

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN: ÁNGEL GONZÁLEZ Y LA REESCRITURA RETÓRICA

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata

*A veces, las palabras
se posan sobre las cosas como una
mariposa sobre una flor,
y las recubren de colores nuevos*

Ángel González

Abordar la poesía de un poeta de la posguerra española, tal el caso de Ángel González (Oviedo, 1925), uno de los máximos exponentes de la segunda promoción de poéticas sociales, implica situarnos en un espacio complejo en el que confluyen –al menos– dos corrientes. Por un lado –el mismo rótulo de “poesía social” lo anuncia– la primera nos enclava en una palabra “comprometida”, que procura enlazar y poner en diálogo la serie literaria con la serie social. Voz plural, representante de una generación, de un colectivo epocal y de un acontecer histórico puntual: la posguerra española¹. Sin embargo, a la vez, a este programa se imbrica una formulación *irreverente* del quehacer poético: ironía, sátira, parodia, retruécanos, metapoesía, desautomatización constituyen un orbe insolente de estrategias, tópicos y procedimientos que nos instauran en la segunda corriente, a la que podemos denominar “posvanguardista”².

1.- «Con respecto a la voz plural, a través de la cual entran en la escena escrituraria de González un sujeto histórico colectivo y las preocupaciones en torno a un acontecer social, encontramos, protagónicamente, una enunciación crítica en torno a tres blancos fundamentales: los horrores de la Guerra Civil (y otras guerras), la modernización capitalista y el poder autoritario, desencontrado, este último, con la concreción de proyectos de transformación puntuales, como la Revolución Cubana de 1959, que reinstala en la voz la apuesta fervorosa de los poetas “sociales” fundadores» (Romano 2003, 95).

2.- Respecto a la compleja categoría de “posvanguardia”, que precisa ser revisada de modo específico, no se parte aquí de un desbrozamiento teórico preciso, sino que se concibe como una tendencia que, temporalmente, sucede a la “vanguardia” y, por tanto, a sus planteos, cuestionamientos y controversias, que aparecen –al menos cronológicamente– “superados”.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

En este sentido, entonces, alejada de una estética “panfletaria”, la poesía de González se construye desde una vuelta de tuerca: si bien perteneciente a una generación, a un tiempo y un espacio concretos, niño en los horrores de la guerra y habitante de la dictadura franquista, el sujeto poético se construye en un doble juego: se erige también como *poeta*, idóneo para reflexionar sobre el lenguaje y la palabra poética, para deslizarse en recreos intertextuales, para dirigirse a poetas coetáneos y, aún, para “desautomatizar” la poesía, en poemas que impiden cualquier arte poética estática, como los incluidos en la sección “Metapoesía” de *Muestra...*, clímax de este posicionamiento.

Esta segunda esfera es la que nos interesa ya que, a menudo, ha dado lugar en la crítica al confinamiento de la poética gonzaliana bajo estrecho rótulo de “antipoesía”, reduciendo sus ejercicios escriturarios a lo meramente “lúdico” o “paródico”. No obstante en la formulación de la palabra *irreverente*, parece interesante advertir que tales “irreverencias” se diseminan a lo largo de la producción gonzaliana contenidas por *marcos* –moldes, géneros– de raigambre *tradicional*: oda, canción, égloga, soneto, madrigal, etc., junto con variadas especies musicales (canción, sonata, vals, tango, letra), y a la vez la adopción de tipologías textuales heterodoxas provenientes de otros discursos o disciplinas (como el *ars poética*, la alocución, el retrato, la dedicatoria, el homenaje...), muchas de ellas en función de nomencladores meta o paratextuales.

En este sentido, la entrada retórica presenta una faceta original para esta poesía, circunscripta, como decíamos antes, a una ceñida vertiente lúdica o “antipoética”. El propósito, pues, es advertir los ejercicios de reescritura que en general, caracterizan la poesía de Ángel González en relación con diversos discursos, con la intención de definir, a partir del juego con variados materiales hipotextuales, los proyectos que alientan una escritura que parece armarse, siempre, en relación con otras.

En la prolífera y recurrente constelación de textos que, esparcidos a lo largo de los diversos poemarios, se arman en torno a materiales tradicionales, en esta instancia nos acotaremos a la presencia actualizada de dos tipologías de larga data en la trayectoria poética. En primer término, la *égloga* –o el género bucólico– que nos remite a la literatura áurea –específicamente garcilasiana– y aun a la Antigüedad, con las *Bucólicas* de Virgilio, quien canoniza las huellas abiertas por el griego Teócrito a través de sus *Idilios*³. Por otro lado, nos centraremos en el *soneto*, forma estrófica más reciente que, desconocida para los clásicos, nos envía a un origen “popular”, asociado a la música en la Italia medieval, a un posterior establecimiento “culto” de la mano de Japopo de Lentini (Fubini 1970, 177) y, por último, a un “segundo nacimiento” en las letras españolas auriseculares, momento de su consagración y canonización.

Las propuestas bucólicas gonzalianas: las églogas contemporáneas

Textual y paratextualmente, los poemas gonzalianos “Empleo de la nostalgia” y “Égloga”, ambos incluidos en *Procedimientos narrativos* (1972), imprimen en la orquesta versolibrista del poemario la indiscutible presencia tradicional a la que aludíamos al comienzo. El primero, merced a un notorio cambio tipográfico, se bifurca en *dos textos*, uno contenido en el otro, que – al decir de Romano– permiten la elección de dos perspectivas de lectura, vertical la primera, cruzada la segunda (2003, 118). El “principal” es inaugurado por un sujeto en primera persona que establece desde los versos iniciales un renovado y desacralizado *locus amoenus*:

Amo el campus
universitario
sin cabras,

3.- A propósito de la égloga en Ángel González, una versión breve de estas reflexiones fue publicada en la Revista *Espéculo*, N.º 33 (julio 2006), de la Universidad Complutense de Madrid, titulada “De constantes y variantes: la propuesta bucólica de Ángel González”.

VERÓNICA LEUCI

con 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. (247)⁴

De modo explícito, los tópicos más característicos del género se presentan en estos versos modernizados y banalizados: el espacio idílico, “arcádico” en que aquellos cultos pastores tradicionales emitían sus penas con las mansas ovejas como auditorio, es trocado en el poema por la construcción de una estampa satírica, con notorios e irónicos rasgos sensuales, en las “nostálgicas” declaraciones de un sujeto que parece funcionar en estos primeros versos a manera de un espectador y vocero de prácticas y costumbres acalladas o censurables socialmente.

No obstante, la irrupción del “segundo texto” –primero yuxtapuesto y luego intercalado al principal– otorga a esta primera estrofa “burlesca” un tono “serio”, que se va desplegando gradualmente a lo largo del poema, hasta estacionarse plenamente en un registro elegíaco⁵, que permite advertir la pertinencia de su título:

Y cuando el llanto llegue
como un halo
los escombros
la descomposición
que los preserva entre las sombras
puros
no prevalecerán
serán más ruina
absortos en sí mismos
y sólo erguidos quedarán intactos
todavía más brillantes
ignorantes de sí
esos gestos de amor...
sin ver más nada. (248)

Aquella versión irrisoria del género que aparecía en los versos iniciales, pues, en la renovación y desacralización del escenario y los actores tradicionales, es paulatinamente modificada a lo largo del texto, en el que se despliega de modo gradual un tono elegíaco consonante con las formulaciones precedentes, en la resemantizada “forma dialógica” de la voz bivocal, que introducen las dos tipologías paralelas, entrelazadas y complementarias.

Por su parte, el segundo poema que nos ocupa, “Égloga”, a través del nomenclador paratextual, permite establecer un registro *irónico* que recorre las seis estrofas que lo componen. En esta segunda propuesta el bucólico es el marco propicio para realizar una de las frecuentes *críticas* a la religión, en el contexto de la España católica de posguerra.

4.- Todas las citas corresponden a la edición de *Palabra sobre palabra* consignada en la bibliografía.

5.- Respecto a la presencia de la *elegía* en la producción gonzaliana, ver el artículo “*L’aquejada pasión* de Ángel González” (2005), de Marcela Romano.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

El sujeto, en primera persona nuevamente, establecerá desde los primeros versos el *locus* del poema y sus actantes: «Me eduqué en una comunidad religiosa/ que contaba con monjas muy inteligentes» (251), desde una visión que parece emparentar los claustros con un lugar de exposición, a manera de vidriera, en especial por el uso del verbo “exhibir”: «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». Se presenta entonces a los personajes, «monjas muy inteligentes», en una primera estrofa que construye un cuadro que nos remite al presentado en un *zoológico*, estrategia interesante en cuanto a la *paulatina animalización* que, como veremos, se desplegará a lo largo de los versos. Asimismo, esta imagen metafórica permite introducir una crítica a las prácticas religiosas: «no daban nada», sólo pedían, se afirma.

Gradualmente, la animalización general se circunscribe a la pertinencia de su título: las monjas serán el equivalente actualizado de las mansas ovejas que funcionaban como auditorio de los pastores tradicionales, en una descripción plural que las presenta, satíricamente, a manera de un rebaño, acentuada por la alusión a sus voces como «un tierno balido gregoriano», que construye una explícita analogía:

Al caer de la tarde paseaban
por una carretera sembrada 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. (251)

Los seis versos finales, por su lado, que conforman la última estrofa, permiten ser leídos en analogía con los finales de la “Égloga I” de Garcilaso de la Vega: allí, Salicio y Nemoroso, siguiendo el ciclo del sol, al advertir el ocaso emprenden junto a su rebaño el regreso, en la única imagen dinámica del texto:

La sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de un sueño, y acabando
el fugitivo sol, de luz escaso
su ganado llevando,
se fueron recorriendo paso a paso. (Garcilaso de la Vega 82-83)

En Ángel González se repite esta imagen de *éxodo*, en el seguimiento de un tiempo cosmogónico marcado en este caso por la referencia a una práctica religiosa: el rezo del ángelus al caer del día. Asimismo, en el retorno a sus celdas, luego del esparcimiento dominical, se establece la comparación que introduce en el final la imagen del “pastor”, ausente hasta ahora en el poema:

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. (252)

Se explicita entonces la metáfora bíblica que compara a Dios con el “pastor” de su rebaño de fieles: en este caso, un “omnipresente Dueño” que pauta tácitamente el regreso a los claustros.

El paratexto es, sin dudas, el que permite advertir la *propuesta satírica*, al habilitarse una lectura que revierte el modelo aurisecular y permite realizar la crítica religiosa: hasta Garcilaso, las *Bucólicas* de Virgilio funcionaban de modo aleccionador o pedagógico, al vincularse con lo “divino” y leyendo los dichos de los pastores-poetas desde un foco cristiano, llegando incluso a “cristianizarse” al propio Virgilio. En manos gonzalianas, la práctica es inversa: lo literal será la religión y la lectura metafórica estará a cargo del lector conocedor del género.

Hemos visto, pues, de qué modo se recupera y renueva desde la contemporaneidad uno de los géneros de mayor data en la trayectoria lírica, que desde un lejano nacimiento en la Antigua Grecia prosiguió una ondulada trayectoria: en la canonización virgiliana, en los ensayos auriseculares, hasta alcanzar la definitiva consagración garcilasiana. No obstante, tanto retórica como textualmente, el género continúa modificándose y ajustándose a las distintas formulaciones históricas: en nuestro caso, las contemporáneas propuestas gonzalianas, proseguidas a sus vez por nuevas versiones, tal el caso de la “Égloga de los dos rascacielos” de Luis García Montero.

El soneto: de sus albores populares a la consagración áurea

Ahora bien, para el segundo tipo que nos atañe, el *soneto*, su origen nos insta en especial en el Siglo de Oro español, aunque nuevamente debemos proyectarnos un poco más atrás: específicamente, a la Italia del siglo XII, momento en que, como mencionamos más arriba, Jacopo de Lentini, junto a sus pares de la Escuela siciliana, retoma y asimila en la esfera “culto” una forma de origen “popular”, asociada en sus albores con la música.

En sus orígenes, se llamaba “soneto” a cualquier composición poética con música e, incluso, el término aludía a la música que acompañaba a la poesía. Luego, este término quedó para definir a la composición y se perdió el primer significado: se convirtió en composición en general y, por último, en composición de catorce versos endecasílabos (Fubini 1970, 177).

Es interesante entonces atender a los dos “nacimientos”: el italiano y el posterior “renacer” español en su canonización aurisecular, porque ambos parecen confluír en la poesía gonzaliana, que asocia la forma estrófica con su vinculación musical primigenia, por un lado, pero que también establece líneas de filiación que permiten recrear en sus sonetos tópicos, motivos, procedimientos propios de la poesía áurea, en especial, del período barroco⁶.

Retóricamente, son diez los poemas que, a partir de un nomenclador paratextual, nos instalan en el molde métrico: el primer poemario, *Áspero Mundo* (1956), iniciado y clausurado por los apartados “Áspero mundo” y “Acariciado mundo” presenta asimismo dos nuevas secciones que marcan, a partir del plano formal, una oposición entre lo *popular* (la oralidad, el metro libre) y lo *culto* (la letra, la poesía de arte mayor): “Canciones” y “Sonetos”. Este último, se compone por ocho textos que, como veremos, nos instalan en un orbe de tópicos y problemáticas de reminiscencia barroca, hilados por un *tono elegíaco* –que ya apareciera en los poemas anteriores– y que recorre transversalmente la producción gonzaliana. Enmarcado retóricamente por el tipo textual, este tono parece constituir un espacio “serio” que deja a un lado el elemento lúdico para concentrarse en reflexiones que sobresalen por su gravedad o solemnidad.

6.- Algunas de las líneas de análisis aquí planteadas respecto a la presencia del soneto en la poesía gonzaliana, fueron esbozadas en la ponencia titulada “Mirada sobre el soneto en la poesía de Ángel González”, presentada en el VI Congreso Internacional “Letras del Siglo de Oro español”, desarrollado entre los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2006, en la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina. Las Actas de dicho Congreso se encuentran en prensa.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

Por otra parte, se observan en *Tratado de urbanismo* dos nuevos sonetos: "Soneto para cantar una ausencia" y "Soneto para imaginarte con exactitud", ambos pertenecientes a la sección "Canciones, sonetos y otras músicas", interesante título en cuanto a la vinculación musical primigenia. Amén, pues, de estos dos poemas y de los ocho presentes en el primer poemario, se diseminan a lo largo de la obra poética tres nuevos sonetos, reconocibles en su estructura pero no marcados paratextualmente: "De dos palabras nítidas ahora", "Luz llamada día trece" y el encabezado por el verso "Donde pongo la vida pongo el fuego", todos ellos incluidos en *Sin esperanza, con convencimiento* (1961).

Tratado de urbanismo se divide en tres secciones: entre la primera y la última, "Ciudad uno" y "Ciudad cero" respectivamente, se intercala un "Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas". En él, entre vales, tangos, letras (las "otras músicas" del título) y dos canciones, se incluyen asimismo dos sonetos, "Soneto para cantar una ausencia" y "Soneto para imaginarte con exactitud". Ambos parecen funcionar dialógicamente: el primero, ya desde el título que establece una finalidad poética concreta, se despliega en un campo semántico en torno a un "tú" incierto, endeble, evanescente. Un sujeto canta en elegíaco tono la ausencia de su objeto amoroso, ya desde un primer cuarteto que establece el asunto poético:

Las horas pasan, pasan lentamente
vacías de ti, llenas de tu memoria.
Tu ausencia rompe el hilo de mi historia,
aisla como un foso este presente. (219)

El segundo, "Soneto para imaginarte con exactitud", como continuación del anterior, propone asimismo la finalidad del poema: un sujeto ensimismado que ya no canta sus penas, sino que trueca la incierta y turbia imagen ausente por un afán de *exactitud* a través de la imaginación, en la memoria, que permite evocar aquellos bellísimos versos de Sor Juana: «poco importa burlar brazos y pecho,/ si te labra prisión mi fantasía». Aquí, el destinatario también *existe* en la imagen que, a lo largo del poema, construye el sujeto:

Pensarte así: la sombra deslumbrada,
se pliega al resplandor de tu sonrisa,
retrocede ante ti, pasa sin prisa,
de gris a rojo, de naranja a nada. (220)

Estos textos, pues, amén de manifestar un enlace concreto con la conexión musical característica del soneto en sus albores, retoman y prosiguen a la vez el tono elegíaco que vimos antes, encauzado por un registro "medio", "contenido", que se aleja de cualquier desborde declamatorio o grandilocuente.

Es interesante a propósito de lo anterior advertir en González «un *dulce lamentar* que evita cuidadosamente el patetismo, el torrente declamatorio, la extensión innecesaria, a favor de un clásico estilo "medio" que reconoce en la brevedad, el laconismo y la depuración sentimental sus materiales fundamentales» (Romano 2005, 81).

En cuanto a la segunda constelación de sonetos, la del temprano *Áspero mundo*, podemos observar en ella algunas versiones de una voz diversa, cifradas y enmarcadas en el molde métrico, que funciona como armazón de la reflexión metafísica y amorosa, que ciñe en sus catorce versos la nostálgica y oblicua memoria de la ciudad natal, y que recrea modernamente el mito clásico. Revisitada estructura poética que propone un *lugar apacible* en la compleja escena escrituraria gonzaliana.

En primer término, el soneto titulado "Capital de provincia" se halla esfumado por la visión nostálgica de la ciudad natal, en un paisaje mediado por el recuerdo y la añoranza: «ciudad de sucias tejas soleadas:/ casi eres realidad, apenas nido» parece evocar y construir desde un *tono*

intimista una Oviedo de la infancia, evanescente, «humo», «rumor», de «destino semiderruido» (41) que nos remite contrastivamente a la grandilocuente Córdoba gongorina, presentada a través de exclamaciones y una adjetivación ampulosa que configura explícitamente, ya desde el título –que funciona asimismo como dedicatoria de los versos– una patria reconstruida en su majestuosidad y gallardía por «ausentes ojos», que recrean desde el recuerdo una estampa de excelstitud, majestad, nobleza y grandeza: «¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas/ de honor, de majestad y gallardía!/ ¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,/ de arenas nobles, ya que no doradas!».

La Oviedo natal, en cambio, –innombrada incluso en el poema– parece evocarse de soslayo como un apacible *locus* de añoranza, en la perspectiva “élega” contenida y recatada del sujeto que enuncia.

Por su parte, la reflexión de índole “metafísica”, cifrada principalmente en el desasosiego por el paso del tiempo, por la memoria de una juventud truncada y atravesada por la experiencia traumática de la guerra y la posguerra y un futuro desesperanzado al que se denomina *por-venir* («porque no viene nunca»), cavilaciones que recorren la obra de modo recurrente a lo largo de los distintos poemarios, se instala en el molde *soneto* en una renovada preocupación por el inexorable *tempus fugit* en el poema que inaugura la sección. «En este instante, breve y duro instante...» es el verso que inicia la serie de catorce versos que retoman la tribulación siempre vigente frente a la fugacidad de la vida, contrapuesta a la certeza de un presente breve, «fugaz como el destello de un diamante», que representado por la unión de «bocas de amor», «vidas que se cuelgan de otras vidas» y «manos absurdamente asidas» pretende ilusoriamente clausurar la irremediable huida temporal, «perpetua e incesante», a la cual no escapa ni siquiera el propio poema: el fluir del tiempo es también ineludible en el ejemplo puntual de la escritura poética:

...Sí, en este instante, ahora
que ya pasó, que ya lo hube perdido,
del cual conservo sólo los cristales
rotos de la primera ruina de la aurora. (37)

El texto, pues, prosigue la revisitada estela meditativa por el infatigable *tempus fugit* que, ya desde las “Coplas...” manriqueñas parece erigirse como uno de uno de los tópicos más fecundos de la poesía española, que abruma en especial al desengañado espíritu barroco, huelga decirlo, representado por las consagradas y cuantiosas reflexiones poéticas de los máximos representantes del período: «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!/ ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!» –exclama Quevedo–. «Goza cuello, cabello, labio y frente»: el imperativo gongorino exhorta “*carpe diem*”, antes que el infatigable paso del tiempo torne la juventud «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Clásicos versos que cifran una preocupación siempre vigente: «Marchitará la rosa el tiempo helado,/ todo lo mudará la edad ligera,/ por no hacer mudanza en su costumbre», sentenciaba Garcilaso en su bellísima paradoja renacentista.

Asimismo, la tan recurrente visita áurea a la Antigüedad grecolatina a través del intertexto mitológico, se hace presente en la obra gonzaliana en el soneto “Danae”. En él se realiza una reformulación contemporánea del mito clásico, en una original versión que dibuja al personaje mítico desde un diseño insolente, conciente de su condición ficcional, que parece estar asistiendo a una anécdota conocida y repetida, en donde su frialdad sexual se cruza con el aburrimiento de verse, nuevamente, narrada (Romano 2003, 116). La recuperación clásica pues, desde una *inventio* en clave contemporánea –¿posmoderna?–, banaliza la anécdota mitológica para otorgarle un estatuto de modernidad y coloquialidad, estrategia reforzada léxicamente por el «se deja» del último terceto, en alusión a la indiferencia de Danae frente a la «andanza áurea» de Zeus.

El referente amoroso tiene lugar también en estos tempranos sonetos gonzalianos. “Geografía humana”, en primer término, y el encabezado por el verso «Alga quisiera ser, alga enredada» dan cuenta de un sujeto poético cuyo destinatario es una mujer amada. Este “tú” amoroso, de larga data en la trayectoria lírica, “mujer-ángel”, pálida, asexuada, eco del culto mariano en la

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

concepción femenina aurisecular, es presentada en González –el citado título lo anuncia– desde una “disciplina” novedosa, si tenemos en cuenta la metáfora gongorina de cuño petrarquista que emparentaba a la mujer –«templo sagrado»⁷– con una imagen arquitectónica. Aquí, la Arquitectura es reemplazada por la *Geografía*, y las imágenes analógicas recorren el cuerpo femenino desde los «helados círculos polares», pasando por trópicos, meridianos, mares y colinas que presentan una imagen *vitalista* de la femineidad, portadora de vida, «terreno fértil, huerto de azucenas» (39), con «salmones que avanzan por las venas/ y aves que vuelan desde las colinas».

Desde esta perspectiva, es inminente destacar asimismo la descripción sensual del cuerpo femenino en el primero de los poemas, inaugurado por la referencia a las caderas, portadoras de una «lúbrica polinesia de lunares». En contraposición leemos la imagen barroca de aquella dama cimentada desde la castísima honestidad del templo sagrado, «cuyo bello cimiento y gentil muro/ de blanco nácar y alabastro duro/ fue por divina mano fabricado».

Esta imagen *religiosa* de la mujer inaccesible, que se acentúa incluso en el último terceto gongorino –«ídolo bello, a quien humilde adoro,/ oye piadoso al que por ti suspira,/ tus himnos canta, y tus virtudes reza»– que tiene como anverso a un sujeto devoto, extasiado en el culto de una “teología amorosa”, se contrapone fuertemente no sólo al hablante descriptivo del primero de los sonetos gonzalianos, sino aún más al sujeto del segundo poema. Dejando a un lado su *ego*, suspendiendo cualquier pretensión de «vanidosa integridad», ansía diseminarse en torno a la mujer amada: «alga quisiera ser, alga enredada,/ en lo más suave de tu pantorrilla» comienza la serie anhelada de metamorfosis que gradativamente, prosiguen «el soplo de brisa», la «arena leve», el «agua salada», el «sol» hasta estallar en el deseo del todo indefinido: *sujeto cósmico* –«paisaje, luz, ambiente, gaviota, cielo, nave, vela, viento...»– esparcido (cerca, dentro, alrededor) en torno a este contemporáneo y reformulado «ídolo bello».

La autorreferencia y la presencia de juegos y alusiones metapoéticas, por su parte, son una cuestión principal en la obra de González, original en cuanto a una conciencia escrituraria y a un posicionamiento en la serie de poéticas de posguerra que, en un sentido, permiten establecer diferencias con los pasados y coetáneos “poetas sociales” y, al mismo tiempo, leerlas como un esbozo de algunos procedimientos imperantes en la estética novísima posterior.

En *Áspero mundo* estas cuestiones son apenas delineadas desde tempranísimas reflexiones, y el molde estrófico *soneto* parece ser el idóneo para comenzar el trazado de un sujeto-poeta que será esencial en obras posteriores. En “Soneto a algunos poetas”, incluido en la sección que venimos trabajando, el destinatario –los destinatarios– está representado por un grupo innombrado e indefinido de “poetas” que, como sus palabras, son presentados negativamente.

Este soneto parece dirigirse a los representantes de aquellas poéticas esencialmente “realistas”, panfletarias, crudas, que funcionan como denuncia política y conciben los horrores de la guerra y la posguerra como tema único y fundamental. Ahora bien, parece interesante contrastar el innombrado y plural “vosotros” de este primer soneto, que inaugura y diseña la reiterada reflexión autorreferencial posterior y, a la vez, ensaya desde la poesía la crítica literaria, con aquellos textos barrocos que, desde la escritura poética, se instalan en un polémico –mordaz– lugar de crítica, a

7.- A propósito de esta metáfora, que ejemplificamos con el afamado soneto de Luis de Góngora, podemos hallar en las letras españolas su antecedente en la poesía del Marqués de Santillana, el primero en componer sonetos “*al idílico modo*”: «Templo emicante donde la cordura/ es adorada e honesta destreza/ silla e reposo de la hermosura» (Soneto XII), «¡Oh dulce esguarde, vida e honor mía,/ segunda Helena, templo de beldad,/ so cuya mano, mano e señoría/ es el arbitrio mío e voluntad!» (Soneto VIII), «Virginal templo do el verbo divino/ vistió la forma de humanal librea» (Soneto XXXVI). A su vez, como señala Kerkhof, en estos Sonetos se retoma una imagen que puede hallarse ya en la poesía italiana, en especial, en Petrarca y en los poetas del “*Dolce stil nuovo*”, al emplear la “hipérbole sagrada” en la presentación de una imagen idealizada de la amada, convertida en un ser angélico y celeste (Kerkhof 1995, 49).

través de propuestas satíricas feroces, con destinatarios nominados bien concretos. “Receta para hacer soledades en un día”, “Contra D. Luis de Góngora y su poesía”, “Otro soneto al mismo Góngora” y “Yo te untaré mis obras con tocino/ porque no me las muerdas, Gongorilla...”, por ejemplo, enclavan al molde métrico, desde la verborrágica pluma quevediana, en una explícita diatriba respecto a su coetáneo más famoso.

El *soneto*, por último, se esparce a lo largo de los variantes y agitados poemarios gonzalianos como un espacio de sosiego que contiene y da tregua a una escritura compleja e inquieta. Ironía, sátira, crítica parecen aplacarse en el molde del tipo textual, para explayarse en torno a estrategias, tópicos, problemáticas que han permitido remontarnos hacia el soneto en su doble vertiente original: forma culta por excelencia en las letras españolas auriseculares, y su germinal relación popular con la música.

Decía González en el epígrafe inicial que a veces las palabras pueden otorgar nuevos tintes a flores ya conocidas. Una lectura diacrónica, entonces, que enlace la poesía contemporánea con formas, motivos, autores anteriores permite advertir las resonancias y renovaciones de voces precedentes. El *soneto*, por último, como forma métrica canonizada en la tradición peninsular y aurisecular, y la *égloga*, subgénero de estructura variable, de matriz clásica, pueden ser pensados como un espacio en el que conviven, se superponen y complementan la tradición lírica y un contemporáneo quehacer poético que, aun enmarcado retóricamente por revisitadas tipologías textuales, permite advertir desplazamientos, virajes y renovaciones en la escena escrituraria gonzaliana.

OBRAS CITADAS

- DE LA VEGA, Garcilaso (1987): *Poesía selecta*. Santiago de Chile: Abril.
- EGIDO, Aurora (1985): “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30, pp. 43-77.
- FUBINI, Mario (1970): *Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta.
- GONGORA, Luis de (1980): *Sonetos completos*. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ, Ángel (1994): *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix-Barral.
- KERKHOF, Maxi (1995): “Introducción” a Marqués de Santillana, *Sonetos al itálico modo*. Barcelona: Altaza.
- QUEVEDO, Francisco de (1987): *Poesía selecta*. Santiago de Chile: Abril.
- ROMANO, Marcela (2003): *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Martín.
- (2005): “L’aquexada pasión de Ángel González”, *Zurgai*, 1, pp. 80-85.
- VIRGILIO (2004): *Bucólicas*. Buenos Aires: Losada.

BIBLIOGRAFÍA

- CASAS, Elena (1980): “Prólogo” a VV. AA. *La retórica en España*. Madrid: Editora Nacional.
- FERRARI, Marta (2001): *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- HERRERA, Fernando de (1972): “Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera”, en GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- LOPEZ BUENO, Begoña (1992): “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro*, XI, pp. 99-111.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN

- MÖNCH, Walter (193?): "El soneto europeo", *Boletín de estudios germánicos*, 10, pp. 112-128.
- RICO VERDÚ, José (1983): "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento", *Edad de Oro*, II, pp. 157-178.
- SCARANO, Laura - ROMANO, Marcela - FERRARI, Marta (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- SCARANO, Laura - FERRARI, M. - ROMANO, M. - FERREYRA, M. (1996): *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SCARANO, Laura (2001): "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, pp. 265-276.
- (2004): "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo", *Anales de literatura española*, 17, pp. 201-212.