

Sobre el hombre y
el nombre. Notas
de lectura a «Para
que yo me llame
Ángel González»*

Antonio
Armisén
*Universidad
de Zaragoza*



Los lectores de la poesía de Ángel González han advertido desde hace tiempo su particular atención al problema de la tensa integración del hombre y el poeta en el mundo que habita.¹ Es tema recurrente que surge en su primer título *Áspero Mundo* (1956). La tensión se centra en el conflicto de un mundo calificado de áspero, duro y agrio que, con crudeza, se confronta desde el poema inicial con el añorado acariciado y dulce mundo. Esta simple referencia servirá ahora para plantear mi pretensión de focalizar aspectos de su análisis de contrarios, juego de opuestos que nos puede llevar hasta la caracterización del propio poeta en uno de sus más conocidos poemas, pese al limitado espacio de estas notas. Una breve pero analítica descripción de su escritura permite localizar modelos formales de referencia del texto que nos ocupa, y nos llevará a situarlo en los problemas que en los años cincuenta plantea la llamada *poesía de la experiencia*. Señalar algunas significativas relaciones intertextuales ayudará en la lectura de uno de los más comentados poemas del asturiano. Quiero también proponer el análisis parcial de algún problema de su poesía por referencia a modelos de pensamiento y a formas literarias classicistas. El contraste con sistemas ideológicos y formales de una literatura que aspira a la armonía sostiene en ocasiones una valoración sugerente que puede ser adecuada.

Todavía en 1971 inicia «Hoy» (*Breves acotaciones para una biografía*)² con un verso en el que la aliteración parece proyectar el título en la contrastiva oposición de las sílabas simétricas, amplificada con el bimembrismo antitético consiguiente:

Hoy todo me conduce a su contrario:
el olor de la rosa me entierra en sus raíces,
el despertar me arroja a un sueño diferente,
existo luego muero.³ (vv.1-4)

* Una versión anterior, circunstancial y más breve se imprimió en edición no venal: «Sobre el hombre y el nombre. Primeras notas a 'Para que yo me llame Ángel González'», *Poesía en el campus*, n.º 24, coordinado por José Ángel Sánchez Ibáñez, Ibercaja/Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 10-17 (edición agotada). Este artículo está dedicado a la memoria de don Emilio Alarcos Llorach.

¹ Andrew P. Debicki, *Ángel González*, Iúcar, 1989, pp. 15 ss.

² La edición utilizada es la de la recopilación de sus poesías en Ángel González, *Palabra sobre palabra*, Seix Barral, 1992.

³ No faltan antecedentes significativos. Remontándonos a la poesía renacentista, puede ser oportuno considerar el caso de Francisco de Aldana («Epístola a Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos de ella», vv. 67 y ss.) que pondré en contraste con el mucho más próximo y pertinente ahora de una anotación de César Vallejo en 1930 («Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor») con antecedentes señalados por F. Bravo en la poesía del propio poeta peruano (*Trilce*, XXXVI, «Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja...»). El tema nos sitúa de lleno en el problema de la *muerte de Dios* y ante la imagen vallejana del poeta como *muerto en vida*, subrayada por Valverde en su conocido artículo sobre la poesía del peruano de 1949, reimpresso después en 1952 y 1958. Sin duda, la relación de González con la poesía de Vallejo requiere detenida atención crítica, aún cuando el propio autor ha declarado que su lectura del poeta peruano es posterior a la publicación de su primer libro. Vid. A. Armisen, «Notas sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo. «Los heraldos negros» y su huella en «Los aparecidos» de Jaime Gil de Biedma». *Tropelías*, num. 516, 1994/5, pp.29-66, en particular nota 70. Véase también el *collage* de entrevistas de M. Payeras, «Para que yo me llame Ángel González», *Ángel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad*, *Anthropos* n. 109, p. 24.

El conflicto hoy/yo se presenta con la duplicidad especular de quien traspone el umbral de la palabra poética confirmada con la referencia de un enraizamiento, del aterramiento en una cruda realidad presente. Los antecedentes de ese cuarto verso son reconocibles entre sus poetas predilectos más inmediatos y en la poesía de los Siglos de Oro. El conflicto personal y el colectivo se confunden en la expresión de problemas sociales e históricos que en el caso de «Yarg Nairod» (*Muestra corregida...*, 1977) alcanzan la expresión de la obsesiva pesadilla nacional. No debe extrañarnos, pese a problemas cronológicos que ahora eludiré, en una poesía que ya en su primera aparición atribuye a la amada la configuración de su existencia («Muerte en el olvido») y que de forma creciente solicita una lectura activa del lector. El interés de esa actitud no creo que deba limitarse a los últimos libros, aunque en ellos con la ironía y el humor pueda ser más perceptible.

El pensamiento y la expresión fundados en el juego de contrarios proceden de una tradición clásica que el poeta asumía en su presente de 1971.

Hoy es así mi vida.
Me alimento del hambre.
Odío a quien amo. (vv. 9-11)

Pero, como en el poeta latino y en la antigüedad, el juego de los opuestos puede configurar una visión del mundo. Su función y alcance no aconsejan valorarlo como mero hallazgo ocasional. La realidad tensiva de esta expresión poética, que la crítica ha señalado, plantea diversos problemas que ahora sólo consideraré muy parcialmente.

En la rica tradición anterior, los contrarios, con frecuencia, se presentan vinculados al *tema del hombre* y a su relación con la amada y con Naturaleza. Algo de esa materia puede también rastrearse en la obra del poeta ovetense que, según ha sido advertido, desarrolla de forma sostenida la imagen del mundo como amada en *Áspero mundo* (1956).⁴ Particular es el caso del soneto «Geografía humana» publicado en ese libro, texto que es oportuno contrastar con algún otro posterior como «Tanto universalizar» (*Prosemas o menos*, 1985).

Las disquisiciones sobre la dignidad humana y el lugar y función del animal racional en el universo, en directa relación con el de la cadena de los seres y con la educación, han sido consideradas por Ángel González en poemas satíricos no exentos de ternura como «Lecciones de cosas» e «Introducción a las fábulas para animales» (*Grado elemental*, 1962) o «Parque con zoológico» (*Tratado de urbanismo*, 1967), donde creo tan perceptibles los ecos de la Ilustración como la huella más próxima de los poetas de la Escuela de Barcelona.⁵ Recordemos también que la obra de Francisco Rico sobre el tema

⁴ Debicki, *op. cit.*, p.19

⁵ Sobre la relación con el grupo de poetas de Barcelona desde 1957, véase C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, Anagrama, 1988, pp. 76 *et al.* Advertimos que «Parque con zoológico» fue dedicado a J. Gil de Biedma, como he confirmado en la edición de *Palabra sobre palabra*, Barral editores, 1972. La dedicatoria, como ocurre con otras de diferentes poemas, no reaparece en reediciones posteriores. No faltan puntos de coincidencia, ni temas comunes. *Vid.* Carlos Barral, *Poesía*, ed. de C. Riera, Cátedra, p. 185, n. 1; etc. El precedente de las sátiras de J.

del pequeño mundo del hombre se publica en 1970,⁶ tres años después de que J. L. Abellán edite en Barcelona el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva.

Quizá sea oportuno, pues, señalar que Jovellanos, en un texto desatendido por la crítica pero inspirado por el pensamiento renacentista sobre la materia, señalaba Asturias como *locus* templado, caracterizado por la equilibrada armonización de los opuestos.⁷ Su proyecto educativo pretendía un hombre equilibrado, en armónica relación con una naturaleza propicia. Con su defensa de la unión de los estudios de letras a los científicos proponía como objetivo la obtención del buen gusto, tacto de la razón, y el útil ejercicio de la literatura. La *Oración* de 1797 se asienta firmemente en los fundamentos de la armonización de los opuestos. La probable relación directa con el ya mencionado *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva, reeditado en 1787 y que Don Gaspar Melchor de Jovellanos, pocos años más tarde, podía muy bien conocer —alguna huella queda de la obra del humanista en el catálogo de sus lecturas conocidas—, nos permite presentarla ahora como curioso precedente entroncado con la mejor tradición.⁸

Sin duda, en la segunda mitad del siglo XX y tras la Guerra Civil, Ángel González tiene una concepción diferente de lo literario y lo social, pero actualiza la consecuente preocupación por integrar al hombre en un universo problemático que, con reiterada frecuencia, se expresa poéticamente en términos antitéticos. Desde el primer libro de 1956, no es difícil rastrear léxico e imágenes fundados en los opuestos que, en diversos poemas, permiten considerar la huella de una materia preexistente. El particular uso del léxico relacionado con el sentido del gusto y lo táctil ha sido señalado y merece ser considerado. Convendrá advertir también que nos encontramos ante un poeta post vallejiano (*supra* n. 3).

A. Goytisolo y el de su conocida influencia en algún poema de Gil de Biedma como «El arquitrabe» (1956) pueden ser referencias pertinentes. En el caso de «Lecciones de cosas» y «Parque con zoológico» las coincidencias con «*Trompe l'oeil*» (1961) (*Moralidades*, 1966) son destacadas y perceptibles. Su consideración la creo particularmente útil para situar los poemas de González en su contexto literario y circunstancial. Vuelvo sobre el problema en un trabajo de próxima publicación: A. Armisén, «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso en la poesía de Gil de Biedma. *Compositio loci*, acción verbal y autocrítica en 'Ampliación de estudios' », cap. II de *Leer y jugar* (en prensa).

⁶ Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, 1970.

⁷ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*. Fue leída a fines de Abril de 1797 en el Real Instituto Asturiano. El texto fue editado por José Caso González en su edición G.M. de Jovellanos, *Obras en prosa*, Castalia, 1969, pp. 206-219.

⁸ Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, con estudio preliminar de J. L. Abellán, Ed. de Cultura Popular, 1967. Que Jovellanos conocía, al menos, las versiones de teatro clásico de Pérez de Oliva lo ha señalado Jean-Pierre Clément, *Las lecturas de Jovellanos (Ensayo de reconstitución de su biblioteca)*, Instituto de Estudios Asturianos, 1980, p.50. La influencia directa del *Diálogo* en la citada *Oración* es más que probable a la luz de las diversas coincidencias perceptibles. La edición de las *Obras* de Fernán Pérez que, conoció, según Clément, es la de 1586 (Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano). Su estudio no precisa, en este caso, si la propuesta edición del siglo XVI la documenta el autor asturiano, ni fecha y localiza el origen de su información. En todo caso, la reedición de las *Obras* de Pérez de Oliva, diez años antes de su *Oración* de la ceremonia de clausura de 1797, es dato a tener en cuenta puesto que se convierte en la edición más asequible en esas fechas. Creo que, antes de esa fecha, Jovellanos había leído con atención y aprovechamiento el citado *Diálogo de la dignidad del hombre* que inspira su discurso de clausura.

Recordemos la imagen de esa rosa enraizada de «Hoy» (1971). Una tensión semejante se expresa, algunos años antes, en otro poema, soneto vinculado directamente con el problema de la nominación. Me refiero a «Luz llamada día trece» (*Sin esperanza, con convencimiento*, 1961) que se inicia con «A cada cosa por su soño nombre» (v. 1) y desemboca con la identificación del poeta en un símil concluyente:

Y si hablamos de mí —puesto que hablamos,
de algo hay que hablar— digamos todavía:
pasión fatal que como un árbol crece. (vv. 12-14)

La imagen corporeíza en 1961, y en 1971 todavía, la tensión vertical con la unión de lo aéreo y lo subterráneo en un símbolo preexistente, arquetípico, que han estudiado la antropología y el psicoanálisis. El poeta se identifica con símbolos que expresan la tensión vertical y lo hace en un texto marcado por el problema del nombre. Ese problema, el de la nominación es el que nos lleva finalmente al verso y al poema que quiero considerar. Y, si el tema mismo de la adecuación de los nombres nos mantiene en una materia clásica reconocible, ahora se presenta con las implicaciones de su configuración como palabra poética. La diferencia ha de ser valorada atentamente:

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incansantes
en otro cuerpo nuevo. (vv. 1-8)

Es la presentación del encuentro de una plural realidad, de un resultado formulado poéticamente en la unión contrastada de la existencia física y ética con la de su imagen verbal, la de su nombre. Si el componente moral puede en principio ser desatendido, será después confirmado por el texto y por la obra posterior. Pretendo demostrar que el poema puede configurar también formalmente la identificación poética de *hombre y nombre*.

El paralelismo sintáctico y el contraste métrico acentúan las semejanzas y diferencias de los dos primeros versos. El primer verso permite dos lecturas diferenciadas rítmicamente. Una como endecasílabo, con una curiosa sinalefa en séptima, que creo más intimista. Otra algo más enfática que marca leve pausa tras la séptima, no hace sinalefa y lee el primer verso como dodecasílabo asimétrico (7+5). Es la lectura que he escuchado al poeta en alguna ocasión los últimos años. El segundo verso es un endecasílabo *a maiore*, con cesura tras la séptima sílaba. El paralelismo de estos dos versos es destacable, puesto que el ajuste de la sintaxis al metro no se mantiene y el repetido uso del encabalgamiento se convierte en forma dominante regular en los últimos versos.⁹ El contraste paralelístico

⁹ Sobre los encabalgamientos finales de este poema ha tratado J. M. Sala Valldaura, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, 1993, Anthropos, p. 85.

entre inicio y final de este poema lo considero también significativo. Más adelante, el penúltimo verso confirmará la presencia en el poema de otro dodecasílabo asimétrico de los llamados *de seguidilla* que, en este caso, resulta ya más fácil de reconocer. La rareza de esa forma métrica y su presencia en el cierre del poema parecen señalar la conciencia métrica con que el primer verso fue concebido.

La lectura visual y la que lee oralmente el primer verso como dodecasílabo inicial permiten advertir una estructura tripartita de los dos primeros versos fácilmente perceptible que, marcada con la anafórica repetición de «Para que ...», se confirma en el contraste de los segmentos centrales «yo me llame» / «mi ser pese». El paralelismo se presenta subrayado y potenciado por las implicaciones semánticas de las respectivas aliteraciones. La relación de los dos elementos finales de esa doble tripartición «Ángel González»/ «sobre el suelo» nos lleva al centro del problema que quiero plantear.

No faltan referencias críticas e interpretaciones de este poema, pero entiendo que, si otros aspectos en los que ahora no me detendré han sido señalados, el alcance semiótico de la autonominación del poeta no ha sido suficientemente atendido, pese a la función capital que en la interpretación del texto reclama.¹⁰ Si atendemos a la estructura temporal del poema, éste aparece ante el lector como escrito desde un presente en el que se evoca todo un milenarismo proceso vital e histórico que ha hecho posibles el ser y su nombre. Es la crónica de una *Historia original*, de una creación descrita con las pinceladas épicas del género. Son versos en los que se expresa con ritmo acusado, énfasis léxico e indicios de ironía la relación con el Universo y con la Historia.

Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenarismo de mi carne
trepando por los siglos y los huesos. (vv. 9-12)

Viene apoyada desde el inicio del poema en la rima asonante de los versos pares que hace presente la huella significativa y sostenida del romance heroico, aunque en una desviada forma polimétrica. No resulta difícil apreciar la presencia dominante de los

¹⁰ Las referencias a este poema son muy frecuentes, aunque suelen ser breves. Las más útiles de las que conozco son las siguientes: E. Alarcos Llorach, *Ángel González, poeta*, Universidad de Oviedo, 1969, pp. 27 ss.; del mismo autor su comentario *El poeta y el crítico*, en A.A. V.V., *Ángel González verso a verso* (1985), Caja de Ahorros de Asturias, 1987, pp. 53-55, precedido por una presentación del texto hecha por el propio poeta (*infra* n.18). La reedición de estos trabajos ha aparecido recientemente E. Alarcos, *La poesía de Ángel González*, Ediciones Nobel, 1996; *vid.* pp. 26 ss. y 193-202. Citaré estos trabajos en adelante por la edición de 1996. Véase también Tino Villanueva, «*Áspero mundo* de Ángel González. De la contemplación lírica a la realidad histórica», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 8, 1980, pp. 169-171; y del mismo autor la versión publicada más tarde en su *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*. Tamesis Books, 1988, pp.120 ss.; Douglas Benson, «La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González», *Hispania*, 64, 1981, pp.570-81; G. Sobejano, «Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González», en S. Rivera y T. Fábrega eds., *Simposio-Homenaje a Ángel González*, Madrid, 1987, José Esteban editor, pp. 38-9; A. Bernat Vistarini, «En compañía de Ángel González (sobre *Áspero mundo*)», *Anthropos*, 109, 1990, pp. 65-67 (I-III); J. M. Sala Valldaura, *op. cit.*, pp. 81-90.

numerosos endecasílabos ocasionalmente enfáticos (v. 5) (1, 6/10), ahora más frecuentes en su forma heroica (2, 6/10) (vv. 9, 11,12,16). Y todavía es posible reconocer con nitidez la división temática y sintáctica en estrofas de cuatro versos, *cuartetos*, casi hasta el final del poema. El referente formal del romance heroico queda integrado así en el texto con una forma orgánica y viva de versolibrismo muy calculada, es significativo y ha de ser advertido por el lector (*infra* nn. 24 y 26).

La segunda parte del poema se presenta formalmente en solución de continuidad. Consolida la identificación del poeta con el género humano. La reaparición del pentasílabo y el uso repetido también de los dos puntos (vv. 4 y 20) señalan ahora otro cambio, el regreso al tema inicial con la reiterativa y reveladora fórmula de la descripción de los últimos versos. Es la afirmación antiheroica del yo lírico:

De su pasaje lento y doloroso
de su huida hasta el fin, sobreviviendo
naufragios, aferrándose
al último suspiro de los muertos,
yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis aquí,
tan sólo esto:
un escombros tenaz que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento... (vv. 13-26)

El cierre del poema plantea el autorretrato, la autoafirmación del poeta en los últimos seis versos. Coincide así con la ruptura del módulo sintáctico y temático de las cuartetos polimétricas, cinco veces repetidas hasta ese momento. Los encabalgados oxímoros finales expresan una intensa definición que temporal, rítmica, temática y formalmente nos devuelve a ese momento inicial en el que el poeta se nos presentó preocupado por su identidad y por su nombre.

Volvamos, pues, a los primeros versos. El contraste entre *el ser que gravita sobre el suelo y el nombre Ángel González*, señalado por el estrecho paralelismo de los dos versos antes comentado, expresa una compleja tensión vertical que hemos localizado también en otras propuestas de identificación poética posteriores. Es, pues, el intento de expresar una primera identificación para la que no faltan precedentes en nuestra mejor tradición literaria, pero que nos impresiona como propia de un poeta de su tiempo por su voluntad solidaria y por la ironía crítica desmitificadora. Razón por la que, como en otras imágenes, el poeta se identifica más con lo bajo, con lo caído, con lo descendente y con la voluntad de arraigar que con el tradicional componente ascensional de la pretensión angélica.

Advirtamos que el mismo Ángel González ha visto su nombre como significativo. Lo mejor es recordar sus palabras y su poesía. El uso consciente de su propio

nombre puede confirmarse en otros poemas posteriores.¹¹ Es fácil también localizar otros precedentes a sus referencias angélicas en un sinnúmero de textos de los que quiero destacar los relacionados con el tema de la dignidad del hombre,¹² los que confirman su presencia en autores de la Ilustración,¹³ y, sobre todo, los más próximos: una tradición literaria cercana y todavía viva como la de los poetas de la generación del 27, en particular Alberti y Aleixandre; el caso conocido y significativo de Blas de Otero tampoco ajeno a Vallejo y a la autonominación; o el inmediato del primer libro de José Angel Valente, premiado el año anterior y publicado ese mismo año.¹⁴ Lo que en 1956 podía resultar más difícil de confirmar es el alcance simbólico de su apellido y la posibilidad de apreciar una oposición *Ángel/ González*. Pero el poeta ha sido muy explícito en una entrevista de 1970 en la que explica con cierto detalle las implicaciones simbólicas de su apellido.¹⁵

¹¹ De las diversas autonominaciones quiero destacar la que hace en el cuidado final de «Preámbulo al silencio», último poema de *Tratado de urbanismo*, (1967):

Eso es cierto, tan cierto
como que tengo un nombre con alas celestiales,
arcangélico nombre que a nada corresponde:
Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
—quiero decir: las uñas—
y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras. (vv. 15-26)

Véase lo que sobre el uso poético de *ata / palabra* he publicado en relación con el poema de Vallejo «Y si después de tantas palabras» A. Armisen, «Notas sobre la génesis, recepción y relaciones...», art. cit., n. 46. También requiere siquiera una mención la nominación más reciente, convertida en motivo central de su poema «De otro modo» (*Deixis en fantasma*, 1992). Obligado parece recordar, además de los casos de Alberti, *Sobre los ángeles* (1929) y Aleixandre, *Sombra del paraíso* (1944), el antecedente inmediato de Blas de Otero, *Ángel fieramente humano*, 1950. *Infra* texto y nn. 14 y 19.

¹² Véase al respecto la famosa *Oratio* obra de Pico de la Mirandola, *De la Dignidad del Hombre*, ed. de L. Martínez Gómez, 1984, Ed. Nacional. Para una comprensión de la relación de lo angélico con la armonía cósmica es útil consultar Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton University Press, 1970.

¹³ Sirvan como ejemplo los versos de Meléndez Valdés recogidos por Francisco Rico, *op. cit.*, pp. 276-7.

¹⁴ Pensemos, sobre todo, en *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero, presentado sin éxito como es sabido al Premio Adonais de 1949 (Ínsula, 1950); en C. González Spiteri, *Las voces del Ángel*, Adonais, LXVIII, 1950; y en el más inmediato antecedente de José Ángel Valente en «El Ángel», *A modo de esperanza* (Premio Adonais de 1954) editado en 1955. El tema teológico y poético de las pretensiones angélicas y su tradición literaria es demasiado rico para poder tratarlo aquí con detalle pero su frecuencia en esas fechas merece comentario. Sirva siquiera como referencia introductoria el libro de J. Jiménez, *El ángel caído. La imagen del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, 1982. Véase también H. Bloom, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección* (1996), Anagrama, 1997. *Infra* texto y nn. 21 y 22.

¹⁵ Transcribiré una pregunta y su respuesta de la entrevista realizada por Campbell y publicada en *Infame turba*, Lumen, 1971, p. 373:

(P.) — « ¿Cuál es el problema? ¿La identidad? Hay un poema en que el autor se pregunta quién es Ángel González.

Debo insistir, con todo, en que el problema aquí no es la relación entre un nombre y un apellido en cuanto tales, sino la potenciación poética que el texto configura y que entiendo puede y debe confirmarse en la interpretación del verso y el poema.

El verso "Para que yo me llame Ángel González" presenta un recurrente juego vocálico que merece atención:

a a - e - ó - e - á e - á e - o á e

La sucesión vocálica *ae* se repite cuatro veces. Las tres últimas constituyen una verdadera rima interna con acento tónico sobre la *á*: llame / Ángel / González.

En el citado verso encontramos primero el contraste fónico y semántico de «yo me» / «llame», señalado por la doble aliteración. Inmediatamente, le sucede otro: «Ángel» / «González», menos perceptible en principio por tratarse del nombre y apellido del poeta, aunque marcado fónicamente por la recurrencia de la rima. Años más tarde la encontraremos realizada gráficamente en la composición de la portada de la primera edición del libro *Palabra sobre palabra* (1965). El análisis de la textura gráfica y fónica del nombre del poeta permite advertir que el apellido es anagrama perfecto del nombre propio.

Si el mismo Ángel González, más adelante, juega en otros poemas con las posibilidades que ofrece su nombre y ha explicado las implicaciones simbólicas de su apellido, no resulta difícil apreciar que —en el *lenguaje de poema* que el texto conforma— su propio nombre prefigura ya el dualismo contrastivo.¹⁶ Es el conflicto de opuestos que se confirma en el texto, que más tarde encuentra su expresión en los encabalgados oxímoros finales con los que se identifica en el recuperado presente del momento de la escritura.¹⁷ Concluyen el poema. Realizan y personifican simbólicamente la tensión del nombre y la escritura poética con el ser vivo. Es el paralelismo formal, el *contraste material* apenas entrevisto del «fruto/... podrido entre los restos» del naufragio y «el escombros tenaz que se resiste / a su ruina, que lucha contra el viento».

(R) — No hay tal problema de identidad. En ese poema aparece, una vez más, una visión pesimista de la vida. Lo que yo quería expresar en ese poema es la cantidad de sufrimientos y miserias que fueron necesarios para prolongar la vida hasta llegar a mí, que al fin y al cabo no soy más que el eslabón final de una larga cadena de sufrimientos. Mi familia, en cuanto te remontas un par de generaciones, está integrada por campesinos muy pobres. El poema es una especie de recorrido por mi árbol genealógico, por otra parte anónimo: a los González no hay quien los rastree por la genealogía hispana. Es el árbol genealógico del sufrimiento, a lo largo de generaciones enteras, de la plebe o de la gleba que ha dado como resultado este Ángel González que...» Véase también lo que C. Bousoño ha dicho en *Teoría de la expresión poética*, Gredos, 1970, vol. II, p. 315. *Cif.* Sala Valldaura, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶ Cada poema genera su propio código, como han advertido en diferentes ocasiones los creadores y los críticos y, en relación con la poesía de Ángel González, ha señalado Francisco J. Díaz de Castro, «Lectura de *Prosemas o menos*», en *Ángel González. Una poética de la experiencia y de la cotidianidad*, Revista *Anthropos*, 109, 1990, pp. 44-51.

¹⁷ Véase lo que sobre estos oxímoros finales han dicho T. Villanueva y D. Benson en los artículos ya citados. No insistiré ahora en la relación del *oxymoron* con la estética de la *discordia concors* que puede ejemplificarse en la poesía renacentista. El interés de Ángel González por los opuestos reaparece en su obra crítica posterior. *Vid.* A. González, *Antonio Machado*, Júcar, 1986, pp. 91 ss. La cosificación la señala J. M. Sala Valldaura, *Las fotografías...*, *op. cit.*, pp. 85 y 87. Véase también lo que sobre los *operadores temáticos* y los opuestos digo en «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso] experiencia...», cap. II de *Jugar y leer*, *op. cit.*, texto y n. 133.

Por otra parte, la fórmula sintáctica inicial que genera y sostiene el diseño discursivo del poema puede tener un origen concreto y reconocible. Sin perder de vista el alcance semiótico de la autonominación del primer verso, el «Para que yo me llame.../ para que mi ser pese.../ fue necesario...» (v. 1 ss.) destaca con énfasis como eficaz fórmula discursiva dominante. Apuntaré la semejanza próxima con el pasaje de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* en que el personaje protagonista trata de la relación de la poesía con la *experiencia*. Su interés para la interpretación del poema requiere nuestra atención. Ha de servir para una mejor comprensión de las relaciones entre poesía y experiencia, y de su interés en esas fechas. De hecho, la relación del poema que comento con la *poesía de la experiencia* es asumida conscientemente por el autor en sus comentarios de 1985.¹⁸ La cita de Rilke que transcribo, aunque demasiado extensa ahora, es insuficiente y deberá releerse en su contexto:

«Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son *experiencias*. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado; en los padres a los que se mortificaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan singularmente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en las habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en

¹⁸ El problema de la *experiencia* en cuanto conocimiento y su incidencia en la creación poética tiene precedentes anteriores, como veremos. En el terreno de la épica se ejemplifica ya con el debate sobre Homero y su lengua literaria. Véase también *infra* n. 20. Interesa aquí, puesto que en 1985 Ángel González comenta el tema cuando va a hablar sobre el poema que nos ocupa ahora. Más tarde, en el *collage* de entrevistas de María Payeras (*supra* n. 3; art. cit. p. 26 *et al.*), podemos ver que Ángel González atribuye a Jaime Gil de Biedma la introducción entre los poetas de su generación del tema de la poesía de la experiencia. Insistiré en lo que he publicado siguiendo otras declaraciones del propio Gil de Biedma. Es necesario distinguir el problema general de la experiencia y sus vínculos causales, genéticos con la poesía del caso concreto de la llamada *poesía de la experiencia*. Esta última, tal y como la entendía Jaime Gil, más o menos ajustada a la forma particular del *monólogo dramático*, tiene fechas y alcance muy precisos (Beth Sessions, Langbaum, Sabadell Niceto, etc.). Por otra parte la más general *poética de la experiencia y la cotidianidad* que la crítica, de acuerdo con las declaraciones del autor asturiano, viene relacionando con la poesía de Ángel González, no ha contribuido a clarificar el tema, aunque sí ayuda a valorar la *experiencia histórica* y la *experiencia personal* en su poesía. Vid. las declaraciones de Ángel González en E. Alarcos, *El poeta y el crítico* (1985), reeditado en *La poesía de Ángel González*, ed. Nobel, 1996., pp. 195-6; A. Armisén, «Notas sobre la génesis, recepción y relaciones intertextuales de la ignorancia de Vallejo...», *Tropelías*, art. cit., p. 65 y n. 90; también «Sobre [Nietzsche y Jung...] «Barcelona ja no és bona»...», *Actas del Congreso...*, ed. cit., vol. I, pp. 174-5; y «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso...», texto y n. 98 *et al.* Ambos trabajos se incluyen en *Jugar y leer...*, *op. cit.* Véase también Luis García Montero, «Historia y experiencia en la poesía de Ángel González», *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma...*, ed. cit., vol. II, pp. 377-390.

mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas —y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto. *Es necesario* tener recuerdos de muchas noches de amor en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. *Es necesario* aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. *Es necesario* saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.»¹⁹

Los problemas del poeta moderno —este Brigge de Rilke, por ejemplo— no son ajenos a los enigmas, los *mirabilia*, las formas, temas y arcanos clásicos y bíblicos. La relación de la poesía con el conocimiento, la memoria, los traumas y la experiencia viene de lejos.²⁰ El ángel rilkeano de las *Elegías de Duino*, velado en *Los cuadernos*, tal como el

¹⁹ Los subrayados, obviamente, son míos. El interés de la cita textual excede los límites de su relación con el poema que ahora estudio. Estamos ante un pasaje que señala y plantea algunos de los problemas del poeta moderno. La descripción de Rilke de los conflictos del poeta con el conocimiento y con la experiencia inspira, sin duda, otros poemas conocidos y se convierte en repetida cita de referencia. Es texto seleccionado en las antologías de Rilke. Destacaré su influencia en la estrofa tercera de «Pandémica y celeste», Jaime Gil de Biedma (1963-4) (*vid.* vv.24 ss.). El poeta recitaba de memoria una versión previa a «Pandémica y celeste» en su conversación con Carme Riera y Miguel Munarriz (Oviedo, 1987). Trato el tema en «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso...», cap. II de *Jugar y leer, op. cit.*, n. 98. La extensa cita procede de Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, con prólogo de Guillermo de Torre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 29-30. Hay varias ediciones anteriores de esa traducción en la misma editorial (1941 y 1944), aunque Barjau apunta como primera edición completa castellana de *Los cuadernos...* la de Losada en 1958. Federico Bermúdez-Cañete menciona la edición de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* en traducción de Francisco Ayala, B. A., Losada 1941; y añadiré que después ha sido reeditada en la colección *La pajarita de papel*, con el título de *Los cuadernos...* (Losada, 1944). *Vid.* R. M. Rilke, *Requiem. Elegías de Duino*, traducción de Mechthild von Hese Podewils y Gonzalo Torrente Ballester, notas e introducción de Gonzalo Torrente Ballester (Madrid, Nueva Época, 1946), reedición de Federico Bermúdez-Cañete, ediciones Júcar, 1992, p. 16, nota 21. Tampoco faltan traducciones fragmentarias o antológicas de ese pasaje de *Los cuadernos* anteriores a la fecha que nos interesa.

²⁰ Horacio, *Epístola a los Pisones*. Desde su doble condición de crítico y poeta reconocido, Horacio trata de las oscuras razones de los poetas en los últimos versos (vv. 464-476):

[«Tampoco aparece demasiado claro el porqué compone versos; si es que se orinó sobre las cenizas del padre o movió sacrílegamente un funesto bidental. La verdad es que está loco, y...»] (vv. 470-72).

Nec satis apparet, cur versus facit, utrum
minxerit in patrios cineres, an triste bidental
moverit incestus: certe furit, ac velut ursus,
obiectos caveae valuit si frangere clathros,
indoctum doctumve fugat recitator acerbus: (vv. 470-474).

Héroe de la *Elegía VI* modelo recurrente amenazador e imposible para el poeta joven, resulta un antecedente próximo, ajustado como vemos ahora al referente rilkeano de la huella discursiva señalada en el poema.²¹ Si la autonominación de Ángel González en ese primer verso es anterior según parece a su lectura de Vallejo (*supra* n. 3), puede tener relación significativa con la referencia de Rilke a los problemas que hacen al creador y coincide en la materia angélica con la voz de otros poetas postvallejianos como él. En razón de una experiencia histórica, genérica, universal y solidaria, arraigará grabada en un nombre, aunque realizada en la voz personal de un *hombre solo* que siente intensamente el abandono y la derrota. Como el ángel moderno de las *Elegías de Duino*, el poeta asturiano acoge en sí la historia y la belleza de una humanidad invertida y terrible.²² Como González, él mismo expresa la historia y la cultura del sufrimiento.

Por todo ello, debemos señalar también que el texto de Ángel González es un característico poema inicial y retrospectivo. Con significativa propiedad, se presenta encabezando su primera publicación e impresiona como declaración de la voluntad de asumir una particular *forma de ser poeta* y un destino que se afirma en lo negativo, en la *fuerza del vencido*.

Se publica como primer poema de la primera sección de *Áspero mundo* en la que, con el mismo título del libro, se agrupan los poemas que dan cuenta de su situación en esas fechas. Solo va precedido por "Te tuve", poema introductorio de todo el libro que expresa la conflictiva unidad del mismo en el contraste del presente de carencias con un pasado mejor. El lector de poesía renacentista puede fácilmente reconocer ecos de la clásica, órfica relación entre ausencia y discordancia.

«Para que yo me llame Ángel González» es ahí un poema inicial en el que el poeta vuelve la vista atrás y pretende expresar su identidad, su ser actual, por referencia a su historia, a su pasado. No le faltan tampoco precedentes en la mejor tradición de los

²¹ La mencionada edición bilingüe de Gonzalo Torrente Ballester de las *Elegías de Duino* (Madrid, Nueva Época, 1946) subraya en sus comentarios la importancia del ángel en esos textos. No faltan otras ediciones de la poesía de Rilke y señalaré que, como advierte Barjau, se había dedicado atención a su obra en las revistas *Corcel* (3, 1943), *Escorial* (45, 1944), *Garcilaso* (11, 1944) y *Proel* (10, 1945). Vid. R. M. Rilke, *Requiem. Elegías de Duino*, ed. cit.; introducción y comentarios de Gonzalo Torrente pp. 81-105 y 197-220; véase también R.M. Rilke, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, ed. Eustaquio Barjau, Cátedra, 1987, introducción pp. 29 ss. y 36-39; para más información bibliográfica *ibidem* pp. 55-57. Para otros aspectos de la influencia de Rilke en la poesía de esta generación véase Daniel Hübner, «Oh cuán voraces maestros somos para las cosas. La presencia de Rilke en la poesía primera de Carlos Barral», *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma...*, ed. cit., vol. II, pp. 191-204; también A. Armisen, «Sobre [Nietzsche y Jung...] 'Barcelona...'», art. cit. p.151, n. 5, también cap. I, *Jugar y leer*, op. cit.

²² La edición bilingüe de Mechthild von Hese Podewils y Gonzalo Torrente Ballester es la traducción manejada desde 1946 por la *generación del 36* y por la del propio Ángel González. La «Introducción» y los «Comentarios» de Gonzalo Torrente a las *Elegías de Duino* dedican particular atención a la figura del ángel en Rilke. Se esboza una revisión de la lectura propuesta por Guardini, de quien la traductora había recibido lecciones y cuyo estudio traduce parcialmente con el propio Torrente, según Bermúdez-Cañete. Véase al respecto los comentarios a la *Elegía II* (pp. 199-202), *Elegía VII* (pp. 213-215), *Elegía IX* (pp. 215-218), etc. También la «Introducción» de Bermúdez-Cañete en la reedición de 1992 (pp.7-18), texto por el que ahora cito. Para más información sobre el tema del ángel en Rilke, Rimbaud, Rodin, Benjamin, et al. véase J. Jiménez, *El ángel caído*, op. cit., en particular «El ángel de la confusión», pp. 115-213.

poemas introductorios de nuestra lírica en la que se integra con patetismo e hiperbólica ironía. Esta relación contrastiva nos obligará sobre todo a considerar el texto por referencia a la poesía garcilasista de la inmediata postguerra. Quizá sea ese el referente literario castellano más significativo en 1956, pero creo que no es el único que nos interesa. Como composición inicial, autocrítica y retrospectiva, parece muy diferente a la solución de la «heroica ortodoxia garcilasista» dominante en la década anterior.²³ En verdad resulta más cercano al «¡Ángel con grandes alas de cadenas!» de Blas de Otero en el verso final de «Hombre» (*Ángel fieramente humano*, 1950). Se presenta como «hombre solo», Ángel huérfano, sin Dios ya en su primer libro.

En esas fechas, el referente textual en el tema angélico es el poema «Los poetas» de Vicente Aleixandre en *Sombra del paraíso* (1944). Ahí la identificación de *poetas* y *ángeles* es reiterada (vv. 12-17; 31-34; y sobre todo vv. 62-69 y 79-87). Fue apuntada por Leopoldo de Luis en su edición (Castalia, 1987, p. 127). Creo también que la presencia del parlamento de Brigge es perceptible desde el inicio de poema: «¿Los poetas, preguntas? / Yo vi una flor quebrada / por la brisa... / ... / Yo vi, yo vi otras alas / ... / ¿Quién miró... / ... / ¿Quién vio...». Con la huella de Rilke, parece el antecedente directo del poema de González. Las diferencias de ambos poemas son perceptibles y no serán ahora objeto de atención particular.

El poema de Ángel González reclama de nuevo nuestro interés. *Ángel y poeta*, el tema es la identidad ética y social del autor. Si la gravitación del ser [«para que mi ser pese...»] apunta a un significado que, más allá de su sentido físico, confirma su voluntad de afirmarse con el descenso de un enraizamiento positivo, el *nombre recibido* conserva la huella de un legado problemático que lo convierte en cifra personal del enigma que el poema desarrolla. Nos encontramos ante una fórmula compositiva que ha sido considerada característica de su forma de expresión poética.²⁴

²³ El famoso *Soneto I* de Garcilaso —con su función de poema inicial relacionado con la *peregrinatio vitae*, el autocrítico perspectivismo retrospectivo e incluso su afirmación final, su voluntarismo negativo...— destaca como modelo último de referencia intertextual, lejana y velada pero significativa. Creo necesario tomarlo en consideración para comprender la situación y el sentido histórico literario del poema de Ángel González en 1956. En relación con los problemas que el caso del modelo de Garcilaso plantea en la postguerra, véase Tino Villanueva, *Tres poetas de posguerra...*, *op. cit.*, pp. 17 ss.; J. Urrutia, «El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX», *Reflexión de la Literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, pp.115-143. También María Isabel Navas Ocaña, *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud creadora»*, Univ. de Almería, 1995. El redescubrimiento de Garcilaso en la *generación de los 50*, señalado por García Hortelano (1978), ha sido mencionado por el propio poeta en entrevistas y publicaciones posteriores. *Vid.* «Diálogo con uno mismo a través de cinco preguntas formuladas» en A.A. V.V., *Guía para un encuentro con Ángel González, Luna de abajo, Cuadernos de poesía*, 3, 1985. Vuelvo sobre el tema en «Sobre [Nietzsche, Sartre y Garcilaso...] experiencia y compromiso...», *op. cit.*

²⁴ Lo ha señalado Andrew P. Debicki, «Ángel González: transformación y perspectiva», en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Júcar, 1982, pp. 110 ss. En mi opinión el concepto de *enigma* —el problema a resolver por el lector— incluye el conocimiento de todos los datos necesarios para la interpretación del sentido del poema: tanto el tema del alcance simbólico del nombre y su relación textual con otros componentes expresivos como el de la tensión de las formas métricas y estróficas de referencia presentes en el poema, o sus implicaciones histórico literarias. Si puede decirse que Ángel González «abandona la forma estrófica cerrada», importa mucho localizar la huella de las formas poéticas de referencia, más aún cuando el texto las realiza. Sobre la huella del endecasílabo y la forma estrófica en la poesía de González, véase E. Alarcos, *La poesía de Ángel González*, 1996, ed. cit., pp. 61 ss.

Según he señalado, en este poema inicial se nos describe una creación, un *génesis* particular ocasionalmente realizado por el tono enfático y por el tratamiento épico propio de la materia. Cuenta con el fundamento estructural y compositivo de la forma poética de referencia: el romance heroico. Esos modelos y referentes genéricos se actualizan semióticamente en dialéctica tensión con otros componentes textuales. Resultan desajustados por las desviaciones formales: la supresión del espaciado interestrófico que hubiese asegurado su reconocimiento, la cuidada polimetría y los fuertes encabalgamientos finales. Y son cuestionados críticamente por la ironía desmitificadora, apoyada en la elocuencia cósmica e hiperbólica, y por la derrotada condición antiheroica del personaje.

Como Alarcos Llorach advirtió en 1985, «el poeta se siente una fugaz partícula, resultado fortuito del esfuerzo de otras innumerables partículas que le han precedido y este sentimiento de modestia... es el eje fundamental del poema».²⁵ El poema se construye igual que su vida, así, como *forma orgánica*, como la misma historia colectiva impresa verbalmente con la nominación personal y con el poema. Surge el texto en tensión con las formas regulares —la llamada *forma mecánica*— ahora perceptibles y en consecuencia significativas.²⁶ Años más tarde Ángel González asocia vagamente la historia literaria, la lectura y la creación poética con la Historia y la evolución del género humano. La analogía de la secuencia intertextual con la cadena de los seres reaparece de forma natural en alguna entrevista.²⁷

Recordando de nuevo a Catulo, podemos evocar su conocida y modesta pretensión de que los versos vivan más de una generación («saeclo»; Catulo, I, v.10). La antropomorfización de la obra poética tiene una larga tradición que la crítica moderna sólo ha renovado. Hoy leemos el poema de 1956 como huella literaria e histórica viva, continuamente recreada, fundida en *otra forma nueva*.²⁸ Y si «es necesario apuntar al

²⁵ Vid. E. Alarcos Llorach, *Ángel González poeta* (1969), ed. Nobel (1996), p. 26; también *El poeta y el crítico* (1985), *ibid.*, pp. 199 y 200.

²⁶ *Supra* n. 24. Ajeno a las tesis de Mukarovsky en 1932 sobre el llamado *foregrounding* (*aktualisace*, puesta en relieve), véase lo que, en línea con Schelling y Coleridge, dice sobre *forma mecánica* y *forma orgánica* Herbert Read, *Form in Modern Poetry* (1932, 1948, *et al.*). Existe traducción castellana inmediatamente posterior a la publicación de *Áspero mundo* (1956). Vid. H. Read, *Forma y poesía moderna*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1956, pp. 11 ss. Read incluye un comentario del texto de Rilke antes citado que ahora puede ser útil leer (*ibidem*, pp. 75-6). Jaime Gil de Biedma ha fechado su lectura del estudio crítico de Read en 1956 y la de las *Elegías de Duino* en 1950; J. Mukarovsky, «Lenguaje standard y lenguaje poético», en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, 1977, pp. 314-333.

²⁷ Recordemos la entrevista con F. Campbell (*supra* n. 15). La posición de Ángel González acerca de la experiencia, la génesis creadora y la sucesión de textos o las influencias es desmitificadora y abierta. Señala el componente inconsciente del proceso de creación. Su interés como creador por las relaciones de intertextualidad no carece de reconocimiento teórico. Lo creo coherente con su sentido de la historia, de la tradición cultural y de la integración de la lectura en el proceso de creación. Recordemos su «Poesía y compromiso» en F. Ribes, *Poesía última*, Taurus, 1963, pp. 57-9; la «Introducción» de Á. González, *Poemas*, Cátedra, 1985, pp. 15-28; L. Amorós, A. Beti, C. Erdocia, «Ángel González, Poesía desde la experiencia», *Mundaiz. Revista Crítica del libro universitario*, San Sebastián, 31, 1986. Puede ser útil J. Culler, «Presupposition and Intertextuality» en *The Pursuit of Signs*, Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 100-116 *et al.*

²⁸ El arraigo de la forma discursiva inicial que he comentado y el éxito del poema que nos ocupa parecen poder confirmarse de forma en ocasiones paradójica. En 1955 *Áspero mundo*, primer libro del poeta asturiano, había merecido el *accessit* del Premio Adonais. Su publicación un año más tarde en la importante colección de Rialp le

tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive», el poema que nos ocupa se presenta, según el propio autor ha indicado, como intento de plasmar la relación entre el *yo* y los *otros*.²⁹ La derrota es una derrota colectiva y el texto y su lectura permiten que el conocimiento aflore. La obra, si vale la pena, dirá o significará

aseguraba amplia difusión. La fórmula rilkeana (*supra* texto y n. 19), asociada a los problemas del creador y de la relación de la poesía con la experiencia, reaparece en 1960 en la pluma de Borges y después en otros textos. En ellos, como en el caso del poema de Ángel González tiene carácter de fórmula discursiva inicial, sostenida luego por la escritura textual subsiguiente.

Nadie puede escribir un libro. Para
que un libro sea verdaderamente,
se requieren la aurora y el poniente,
siglos, armas y el mar que une y separa.

Así lo pensó Ariosto, que al agrado
lento se dio, en el ocio de caminos
de claros mármoles y de negros pinos,
de volver a soñar lo ya soñado.

«Ariosto y los árabes», (vv.1-8).

Si Borges llegó a conocer el poema de Ángel González antes de escribir estos versos, es probable que reconociese la clásica metonimia (causa por efecto), la caracterizada fórmula discursiva inicial y también su vínculo con el texto de Rilke que, prologado por Guillermo de Torre, debía tener a la mano en alguna de sus ediciones argentinas (1941, 1944 y 1958). No me detendré ahora en el análisis de este poema en cuartetos publicado en *El Hacedor*. Merece atención crítica por su relación con la materia heroica y por la huella de otros componentes simbólicos. *Orlando furioso* es obra compuesta en octavas reales o heroicas. Como Ángel González, Borges prefiere el modelo formal de las estrofas de cuatro versos que en su caso respetará estricto durante noventa y seis endecasílabos. Después José Agustín Goytisolo vuelve a usar con distanciamiento irónico la fórmula discursiva inicial del poema que anoto en «Es necesario», primer poema de *Sobre las circunstancias*, Laia, (1983):

Para que surja un artista es necesario
que concurran algunas circunstancias como éstas:

que su familia esté bien avenida
que la madre no cuente sus desastres
que el padre deje de comportarse como un bestia
que el tirano de turno ame los libros... (vv. 1 y ss.)

De nuevo la huella desviada del modelo heroico en otro ejercicio sobre el problema de la relación del creador y de su voz poética con la experiencia y con el mundo en que vive. Estamos ahora ante una parodia social, sociológica y sociocrítica que —aparte los textos de Rilke y González o incluso Gil de Biedra (*supra* n.19) que son sus referentes próximos— puede hacernos pensar, por un momento y siquiera por contraste, en el famoso «If...» de Kipling y en su sombra.

²⁹ Ángel González defiende como autor la posibilidad de una lectura del poema propio, aunque luego no se aplique a esa tarea sino muy fragmentaria y raramente. Vid. A. González, *Poemas*, Cátedra, 1985. Citaré por la edición de 1993, pp. 15 ss. Ahí su propuesta se centra en los conceptos de *situación* e *intención*. Para la explícita referencia del poeta a «Para que yo me llame Ángel González», véase pp. 18-19. Sobre el concepto de *situación* y la *situación poética*, véase lo que E. Alarcos ha escrito en «Un poema de Dámaso Alonso»; «La lengua de Jorge Guillén. ¿Unidad, evolución?» y «Poesía y estratos de lengua», trabajos recogidos en *Ensayos y estudios literarios*, Jucar, 1976, respectivamente pp. 147-156; 157-179 y 243-9.

algo. González con entrañable astucia y modestia llama a los lectores: «lo que la obra signifique o diga es lo que inconscientemente quería decir el autor».³⁰

Pero el trabajado poema superará esa prueba temporal a la que el propio autor renunciaba ya en 1963 con su declarado rechazo de la pretensión de eternidad. Perdura ejemplar en su derrota, constante en sus propuestas de autoafirmación personal.³¹ La afirmación de la voz lírica se presenta, como he dicho, con el enraizamiento en el pasado colectivo por medio de una identificación crítica, solidaria y sólo profundamente original que lo confirman poeta de su tiempo desde el primer verso. Y es función del crítico como en última instancia lo será de los lectores, venciendo al olvido, impedir que la injusticia final se consume.

³⁰ Á. González, «Introducción» a *Poemas*, ed. cit., p.26.

³¹ En 1985 concluye sus planteamientos recordando que todo poema es, al menos en parte, un fracaso. *Vid. Poemas*, ed. cit., p. 26: Según González reconocía en 1963, la tesis del compromiso está directamente relacionada con la renuncia a la pretensión de eternidad: «Aceptando que la poesía aparece en el entramado de la Historia, y que la Historia es evolución, es fácil comprender que algunos poetas —entre los que me cuento— no se planteen el problema de la eternidad del poema; o se lo planteen invirtiendo los términos clásicos: si buscar el asentimiento de los siglos futuros es como tratar de hacer blanco con los ojos cerrados en un objeto en movimiento, es necesario apuntar al tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive». Ángel González, «Poesía y compromiso» en F. Ribes, *Poesía última*, Taurus, p. 57. En relación con este tema véase el reciente poema «No creo en la Eternidad» (*Deixis en fantasma*, 1992). Luis García Montero, estudioso él mismo de la poesía de González, ejemplifica hoy todavía la pervivencia del tema en «La inmortalidad» (1996). Este poema de amor y re nacimiento, con próximas resonancias de la poesía de Gil de Biedma, se integra en la tradición moderna de los nocturnos post leopardianos, pero muestra la huella de la poesía metafísica barroca y del *carpe diem*. Fácil es reconocer que el compromiso con la historia literaria sigue vivo. El referente del poema de 1992 («No creo en la Eternidad») y probablemente el de su autor Ángel González en el año glorioso de 1996 son significativos. Parece tema dominante en el texto del granadino a tenor del título citado. El poema de García Montero ha sido publicado en *Renacimiento*, nn. 11-12, Primavera-Verano, 1996, pp. 20-1.