

necesaria, sino lujosa, y lo menos que se le puede pedir al lujo es la perfección», afirma de manera contundente en un de sus textos críticos<sup>11</sup>.

Por otra parte, sus prejuicios anticinematográficos que le llevan a hacer responsable al séptimo arte de los excesos narrativos en que incurrían los dramaturgos, no proceden en modo alguno de una actitud de incomprensión ante el mismo; al contrario, Torrente se mostró siempre un apasionado cinéfilo, si bien fue esa pasión lo que le llevó a valorar el cine verdaderamente “artístico” a la vez que condenaba el mediocre, pasto de los públicos insensibles, que era el que, a su entender, estaba influyendo de modo negativo sobre la escena rebajando el grado de exigencia de los espectadores y convirtiéndolos en receptores pasivos de quienes no se requiere el menor ejercicio de imaginación. De su pasión cinéfila dan muestra textos como el dedicado a Charles Chaplin en donde lleva a cabo un análisis de considerable profundidad sociológica y psicológica sobre su figura y su arte<sup>12</sup>. En otros, esa pasión le lleva a criticar con dureza algunos filmes en los que la incompetencia del director o su afán por ampliar la audiencia trae como resultado la vulgarización del tema; es el caso, por ejemplo, de *Más allá del bien y del mal*, la película de Liliana Cavani basada en la relación amorosa entre Nietzsche y Lou-Andreas Salomé<sup>13</sup>. Referirse a la cinefilia de Torrente implica también tener en cuenta los criterios desde los que juzga las adaptaciones de textos literarios a la pantalla y a los casi siempre atinados comentarios que emite sobre ellas; pero ello desbordaría el tema acotado para estas páginas.

11.- Crítica de *La muerte de Ofelia*, de Pablo Martínez Zaro en *Arriba*, 21.5.1952.

12.- “Chaplin, Charlot, Carlitos” en *Informaciones*, 5.1.1978; recogido en *Torre del Aire*, ed. cit., págs. 533-536.

13.- «Para imaginar un genio –afirma– es necesario, por lo pronto serlo»; aunque añade que «hay otras maneras perfectamente dignas de traer a las páginas de un libro, o a las imágenes de un filme, a una persona excepcional», si bien no es el caso de esta película en la que «de los personajes reales no queda más que el nombre» y cuya trama, «independientemente de que haya acontecido o no, es aburrida y torpe» (“Acercas de una película”, en *Informaciones*, 22.6.1978; recogido en *Torre del Aire*, ed. cit., págs. 642-643).

#### “ESPIA DE PALABRAS”: IRONÍA Y POÉTICA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

Juan Carlos Pueo  
Universidad de Zaragoza

Como es natural, toda práctica de la ironía lleva implícita su propia poética. No son escasos, sin embargo, los textos en los que Ángel González hizo notar su predilección por este modo, ni la crítica literaria ha desaprovechado la ocasión para destacarlo una y otra vez como uno de los rasgos más marcados de su obra<sup>1</sup>. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la obra poética de González tiene dos momentos claramente diferenciados por el distinto empleo que se hace de la ironía, más restringido en la primera época, y más amplio en la segunda. Son dos formas de practicar la ironía que González se esfuerza en justificar aludiendo a una crisis de conciencia que le habría llevado, a mediados de los sesenta, a una desconfianza radical de la capacidad de acción de la palabra poética. Pero no quiero adelantar acontecimientos, tan solo indicar que la intención de esta intervención es llevar el ejemplo de este autor, más allá de su trayectoria biográfica, al terreno de la teoría literaria. Lo cual, sin duda, no me perdonarán sus prosélitos, paradigmas vivientes algunos de ellos de la resistencia a la teoría –al igual que el maestro, todo sea dicho<sup>2</sup>–.

1.- Mi intención es ceñirme únicamente a las declaraciones de Ángel González. Ahora bien, si se consulta la bibliografía –no exhaustiva– incluida al final de este ensayo, se observará que los términos “ironía”, “parodia” y “humor” encuentran siempre su sitio. Para una visión más amplia del tema tratado, véase Pérez Parejo (2002), en especial las páginas 529-568.

2.- «En principio soy muy refractario a la lectura de textos críticos. Las teorías en muchos casos son sólo elucubraciones ingeniosas; y la literatura, desde el punto de vista del autor, es una práctica, no una teoría [...] soy también muy mal lector de textos teóricos, que exigen estudio o mucha atención» (González, 1971: 369-370).

Amparado en esa idea de la poesía que, tomando como referente la obra de Langbaum, se ha dado en llamar “poesía de la experiencia”<sup>3</sup>, González ha construido a lo largo de su trayectoria literaria un personaje poético que toma como uno de sus rasgos fundamentales un tono irónico que evolucionará al mismo paso que lo hace dicho personaje. Los temas recurrentes del amor y el paso del tiempo –de innegable raigambre poética, pero de carácter más intimista– alternan en el primer González con una poesía de carácter comprometido, afín a la llamada “poesía social” de la misma época, que ha de buscar algún subterfugio para no despertar una reacción negativa en los censores. El propio poeta lo explica así al referirse a su propia trayectoria literaria:

Han sido bastantes los críticos que relacionaron mi poesía con la ironía –otro rasgo generacional. El uso de la ironía fue, en principio, otro imperativo de la situación. Como es sobradamente sabido, los textos irónicos exigen que el lector invierta el recto significado de las palabras; operación mental que, aunque sencilla, desbordaba de hecho la capacidad intelectual de muchos censores, primera ventaja de un procedimiento que implica además la relación y consiguiente comparación evaluativa de dos puntos de vista opuestos. Así, el procedimiento resultaba doblemente útil: permitía burlar las normas vigentes en materia de censura, y era de una gran eficacia crítica (González, 2005: 409).

Este tipo de ironía en la que el sentido de una palabra o de una expresión ha de sustituirse por su contrario se relaciona generalmente con la figura retórica denominada antífrasis. González suele hacer uso de ella en sus primeros libros, *Áspero mundo* (1956), *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) y *Grado elemental* (1962). Podría citar unos cuantos ejemplos que remiten de forma más concreta a la situación histórica que se halla tras ellos, pero esto ya ha sido suficientemente tratado por la crítica (vease la bibliografía al final de este artículo). Prefiero, por esta razón, ceñirme a la cuestión planteada en este seminario, que no

3.- Refiriéndose al grupo poético de los cincuenta, al que siempre le ha adscrito la crítica, González explica: «En estos poetas, el esquema generacional vuelve a tener sentido. Muchos de ellos enlazan, en cierto modo, con el grupo antes aludido, a través de la elaboración de una poesía de tono y temática civil, que tiene más que ver con el realismo crítico que con el realismo social. Pero, vistas las cosas desde hoy, lo que los configura como generación o promoción no es eso, sino su fidelidad a una modalidad más compleja o menos especializada de realismo que suele conocerse con el nombre de *poesía de la experiencia*, y el más o menos vago carácter moral que dicha concepción del poema implica. En conjunto, lo que se advierte en la obra de los poetas del medio siglo respecto a sus inmediatos antecesores es un mayor distanciamiento (que en algunos casos llegará a ser, ya en los años sesenta, desinterés) respecto al tema político-social, desplazado por preocupaciones éticas y manifestado en actitudes críticas o irónicas, que no impiden que el poema siga siendo una reflexión (meditación y en muchos aspectos también revelación o réplica) de la realidad» (González, 2005: 382-383; cursiva en el texto). Como se comprobará a lo largo de este artículo, no hay ninguna razón para suponer, a pesar del uso de la tercera persona, que Ángel González se considerase fuera del grupo o generación de los cincuenta.

es otro que el de la poética, que ejemplificaré en este caso con algunos textos en los que González define su escritura por contraste con la obra de los poetas que más le fascinaron durante su juventud, en especial Juan Ramón Jiménez. Confiesa González que sus primeros poemas, escritos sin intención de verlos publicados<sup>4</sup>, eran de carácter intimista, si bien muy pudoroso, lo que le llevó a adoptar un lenguaje voluntariamente difícil con la intención de no descubrirse demasiado<sup>5</sup>. La deriva hacia una poesía más expansiva, abierta y espontánea se producirá con la lectura de Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Eugenio de Nora, etcétera: «Gracias a ellos me di cuenta de que la poesía no es solo textura o forma para hablar de los “blancos, pulidos senos de Amaranta”, sino que también se podían decir otras cosas en un poema» (González, 2005: 438). Convencido de la necesidad de compromiso de la poesía que se escribía en aquella época, convencido de que dicha poesía daría el testimonio apropiado para ayudar a un cambio político<sup>6</sup>, González pasa, con el entusiasmo del converso, a satirizar toda poética que rehuse tomar partido hasta mancharse. Como en los poemas políticamente comprometidos, la ironía toma forma de antífrasis en estos primeros ejemplos, estableciéndose a lo largo del texto dos posiciones contrapuestas para que el lector se identifique con aquella que el poeta considera más adecuada al oscuro período histórico en el que se ha visto inmerso. Me limitaré a un par de muestras. La primera se encuentra en *Áspero mundo* (1956), lleva por título “Soneto a algunos poetas” y comienza con este cuarteto:

Todas vuestras palabras son oscuras.  
Avanzan hacia el hombre con serena  
palidez; miedo trágico que os llena  
la boca de palabras más bien puras.

(González, 2004: 46)

4.- «Escribir se reducía a un ejercicio sin trascendencia que se acababa en el mero acto de la escritura» (González, 2005: 405). El lector interesado puede hallar una muestra de estos poemas juveniles en Rivera, ed. (2002), pp. 28-43.

5.- «Pero la poesía que leía en mi primera juventud tenía poco que ver con mi experiencia. Por eso y por una especie de pudor cuyo alcance explicaré, comencé haciendo una poesía muy literaria, que revelaba muy poco de mí mismo, y creo que fue un buen aprendizaje. Yo intuía que los poemas revelan mucho de la persona que los escribe, y no me agradaba la idea de que esos textos cayeran en manos de otra gente. Por un elemental sentido del pudor hice esa poesía ambigua, o mejor dicho opaca, que no transparentaba mi sentimiento» (González, 2005: 436-437).

6.- «Bueno, cuando yo comencé no a escribir, sino a publicar me planteé el problema de hacer una literatura que sirviera para algo; no sabía muy bien para qué en el principio. Y en seguida supe que yo quería hacer, por lo menos, un testimonio de la realidad española, de la realidad contemporánea en general, y que ese testimonio yo lo quería hacer con intención de que contribuyese a cambiar esa realidad española que no me gustaba. Eso desde el principio, desde que empecé a escribir para publicar. Esa actitud duró, más o menos, esos años [1955-63] que tú señalas ahí. Luego, naturalmente, la rectifiqué, la cambié» (González, 1975: 336).

No es necesario proseguir con el texto, quedémonos tan solo con la incertidumbre que se desprende del modo en que se describe la actitud de estos poetas: palabras «oscuras», «serena palidez» o «miedo trágico» no auguran nada bueno; pero cuando el poeta vuelve a las palabras de estos colegas para calificarlas de «más bien puras», la reflexión se convierte en reproche, pues la pureza no admite dudas ni matices. El imperativo ético al que me he referido antes choca con la endeble torre de marfil en que se encierran estos poetas, y la echa abajo hasta dejar a esta clase de poesía desnuda hasta de sus propios fundamentos. La antifrasis hace que veamos impureza allí donde presuntamente se había afirmado lo contrario, y González dedicará el resto del poema a establecer un contraste entre las pretensiones de estos poetas y la imposibilidad de mantenerse al margen de las circunstancias. El soneto termina con una acusación directa que desmonta toda pretensión de esencialidad: «Impura, inútil, honda es vuestra pena».

Otro poema, esta vez de su siguiente libro *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), da cuenta de esta actitud. Su condición de poética explícita viene subrayada por el hecho de que encabeza el libro, convirtiéndose así en una declaración de intenciones. Sin embargo, el poema comienza planteando en el futuro una situación negativa:

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».

El reproche imaginado por el poeta se dirige a lectores avisados, los “compañeros de viaje” que sabrán dar a estas palabras el sentido inverso que les corresponde, el rechazo a quienes identifican la poesía con violines y noches perfumadas, y también a quienes la entienden como lenguaje destinado al canto y la celebración de la realidad, del mundo o de la vida —esa peculiar idea de poesía pura contra la que se posiciona González una y otra vez, como veremos más adelante—. El contraste entre un ideal poético rechazado y una realidad que se impone al poeta para determinar el sentido de su tarea se subraya en la siguiente estrofa, cuando el poeta deja de lado el recurso a la antifrasis para dar cuenta de sus verdaderos motivos:

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.

(González, 2004: 65)

No quiero dar a entender que el contraste que se establece entre los dos sentidos en juego haya de ser necesariamente explícito, ni siquiera que sea este un procedimiento habitual en la poesía de Ángel González. Tan solo quiero resaltar el hecho de que, en la antifrasis, el contraste entre el sentido explícito y el sentido oculto se hace evidente con facilidad, dado que son opuestos. En cuanto el sentido explícito revela su incongruencia, el sentido oculto se hace patente con total, absoluta claridad<sup>7</sup>. Las intenciones del autor son manifiestas, quiere dar cuenta de su rechazo —al régimen franquista, al sistema capitalista, a la poesía pura— mediante afirmaciones que no engañan a nadie. ¿Existe acaso un lector lo suficientemente ingenuo para creer en la sinceridad con que el poeta parece atender al reproche de ese personaje del futuro? ¿Existe siquiera la posibilidad de tomar en serio un enunciado que habla de «violines estirándose indolentes» cuando el personaje poético de González, propiciado no solo por su poesía, también por los textos que orbitan alrededor de ella —en 1961 como en 2007—, es la de un poeta “comprometido” con el momento histórico que le ha tocado vivir? En la antifrasis, la indeterminación está reducida al mínimo porque el sentido oculto del mensaje no puede deslizarse hacia la ambigüedad, ha de quedar bien claro para quien quiera descubrirlo<sup>8</sup>. La antifrasis resuelve todas sus contradicciones en términos de dualidad, no exenta las más de las veces de cierto maniqueísmo: o esto, o aquello; o poesía comprometida, solidaria y útil, o poesía pura, intimista y decorativa.

7.- Esto es lo que Wayne C. Booth denomina “figuración irónica estable”, proceso que reduce a la ironía a una sustitución de términos que adopta la siguiente secuencia de movimientos interpretativos: 1) rechazo del significado literal; 2) ensayo de interpretaciones o explicaciones alternativas; 3) decisión acerca de los verdaderos conocimientos o creencias del autor; 4) elección del significado definitivo (Booth, 1974: 36-38).

8.- «Entonces, para que esa palabra fuera subversiva hacía falta que el lector supiera de lo que iba. Por eso, en cierto modo, es verdad, como decía alguien criticando nuestra poesía, que nosotros éramos poco eficaces porque hablábamos para convencidos. La gente que lo entendía ya estaba de acuerdo con nosotros; el que no sabía de lo que iba, ése no lo entendía del todo. Esos poemas eran en cierto modo un guiño de ojo a una persona con la que estábamos de acuerdo previamente. En cierto modo, era verdad lo que decían» (González, 1975: 342).

La falsedad de tales postulados se hace evidente cuando el poeta se da cuenta de que la poesía moderna se ha venido constituyendo a partir del yo, un yo que, por si fuera poco, ha entrado en una crisis de la que le resulta imposible salir. La amenaza del solipsismo pende sobre la escritura poética, más que sobre ninguna otra, y el ejemplo de Machado, poeta que sustituye a Juan Ramón Jiménez en las preferencias de González, da buena prueba de ello: defensor a partir de *Campos de Castilla* de una poesía que busca atender al tú o, por lo menos, al nosotros, su yo se interpone una y otra vez hasta que el poeta llega a la constatación de que no le es posible renunciar por completo a él. Por tanto, enfrentado a ese personaje poético sin fisuras, con una clara conciencia de su misión poética y de los interdictos que ha de tener en cuenta, el que se ofrece al lector a partir de *Grado elemental* (1962), *Palabra sobre palabra* (1965) y, sobre todo, *Tratado de urbanismo* (1967), es un personaje poético en crisis<sup>9</sup>, una crisis que tiene su origen en la progresiva desconfianza de González en la capacidad del lenguaje poético. Las causas del desengaño vienen de la confianza dada a la palabra poética para cambiar la situación política, según los dictados de la denominada “poesía social”, lo que puede parecer hoy día un caso de excesiva ingenuidad, pero que, siempre según el testimonio de González, era precisamente lo que se pretendía:

El poema «Preámbulo al silencio» viene a ser la negación de mi intermitente, pero hasta entonces sostenida ilusión en la capacidad activa de la palabra poética. En aquellos años personalmente –y objetivamente– difíciles, cuando la esperanza en un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido primero en impaciencia y luego en decepción, nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediada la década de los sesenta, 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 (González, 2005: 412).

En su momento, esta desconfianza marcó la actividad literaria de González dirigiéndola hacia lo que el poeta llega a denominar «una especie de “antipoesía” en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las “palabras inútiles”» (2005: 413). Pero la duda no llegó a afectar de modo permanente a nuestro poeta, quien volvió rápidamente a los cauces de la poesía que había defendido hasta entonces, comprometida con la defensa de la dignidad del hombre y atenta a la situación histórica, pero sobre

9.- En 1971, en la entrevista que incluye Federico Campbell en *Infame turba*, González hacía ver su cansancio respecto a este personaje: «Pero lo cierto es que estas preocupaciones han reaparecido en todos mis libros. En este momento siento muchas veces que están gastadas, que ya las expresé suficientemente, que ya me ví a mí mismo desde el mismo ángulo en diferentes posturas. No tengo demasiado interés en decir lo mismo, pero a veces me resulta inevitable» (González, 1971: 372).

todo al vivir cotidiano en que esta se inserta<sup>10</sup>. También la poesía posterior a *Tratado de urbanismo* fue alejándose progresivamente de las señas de identidad de la poesía políticamente comprometida –aunque sin abandonarla nunca del todo– para dedicarse a asuntos más cercanos a lo experimentado intimamente por el personaje: el erotismo, el paso del tiempo y la evocación elegíaca del pasado, la revelación a través de la música, etcétera. Así pues, a finales de los setenta, la crisis parecía haber sido superada con relativa facilidad<sup>11</sup>, y los presupuestos poéticos de González habían vuelto a la visión de la realidad<sup>12</sup> a través de los ojos de un yo poético que se dedica a filtrarla por medio del lenguaje<sup>13</sup>. Sin embargo, nada más engañoso que esta pretendida voluntad de hacer borrón y cuenta nueva: pues la desconfianza en las bondades de la palabra poética ha sido sustituida por el escepticismo hacia la idoneidad del personaje poético que hace uso de ella. Este escepticismo se expresa a través de la ironía –no hay otra posibilidad si el poeta no quiere reducir al silencio a su personaje–, pero es una ironía que ya no se limita a la antífrasis, sino que se injerta en la ironía moderna, la cual tiene sus raíces, como es bien sabido, en la ironía romántica.

10.- «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» (González, 2005: 474).

11.- «Eso me ha hecho pensar que mi creencia en la ineficacia de la palabra poética respondía más a una decepción transitoria que a una convicción profunda. En efecto, sigo creyendo que la palabra poética, si logra alzarse hasta el nivel de la verdadera poesía, no es nunca inútil. Porque las palabras del poema configuran con especial intensidad ideas y emociones, o a veces incluso llegan a crearlas [...]. Pero aun sin ambiciones de transformar al mundo, con la más modesta pretensión de clarificarlo (o de confundirlo) o simplemente de nombrarlo (o de borrarlo), la poesía confirma o modifica nuestra percepción de las cosas, lo que equivale, en cierto modo, a confirmar o modificar las cosas mismas. La fe en la eficacia de la actividad artística la expresó con más radicalidad que nadie Oscar Wilde, cuando dijo que la Naturaleza imita al arte. Ningún poeta social se atrevió a hacer una afirmación tan extrema y comprometida» (González, 2005: 414-415).

12.- Ya en 1975, interpelado sobre el consejo que daría a un poeta joven, responde González: «Yo le diría algo que está cerca de lo que ha sido y sigue siendo mi estética: que no prescindiera de la realidad, esa palabra tan fea y que tanto molesta a los críticos y a los articulistas. Comprendo que es muy vaga, pero, en cualquier caso, sirve para entenderse. Y yo le diría que no prescindiera totalmente de la realidad a la hora de escribir. Ni de la realidad lingüística, de la realidad del idioma que maneja, ni de la realidad histórica y social; está muy de moda hablar de la poesía como destrucción del lenguaje. A mí me parece que no es necesario hacer esta tarea destructora del lenguaje. A mí me parece que es incompatible con la gran poesía. Yo creo que la gran poesía tiene en cuenta también la realidad lingüística –no la destruye. La puede, naturalmente, incluso deformar, reestructurar, pues es lógico y necesario hacerlo así a la hora de escribir, pero no hace falta destruir la realidad en cualquier caso [...]. Y que también tuviera en cuenta el mundo exterior: la realidad en que vive entre los hombres, el tiempo histórico, no sólo el tiempo íntimo del poeta» (González, 1975: 346; cursiva en el texto).

13.- «Sigo creyendo en la utilidad de la poesía y de las palabras. Aunque en los años interminables del franquismo escribí sobre la inutilidad de las palabras, cansado de que nada cambiase, después he vuelto a defender su utilidad. Es cierto que el debilitamiento de las propias ideas y las desilusiones de la propia experiencia, obliga a veces a poner en duda la eficacia de las palabras. Pero si uno se aleja de la biografía inmediata, comprende uno que el conocimiento poético se basa en una iluminación, en una transformación del mundo» (García Montero-González, 2007: 35-36).

Heredera de la ironía socrática, la ironía moderna no es, de ninguna manera, un procedimiento retórico, más o menos explícito a la hora de ser descubierto por el receptor, sino una actitud, una forma de ser y de estar en el mundo que va más allá de posicionamientos concretos respecto a determinadas cuestiones para, al final, abarcarlo absolutamente todo. Ironía es el perpetuo cuestionamiento de todo aquello que pueda ser objeto de certidumbre. En este sentido, puede verse también como un rasgo de carácter, opuesto a la cerrazón de quienes creen estar en posesión y usufructo de verdades eternas e inamovibles. Como indica el propio González:

[...] 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 [...]. Así, se explica mi fidelidad a unas fórmulas irónicas que, más que rasgos externos del poema, son en sí mismas una parte importante de lo que quiero expresar (González, 2005: 410).

Las declaraciones de fe afectan a la poesía y al compromiso del poeta: a pesar del breve momento de crisis, González no está dispuesto a renunciar a ninguna de las dos. Ni siquiera está dispuesto a renunciar a los encantos de la antífrasis, como lo demuestra el poema titulado “Antífrasis: a un héroe” –en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977)–, en el que se dirige a cierto «general benemérito» instándole a que siga «degollando enemigos» y a que aumente la grandeza de la patria «decapitando a los malos ciudadanos» (González, 2004: 328). Y, sin embargo, ya nada es lo de antes, el presunto control que el poeta ejercía sobre su actividad ha quedado en entredicho, y el personaje poético que había construido Ángel González, con su fe en la íntegra misión de la poesía, es sustituido por un carácter un poco más cáustico, más consciente de sus alcances<sup>14</sup>. Los títulos de sus libros, levemente irónicos en los casos de *Grado elemental* (1962) y *Palabra sobre palabra* (1965), pasan a indicar de forma meridiana el cambio

14.- El ejemplo de los apócrifos machadianos ofrecían una salida por la tangente que hubiera podido mantener la ficción del personaje filtrándolo a través de la ironía, pero la angustia de la influencia impidió a González decidirse por este camino: «Pienso ahora que el hecho de poner el énfasis en lo convencional y formulario –los “procedimientos”– es un intento de salir del “personaje poético” que mis libros anteriores habían configurado. Nada mejor para eso que la creación de un autor apócrifo, pero estando tan próximo el ejemplo de Machado me pareció una solución arriesgada» (González, 2005: 413).

de perspectiva que ha tenido lugar en su poética, desde *Tratado de urbanismo*<sup>15</sup> (1967) y *Procedimientos narrativos*<sup>16</sup> (1972), hasta llegar a títulos como *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977) y *Prosemas o menos* (1985). *Deixis en fantasma* (1992) y *Otoños y otras luces* (2001), en cambio, suponen un retorno a una poética más grave, centrada en el tema del paso del tiempo y en la que, no obstante, el yo poético sigue siendo percibido con cierta distancia, aunque lo irónico queda impregnado de la melancolía que da el tono elegíaco a los dos poemarios.

Con todo, me interesa más destacar los textos en los que la poética de Ángel González se expone explícitamente, bien que matizada por la ironía. Son textos en los que el concepto de poética aparece relativizado, tratado con cierta ambigüedad, rompiendo el esquema según el cual una poética se constituye como declaración de intenciones de la que se vale indefectiblemente su autor cada vez que se aplica a su tarea literaria. Declaración de intenciones que se ha de plantear siempre en serio y que implica además una actitud positiva hacia la escritura. Sin embargo, ya en *Palabra sobre palabra* (1965) había ofrecido González una muestra de su desconfianza hacia su actividad poética al comenzar el poema “Las palabras inútiles” con los siguientes versos:

Aborrezco este oficio algunas veces:  
espía de palabras, busco,  
busco  
el término huidizo,  
la expresión inestable  
que signifique, exacta, lo que eres.

(González, 2004: 189)

15.- «*Tratado de urbanismo* es un título deliberadamente prosaico e irónico que obedece al intento de desmitificar la poesía, cuyo referente no tiene por qué ser únicamente lo inefable o lo sublime; la poesía –pensaba yo cuando estas cuestiones obvias eran aún objeto de polémica– también puede aludir a las vulgares, las cotidianas realidades de los seres humanos. Y no sólo puede; en determinadas circunstancias, tal y como yo veía entonces las cosas –aquellas cosas que sucedieron en España y en Europa a partir de 1936–, la implicación de la poesía en la prosa de la vida era, más que una posibilidad, una necesidad; en mi caso, debido a mi peculiar vivencia de la historia, una fatalidad» (González, 2005: 465).

16.- «Pienso ahora que el hecho de poner el énfasis en lo convencional y formulario –los “procedimientos”– es un intento de salir del “personaje poético” que mis libros anteriores habían configurado [...]. Aunque en principio sin deliberación, creo que el afán de acabar con el viejo personaje influyó en mi reiterada apoyatura en lo más impersonal y ajeno, es decir, en las fórmulas y en los rótulos estilísticos: calambures, antífrasis, fábulas, apotegmas, glosas, etc., pensando en asimilar “las actitudes sentimentales que habitualmente comportan”. En cierto modo, 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» (González, 2005: 413).

Obsérvese cómo aparece caracterizado el personaje poético de González en su deseo de dar al significado el exacto significante que le corresponde. La actividad del espionaje tiene connotaciones negativas por lo que tiene de doblez y disimulo –por eso los espías de novelas y películas prefieren que se les llame “agentes”–, y estas connotaciones sirven para subrayar el aborrecimiento que suscita la actividad poética, declarado en el verso anterior, aunque se matice que esto solo ocurre en algunas ocasiones. Tampoco la repetición del verbo «busco» o los sintagmas «el término huidizo» o «la expresión inestable» ayudan a dar una impresión de comodidad respecto a la escritura, sino que declaran la frustración que acompaña al poeta en su búsqueda. Más aún, los versos siguientes –que no citaré por no hacerme prolijo– hacen referencia al lenguaje poético, parodiándolo incluso, como obstáculo para alcanzar la unión con la amada. Ahora bien, la ironía se hace presente al ofrecer el poema dos niveles de discurso –puestos en relieve mediante el uso de guiones y expresiones en cursiva– que distinguen la reflexión del poeta sobre su labor y el probable resultado de esta, caracterizado por su retórica voluntariamente “poética”. Al hacerlo así, al plasmar además las dudas acerca de lo que considera la expresión adecuada, el poeta se muestra como último responsable de esa situación aborrecida en la que la poesía parece una actividad alienante, por querer sustituir a la vida que, en principio, pretendía reflejar.

Hay en los textos metapoéticos de esta época una intención de quitar hierro a los presupuestos poéticos que animan la escritura de González rebajando la relación de la poesía con lo sublime. Así ocurre en el poema “A veces” que encabeza el poemario *Breves acotaciones para una biografía* (1971):

Escribir un poema se parece a un orgasmo:  
mancha la tinta tanto como el semen,  
empreña también más, en ocasiones.  
Tardes hay, sin embargo,  
en las que manoseo las palabras,  
muerdo sus senos y sus piernas ágiles,  
les levanto las faldas con mis dedos,  
las miro desde abajo,  
les hago lo de siempre  
y, pese a todo, ved:

no pasa nada.

Lo expresaba muy bien César Vallejo:  
«Lo digo, y no me corro».

Pero él disimulaba.

(González, 2004: 259)

Pero la cuestión no es tanto rebajar la idea de poesía como rebajar, ante todo, la relación del poeta con esta. Puede parecer que términos tan poco “poéticos” –según la retórica tradicional– como “orgasmo”, “semen” o “empreña” pretenden envilecer el acto de la escritura, pero su función, en realidad, no es otra que la de dar el tono adecuado para que el lector identifique a los dos personajes en juego, según un tópico de la poética moderna: la poesía como la mujer deseada y el poeta como el amante que identifica en la escritura la culminación del acto amoroso. Ahora bien, si en la tradición poética el acto amoroso suele ser connotado positivamente, las alusiones al proceder zafio y rutinario con que afronta el poeta dicho acto («manoseo las palabras», «les hago lo de siempre») o a la impotencia que le pone punto final («no pasa nada»), hacen que la culpa recaiga sobre la escasa habilidad para llegar al clímax del poeta –o de los poetas, ya que González se apoya en el Vallejo de *Poemas humanos*, quizá para no sentirse demasiado solo–. Se insiste aquí, por tanto, en que la raíz de la desconfianza de González no se halla en la pretendida incapacidad de la poesía para expresar la realidad, sino en la real incapacidad del poeta para hacer que su relación con la poesía llegue al puerto al que le gustaría arribar.

La impotencia del poeta vuelve a aparecer en la sección central de su *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977), titulada significativamente “Metapoesía” y formada por cuatro poemas en los que se exponen distintas perspectivas acerca de la escritura poética. Fijémonos en primer lugar en el primero de ellos, que vuelve sobre lo dicho, la incapacidad del poeta para gozar de control absoluto, como él desearía, sobre su actividad poética:

#### 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.

(González, 2004: 315)

Aquí González ya no se muestra tan decepcionado como en los poemas citados anteriormente, se limita a exponer una situación en la que la realidad toma la iniciativa para expresarse a sí misma por medio de un lenguaje con el que se halla en connivencia, mientras que el poeta, o el lector –cualquiera de los dos, pues González hace referencia a «el hombre que los mira»– queda reducido a la condición de mero observador que solo puede percibir el poema en comunión con la realidad o fracasar en su empeño. Hay, por encima de las ironías que manifestara anteriormente respecto a su capacidad poética, una afirmación optimista de los postulados de la “poesía de la experiencia” por la que el concepto de realidad experimentada, tan caro al poeta, se impone sobre cualquier otra noción que pueda justificar la escritura de poesía para así salvarla de las sospechas que han pendido sobre ella. El poema se convierte así en un objeto autónomo cuya existencia es independiente de la de su creador y de la situación que le han dado origen, los cuales quedan en la sombra para dar paso a una experiencia de lectura en la que lo que se revela es un personaje poético que, como el William Wilson de Poe, aspira a sustituir al poeta<sup>17</sup>, como se especifica en este texto que lleva por título “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 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. (González, 2005: 458).

El tratamiento humorístico del personaje poético, una constante en la poesía del González posterior a *Tratado de urbanismo*, busca exagerar su insignificancia de tal forma que queden tan solo en juego las palabras y las cosas a las que estas remiten, estableciéndose

17.- «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» (González: 2005: 463-464).

entre ellas una relación misteriosa, mágica, nada arbitraria («expresan lo que quieren / la brisa, el sol, las nubes»), en la que la labor del poeta queda reducida a la simple “puesta en marcha” del mecanismo por el que el poema alcanzará su condición autónoma<sup>18</sup>. Pero tras este acto, el poeta es fagocitado por su propia creación, y pasa a convertirse en casi nada, en personaje o fantasma<sup>19</sup>, un ser situado en la frontera entre lo real y lo irreal que solo puede ser considerado a partir de la experiencia de lectura, en la que él no puede participar si no renuncia al rol de creador para aceptar el de lector –de su propia obra, pero lector–<sup>20</sup>. González no se desdice de esta posición, y todavía en *Otoño y otras luces* (2001), dirá, achacando la responsabilidad del poema al Tú al que se dirige:

Estos poemas los desencadenaste tú,  
como se desencadena el viento,  
sin saber hacia dónde ni por qué.  
Son dones del azar o del destino,  
que a veces  
la soledad arremolina o barre;  
nada más que palabras que se encuentran,  
que se atraen y se juntan  
irremediamente,  
y hacen un ruido melodioso o triste,  
lo mismo que dos cuerpos que se aman.

(González, 2004: 465)

Ahora bien, mientras que el primer texto de la sección “Metapoesía” describe la desaparición del poeta en ciertas ocasiones, convertido en fantasma por su propia creación, el segundo, el titulado “Orden (Poética a la que otros se aplican)”, lo reafirma en su oposición a otras formas de entender la poesía que el poeta se niega a aceptar. Como en los textos citados de sus primeros libros, González se dedica a censurar la postura de los poetas esteticistas que pretenden una poesía pura en la que la búsqueda de la palabra esencial y el nombre exacto de las cosas sirven de anteojeras que impiden la percepción

18.- «Cuando me pongo a escribir un poema, es porque el poema ya está 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» (González, 2002: 27).

19.- «Un poeta lo es sólo mientras escribe un poema, luego deja de serlo. A mi jamás se me ocurre decir que soy poeta, y si alguien lo dice me quedo confuso y avergonzado. Mucho menos, por consiguiente, habré premeditadamente decidido convertirme en poeta» (González, 1984: 29).

20.- «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» (González, 2005: 472).

de la realidad inmediata, que debería ser, siempre según González, el verdadero objeto de la poesía. Su actitud hacia estas poéticas es siempre de oposición, pues la defensa de la libertad no prohíbe que se tome partido, aun cuando se haga, nuevamente, por medio de la antífrasis. De ahí que el poeta haga alusión a la anécdota que Platón (*Teeteto*, 174 AB) tomó de las fábulas esópicas para adjudicársela al filósofo Tales de Mileto, quien se habría caído a un pozo por ir mirando las estrellas y habría tenido que sufrir además las burlas de una esclava tracia que se reía de él por ir con la vista levantada hacia el cielo en vez de preocuparse por lo que pasaba en la tierra. González emplea un tono que parodia las invocaciones de la poesía antigua –los epigramas de la *Antología palatina*, por ejemplo– para invertir el sentido del reproche y convertirlo en anti-precepto poético con que se alude satíricamente a los poetas que, en lugar de atenerse a la realidad, buscan justificar su actividad poética ateniéndose a la coartada metafísica:

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

(González, 2004: 316)

Pero la posición del poeta en este asunto resulta, cuando menos, ambigua. Pues, al mismo tiempo que defiende la multiplicidad de perspectivas<sup>21</sup>, cuando se trata de movimientos, escuelas o poetas que le parece que se sitúan en contra de sus postulados, arremete contra ellos con una virulencia digna de mejor causa. A partir de los años setenta, la bestia negra de González –aunque también se atreve con poetas canónicos de la talla de Mallarmé o Juan Ramón Jiménez– será la poesía novísima, a la que no ahorra burlas ni descalificaciones, hasta acusarla de ser «una secreción final del franquismo de última hora» (González, 2005: 387). El motivo de su inquina hacia todos estos autores reside en una percepción de su poesía como actividad consagrada a la Belleza o a la Metafísica, o a ambas. Obviamente, reducir la poética novísima a un juego burgués de carácter esteticista, mero intento de resucitar los peores defectos del modernismo, supone un triste caso de ceguera crítica<sup>22</sup>, si es que no se reduce a expresar la incomodidad del

21.- «Ya Luis Cernuda había advertido que “en la morada de la poesía hay muchas mansiones”. Así es, por fortuna; porque en esa multiplicidad de “mansiones” consiste la grandeza y el esplendor de la poesía. Lo que ocurre es que un poeta no puede ocuparlas todas, está obligado a elegir su propio espacio, por fuerza limitado, y desde él piensa, opina y escribe. Cuando un poeta habla de poesía, está justificando o defendiendo, aunque no lo sepa, su posición dentro de la gran “morada” que la que habita. Yo si lo sé, y no quiero ocultar que lo que diga aquí acerca de la poesía, en el fondo no será más que un alegato en defensa de mis intereses» (González, 2005: 478).

22.- Véase, por ceñimos únicamente a la publicación de la antología de Castellet, el artículo de Túa Blesa “Hem de fer foc nou” (Blesa, 2004: 17-35).

poeta al sentirse desplazado por una nueva generación que, precisamente, busca tomar posiciones frente a la poética dominante<sup>23</sup>. Pero aparte de las reprensiones que dirige a la poesía novísima, González emplea la ironía para producir de nuevo alguna parodia en la que trata de imitar –con mucha gracia, todo hay que decirlo– el supuesto estilo esteticista-decadente-pseudomodernista de los poetas recriminados. Cito el final de la “Oda a los nuevos bardos” –incluida en *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977)– por parecerme una muestra de la disposición irónica de un González que muestra sus mejores cartas cuando no se deja llevar en exceso por la acritud:

Otras tardes de otoño reconstruyen  
el esplendor de un tiempo desahuciado  
por deudas impagables, perdido en la ruleta  
de un lejano Casino junto a un lago  
por el que se deslizan cisnes, *cisnes*  
*cuyo perfil*

–anotan sonrientes–  
*susurra, intermitente, esos silentes:*  
*aliterada letra herida,*  
*casi exhalada*

–puesto que surgida  
*de la aterida pulcritud del ala–*  
*en un S. O. S. que resbala*  
*y que un peligro inadvertido evoca.*  
*¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca*  
*al agua antes tranquila y ya alarmada,*  
*era tan sólo nada-cisne-nada!*

Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.

(González, 2004: 334-335; cursiva en el texto)

23.- El propio González lo plantea así ya en 1971: «La primera impresión que tengo es que escriben bien, pero si se quedan en una posición puramente esteticista, si no salen de esa aparente (y a mi modo de ver innecesaria) vuelta al modernismo, no les veo un futuro claro. Parece que tienen mucha prisa por afirmarse, por manifestar su personalidad frente a los poetas mayores que ellos. Es un fenómeno que se da con frecuencia y a lo mejor resulta conveniente. Durante los últimos años, nosotros hemos estado dándole vueltas al problema de la realidad, la comunicación, el arte testimonial o comprometido. Muchos de nuestros poemas responden a esas preocupaciones. 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, 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» (González, 1971: 376). Por las mismas fechas, González daba otras razones de su antipatía: «Esa utilización del mundo “camp” por parte de los “novísimos” me ha sentado muy mal, si, he reaccionado de un modo hepático, ha sido como una especie de despojo, como si esos poetas llegaran a mi casa y se disfrazaran con mis trajes» (González, 1972: 186).



Uno de los rasgos irónicos de toda parodia reside en el hecho de que el parodista se digne a escribir un texto según una poética que desdeña, aunque sea para ponerla en ridículo. Su actitud crítica queda atemperada por el empleo de un humor que no desdeña que uno mismo se rebaje, momentáneamente, a adoptar los rasgos del otro, como si se pusiera una máscara de carnaval<sup>24</sup>. En este caso, podría decirse que el elemento irónico de la parodia refuerza la construcción de ese personaje poético que quiere relativizar no la responsabilidad del poeta, pero sí su asunción de unos postulados esencialistas que determinen su quehacer en todo momento y en una dirección particular. Es una lástima que, al insistir en el uso de la antífrasis, la ironía pierda toda su fuerza poética para quedar reducida a mero artificio retórico. Porque la antífrasis es en realidad negación del concepto moderno de ironía: su apelación a elegir entre el significado explícito y el significado oculto es índice de un posicionamiento fundamentalista en el que solo se puede estar dentro o fuera, a favor o en contra.

Pero a la ironía moderna no se la invoca en vano, y una vez se ha requerido su presencia nadie puede librarse de su avidez de cuestionarlo absolutamente todo. Vuelvo a la sección "Metapoética" de *Muestra, corregida y aumentada...* (1977) y al primer poema de la serie, cuyo título especifica que el personaje Ángel González solo intenta aplicarse a esta poética a veces. «A veces» era, justamente, el título del poema comentado inmediatamente antes, el de *Breves acotaciones para una biografía* (1971), y el sintagma «algunas veces» aparecía también en el primer verso de "Las palabras inútiles". Al insistir en la validez ocasional de los postulados poéticos contenidos en estos tres poemas, González relativiza su alcance: nos las tenemos que ver, por tanto, con una poética irónica que no busca sentar unos principios inmutables por los que haya de regirse la escritura. De ahí que el tercer poema, el titulado "Contra-orden", vuelva a poner sobre la mesa el hecho de que la poética que enuncia solo es válida «ciertos días»; de ahí también, y esto es más importante, que esta poética, en concreto, se haga canto de rebeldía que hace del poema un espacio de libertad transitable en todos los sentidos:

CONTRA-ORDEN. (POÉTICA  
por la que me pronuncio ciertos días.)  
Esto es un poema.

24.- Como ha señalado Linda Hutcheon (1985: 52-55), la parodia no es un enunciado irónico, sino un acto de enunciación irónico. Para una exposición de las relaciones entre ironía y parodia, véase el capítulo tercero de mi libro *Los reflejos en juego* (Pueo, 2002: 69-98).

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.

(González, 2004: 317; cursiva en el texto)

Y, para que no falte su correspondiente contradicción, el cuarto poema, titulado "Poética n.º 4", impondrá —a través de la parodia becqueriana— una regla inapelable para todo poeta, el amor por el lenguaje, simbolizado por un objeto más académico que poético, el Diccionario:

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

(González, 2004: 318)

Los dos últimos textos de la sección constituyen, pues, una afirmación de la presencia efectiva del poeta en su obra —presencia que le hemos visto negar en varios textos—, por medio de la libertad y del amor al lenguaje. Libertad que relativiza toda preceptiva, amor que convierte en poesía todo lo que toca<sup>25</sup>. Al incluir estos dos textos, González está colocando a los dos textos anteriores en una posición en la que sus afirmaciones quedan relativizadas hasta que solo queda en pie la única

25.- «Juan Ramón Jiménez, el Antonio Machado intimista de las *Soledades*, el Gerardo Diego creacionista, el Alberti y el Lorca más líricos y brillantes, fueron para mí, durante algunos años decisivos, un descubrimiento deslumbrador. Nada de lo que en ellos leía tenía que ver con mi experiencia, con lo que era y había sido mi vida, pero en esas lecturas encontraba algo que aun ahora, al cabo de tantos años, sigo considerando importante: la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje (González, 2005: 405).

poética posible desde la ambigüedad que propicia la ironía moderna, una poética de la indeterminación contra la que se estrella cualquier intento de prescribir qué deba ser la poesía<sup>26</sup>. Ante la libertad y el amor al lenguaje, nada pueden las pretensiones de ponerle puertas al campo poético, ni las apelaciones a posicionarse a favor de esta o en contra de aquella forma de entender la poesía. Véase así cómo, al final, la ironía moderna gana la partida.

### Bibliografía

- AA. VV. (1987): *Ángel González, verso a verso*. Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias.
- (1990): “Ángel González”, *Anthropos*, 109 (núm. monográfico).
- (1997): “Guía para un encuentro con Ángel González”, *Luna de Abajo*, 3 (núm. monográfico).
- (1998): *Ángel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia*. Oviedo, Tribuna ciudadana.
- Alarcos Llorach, Emilio (1969): *Ángel González, poeta (variaciones críticas)*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (1996): *La poesía de Ángel González*. Oviedo, Nobel [versión corregida y aumentada de Alarcos Llorach (1969)].
- Armisen, Antonio (1998): “Sobre el hombre y el nombre: notas de lectura a «Para que yo me llame Ángel González»”, *Gramma y cal*, 2, pp. 129-146.
- Baena Peña, Enrique (2007): *Metáforas del compromiso (configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*. Madrid, Cátedra.
- Benson, Douglas K. (1978-79): “Ángel González y *Muestra* (1977): las perspectivas múltiples de una sensibilidad irónica”, *Revista hispánica moderna*, 40 (1-2), pp. 42-59.
- (1981): “La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González”, *Hispania*, 64, pp. 570-581.
- (1982): “Linguistic Parody and Reader Response in the Worlds of Ángel González”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 7, pp. 11-30.

26.- «Todo el mundo sabe, o cree saber, lo que significa la palabra “poesía”. Eso me exime de definirla, tarea de la que, por otra parte, no me siento capaz, pues es una noción más escurridiza e inestable de lo que en principio puede parecer: cambia con el tiempo, los poetas y los lectores tienen sus particulares y con frecuencia excluyentes maneras de entenderla y a veces —tan grandes y tan graves son las diferencias— se agrupan en bandos que se enfrentan en guerras verbales para defender la legitimidad de sus puntos de vista y descalificar los ajenos» (González, 2005: 477).

- (1992): “«Heteroglossia» en la poesía de Ángel González”, en González del Valle, Luis T. y Baena, Julio, eds., *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish-America*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 11-18.
- Blesa, Túa (2004): *Tránsitos. Escritos sobre poesía*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Booth, Wayne C. (1974): *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid, Taurus, 1986.
- Browne, Peter E. (1997): *El amor por lo (par)odiado: la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid, Pliegos.
- Carreño Espinosa, Francisco (1999): “Consideraciones sobre la ironía, el tiempo y la metapoética en *Prosemas o menos* de Ángel González”, *Epos*, 15, pp. 213-231.
- Corbacho Cortés, Carolina (1996): “El humor y la poética en Ángel González”, *Anuario de estudios filológicos*, 19, pp. 149-162.
- Crespo Matellán, Salvador (1989): “Algunos recursos lingüísticos de la ironía en la poesía de Ángel González”, en AA. VV., *Philologica II (Homenaje a D. Antonio Llorente)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 281-287.
- (1996): “El destinatario plural en la poesía de Ángel González”, en Pérez Lasheras, ed. (1996), pp. 369-375.
- Debicki, Andrew P. (1981): “Transformation and Perspective in the Poetry of Ángel González”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6, pp. 1-23.
- (1990): *Ángel González*. Madrid, Júcar.
- , y Sharon Keefe Ugalde, eds. (1991): *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevistas y poemas*. Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Deters, Joseph (2001): “Postmodern Irony and the Discourse of Love in Ángel González’s *Sin esperanza con convencimiento*”, *Critica Hispánica*, 23 (1-2), pp. 61-69.
- Ferrari, Marta Beatriz (2001): *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata, Martín.
- Fisher, Diane René (1993a): *The Voices of Irony in the Poetry of Ángel González*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- (1993b): “The Deconstruction of Irony in the Poetic Trajectory of Ángel González”, *Revista Hispánica Moderna*, 46 (1), pp. 141-156.

- (1996): "Montage as Postmodern Ironic Technique in Two Poems from *Procedimientos narrativos* by Ángel González", *Letras peninsulares*, 9 (2-3), pp. 277-307.
- García Montero, Luis (1996): "Historia y experiencia en la poesía de Ángel González", en Pérez Lasheras, ed. (1996), pp. 377-390.
- , y Ángel González, (2007): "Cuestión de palabras. Conversación entre Luis García Montero y Ángel González sobre el aprendizaje poético", *Cuadernos hispanoamericanos*, 680, pp. 35-41.
- González, Ángel (1971): "Ángel González o la desesperanza" (entrevista por Federico Campbell), en Federico Campbell, *Infame turba*. Barcelona, Lumen, pp. 366-379.
- (1972): "Ángel González" (entrevista por Ana María Moix), en Ana María Moix, *24 X 24 (entrevistas)*. Barcelona, Península, pp. 177-186.
- (1975): "Entrevista a Ángel González" (entrevista por Tino Villanueva), en Villanueva (1988), pp. 332-347.
- (1984): "Ángel, fieramente humano" (entrevista por Gracia Rodríguez), *Quimera*, 35, pp. 23-29.
- (2002): "Conversación con Ángel González" (entrevista por Luis García Montero), en Rivera, ed. (2002), pp. 15-27.
- (2004): *Palabra sobre palabra*. Barcelona, Seix Barral.
- (2005): *La poesía y sus circunstancias*. Ed. de José Luis García Martín. Barcelona, Seix Barral.
- González Muela, Joaquín (1972): "La poesía de Ángel González en su primera época", en *La nueva poesía española*. Madrid, Alcalá, 1973, pp. 31-43.
- Guerrero, José, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, eds. (2005): *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Almería, Universidad de Almería.
- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York-Londres, Methuen.
- Jiménez, José Olivio (1972): "De la poesía social a la poesía crítica: a propósito de *Tratado de urbanismo*", en *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid, Ínsula, pp. 281-304.
- López de Abiada, José Manuel (1990): "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", *Diálogos hispánicos*, 9, pp. 45-56.

- López Castro, Armando (2000): "La actitud escéptica de Ángel González", en AA. VV., *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*. Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. III, pp. 9-42.
- Mandlove, Nancy (1983): "Used Poetry: The Transparent Language of Gloria Fuertes and Ángel González", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 7, pp. 301-306.
- Miller, Martha LaFollette (1988): "The Ludic Poetry of Ángel González", en Jiménez-Fajardo, S. y Wilcox, J. C., eds., *After the War. Essays on Recent Spanish Poetry*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 75-82.
- (1995): *Politics and Verbal Play. The Ludic Poetry of Ángel González*. Londres, Associated University Presses.
- Palley, Julián (1984): "Ángel González and the Anxiety of Influence", *Anales de la literatura española contemporánea*, 9, pp. 81-96.
- Payeras Grau, María (1979-80): "La poética de Ángel González", *Mayurqa*, 19, pp. 57-78.
- Pérez Lasheras, Antonio, ed. (1996): *Actas del Congreso «Jaime Gil de Biedma y su generación poética», vol. II: «Compañeros de viaje»*. Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- Pérez Parejo, Ramón (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novisimos)*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Pueo, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego: una teoría de la parodia*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Rivera, Susan D., ed. (2002): "Ángel González, tiempo inseguro". *Litoral*, 233 (núm. monográfico).
- (2005): "Intertextualidad y collage", en Guerrero, Peregrina y Salvador, eds. (2005), pp. 41-57.
- , y Tomás Ruiz Fábrega, eds. (1987): *Simposio-homenaje a Ángel González*. Madrid, José Esteban.
- Romano, Marcela (2003): *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata, Martín.
- Rovira, Pere (1985): "Los prosemas de Ángel González", *Ínsula*, 469, pp. 1 y 10.

- Suárez Coalha, Francisca (1996): "Las voces silentes de Ángel González: una revisión desde la ironía", en Pérez Lasheras, ed. (1996), pp. 391-396.
- Villanueva, Tino (1988): *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*. Londres, Tamesis.
- Yáñez, María Paz (2002): "Distancia y participación en la poesía de Ángel González", *Cuadernos del Lazarillo*, 22, pp. 60-64.

#### LITERATURA Y HUMANISMO. AUTORRETRATO PERIODÍSTICO DE VICENTE RISCO: DIARIO *INFORMACIONES* DE MADRID

M.<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez Fontela  
Universidade de Santiago de Compostela

Me atrevo a sostener que si, por diversas circunstancias, la bibliografía del autor de *Mitteleuropa* fuese sólo la cuarta parte de lo que nos legó, sus innumerables ensayos breves en las distintas publicaciones, nos permitirían conocerlo tan por completo como lo conocemos ahora (Risco, 2005: 37-38).

Quien así se manifiesta es el periodista gallego Arturo Lezcano, vicepresidente de la Fundación Vicente Risco de Allariz, en la presentación de *Últimas palabras sobre Galicia*, obra que incluye escritos olvidados del que fue uno de los agentes culturales más activos en la Galicia de la primera mitad del siglo XX.

Coincido con Arturo Lezcano no sólo en las palabras que encabezan este trabajo sino en el afortunado título que preside la mencionada presentación: "Vicente Risco o el ensayo periodístico". En efecto, de las múltiples facetas que pueden dar cuenta mínimamente (*cf. Vicente Risco. O Mestre sempre vivo*, 2003) de la figura poliédrica del escritor ourensano es ésta una de las que mejor revelan su idiosincrasia como escritor con vocación humanística. Leyendo a Vicente Risco en sus colaboraciones en la prensa, se tiene la sensación de estar asistiendo a una operación de destilación ensayística en la que el autor, hablando sobre los más diversos temas, va dejando los