrush. A Journal of Poetry, Translations and Letters*, Northeast Missouri University, Vol. XVIII, N° 36, pp. 35 a 42.

García Ortega, A., «La ausencia de dicha», en *El País* («Libros», n.º 358), 28, agosto, 1986.

Hernández, Juan José, «Entrevista», en *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 5, diciembre, 1971.

León, María Eugenia, «A.G. El alcohol no es una fuente de inspiración, sino de molestas resacas»,

en *Tribuna de actualidad*, Madrid, 14 al 20 de agosto, 1995.

León-Sotelo, Trinidad de, «A.G.: La lógica es el absurdo», en *ABC*, 28, enero, 1996.

López-Vega, Martín, «A.G., de estreno. 'La realidad te obliga a reinventarte'», en *El Cultural* [El Mundo], 2, mayo, 2001, pp. 8 y 9.

Marfil, J.A., «Charla informal con un poeta», *Triunfo*, n° 113, pp. 64 a 65.

— «A.G.: presencia de un poeta mayor», en *El Viejo Topo*, n° 11, 1977, pp. 64 a 65.

Moix, Ana María, «Veinticuatro horas en la vida de... A.G.», en *Tele-expres*, Barcelona, 4 de noviembre, 1972; recogido en *24 x 24: Entrevistas*, Ediciones Península, Barcelona, 1972.

Mora, Rosa, «A.G., un poeta contra el olvido», *El País*, «Babelia», 22, marzo, 1997.

Morante, J. L., «Una conversación con A. G. El poeta como invención del lector», en *Prima littera*, n° 1, 1997, pp. 42 a 46.

Munárriz, Miguel, «Ángel González», *El Mundo*, «La Esfera», 22, marzo, 1997.

Paz Paredes, Y., «El poeta A. G.», en *El Nacional*, México, 11, octubre, 1970.

Palou, Josep, «A.G. Nada es inútil en el arte», *El País*, 31, julio, 1995.

Rivas, Manuel, «Monseñor y el poeta. El presidente de la Conferencia episcopal conversa con el escritor y académico de la Lengua A.G.», en *El País*, 4, agosto, 1996.

Rodríguez, Gracia, «Ángel fieramente humano», en *Quimera*, enero, 1984.

Rubiera, Pilar, «Los 'poemas de la vejez' de A.G.», en *La Nueva España*, Oviedo, 29, mayo, 1992.

Somovilla, Miguel, «Breves acotaciones para un biografía», en *Ángel González, verso a verso*, 1987, pp. 97 a 139.

Taibo I, Paco Ignacio. «A.G. y las buenas palabras», en *El Universal*, México D.F, junio, 1970.

Ugalde, Sharon K., «Entrevista a Ángel González», en *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevista, poemas*, pp. 111 a 125.

Villanueva, Tino, «Entrevista a A.G.», en *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y entrevistas)*, Londres, Támesis, 1988, pp. 332 a 347.

Vivas, A., «La vitalidad de la poesía», en *Leer*, octubre, 1985.

Tesis doctorales

Baena, Enrique. *La poesía de Ángel González*, Universidad de Málaga, 1983.

Browne, Peter E. *Semiotic Aspects of the Poetry of Gloria Fuertes and Ángel González*. The University of Nebraska, Lincoln, 1991.

Cochrane, Helena Antolín. *El ideal de perduración a través de la palabra poética en la poesía del 50 en España: Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma*, University of Pennsylvania, 1991.

Deters, Joseph Michael. *Love and the Postmodern: The Poetry of Ángel González*, University of Arizona, 1997.

Fisher, Diane Renee. *The Voices of Irony in the Poetry of Ángel González*, The Ohio State University, 1990.

García Giraldos de Sprackling, Soledad. *Concordancia estilística de la obra de Ángel González*, University of New Mexico, 1989.

LaCertua, Patrick J. *Ángel González: Poetry as Craft and the «Word Upon Word» Experience*, University of Kentucky, 1983.

Martin, Sara A. *The Poetry of Ángel González: Standing With the Reader*, University of Kansas, 1987.

Makris, Mary. *Under the Influence: Intertextual Strategies in the Poetry of Ángel González*, Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, 1990.

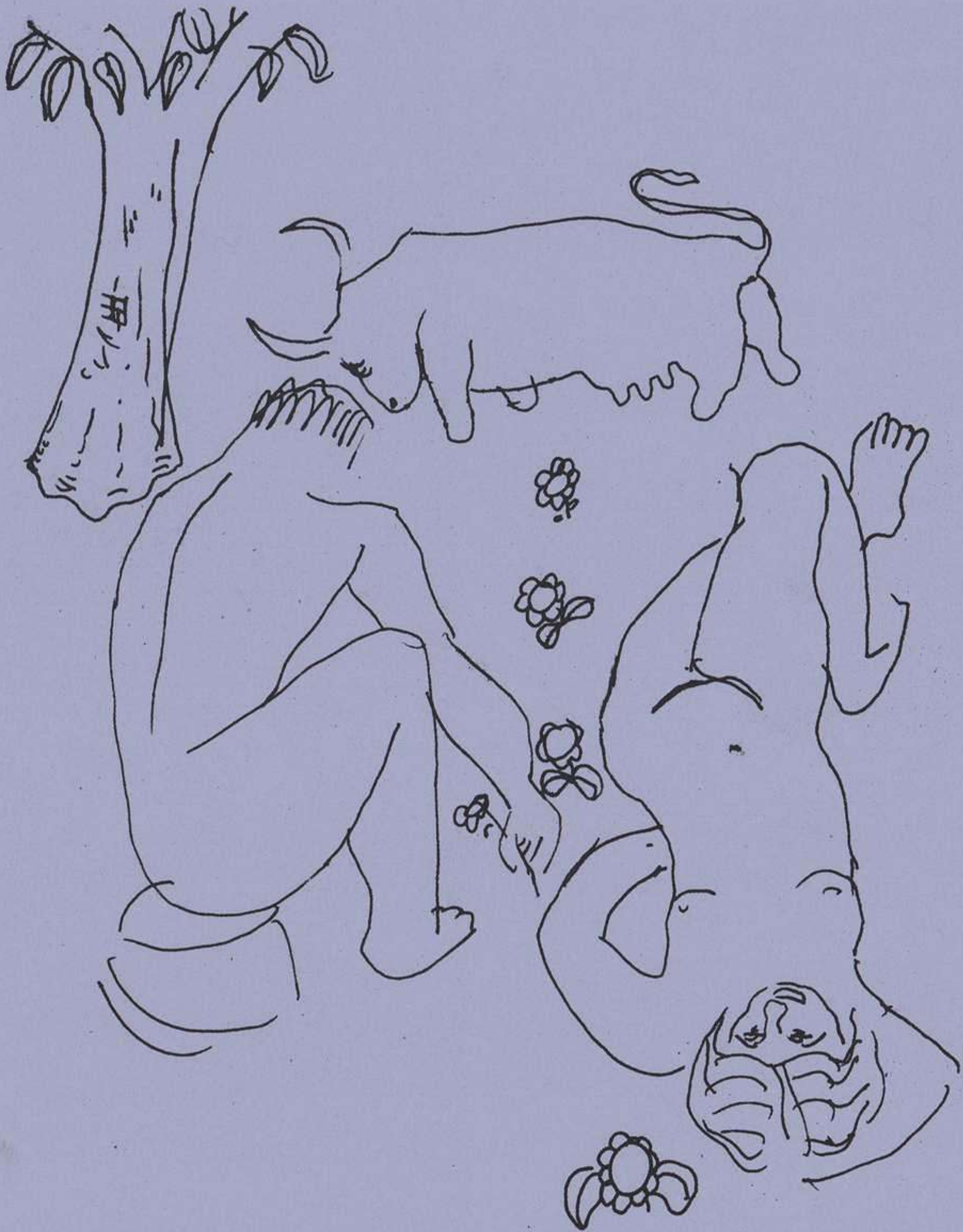
Molitoris, Joan Irene. *A semiotics of critical opposition in the poetry of A.G.*, Columbia University, 1995.

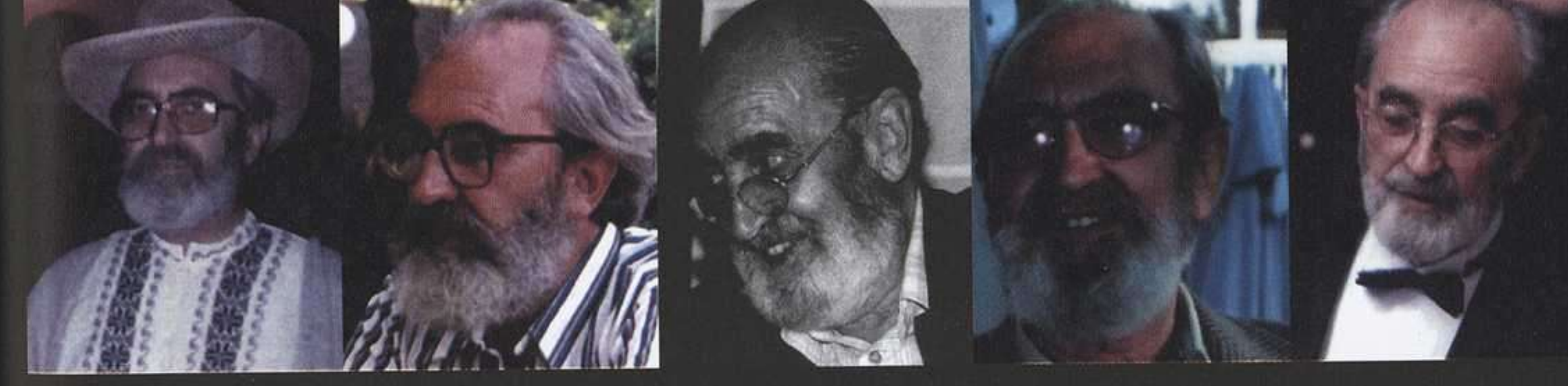
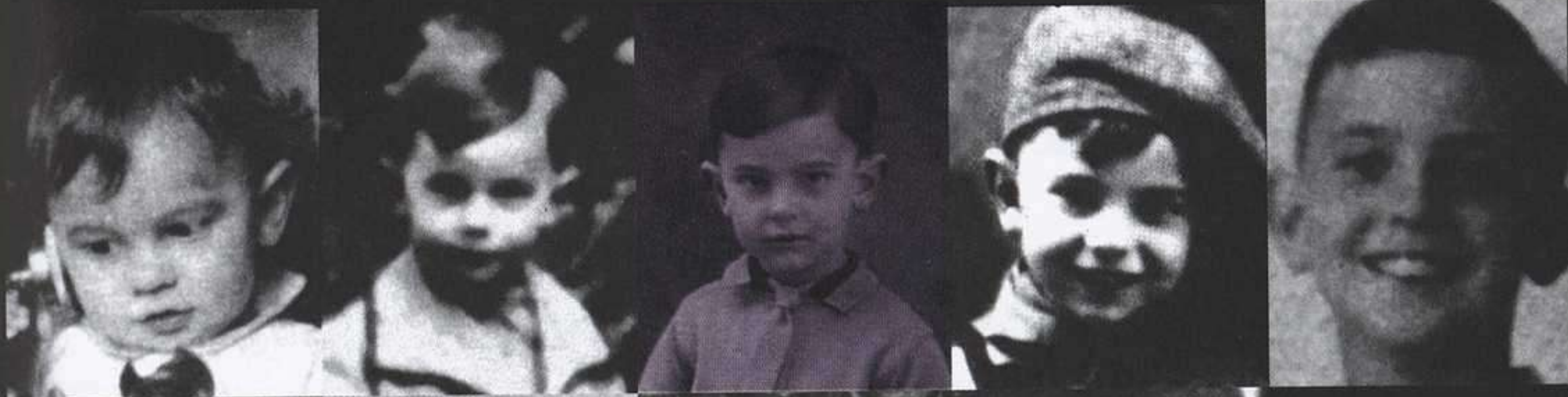
Payeras Grau, María, «Ángel González», capítulo III de *La «Colección Colliure» y los poetas del medio siglo*, Universidad de Palma de Mallorca, 1985. (Tesis de Licenciatura)

Singleterry, Gary A., *The Poetic Cosmivision of Ángel González*, University of New Mexico, 1972.

Villanueva, Tino. *Poesía de oposición entre 1955-1963 en Gabriel Celaya, Ángel González y J.M. Caballero Bonald*, Boston University, 1981.

Walochik, Krista Dvea, *A.G., poeta de la segunda generación de posguerra*, Middlebury College 1978. (Master's Thesis).





Tiempo inseguro

Esta edición de *Litoral* dedicada a **Ángel González**, se terminó de componer el día V de VII de MMII en *La Marea*, Benalmádena, festividad de Santa Berta, para imprimirse días después, en los talleres de Gráficas San Pancracio de Málaga, bajo la orientación de Lorenzo Saval y María José Amado.

Colaboraron para la realización de este libro Ángel González, Susana Rivera, Luis García Montero, Miguel Gómez Peña, José Antonio Mesa Toré, Galería Vértice (Oviedo), Pilar Salado, Antonio Jiménez Millán, José Luis González Vera, M.^a Victoria Balmaseda y Carmen Saval Prados.

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

Lorenzo Saval

LITORAL



ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

1990

- π (183-)185. Poesía del Rock
 ≈ 186-187. **Emilio Prados.** La ausencia luminosa
 ☿ 188. **Luis Antonio de Villena**

1991

- † 189-190. Navegaciones. **Pablo Neruda**
 † 191-192. **Nerhu.** Escritos

1992

- † 193-194. Poesía norteamericana contemporánea
 † 195-196. Memoria de América en la poesía

1993

- * 197-198. Poesía ucraniana contemporánea
 * 199-200. Poesía catalana actual

1994

- * 201-202. Poesía italiana contemporánea
 * 203-204. **Carlos Arniches.** El Alma Popular

1995

- * 205-206. Poesía vasca contemporánea
 * 207-208. **Dionisio Ridruejo.** Dentro del tiempo

1996

- * 209-210. Poesía gallega contemporánea
 * 211-212. Eros picassiano

1997

- * 213-214. **María Victoria Atencia.** El vuelo
 ‡ 215-216. Poesía cubana

1998

- π 217-218. **Luis García Montero.** Complicidades
 π 219-220. **Rafael Alberti.** El amor y los ángeles

1999

- π 221-222. **Constandinos Cavafis.**
 π 223-224. **Chile.** Antología de la poesía contemporánea

2000

- * 225-226. **Pasajeros**
 π 227-228. **La poesía del jazz**

2001

- * 229-230. **Felipe Benítez Reyes.** Ecuación de tiempo
 * 231-232. **La poesía del mar**

2002

- ¢ 233. **Ángel González.** Tiempo inseguro

π	Agotado	
☿	15,03 EUROS	(2.500,— PTAS.)
≈	18,03 EUROS	(3.000,— PTAS.)
†	21,04 EUROS	(3.500,— PTAS.)
*	22,24 EUROS	(3.700,— PTAS.)
‡	23,14 EUROS	(3.850,— PTAS.)
∞	24,04 EUROS	(4.000,— PTAS.)
¢	24,64 EUROS	(4.100,— PTAS.)

Precio de la suscripción anual

España	7.900 ptas.
Europa (correo superficie)	8.500 ptas.
América (correo aéreo)	90 \$ EE. UU.
Resto	95 \$ EE. UU.

Litoral

Boletín de Suscripción

Enviar a Revista Litoral, S. A. Urb. La Roca, 107-C. 29620 Torremolinos Málaga
Tel. 952 388 257 fax 952 380 758. litoralr@teleline.es

Apellidos... ..
Nombre
Domicilio
CP Localidad
Provincia Teléfono

Deseo suscribirme a la Revista Litoral durante un año, a partir del número

Suscripción anual	España	48,08 EUROS (8.000 PTAS)
	Europa	54,09 EUROS (9.000 PTAS)
	América	90 \$ EEUU
	Resto	95 \$ EEUU

Deseo recibir los siguientes números atrasados
... ..
... ..

Modalidades de pago

- Cheque nominativo a Revista Litoral S. A.
- Transferencia bancaria a la cuenta 2103-3022-89-0030001175 de Unicaja
- Domiciliación bancaria (sólo para España).

Pago por domiciliación bancaria

Muy Sres míos:

Ruego a Vds. abonar hasta nueva orden los recibos que con periodicidad anual presente
Revista Litoral, S. A. cargando su importe en la cuenta abierta a mi nombre; en esa entidad.

Banco / Caja de Ahorros Localidad

Dirección

Entidad _ _ _ _ Oficina _ _ _ _ D.C. _ _ N.º Cuenta _ _ _ _ _ _ _ _

NIF _ _ _ _ _ _ _ _

Nombre y apellidos del titular

Domicilio del titular

Fecha

Firma

Cuestionario a los lectores de **Litoral***

Nombre y apellidos _____

Año de nacimiento _____ Profesión _____

Ciudad _____

País _____

- Suscriptor de la revista
- Comprador en librería
- Lector en bibliotecas o centros culturales
- Este volumen le ha sido regalado (rellenar luego el apartado del comprador en librería)

A los suscriptores

Año de suscripción _____

¿Cuándo y cómo ha conocido Ud la revista? _____

Motivo de la suscripción _____

Además de Ud, ¿cuántas personas leen la revista en su entorno? (para cada persona, señalar el año de nacimiento y la profesión) _____

¿Es Ud suscriptor o lector de otras revistas de arte y poesía? ¿Cuáles son? _____

De la colección de *Litoral*, ¿cuáles son los volúmenes que más interés han despertado en Ud? ¿Por qué? _____

¿Cuáles son los volúmenes que menos interés han despertado en Ud? ¿Por qué? _____

Opinión personal sobre la revista (contenido, diseño, temas, periodicidad, precio...) _____

A los compradores en librerías

¿Cuándo y cómo ha conocido Ud la revista *Litoral*? _____

¿Adquiere Ud otras revistas de arte y poesía? _____

Además de Ud, ¿cuántas personas leen la revista *Litoral* en su entorno? (para cada una, señalar el año de nacimiento y la profesión) _____

De los últimos números publicados, ¿cuáles son los que Ud ha adquirido?

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> 183-185 Poesía del Rock | <input type="checkbox"/> 209-210 Poesía gallega contemporánea |
| <input type="checkbox"/> 186-187 E. Prados. La ausencia luminosa | <input type="checkbox"/> 211-212 Eros picassiano |
| <input type="checkbox"/> 188 Luis Antonio de Villena | <input type="checkbox"/> 213-214 M.Victoria Atencia.El vuelo |
| <input type="checkbox"/> 189-190 Navegaciones. Pablo Neruda | <input type="checkbox"/> 215-216 Poesía cubana |
| <input type="checkbox"/> 191-192 Nerhu.Escritos | <input type="checkbox"/> 217-218 L.García Montero.Complicidades |
| <input type="checkbox"/> 193-194 Poesía norteamericana contemporánea | <input type="checkbox"/> 219-220 R.Alberti.El amor y los ángeles |
| <input type="checkbox"/> 195-196 Memoria de América en la poesía | <input type="checkbox"/> 221-222 Constandinos Cavafis |
| <input type="checkbox"/> 197-198 Poesía ucraniana contemporánea | <input type="checkbox"/> 223-224 Chile. Antología de la poesía contemporánea |
| <input type="checkbox"/> 199-200 Poesía catalana actual | <input type="checkbox"/> 225-226 Pasajeros |
| <input type="checkbox"/> 201-202 Poesía italiana contemporánea | <input type="checkbox"/> 227-228 La poesía del Jazz |
| <input type="checkbox"/> 203-204 Carlos Arniches.El alma popular | <input type="checkbox"/> 229-230 Felipe Benítez Reyes |
| <input type="checkbox"/> 205-206 Poesía vasca contemporánea | <input type="checkbox"/> 231-232 La poesía del mar |
| <input type="checkbox"/> 207-208 D. Ridruejo. Dentro del tiempo | |

¿Es Ud comprador o lector de otras revistas de arte y poesía? ¿Cuáles son? _____

¿Ha adquirido Ud números anteriores a los señalados? ¿Cuáles son? _____

¿Suele consultar *Litoral* en bibliotecas o centros culturales antes de comprarla, o sin comprarla luego? _____

¿Cuáles son los números que más interés han despertado en Ud? ¿Por qué? _____

¿Cuáles son los números que menos interés han despertado en Ud? ¿Por qué? _____

Opinión personal sobre *Litoral* (contenido, diseño, periodicidad, temas, precio...) _____

A los lectores en bibliotecas o centros culturales

Nombre de la biblioteca o del centro cultural _____

Ciudad _____

¿Es Ud un lector ocasional o asiduo de la revista *Litoral*? _____

¿Cuál es el motivo de su consulta?

Afición a la poesía en general

Tema del monográfico

Otra razón _____

¿Cuándo y cómo ha conocido la revista *Litoral*? _____

¿Es Ud comprador o lector otras revistas de arte y poesía? ¿Cuáles? _____

Señalar los números consultados por Ud

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> 183-185 Poesía del Rock | <input type="checkbox"/> 209-210 Poesía gallega contemporánea |
| <input type="checkbox"/> 186-187 E. Prados. La ausencia luminosa | <input type="checkbox"/> 211-212 Eros picassiano |
| <input type="checkbox"/> 188 Luis Antonio de Villena | <input type="checkbox"/> 213-214 M. Victoria Atencia. El vuelo |
| <input type="checkbox"/> 189-190 Navegaciones. Pablo Neruda | <input type="checkbox"/> 215-216 Poesía cubana |
| <input type="checkbox"/> 191-192 Nerhu. Escritos | <input type="checkbox"/> 217-218 L. García Montero. Complicidades |
| <input type="checkbox"/> 193-194 Poesía norteamericana contemporánea | <input type="checkbox"/> 219-220 R. Alberti. El amor y los ángeles |
| <input type="checkbox"/> 195-196 Memoria de América en la poesía | <input type="checkbox"/> 221-222 Constandinos Cavafis |
| <input type="checkbox"/> 197-198 Poesía ucraniana contemporánea | <input type="checkbox"/> 223-224 Chile. Antología de la poesía contemporánea |
| <input type="checkbox"/> 199-200 Poesía catalana actual | <input type="checkbox"/> 225-226 Pasajeros |
| <input type="checkbox"/> 201-202 Poesía italiana contemporánea | <input type="checkbox"/> 227-228 La poesía del Jazz |
| <input type="checkbox"/> 203-204 Carlos Arniches. El alma popular | <input type="checkbox"/> 229-230 Felipe Benítez Reyes |
| <input type="checkbox"/> 205-206 Poesía vasca contemporánea | <input type="checkbox"/> 231-232 La poesía del mar |
| <input type="checkbox"/> 207-208 D. Ridruejo. Dentro del tiempo | |

¿Ha realizado consultas anteriores a los números señalados? ¿Cuáles? _____

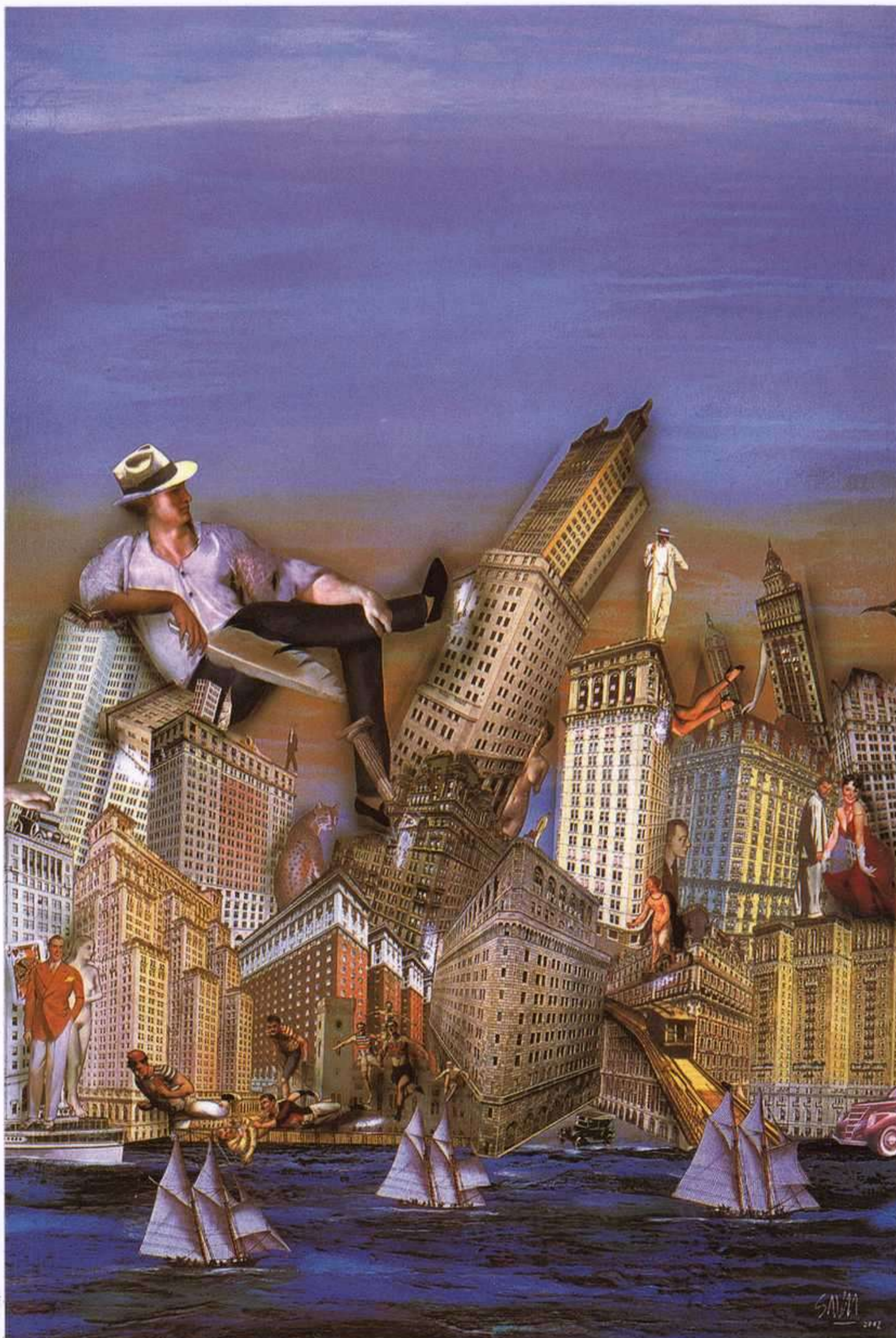
¿Es Ud comprador ocasional de la revista? ¿Qué número ha adquirido? _____

De los números señalados, ¿cuáles son los que mayor interés han despertado en Ud? ¿Por qué? _____

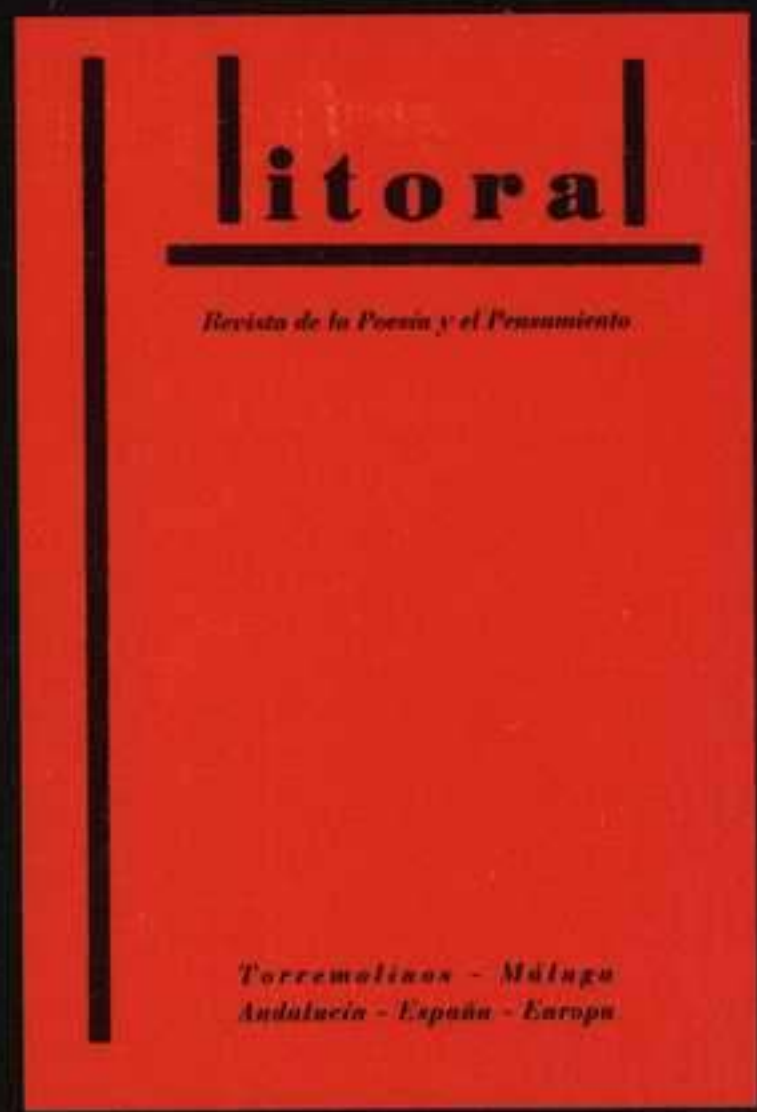
¿Cuáles son los que menos interés han despertado? ¿Por qué? _____

Opinión personal sobre la revista *Litoral* (contenido, diseño, periodicidad, temas...) _____

*Agradezco a **Litoral** la inclusión de esta encuesta en el presente volumen. Este cuestionario se realiza con fines universitarios y las respuestas a las preguntas quedarán confidenciales: de ninguna manera influirán en la orientación de la revista. Por favor, remita este cuestionario a la sede de la revista (Litoral, Urb. La Roca, 107,C 29630 Torremolinos. Málaga. España), o rellénelo en Internet.



Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral
Litoral Litoral



litoral nació en Málaga en noviembre de 1926. Los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, al frente de la imprenta Sur, tuvieron el acierto de publicar en la revista y en sus Suplementos primeros poemas, dibujos, grabados y partituras de la mayoría de los artistas que luego habrían de pasar a la historia con el nombre de Generación del 27.

Las colaboraciones de García Lorca, Alberti, Bergamín, Cernuda, Guillén, Larrea, Moreno Villa, Gerardo Diego, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gómez de la Serna, Picasso, Juan Gris, Miró, Ángeles Ortiz, Palencia, Peinado, Bores, Dalí, Halffter, Falla, etc., convirtieron a LITORAL en el motor entusiasta de la renovación artística propugnada por las vanguardias y en el buque insignia de esa generación.

Con Hinojosa hubo una segunda época, breve, que pretendió dar alas al surrealismo en España. Con Rejano, Giner de los Ríos, Moreno Villa y otros intelectuales españoles conoció LITORAL, en el exilio mexicano, una tercera etapa, también de corta duración.

Fue en la primavera de 1968 cuando José María Amado decidió volver a publicarla, otra vez en Málaga, con el empeño de reivindicar el papel histórico de la Generación del 27, tras tantos años de silencio o persecución por parte de la cultura oficial.

Amado reprodujo los números de las tres primeras etapas de LITORAL, difundió la obra de aquellos artistas que pagaron con la cárcel, el exilio y el olvido su compromiso moral con el pueblo español y logró que algunos de ellos —Alberti, Picasso o Bergamín— publicaran de nuevo en la revista. A veces, con libros inéditos como *Roma, peligro para caminantes* o *La claridad desierta*.

Desde entonces LITORAL ha ido incorporando en sus páginas las voces más personales de las sucesivas generaciones de nuestro país y ha mostrado las manifestaciones artísticas de otras culturas.

Números dedicados a Brennan, Ridruejo, León Felipe, Neruda, Gil de Biedma, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, María Victoria Atencia o Luis García Montero y antologías de poesía sueca, árabe, norteamericana, italiana, cubana, chilena, catalana, vasca, gallega, escrita por mujeres, del rock, erótica, etcétera, son ejemplos, entre otros muchos, de que, de acuerdo con el espíritu de sus fundadores y directores, LITORAL siempre ha estado abierta al arte y al pensamiento modernos.

07-99-43782-4

Ángel González (Oviedo, 1925) es uno de los grandes maestros de la generación del 50, a la que también pertenecen poetas de tanta calidad como Jaime Gil de Biedma (a quien en vida le dedicó *Litoral* un número de la revista), José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Francisco Brines o José Manuel Caballero Bonald, entre otros.

Su obra poética, que desde la publicación en 1956 de *Áspero mundo* ha sabido ir evolucionando con nuevos registros y recursos pero permaneciendo siempre fiel a una toma de postura moral muy firme y a una celebración de la vida a pesar de cuanto negativo hay en ella, ha sido unánimemente reconocida y avalada con los premios más importantes de nuestras letras.

Tiempo inseguro es tal vez la obra más completa y de mayor calado sobre el mundo poético de Ángel González publicada hasta la fecha. El lector que desee conocer en profundidad su poesía y el contexto personal e histórico-social en el que ha sido escrita, tiene una inmejorable ocasión con este número que *Litoral* le dedica tras la reciente publicación de su último poemario, *Otoños y otras luces*. Aquí podrá encontrar poemas recuperados por Ángel González de sus inicios como escritor, nunca antes publicados, y una selección de toda su obra poética preparada por él mismo y donde se recogen los poemas más significativos y memorables de sus distintas etapas con un adelanto del que será su próximo libro, cuyo título provisional es *Nada grave*. También algunas prosas que abordan sus recuerdos de la niñez o el estudio de sus poetas predilectos. Además, como complemento a su escritura se nos presenta Ángel, con inéditos, en sus facetas de dibujante o compositor de música y letrista, de manera que *Tiempo inseguro* nos da una visión amplia de su rica personalidad.

Visión que terminan de alumbrar y enriquecer una extensa nómina de escritores amigos y de críticos, que colaboran en este número de *Litoral* trazando entrañables semblanzas del poeta o estudios reveladores sobre su obra. Igualmente, una selección de cartas de compañeros generacionales o de otros relevantes escritores y documentos varios contribuyen a conocer muy verdaderamente a uno de los grandes poetas de nuestra época.



área de cultura y educación
Diputación Provincial de Málaga



LITORAL

Ángel González

Tiempo inseguro

233