

## ÁNGEL GONZÁLEZ: LA CIFRA DE MÚLTIPLES VERSIONES

Por Verónica Leuci

*“Cuando un nom-  
bre no nombra, y  
se vacía,  
desvanece también,  
destruye, mata  
la realidad que in-  
tenta su designio”*

Ángel González

**R**eflexionar en torno a la subjetividad, o a los rasgos o caracteres que permiten delimitar un sujeto único y distinto a otro es sin duda una tarea controvertida, en primer término, al afrontar una noción tan especialmente versátil, cargada de matices que impiden establecer una definición unívoca. Tal labor incrementa su dificultad si el objeto de interés es una identidad *construida* en el marco de la literatura, en donde la antinomia entre la ficción y la realidad, lo veraz y lo verosímil constituye un orbe de tensiones contrapuestas.

Abocarse a la reflexión crítica sobre la constitución de un sujeto poético conlleva sin duda, entonces, la cavilación y el establecimiento de ciertas categorías necesarias, que permitan delimitar qué entendemos por poesía y cómo concebimos la voz enunciativa que en ella leemos, que rastreamos esparcida e imbricada en el marco de su materia principal, la palabra. Desde lo anterior, parece pertinente adentrarnos en el texto poético ubicándonos en una lectura atenta e indisoluble con relación al binomio literatura / sociedad, es decir, a la presencia indudable de la cultura y a la proyección de la serie social en la literaria. Puede pensarse en este sentido en “horizontes”, círculos sucesivos y simultáneos, que a manera de palimpsesto –”*palabra sobre palabra*”, al decir de Ángel González– entretejen al poema y lo constituyen portador de una voz y de una época.

El abordaje de la obra de Ángel González se plantea entonces como el análisis de la poética de un poeta determinado, representante de un tiempo y de una generación, en una serie literaria específica. Así, el poeta ovetense, uno de los principales exponentes de la llamada “poesía social de la segunda promoción” se ubica en la serie española contemporánea de poéticas de posguerra. Sus poemarios se sitúan junto a los de sus coetáneos en un marco literario “comprometido”, con una indudable impronta histórica y la presencia insistente del recuerdo, la vivencia y el horror de dos hechos decisivos en la literatura – en la vida – de la España del siglo XX: la Guerra Civil Española y la dictadura franquista.

#### ENTRE LO PERSONAL Y LO PLURAL: LA MEMORIA DE UNA GENERACIÓN

La ya postulada e insoluble relación literatura / sociedad, al pensar en una estética alejada de los cánones de una poesía “pura”, ahistórica, presenta un problemático correlato en el plano de la enunciación: ¿sujeto histórico/sujeto poético, autor/ficción de autor, en una estética plagada de juegos especulares, de poetas que lejos de los “súper-yo” carismáticos anteriores se presentan como “hombres comunes”, son también inseparables? Es decir, ¿debemos leerlos en una necesaria correlación e interacción, uno determinando al otro?

Los anteriores interrogantes, y cualquier respuesta tentativa, se tornan aún más complejos si nos centramos en la constitución de un *sujeto poético autobiográfico*, noción particularmente paradójica, situada en los confines siempre controvertidos de la ficción y “lo real”, en los nebulosos límites del autor empírico y la figura de poeta.

En la actualidad, la identificación entre el sujeto histórico y el sujeto poético ha sido desplazada por una lectura que, consciente del papel primordial de la ficción en cualquier género literario, concibe a la voz enunciativa como una construcción literaria. En este sentido, el análisis de los índices autobiográficos en la poética gonzaliana es en primer término el relevamiento de categorías ficcionales que, acordes con la estética social en la que se ubican, construyen un sujeto poético *humanizado*: un ente de ficción inmerso en un espacio y un tiempo determinado, desplazando en ocasiones incluso su individualidad para posicionarse con una voz plural recurrente en sus textos – en especial, los primeros – representante de una generación. Laura Scarano alude a esta estrategia de *desmitificación del yo*, es decir, al abandono del modelo “moderno” del sujeto como marca hegemónica:

Se establece una efectiva construcción del yo, pero mediante claras estrategias orientadas a disolver su presencia como marca hegemónica: desmitificando la figura tradicional de la lírica – la del carismático “poeta” – para reivindicar su estatura humana y conferirle una ilusión de realidad material mediante la ficción autobiográfica; atendiendo a sus repliegues pronominales plurales y a sus múltiples enmascaramientos para

constituirse en voz de “otras voces” (Scarano,2001: 272).

Las alusiones autobiográficas se despliegan entonces en consonancia con las estrategias de las poéticas “realistas” anteriores y coetáneas: la enunciación, en la posguerra, está a cargo de un personaje poético asediado y angustiado por la reflexión sobre el paso del tiempo, por la conciencia de su mortalidad, por los horrores de la guerra y la posterior dictadura que dejaron y dejan huellas terribles e imborrables en su identidad, en su generación, en su familia, en su ciudad, en su tierra, en su época e, indudablemente, en los tan mentados futuro y “*por-venir*”.

Este sujeto, que oscila constantemente entre el “yo” y el “nosotros” representativo de un colectivo epocal, se mueve en un campo de tensiones, contradicciones y enfrentamientos: así, hemos mencionado la variación entre la primera persona individual y plural como la que inaugura el recurrente campo de antinomias y binarismos presente en la obra, a nivel textual y paratextual.

Su primer libro, *Áspero mundo* (1956), se escinde ya desde los subtítulos en un mundo dividido o, mejor, en dos mundos enfrentados: en primer lugar, el *mundo áspero* es el sitio en donde se presenta un sujeto que reflexiona sobre su identidad, soledad y desasosiego, en donde medita sobre su estatura cósmica (Scarano, 2002: 294) y sobre su lugar en un mundo efímero, apremiado por la adversidad, la soledad y la muerte. No obstante, este sujeto se trueca en un sujeto más apacible en el *acariciado mundo* del amor, de la naturaleza armónica y del “tú”.

En el poemario se destacan los poemas “Capital de provincia” que, junto a “Aquí, Madrid, mil novecientos cincuenta y cuatro...” y a “Ciudad”, esbozan al *sujeto urbano* que se desarrollará y desplegará a lo largo de la obra, hasta alcanzar un grado capital en *Tratado de urbanismo* (1967). Estos poemas que presentan una visión de la ciudad moderna: “molino en el que todo se deshace”(58)<sup>1</sup>, escenario de la soledad, la nada y el hastío, son interesantes en cuanto a los referentes autobiográficos, que permiten espacializar la soledad constitutiva del sujeto *nominado* que inicia el libro. En un lugar (Madrid) y en un tiempo (1954) determinados, el impersonal “hombre solo” encarna y representa una época, un estado, un presente plural que excede al “Ángel González” del primer poema que, “entre tranvías y reflejos”(14), no es más que un hombre, cualquier hombre. Por su parte, si Madrid representa el presente, “Capital de provincia” se halla esfumado por la visión nostálgica de la ciudad natal, en un paisaje mediado por el recuerdo y la añoranza: “ciudad de sucias tejas soleadas: /casi eres realidad, apenas nido” parece evocar y construir una Oviedo de la infancia, evanescente, “humo”, “rumor”, de “destino semi-derruido”(41).

Ahora bien, al citar los poemas anteriores, que aportan un *locus* a la experiencia

---

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a la edición de *Palabra sobre palabra* consignada en la Bibliografía.

poética del sujeto y que, a la vez, nos sitúan en el marco del recuerdo y la memoria, podemos afirmar con María Payeras, que asistimos a una práctica que en lo anecdótico puede adquirir valor autobiográfico, merced a la posibilidad de identificación con circunstancias vitales del poeta: sin embargo, parece más atinado considerar este tipo de estrategias como una convocatoria *generacional*, de prácticas y recuerdos que, finalmente, exceden una *experiencia personal* para abarcar reflexiones de índole histórica, política, etc. (Payeras: 460).

En este terreno, son múltiples los textos que, como sucedía con “Capital de provincia”, aluden a lo largo de su obra a episodios que evocan una niñez, una familia y una experiencia vital – epocal – desmoronadas por la guerra y la posguerra, siempre mediados por la *memoria* (y, por tanto, el olvido). En el apartado “Ciudad cero”, incluido en *Tratado de urbanismo*, hay tres poemas que parecen cifrar aquello que, no obstante, se lee esparcido en toda su obra: una primera persona que compendia las circunstancias de una época, que excede lo autobiográfico para instalarse en la voz del testimonio generacional:

Una revolución.  
Luego una guerra.  
En aquellos dos años – que eran  
la quinta parte de mi vida –,  
yo había experimentado sensaciones distintas.  
Imaginé más tarde  
lo que es la lucha en calidad de hombre.  
Pero como tal niño,  
la guerra, para mí, era tan sólo:  
suspensión de las clases escolares ( 229).

Este poema, titulado “Ciudad cero” se bifurca entre dos tiempos: el pasado, y la visión infantil de la guerra, y un presente de comprensión y evocación “traumática” de ese pasado:

Todo pasó,  
todo es borroso ahora, todo  
menos eso que apenas percibía  
en aquel tiempo  
y que, años más tarde,  
resurgió en mi interior, ya para siempre:  
ese miedo difuso,  
esta ira repentina,  
estas imprevisibles  
y verdaderas ganas de llorar (230).

Luego, “Evocación segunda”, antepuesto – paradójicamente – a “Primera evocación”, nos llevan nuevamente a la voz del pasado, de la niñez, mediada por la voz del sujeto “adulto” que evoca desde el tiempo actual:

Recuerdo a los indios  
 de mi infancia.  
 Eran buenas personas, nos decían (...)  
 Yo ignoraba, en los años  
 que hoy evoco,  
 los más elementales rudimentos  
 de Economía Política,  
 y no estaba a mi alcance, por lo tanto,  
 comprender los efectos y las causas  
 de aquella, en cualquier caso, generosa  
 conducta (231-232).

Aquel “infantil yo ahora evocado”, como se lo nombra en el poema, constituye nuevamente el desdoblamiento enunciativo entre la “ignorancia” e ingenuidad anteriores, y la tribulación y desolación del sujeto que hoy recuerda, tanto frente a los hechos rememorados como respecto al recuerdo de esa voz. Por último, en “Primera evocación” se repite el procedimiento: “Recuerdo/ bien/ a mi madre./ Tenía miedo del viento”(233). No obstante, el foco gira nuevamente para ubicarse en la experiencia subjetiva del desdoblamiento temporal: “Recuerdo/ que yo no comprendía”.

Estos ejemplos bastan para ilustrar lo que decíamos antes: si bien la memoria de las vivencias infantiles permite un posicionamiento de tipo autobiográfico, esta estrategia parece exceder las circunstancias individuales para tornarse representativa de acontecimientos plurales, cifrados o simbolizados en la voz de este sujeto que, mediante la poesía, tiene el “poder del testimonio”. Su palabra, a través del recuerdo, construye la estampa de una época, de una generación.

#### EL NOMBRE ÁNGEL GONZÁLEZ: LA CIFRA DE MÚLTIPLES VERSIONES.

Es con la mención del nombre propio cuando la poesía gonzaliana nos sitúa en un indudable marco autobiográfico: actante y sujeto poético coinciden con el *autor* que firma y publica los poemarios. Lejeune hace referencia a *la pasión del nombre propio*, al que considera “el tema profundo de la autobiografía”(55). Y, en este sentido, podemos afirmar que en el nombre propio que firma se resume la existencia de lo que llamamos autor, única señal en el texto de una realidad extratextual que nos envía a una persona real”(Scarano, 2000: 65). Esta práctica es primordial porque no sólo construye un procedimiento especular, en donde las categorías ficcionales se superponen, sino que a través de ella podemos leer cambios, posicionamientos y desplazamientos del poeta frente a la palabra poética: “textualidad y referencialidad, el nombre propio es la bisagra donde ambos territorios se articulan”(Scarano,2000: 72).

En “Para que yo me llame Ángel González...”(13), la inicial mención del nombre, en el texto que inaugura su primer poemario, construye un sujeto-consecuencia, resultado de “toda la historia de la humanidad”:

Para que yo me llame Ángel González,  
*para que mi ser pese sobre el suelo,*  
 fue necesario un ancho espacio  
 y un largo tiempo:  
 hombres de todo mar y toda tierra,  
 fértiles vientres de mujer, y cuerpos  
 y más cuerpos, fundiéndose incesantes  
 en otro cuerpo nuevo.  
 Solsticios y equinoccios alumbraron  
 con su cambiante luz, su vario cielo,  
 el viaje milenar de mi *carne*,  
 trepando por los siglos y los huesos (Lo destacado es nuestro).

Vemos con la cita que toda la historia de la humanidad aparece fundida en la *carne*, en el *ser* de este sujeto: él es todos y no es nadie. Es interesante asimismo el guiño lúdico entre su nombre y el significado a que este significante remite, en una práctica recurrente en su obra: “ángel como espíritu celeste, criatura celestial”, presente en el segundo verso, contrasta luego con la clara postura de no trascendentalismo que otorga el mismo valor semántico a “carne” y “ser”.

La enunciación entonces está a cargo, como hemos dicho, de un “sujeto-consecuencia”, que no es más que “resultado”, “fruto”, “resto”, caracterizado negativamente: “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”.

Es tan sólo las sobras, el desperdicio, el escombros y, además, “podrido”. No obstante, esta postura adversa, negativa, se muda sobre el final para otorgarle al sujeto un carácter noble: “Esto que véis 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...(vs.19-26)”. A través de estos versos y de los oxímoron finales, podemos leer a un sujeto tenaz, idealista que no se da por vencido y lucha con afán por causas perdidas.

La presencia inaugural del nombre propio es interesante porque permite trabajar desde una perspectiva comparatística el funcionamiento de esta estrategia en poemas posteriores: la ficción “Ángel González” que vimos hasta aquí y que podemos identificar con una época y una clase, un sujeto nominado a través de un “viaje milenar”, irá modificándose, resemantizándose a través de los sucesivos poemarios.

En *Palabra sobre palabra* (1965), el sujeto poético de “Me basta así” inicia el poema, ya a nivel paratextual, con el pronombre personal, en una primera persona del singular que, a través del condicional, conjetura: “Si yo fuese Dios/ y tuviese el secreto,/ haría un ser exacto a ti (...) si yo fuese Dios,/ podría repetirte y repetirte,/ siempre la misma y siempre diferente,/ sin cansarme jamás del juego idéntico”(176).

La enunciación entonces presenta a un sujeto que divaga con un carácter demiúrgico que le permita *repetir* – crear – una y otra vez a su objeto amoroso, temática que se condice con el tenor amatorio de los cinco poemas restantes del volumen. Sin embargo, la presencia también aquí del nombre propio, sobre el final, permite reflexionar sobre nuevas cuestiones: “Si yo fuese/ Dios, haría/ lo imposible por ser Ángel González/ para quererte tal como te quiero”. Se repite la identificación entre el poeta y el sujeto poético, en este caso, amoroso, a través de la “máscara Ángel González”, en un gesto que continúa aún la estela de su primera aparición en “Para que yo me llame...”. El nombre propio es el nombre que hace plena la palabra poética, es el que reafirma la voz y la identidad del sujeto. Esta postura será trocada, como hemos anticipado, en poemas posteriores, que desde un paulatino escepticismo “vacían” a la palabra de representatividad y descreen de la relación “palabra/cosa”: “Ángel”, luego, codifica la inutilidad de todas las palabras.

En “*De los álamos vengo...*” Entrevista al poeta español Ángel González” (Scarano, 2000), se alude a un progresivo cambio en la actitud del poeta frente a la poesía: frente al fervor social de la primera época se vislumbra un gradual desencanto, un descreimiento en la poesía con el uso de una ironía cada vez más escéptica sobre el lenguaje. A este respecto, el propio González dice:

AG: El concepto de inutilidad me viene con el tiempo. Y entonces mi poesía cambia, es cuando se vuelve más irónica. Me parece que es en **Tratado de Urbanismo** donde está el poema donde yo hablo de la inutilidad de todas las palabras.

LS: Sí. *Preámbulo a un silencio*. Bellísimo.

AG: Sí. Bueno, pues hasta ahí yo tenía cierta fe en la eficacia de la palabra poética. Yo recuerdo haber hablado sobre esto con Jaime Gil de Biedma, en un momento determinado en que la Dictadura parecía que se tambaleaba (163).

Es en “Preámbulo a un silencio” cuando el sujeto muda su posicionamiento y se repliega sobre sí mismo: no sólo abandona su labor de “vocero”, es decir, su práctica escrituraria como testimonio o reflexión sobre la situación histórico-política, sino que en un gesto radical la enunciación está a cargo de un sujeto desengañado, escéptico e irónico *frente a la posibilidad misma de la representación*. Y es, nuevamente, en la máscara autobiográfica en donde esta actitud alcanza su grado máximo:

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 sonríó y me callo porque, en último extremo,  
 uno tiene conciencia de la inutilidad de todas las palabras (212).

Es el *nombre de pila* el medio por el cual se simboliza el extrañamiento frente a la posibilidad de la representación, y es este mismo elemento el que le permite reflexionar – paradójicamente, desde la poesía – sobre la inutilidad de todas las palabras. El “Ángel González” que era resultado, fruto, y que luego conjeturaba con “volver a ser”, con reafirmarse “si fuera Dios”, es ahora, sin apellido, un sujeto vacío: “Ángel” es el nombre que no nombra.

Es interesante añadir a este respecto que esta postura había sido bosquejada ya, al menos, en su segundo poemario, titulado *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), esbozando en “Palabra muerta, realidad perdida” la postura que alcanzaría su clímax posteriormente: “Cuando un nombre no nombra, y se vacía,/ desvanece también, destruye, mata/ la realidad que intenta su designio”(109).

Luego de *Tratado de urbanismo*, la superposición, el cruce entre poeta y sujeto poético, a través del nombre propio, sufrirá una vuelta de tuerca: si bien la absoluta inutilidad de la palabra poética deja de ser tan radical y se permiten nuevamente visos “sociales”, el *sujeto autobiográfico* que hemos venido rastreando dejará de coincidir plenamente con el poeta – la ficción de poeta –: el nombre propio es a partir de aquí el nombre de pila. Sólo “Ángel” nominará al sujeto en su “versión autobiográfica”, sin apellido.

Es posible ver este desplazamiento en dos oportunidades: por un lado, en “Siempre lo que quieras”, incluido en *Breves acotaciones para una biografía* (1969), título por demás sugestivo para la temática que nos atañe, en el que se propone la “vida en la literatura” (bio-grafía) desde un lugar secundario, como datos o detalles menores (acotaciones), acentuado aún por el adjetivo *breves*. Dice el poema: “Pero ya te lo dije:/ cuando quieras marcharte ésta es la puerta:/ se llama Ángel y conduce al llanto”(239). No sólo es la carencia de apellido lo que distancia a este sujeto de los anteriores, sino la inversión enunciativa: la voz que enuncia en primera persona no coincide con el sujeto “Ángel” objetivado que, además, se presenta desde una postura bisemántica: ¿su nombre abre o cierra? ¿Es adentro o es afuera? La enunciación, entonces, se bifurca en dos voces: la de la primera persona de las dos estrofas iniciales y la “otra voz”, la nominada, que provoca el extrañamiento.

Por su parte, no ya el escepticismo que alcanza su auge en “Preámbulo a un silencio”, pero sí el desdoblamiento, la incertidumbre que veíamos antes esbozada, se refuerza en el poema “De otro modo”, de *Deixis en fantasma* (1992). El título del poemario es, nuevamente, relevante: los deícticos funcionan como índices de ausencias, pronombres – palabras – que exigen y dependen de un contexto para



adquirir una significación plena. Es interesante reflexionar sobre esta cuestión al analizar la relación siempre problemática entre texto /contexto, enfrentada a corrientes que postulan una autonomía o “especificidad” de la literatura: el poema titulado “Deixis en fantasma”, puntualmente, parece representar de modo magistral la necesidad de reposición contextual frente a la palabra poética, la importancia de la relación entre la serie literaria y la social, lo extraliterario<sup>2</sup>.

El “fantasma” al que se alude entonces es en “De otro modo” el propio sujeto, que no se reconoce en la escritura de su nombre, en su máximo gesto autobiográfico: de modo antitético, en la cima de la afirmación de su identidad – no sólo con el nombre propio sino con la alusión a su labor escrituraria – se desconoce, se extraña: no asistimos pues al “nombre que no nombra”, sino que es el sujeto el que se ve como otro, actitud que nos remite al poema homónimo de García Lorca, y a su “¡Qué raro que me llame Federico!”<sup>3</sup>: “Cuando escribo mi nombre,/ lo siento extraño./ ¿Quién será ése?/ – me pregunto./ Y no sé que pensar./ Ángel./ Qué raro” (417).

Ha sido mencionada la importancia de los pares, del binarismo en la poesía gonzaliana, en especial, a través de antinomias, de parejas adversarias – a veces complementarias – desplegadas a través de sus textos: pasado/presente, luz/oscuridad, apariencia/realidad, oralidad/escritura, entre otros. No obstante, es un nuevo par el que resulta insoslayable a lo largo de toda la obra, y que nos emplaza en un marco interesante en el juego especular de máscaras, versiones, ficciones que nos interesa: *yo/ otro yo*.

La identidad es una de las cuestiones más problematizadas a través de los distintos poemarios: el doble, “ése que es yo pero es otro”, es una temática que irrumpe de modo constante. “Yo mismo”, en *Sin esperanza con convencimiento*, presenta un explícito desdoblamiento, mediante un juego en primera persona que bifurca al sujeto en otro y, a la vez, en sí mismo: “Yo mismo/ me encontré frente a mí en una encrucijada./ Vi en mi rostro/ una obstinada expresión, y dureza/ en los ojos,/ como un hombre decidido a cualquier cosa”(65).

Más adelante, “Historia apenas entrevista” muestra a la mirada – al igual que los ojos en el anterior – como la que posibilita la certeza de la identidad: “Con tristeza,/ el caminante/ – alguien que no era yo, porque lo estaba viendo desde mi casa...”(101). No obstante, como anunciamos, es con la inclusión del nombre propio

---

<sup>2</sup>“Aquello./No es eso./Ni/-mucho menos – esto./Aquello./Lo que está en el umbral/ de mi fortuna./Nunca llamado, nunca /esperado siquiera;/sólo presencia que no ocupa espacio,/sombra o luz fiel al borde de mí mismo/ que ni el viento /arrebata, ni la lluvia disuelve,/ni el sol marchita, ni la noche apaga./Tenue cabo de brisa /que me ataba a la vida /dulcemente./Aquello/ que quizás hubiese sido/ posible,/que sería posible todavía/ hoy o mañana si no fuese/ un sueño.” (405).

<sup>3</sup> Léase Scarano, Laura.(2003). “De otro modo” de F. García Lorca y Angel González” en Jesús García Sánchez (ed), *Centuria Cien años de poesía en español* (en conmemoración del No. 500 de la Colección Visor de Poesía). Madrid: Visor, pp.551-556.

con lo que el par *yo/otro* se hace más evidente: *sujeto amoroso, sujeto social, sujeto histórico, sujeto urbano* conviven y se codifican en la ficción autobiográfica de la coincidencia nominal: “Ángel González” – sólo “Angel”, luego – es la máscara que reúne las múltiples versiones, los diversos yoes que conviven, alternan y se superponen, complementarios o adversarios.

En este sentido, el poema “De otro modo” que hemos citado se nos presenta como fundamental, no sólo por su indudable guiño autobiográfico, sino más bien por el posicionamiento respecto a la identidad, el doblez y el extrañamiento: lejos de aquel yo social de los primeros poemarios, humanizado y, luego, reforzando su identidad en nombre del amor, pero también alejado del escéptico vaciamiento del signo lingüístico, el “Angel” de *Deixis en fantasma* es aún más inquietante: el sujeto que se nombra, a través de su propia escritura, está *alienado*. Asimismo, ensimismado, no es ya la mirada o la voz – tanto propia como ajena – la que lo configura, para reafirmarse o para refutarse, sino que es la palabra la que lo crea: es su propia letra escribiendo su nombre la que no reconoce, la que le produce el extrañamiento, lo cual agrega al poema un clima de desasosiego e incertidumbre que, como dijimos, permite reponer al sujeto en el “fantasma” del título.

#### LA VOZ DE LA PLURALIDAD: MÁSCARAS EN LA ENUNCIACIÓN.

Merced a la constante reflexión sobre el tiempo, el pasar de los años y los amores, los horrores de la guerra y la posguerra, la infancia, la inclusión de índices témporo-espaciales precisos, entre otras cuestiones, el sujeto que hemos visto en los primeros poemarios es una *versión*, una *máscara* humanizada, habitante de un tiempo y un espacio concreto, con penas, soledades, sufrimientos, con el correr de los años acechándolo: es decir, se erige un *sujeto social* perteneciente a una época, a un pasado y a un presente común a sus contemporáneos y coterráneos.

Lejos de cualquier exaltación, afectación o “videncia” de cariz torremarfilista, se esparce e imbrica en un acontecer social. Se presenta, incluso, *corporizado*, en especial a través de imágenes sensoriales que privilegian la mirada, los ojos. En este sentido, a partir del recorrido realizado, hemos podido vislumbrar cómo la inclusión del máximo guiño autobiográfico, el nombre propio, ha compendiado esta postura del poeta frente a la palabra poética, a la labor o los alcances de la poesía: con un fervoroso anclaje en la historia, primero, en divagues “demiúrgicos”, luego, el personalísimo rostro del sujeto de los primeros poemarios se inscribe como portador de una palabra que *representa*: a una generación, a una época, a sí mismo.

Paulatinamente, estas certezas se van diluyendo: el poeta y la propia poesía comienzan a replegarse sobre sí mismos, se tornan irónicos, desengañados, hasta culminar en un escepticismo radical frente a la utilidad de la palabra que, como

dijimos, de modo paradójico, se expone desde el lenguaje. “Preámbulo a un silencio” entonces se arraiga en este sitio de vaciamiento y no representación. Sin embargo, podemos pensar que el paratexto fue un poco extremo, porque anunciaba un silencio que en realidad no fue tal, sino que poco a poco se fue recuperando la fe en la palabra, sin retornar no obstante el entusiasmo inicial.

Después del clímax, que parece funcionar a manera de bisagra, el sujeto autobiográfico que nos interesa, “ése que se hace llamar Ángel, a secas”, pierde parte de su identidad y se reacomoda en un nombre de pila que siente extraño, que no reconoce, aún desde su propia grafía: su nombre será ahora “la puerta que conduce al llanto” y será el símbolo de una alienación, en “De otro modo”. Es en este contexto en que parece interesante reflexionar sobre una nueva cara de esta multifacética voz: la voz del *poeta*.

La autorreferencia y la presencia de juegos y alusiones metapoéticas son una cuestión principal en la poética gonzaliana. Trabajos como los de Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari<sup>4</sup> dan cuenta de estas estrategias fundamentales en su obra, originales en cuanto a una conciencia escrituraria y a un posicionamiento en la serie de poéticas de posguerra que, en un sentido, permiten establecer diferencias con los pasados y aun coetáneos “poetas sociales” y, al mismo tiempo, leerlas como un esbozo de algunos procedimientos imperantes en la estética novísima posterior.

En *Áspero mundo* estas cuestiones son apenas delineadas a través de dos poemas que, sin embargo, parecen primordiales en cuanto al trazado de un sujeto-poeta que será esencial en obras posteriores. En “Me falta una palabra...”(17) su labor se halla impedida, interrumpida por el acontecer funesto del llanto, la gente rota y los muertos. En yuxtaposición tipográfica, la bastardilla es la letra del acaecer histórico, que torna insuficiente el lenguaje del escritor. “Niños pidiendo pan”, “sucias mujeres de lento llorar”, “gente rota y miles de muertos” irrumpen en el poema y se infiltran entre las líneas del sujeto que suplica por *una palabra* a un impersonal vosotros: “una palabra dadme”, “comprended: cualquiera de vosotros,/ olvidada en sus bolsos, en su cuerpo,/ puede tener esa palabra”, “La necesito:¿No véis/ que sufro?”.

En “Soneto a algunos poetas”, por su parte, el destinatario – los destinatarios – está representado por un grupo innombrado e indefinido de “poetas” que, como sus palabras, son presentados negativamente. El sujeto poético alude a las palabras de este “vosotros” y las caracteriza como “oscuras”, “sórdidas”, “duras”. Asimismo, como ellas, la pena de estos poetas es también “oscura, inútil, triste entre basuras (...) impura, inútil, honda”(44).

Se citan, en el segundo cuarteto, palabras que ejemplifican la sordidez: “fusil, muchacha, dolorido, hiena” y, por otro lado, en el primer terceto se incluye inter-

---

<sup>4</sup> Algunos de ellos consignados en la bibliografía consultada para el actual trabajo.

textualmente un verso: “un niño muerto por una azucena” al que se caracteriza como “mercancía pregonada”, en una España presentada como “plaza provinciana”. Desde esta perspectiva, a través del aludido “pregón” y, por tanto, la presencia de la oralidad, merced también a la inclusión de términos con explícitos matices bélicos, este soneto parece dirigirse a los representantes de aquellas poéticas esencialmente “realistas”, panfletarias, crudas, que funcionan como denuncia política y conciben los horrores de la guerra y la posguerra como tema único y fundamental.

Alejado de esta estética “panfletaria”, la poética gonzaliana parece perfilarse desde una vuelta de tuerca: si bien perteneciente a una generación, a un tiempo y un espacio concretos, niño en los horrores de la guerra y habitante de la dictadura franquista, el sujeto poético se construye en un doble juego: por un lado, como heredero de las poéticas sociales anteriores, voz plural de una clase, relacionando y entrelazando serie literaria y serie social. No obstante, por otro lado, se erige también como *poeta*, idóneo para reflexionar sobre el lenguaje y la palabra poética, para deslizarse en recreos intertextuales, para dirigirse a poetas coetáneos y, aún, para “desautomatizar” la poesía, desde un lugar de *irreverencia*: “Poesía eres tú/ –dijo un poeta –/ y esa vez era cierto,/ mirando el Diccionario de la Lengua”(294), puede ser un ejemplo, junto a los títulos de múltiples poemas que impiden cualquier tipo de “arte poética” estática (“Poética a la que intento a veces aplicarme”).

Es, en este sentido, a partir del decisivo *Tratado de urbanismo* cuando la poesía comienza a replegarse cada vez más sobre sí misma, sobre sus alcances, a través de guiños lúdicos, retruécanos y un uso insoslayable de la *ironía* que, en dialéctica relación, permite el sí y el no a la vez, conjugando y reuniendo los opuestos, y que parece fundamental, ya que sintetiza las antinomias, las posturas antagónicas –o complementarias– los desdoblamientos, disfraces, máscaras, que conviven y se superponen en la enunciación poética.

Los binarismos conjugan los opuestos, permiten posicionamientos y desplazamientos: por eso, el sujeto autobiográfico es la “máscara Ángel González”, pero, conjuntamente, es también el sujeto-social, el sujeto-poeta, el sujeto-histórico; aquél que cree fervientemente en la poesía, y aquél que escribe desde el escepticismo. Él es todos, y no puede ser de otro modo: sus facetas se imbrican, entretienen, superponen bajo la fachada del nombre propio, que funciona como la voz visible de una pluralidad, cifra de múltiples versiones.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERRARI, Marta (2001), *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2002). “Conversación con Ángel González”, en Revista *Litoral*, España, No. 233.
- GONZALEZ, Ángel (1994). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix-Barral.
- LEJEUNE, Philippe (1991). “El pacto autobiográfico”, en *Anthropos: Boletín de Información y documentación*, No. 29.
- PAYERAS GRAU, María en ROMERA José y GUTIERREZ CARBAJO, Francisco. (eds.) (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la Uned*. Madrid: Visor, pp. 453-465).
- ROMANO, M. (2003). *Almas en borrador. Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. MdP: Ed. Martín.
- SCARANO, Laura (1994). “La constitución de poéticas sociales en el discurso literario hispánico”, *Letras de Deusto*, España, vol. 24. No. 62 (enero-marzo), pp. 161-165.
- \_\_\_\_\_, (2001). “Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra”, en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, No. 26, pp.265-276.
- \_\_\_\_\_, (2002). “La figuración realista en la poesía española de las últimas décadas”, *La estafeta del viento*, Casa de América, España, No. 1, Primavera-Verano, pp. 18-33.
- \_\_\_\_\_, (2002). “Realismo y posvanguardia en las poéticas españolas de las últimas décadas”, revista del *Celehis*, UNMDP, No. 14, pp.289-302.
- \_\_\_\_\_, (2002). “Los paisajes urbanos de Ángel González”, Revista *Litoral*, España, No. 233, pp. 295-299.
- \_\_\_\_\_, (2003). “De otro modo” de F. García Lorca y Ángel González”, en Jesús García Sánchez (ed), *Centuria Cien años de poesía en español* (en conmemoración del No. 500 de la Colección Visor de Poesía). Madrid: Visor, pp. 551-55.
- \_\_\_\_\_, (2003). “‘De los álamos vengo’... Entrevista al poeta español ÁNGEL GONZÁLEZ” [realizada en diciembre de 2000]. Revista *Olivar*, Universidad Nacional de La Plata, No.4, pp. 161-175.

- \_\_\_\_\_, (2004). “Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo”, en *Anales de Literatura Española* (Alicante, España), No. 17, pp. 201-212.
- \_\_\_\_\_, (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Ed. Melusina, 162 p.
- SCARANO, Laura, ROMANO, Marcela y FERRARI, Marta (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Bs.As.: Ed. Biblos. 171 p.
- SCARANO, Laura y otros (1996). *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo ed., 158 p.