

## LA “ODA A LOS NUEVOS BARDOS” DE ÁNGEL GONZÁLEZ: PARODIA Y TRADICIÓN

Por *Verónica Leuci*

*“Levanté un monumento más durable que el bronce  
y más alto que el regio sitial de las pirámides,  
que ni la hambrienta lluvia ni el aquilón violento  
lograrán derruir, ni aún la innumerable  
sucesión de los años, ni la fuga del tiempo.  
No moriré del todo...”*

Horacio, *Odas*, Libro 3, XXX

**E**n 1977, el poeta asturiano Ángel González publica el poemario *Muestra, co-rrregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. Extenso y llamativo título para un libro de poemas que, alejado de los cauces asociados históricamente a la tradición poética, desplazará los elementos consagrados en tal tradición para situarse en el marco desmitificador y renovador del ensayo, del borrador o esbozo que anuncia un inventario – término tan caro al poeta, por su parte, con su bello “Inventario de lugares propicios al amor” (1967) – de procedimientos y de actitudes.

Ahora bien, es interesante tener en cuenta el marco paratextual al detenernos en uno de los textos más conocidos de tal “muestrario”: la “Oda a los nuevos bardos”. Este poema, incluido en la sección “Poesías sin sentido”, es uno de los exponentes más interesantes en la demostración de uno de los procedimientos narrativos preferidos por González a lo largo de los distintos poemarios: la parodia.

Juan José Lanz ha publicado recientemente un interesante trabajo en este sentido, en el que advierte dos niveles de formulación polémica en la crítica gonzaliana respecto de la estética novísima: por un lado, en un plano teórico, a través de su artículo “Poesía española contemporánea” (1980) y, por otro, en la parodia poética, que encuentra su enunciación central en la “Oda a los nuevos bardos” (Lanz, 73). No olvidemos que González publica el poemario coetáneamente a la presencia dominante en la serie literaria peninsular de la denominada “generación novísima”. Este grupo de poetas se agrupa en torno de una estética que repudia los márgenes comprometidos, sociales, “realistas” de las poéticas imperantes en el medio siglo español – de las que González forma parte, como uno de los principales representantes de la segunda promoción de poetas de posguerra. Opuestamente, los jóvenes del ’70 comulgan con el famoso verso de Carnero, uno de los poetas más representativos, “Raso amarillo a cambio de mi vida”: leit motiv de una tendencia estética decadentista, ahistórica, preciosista y esteticista que asumió el centro en la década.<sup>1</sup>

Y es en este sentido en el que la parodia asume el foco de la escena literaria gonzaliana. La “Oda a los nuevos bardos” se presenta ya desde el título como una crítica a los “jóvenes versificadores”,<sup>2</sup> como se los nombrará en un poema posterior, englobados aquí bajo la tercera persona plural a través de “bardos” que remite paródicamente a la tradición medieval,<sup>3</sup> en una caracterización caricaturesca que se constituirá en el trazo imperante a lo largo de los versos.

Ahora bien, si desde el título se anuncia un “mustrario” de actitudes y procedimientos que apuntarán a la renovación y desacralización de distintos órdenes y convenciones poéticas, resulta sin duda llamativa, al menos, la adopción de uno de los géneros más consagrados en la tradición poética desde la Antigüedad clásica: la oda.

La presencia genérica despliega una nueva faceta para la poética de González, circunscripta, por gran parte de la crítica, a una estrecha vertiente lúdica o antipoé-

<sup>1</sup>En su libro *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*, Marta Ferrari advierte la importancia de la propuesta crítica gonzaliana en cuanto a la coetaneidad del discurso que se parodia: “Si no viejas cronológicamente hablando, las palabras de sus coetáneos, los poetas que comienzan a publicar a mediados del ’60 y en los ’70 reconocidos como los ‘Novísimos’, emergen en la consideración crítica del sujeto admonitor como palabras pronunciadas por anacrónicos vates que resucitan una estética vacua y trasnochada. ‘Oda a los nuevos bardos’ (*Muestra*) denuncia el boato grandilocuente que rodea a este tipo de quehacer estético anclado en la imitación de viejos modelos – ya el título habla de la reedición de un código caduco – y en el cual el juego con las imágenes no pasa de ser un entretenimiento ornamental y gratuito (...) Este gesto condenatorio y prescriptivo nos permite reconstruir, por oposición, una poética ‘otra’, a la que adhiere el propio González” (Ferrari: 2001, 144-145).

<sup>2</sup>El poema es “A un joven versificador” y se halla en *Prosemas o menos* (1985).

<sup>3</sup>Señala Marcela Romano, en este sentido, la utilización temiblemente irónica del uso “bardos” en relación a los poetas Novísimos, en tanto que “nada más alejado de los ‘novísimos’ que la figura de este poeta cuya existencia como tal era justificada por su representatividad social, por su contrato cultural, histórico, político, con los imaginarios colectivos que lo trascendían como individuo” (Romano, 59).

tica. Contrariamente, es posible notar cómo a lo largo de su obra se diseminan múltiples textos enmarcados retóricamente por géneros y tipologías de larga data en la trayectoria poética (égloga, soneto, elegía, canción...) que bifurcan los ejercicios de escritura – y reescritura – en una doble operatoria: parodia y homenaje.

En este sentido, parece atinado aproximarnos a la noción de género y a los principios de conformación del mismo que, de acuerdo con López Bueno, responden a dos vertientes que, a la vez, pueden presentarse interrelacionadas: por un lado las constantes retóricas (forma exterior) y por otro las constantes semióticas (forma interior), que podríamos equiparar con la estructura externo-formal y con el “contenido”. Estas constantes no son inmutables, sino que van cambiando y necesitan permanentes redefiniciones según los contextos en que se instauran. Los géneros, por tanto, responden a una configuración histórica: su existencia tiene lugar desde el momento en que existe una combinación de constantes y eventualmente variantes, en el marco de una evolución diacrónica que modifica el sistema establecido para crear una nueva red de relaciones (López Bueno: 1992, 99-100).

En el caso de Ángel González, es posible advertir que tales vertientes se interrelacionan a partir de un ejercicio específico, la parodia. La forma interior, como veremos, se caracteriza por la crítica de un discurso poético en boga que se reconoce como “otro”. En cuanto al plano retórico – la “forma exterior” – tal ejercicio alcanza en este caso al género oda desde el paratexto, en una reapropiación singular que resignifica las propuestas canónicas.

#### PRIMERA VERTIENTE: TRADICIÓN Y REESCRITURA

Este género, como pocos, ha suscitado un amplio espacio de reflexión y debate en torno al intento de delimitación de un modelo único, distinto y constante. En la serie española, se ha propuesto el Siglo de Oro como el ámbito de recuperación e imitación de los modelos clásicos –en especial, los *Carmina* horacianos – y, a la vez, la instauración de un nuevo paradigma a partir de la reformulación renacentista garcilasiana, en su “*Ode ad florem Gnidi*” y de la línea meditativa y reflexiva fijada por fray Luis.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> En su estudio “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, señala Begoña López Bueno algunas distinciones entre ambos modelos de imitación, afirmando que “fray Luis se fija en el experimento garcilasiano de la *Ode* llevado por el porte clásico del poema, único hasta ese momento (...) Ahora bien, este seguimiento del ejemplo de Garcilaso es muy relativo, pues fray Luis y los otros creadores de odas acuden directamente a Horacio, al tiempo que tienen presente la tarea de su mejor discípulo en vulgar hasta ese momento, Bernardo Tasso. Como es sabido, Garcilaso no había seguido en su oda la orientación temática más propia de Horacio, prefiriendo el exhorto a una desamorada, asunto éste que, aunque autorizado por Horacio (...) no iba en la dirección más característica, ni de Horacio ni de Tasso, y desde luego tampoco en la dirección más carac-

Sin embargo, es dificultoso de acuerdo con diversas líneas críticas delimitar un espacio preciso y estable para la oda. Pedro Ruiz Pérez, por ejemplo, ha estudiado esta difuminación de los límites claros para el género, en especial, en cuanto a su superposición o confusión con la canción, con la cual comparte, asimismo, etimológicamente un mismo campo léxico.<sup>5</sup> Con el remoto modelo horaciano, y con los más lejanos ecos anacreónticos y pindáricos, el género encuentra entre los autores auriseculares diversas variantes, como las famosas de fray Luis, el ya mencionado Garcilaso, Francisco de la Torre o Francisco Medrano. No obstante, como ha sido mencionado, aún en el período se advierte un desinterés por la formalización de la oda como concepto genérico (Ruiz Pérez, 278), constantemente distorsionado en los límites con la canción, práctica que encuentra a Fernando de Herrera como su principal exponente.<sup>6</sup>

No obstante, en consonancia con las reflexiones de López Bueno, a través de un criterio amplio, que contemple variaciones diacrónicas e individuales, es posible aislar la oda en una formulación distintiva. En el plano métrico, habría que señalar una tendencia a la estructura estrófica, encauzada con preferencia en formas aliradas. Luego, en el marco de la enunciación, la oda presenta un emisor marcado y un destinatario idealizado y una relación entre ambos caracterizada por el respeto. La temática se refiere a las virtudes morales o a la reflexión filosófica. A partir de estos elementos, la oda adquiere sus marcas distintivas en: a) contenido filosófico o

---

terística del horacianismo que tomará la oda española posterior, que monopolizará la orientación reflexiva moral, orientación que desde luego permeabilizará la poesía de fray Luis en su práctica totalidad” (López Bueno: 1993, 188).

<sup>5</sup>“La eliminación de los rasgos distintivos entre la oda y la canción pone de manifiesto un modelo de confluencia, apreciable nítidamente en la inclusión indiferenciada de ambos modelos – que comparten en muchas ocasiones denominación, temas, moldes estróficos y diseños retóricos – en la variedad temática del espacio lírico” (Ruiz Pérez, 278).

<sup>6</sup> En sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580) Herrera neutraliza la diferenciación entre *oda* y *canción* e, incluso, cambia el nombre de la oda garcilasiana por el de “Canción V”. En este sentido, apunta Claudio Guillén a tal frecuente con-fusión, y afirma que “la edición príncipe de las obras de Boscán y Garcilaso, la de 1543, no incluía para “Si de mi baxa lira” más título que ODE AD FLOREM GNIDI; y no obstante algunas de las siguientes la titularon “Canción V”, por la sencilla razón que venía después de las canciones II, III y IV. Es práctica que perpetúan la mayoría de las ediciones actuales de Garcilaso. No están en lo cierto, pues el poema no cerraba un ciclo sino que abría otro. La edición príncipe ordenaba los poemas de manera clarísima, en dos partes, sin solución de continuidad, pero fácilmente reconocible para el lector de la poesía italiana y latina. Al principio iba el breve cancionero petrarquista – los sonetos y las canciones -, y tras la última de éstas, la IV, seguían los géneros grecolatinos cultivados ahora en lengua vulgar: la oda, las dos elegías, la epístola y las tres églogas. El poema a la Flor de Gnido no daba fin a la primera parte, como si fuera una canción más de origen petrarquista, sino inauguraba la segunda, como tal oda horaciana con título de oda. Herrera, al titular la de Garcilaso “Canción V”, es fiel a su teoría unitaria de la canción y la oda”(Guillén, 168).

moral, b) marco amistoso, c) celebración d) de un bien presente o por venir (Ruiz Pérez, 280-286).<sup>7</sup>

En manos de González estas líneas son reformuladas a partir de un título que circunscribe al poema en un molde específico y que, no obstante, actualiza en el lector las convenciones que le permiten identificar el género para desacralizarlas, invertir las, reformularlas. En este sentido, es posible hablar de parodia en el plano formal, en tanto se construye un texto parodizante que tiene en cuenta a un discurso parodiado (Jitrik), que funciona como hipotexto: en este caso, una serie genérica históricamente reconocible, en su globalidad y en las individualidades, que nos reenvía hasta la Antigüedad clásica.

El texto pues remitirá a los principios de formación tradicionales del género – en especial, en sus constantes semióticas – para lograr su propuesta irónica que, en dialéctica relación, permite el sí y el no a la vez. El paratexto presupone y actualiza aquellos postulados que han sido diacrónicamente los que delinearon el género: la relación amistosa entre emisor y receptor y, en especial, el tratamiento de respeto en cuanto a planteos mayoritariamente filosóficos o morales. A la vez, a esta presuposición se añade la denominación que se otorga al receptor desde el título, merced al vocablo “bardos” que nos remite a un tiempo remoto, antiguo y a una categoría en desuso (tal como la elección del género, en la irrupción moderna del versolibrismo). En este marco, reformulando y desacralizando las convenciones, en el poema, como veremos, se despliega una crítica mordaz e irónica respecto de un destinatario que se repudia en cuanto a su amoralidad poética, ahistoricismo, formalismo, antirrealismo.

## SEGUNDA VERTIENTE: LA FORMA INTERIOR Y LA CRÍTICA A LA ESTÉTICA NOVÍSIMA

En el plano semiótico, la parodia puede ser pensada desde dos grandes tendencias, ya que el texto es a la vez dos textos o, si se quiere, el cambio tipográfico permite advertir dos niveles de formulación paródica.

---

<sup>7</sup> Ruiz Pérez establece una clara distinción entre los rasgos distintivos de la oda y de la canción, contrastando diferencias netas entre ellas: “contenido filosófico o moral/temática amorosa; marco amistoso/amada como receptora; celebración/queja; bien (o superación de un mal)/ penas (286). Asimismo, en su artículo amplía su campo de estudio y establece la caracterización de distintos modelos (oda, elegía, epístola, sátira, canción) de acuerdo con diversas variantes: emisor, destinatario, relación entre emisor y destinatario, temática, relación del objeto respecto al emisor, cauce métrico, sintaxis poética, tradición y modelo(s) y desarrollo histórico (ver Ruiz Pérez, 281).

Como señala Lanz, las cuatro primeras estrofas constituyen una gramática descriptiva de la estética novísima, en la que son detallados, con una cierta distancia crítica, los rasgos más característicos de tal poética (74):

Mucho les importa la poesía.  
 Hablan constantemente de la poesía,  
 y se prueban metáforas como putas sostenes  
 ante el oval espejo de las *oes* pulidas  
 que la admiración abre en las bocas afines.

Aman la intimidad, sus interioridades  
 les producen orgasmos repentinos:  
 entreabren las sedas de su escote,  
 desatan cintas, desanudan lazos,  
 y misteriosamente,  
 con señas enigmáticas que el azar mitifica,  
 llaman a sus adeptos:

–*Mira, mira...*

Detrás de las cortinas,  
 en el lujo de la penumbra de los viejos salones  
 que los brocados doran con resplandor oscuro,  
 sus adiposidades brillan pálidamente  
 un instante glorioso.

Eso les basta.

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

– anotan sonrientes – (310)<sup>8</sup>

La extensa inclusión de los versos de las cuatro primeras estrofas es importante porque permite dar cuenta de la gramática descriptiva a la que se aludió antes, en la

---

<sup>8</sup> Todas las citas corresponden a la edición de *Palabra sobre palabra* consignada en la Bibliografía.

inserción de términos, guiños, actitudes que apuntan a la caracterización del discurso que se repudia. Por un lado, en un nivel léxico, se introduce un campo semántico preciosista que recuerda al primer Rubén Darío: *sedas, cintas, lazos, brocados*. Luego, la sentencia irónica del primer verso es revertida a los largo de las estrofas en la construcción de un *escenario* que tiene como principales espectadores a los propios poetas en la vanaglorización onanista – “*cisnes cuyo perfil/* –anotan sonrientes” –, en primer término, y a un corro de aduladores “en el oval espejo de las *oes* pulidas/ que la admiración abre en las bocas afines”. Esta construcción teatral de la poesía, en la que el texto poético y la labor creadora se exhiben como *representación*, constituye en manos de González el ámbito más crítico de su parodia, en la alusión al gesto autosuficiente respecto de la realidad, en el que el poema establece su propio código de existencia, sin que el criterio de verosimilitud ni la conciencia moral tengan cabida en ese mundo textual (Lanz, 75).

El decadentismo y el esteticismo serán los ámbitos propicios en el afán formalista de la poesía novísima, y será la presencia de tales estéticas la que clausurará esta primera parte del poema, en la alusión a “el esplendor de un tiempo desahuciado”, para la primera de las esferas, y con la mención del cisne, símbolo por excelencia del esteticismo finisecular. Este elemento es el que inicia la segunda parte del texto, en la cual el cambio tipográfico abre una supuesta intertextualidad, con la aparente inclusión de un poema de “un nuevo bardo”, que abandonará el espacio de la tercera persona gramatical en el que lo había posicionado el título para adoptar la voz de la enunciación, asomando en el final de la cuarta estrofa y estacionándose plenamente en la quinta:

Por el que se deslizan cisnes, *cisnes*  
*cuyo perfil*

– anotan sonrientes –

*susurra, intermitente, eses silentes:*

*aliterada letra herida,*

*casi exhalada*

– *puesto que surgida*

*de la alterida pulcritud del ala –*

*en un S.O.S que resbala*

*y que un peligro inadvertido evoca.*

*¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca*

*el agua antes tranquila y ya alarmada,*

*era tan sólo nada-cisne-nada! (311)*

El falso intertexto es un nuevo procedimiento de los anunciados por González en el título del libro, situado en el orbe irreverente de estrategias y guiños escriturarios que alejan a la obra gonzaliana de las poéticas sociales más realistas (en especial, las de la primera promoción). Aquí, la bastardilla recrea un supuesto poema que ejemplifica la caracterización de las primeras estrofas, y este gesto es interesante porque ciñe la parodia dentro de los cauces en los que ha teorizado Bajtín, en la inclusión desacralizadora de la palabra ajena, que

Introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces (Bajtín, 1988: 270).

Es, pues, con la inclusión exagerada del discurso “otro” cuando el sujeto poético de las primeras estrofas abandona la distancia crítica para instalarse en esta nueva voz, a través de la cual la parodia alcanza su grado máximo, al otorgarle, volviendo a Bajtín, “una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena”.<sup>9</sup>

Por último, el poema se clausura con el retorno de aquel yo de la primera parte, que se desplaza nuevamente hacia la enunciación crítica dirigida al “ellos”. “Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan” es el verso en el que, yuxtapuestos, confluyen y se cierran – junto al poema – las distintas líneas abiertas a lo largo de los versos. Y “terciopelos” es el vocablo que, sobre el final, adscribe todavía al léxico suntuario que sugiere el final propio del acto teatral en la caída del telón. Los pesados terciopelos culminan, a la vez que el texto de González, la puesta en escena iniciada desde los primeros versos.

En esta instancia, pues, podemos ver que la parodia opera en la propuesta del poeta ovetense en distintos niveles. En primer término, estructuralmente, el poema se escinde en dos grandes partes demarcadas por el cambio tipográfico. La primera – las cuatro primeras estrofas – presenta un hablante en primera persona que desde un distanciamiento crítico despliega una caracterización irónica de un discurso

---

<sup>9</sup> Es interesante, en este sentido, hacer hincapié en el carácter paródico y sumamente crítico de la supuesta intertextualidad, que la distingue del *pastiche* en los términos en que lo define Jameson: “Este concepto (...) ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia (...) El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta; pero se trata de la representación neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisoriamente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega” (Jameson, 41-44).



ajeno. Luego, este discurso será el que cobrará el centro de la escena a partir de la irrupción del "cisne", y será con esta palabra "otra" con la que la parodia "entrará en hostilidades" con su supuesto dueño primitivo, "para servir a propósitos totalmente opuestos": la crítica al vaciamiento poético, a la palabra ensimismada que es tan sólo, al decir de González, "*nada-cisne-nada*".<sup>10</sup>

A su vez, podemos pensar la operatoria en el sentido que le otorga Tinianov, en tanto que – de acuerdo con el autor – este procedimiento surge como resultado de la saturación de una serie en lo que hace a sus formas estereotipadas o automatizadas. La parodia se define entonces como renovación de las *formas cristalizadas*, que inaugura una nueva etapa en la serie y se constituye en momento de corte o ruptura con relación a la tradición heredada, tal el caso paradigmático de Cervantes y las novelas de caballerías.

Si pensamos en la "Oda a los nuevos bardos", pues, podemos notar un gesto interesante en la parodización de un discurso que representa en 1977 el centro de la serie literaria, es decir, que es plenamente coetáneo a la escritura gonzaliana. Tal lectura otorga al poema – y al poeta – un espacio crítico de gran importancia, al postularse la vacuidad y lo efímero de una estética que "no encontraba aún sus formas estereotipadas o automatizadas". Opuestamente, sería lícito preguntarse si no es en realidad al revés: si la parodia no acarreará en este caso el fin de una estética que, en la inmediatez de los '80, sería desplazada por la vuelta a una poesía más asociada a los cauces "realistas", experienciales, humanizados,<sup>11</sup> repudiados por la generación de los Novísimos.

La "forma interior", entonces, se caracteriza por esta lucidez gonzaliana, en la temprana propuesta crítica e irónica respecto de un discurso poético en boga. Ahora bien, por su parte, la "forma exterior" o retórica alcanza en este caso al género *oda* a partir del paratexto, en una singular reescritura que resignifica y subvierte las

---

<sup>10</sup> Marcela Romano introduce en este sentido una nota interesante a propósito de la mención del cisne que encabeza el "supuesto poema" de los versos finales del texto. A este respecto, cita a María Payeras Grau, quien advierte en ellos "un gran artificio de intención sarcástica: la aliteración de la sibilante (*susurra, intermitente, eses silentes*) evoca la imagen del cisne [modernista] deslizando sobre las aguas en una incesante ondulación de eses. Pero las eses repetidas forman de inmediato un SOS, llamada de auxilio contra el vano esteticismo de estos nuevos adoradores del cisne, para acabar en un juicio poético inapelable: *era tan sólo nada-cisne-nada*" (Payeras Grau, María. "Ángel González: un espíritu burlón" en *Antrophos*, 1990:35-44 citado en Romano: 2003, 59).

<sup>11</sup> A este respecto pueden consultarse los trabajos de Laura Scarano, quien ha estudiado ampliamente los cauces que a partir de los '80 adquiere la poesía española, en cuanto a diversos grupos y tendencias que surgen en esa década y que alcanzan a la "poesía española última". Algunos de ellos: SCARANO, Laura: "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo", *Anales de literatura española* 17 (2004), pp. 201-212; "La figuración realista en la poesía española de las últimas décadas", *La estafeta del viento, Casa de América*, España, No. 1, Primavera-Verano 2002; "Realismo y posvanguardia en las poéticas españolas de las últimas décadas", *Revista del Celehis*, UNMDP, No. 14, 2002.

propuestas canónicas. El género, pues, implantado en la explicitación del título, supone un extrañamiento o desautomatización respecto del poema: se activan y retoman los presupuestos, se actualiza una serie poética de larga data para reformularla, invertirla, trocarla.<sup>12</sup> La grandilocuencia, el afán celebratorio o laudatorio esperable – que remite tanto a la tradición canónica como al tono pretendido por los jóvenes poetas novísimos en sus primeros textos –<sup>13</sup> serán la cara visible de la inversión que, irónicamente, se logra a lo largo de los versos del poema, en el reemplazo de los anunciados loores por el denuesto y la crítica.

Por último, es interesante apuntar a la caracterización genérica que Claudio Guillén propone, para el Siglo de Oro español, a partir de la ausencia o presencia de los seres. Así, la sátira y la epístola serán la negación de la presencia y de la ausencia, respectivamente; la elegía será la afirmación de la ausencia y la oda, la afirmación de la presencia (Guillén, 156). Interesante esquema si tenemos en cuenta la tan frecuente *contaminatio* entre géneros, que permite advertir, en la propuesta gonzaliana, una vuelta de tuerca: la “Oda a los nuevos bardos” constituiría, en relación con lo anterior, un entrevero y cruce genérico: vemos en ella la afirmación de una presencia (la de una ideología autoral claramente crítica) y el *augurio* de una pronta ausencia, la de los fugaces postulados de la estética novísima.

---

<sup>12</sup> Es importante en este sentido mencionar el poema anterior a la “Oda a los nuevos bardos”, en la misma sección que éste, que remite nuevamente al género que nos ocupa, titulado “Oda a la noche o letra para tango”. En él, la inversión y desacralización genérica que alcanza su auge en la “Oda a los nuevos bardos” es de algún modo esbozada o anticipada, al presentarse un destinatario – en este caso, “la noche” – desde un lugar de banalización que se aleja del tenor laudatorio esperable. Su primera estrofa: “Noche estrellada en aceptable uso,/ con pálidos reflejos y opacidad lustrosa,/ vieja chistera inútil en los tiempos que corren/ como escuálidos galgos sobre el mundo,/ definitivamente eres un lujo/ que ha pasado de moda” (González, 309).

<sup>13</sup> Como señala Lanz, en su ya citado artículo, la “Oda a los nuevos bardos aludía, en su referencia al género poético, a la “Oda a Venecia en el mar de los teatros”, de Pedro Gimferrer, que había cobrado un carácter emblemático entre los jóvenes poetas novísimos como representación de la nueva estética, pero al mismo tiempo ponía de relieve el tono elevado y grandilocuente del género lírico aludido que pretendían establecer los jóvenes poetas en sus primeros textos y que González iba a parodiar en su poema” (Lanz, 74).

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Bs. As.: Siglo XXI, 2005.
- \_\_\_\_\_, "La palabra en Dostoievski" en *Problemas de la poética en Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1979]; 253-375.
- FERRARI, Marta: *La coartada metapoética*. Hierro, González, Carnero. Mar del Plata: Martín, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Poesía española del '70: entre la tradición y la renovación", *Revista del Celehis*, UNMDP, N° 3, 1994.
- GUILLÉN, Claudio: "Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España" en *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Univ. de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993; pp.149-173.
- GONZÁLEZ, Ángel: *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix-Barral, 1994.
- HERRERA, Fernando de: "Comentaristas de Garcilaso", GALLEGO MORELL, Antonio: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972.
- HORACIO: *Odas*. (Introd. trad. y notas de Alejandro Bekes). Bs. As.: Losada, 2005.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- JITRIK, Noé: "La rehabilitación de la parodia" en Ferro, R.(Comp.). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Fac. de Filosofía y Letras, Bs. As., 1993.
- LANZ, Juan José: "Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima", *Zurgai*, julio 2005, Bilbao, España, pp.72-78.
- LOPEZ BUENO, Begoña: "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro XI* (1992), pp. 99-111.
- \_\_\_\_\_, "Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro" en *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Univ. de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993; pp.175-214.
- MONTERO, Juan: "La oda en la poesía española del siglo XVI (Ensayo de una trayectoria)" en *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Univ. de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993; pp. 215- 247.
- RIVERS, Elías L. "Fray Luis de León: traducción e imitación", *Edad de oro IV* (1985), pp. 107-116.
- RODRIGUEZ, Evangelina: "Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rima en el Siglo de Oro", *Edad de oro IV* (1985), pp. 117-138.

- ROMANO, Marcela: *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Martín, 2003.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: “La oda en el espacio lírico del siglo XVII” en *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Univ. de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993; pp. 277- 318.
- TINIANOV, Yuri: *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968; 45-60.