

ÁNGEL GONZÁLEZ: *IN MEMORIAM*

BRAE. TOMO XCI • CUADERNO CCCIII • ENERO-JUNIO DE 2011

CUANDO, a mediados de los años cincuenta del pasado siglo, conocí en Oviedo a Ángel González, él era para todo el mundo ‘Angelín el poeta’. Acababa de publicar, estimulado y ayudado por Carlos Bousoño, un primer libro, que venía a consagrar una trayectoria conocida.

Un cuarto de siglo más tarde, se publicaba la siguiente papeleta lexicográfica: «Eminentes filólogos e ilustrados lingüistas están a punto de conseguir el refrendo académico para la siguiente acepción de la voz *ángel* en el Diccionario de marras: *Angelgonzález* (del bable ‘Angelín’): Espíritu celeste, del coro de los años cincuenta, creado por los dioses para el servicio y gloria de la Poesía, fomento de la Música y gozo de la Amistad. Úsase también como interjección admirativa y placentera».

La firmaba otro espíritu angélico del mismo coro, Juan García Hortelano, presagiando la incorporación del amigo a la Real Academia Española. Y es cierto que esos tres elementos —poesía, música, amistad— resumen bien la personalidad humana y la personalidad literaria de Ángel González. Nacido en Oviedo en 1925, en el seno de una familia de clase media —el padre, que fallecería cuando él contaba solo año y medio, era profesor de Pedagogía y director de la Escuela Normal del Magisterio—, su infancia estuvo marcada por dos hechos históricos: la revolución asturiana de octubre de 1934 y la guerra Civil. Como consecuencia de aquélla tuvo que exiliarse su hermano mayor, que volvería poco después para luchar en la contienda civil con el ejército republicano y regresar de nuevo al exilio. Sólo por sus ideas izquierdistas fue asesinado en la guerra su otro hermano, y por idéntica razón depurada en el ejercicio de sus funciones su hermana, maestra nacional, mientras que, privada del empleo que tenía, su madre se vio obligada a admitir huéspedes en casa. Según expresión de Ángel, su clase media se había visto transformada «en muy mediocre»

En ese ambiente difícil de los perdedores creció. Ese estar «del lado de los que perdieron todas las batallas» determinó en él, por fuerza, precisas actitudes ante la vida y ante el arte: «Por ejemplo, aunque lo hubiese intentado —confesaré después—, yo nunca hubiese podido recluirme en una torre de marfil, entre otras razones porque no hay torre capaz de resistir la presión de semejantes circunstancias». A la influencia decisiva de su madre atribuye el que en su escritura «haya quedado la nostalgia del mundo de bondad en el que creía [ella], opuesto a una realidad donde esos valores no contaban demasiado»; ella supo crearle, entre tantas ruinas,

el clima de cariño que convirtió la infancia en un paraíso soñado cuya pérdida lloran tantos versos de Ángel González. Y junto a la familia, los amigos.

Tal vez pueda sorprender que, al hilo de la propuesta de definición esbozada por García Hortelano, considere la amistad como factor determinante de la personalidad literaria de nuestro poeta. Y sin duda, de aceptarlo, se habrá pensado en la amistad con los poetas de los años cincuenta. Pero hay otra anterior y determinante: la que le unió con Paco Ignacio Taibo y su hermano Amaro, con Manolo Lombardero y Benigno Canal. El primero nos ha regalado, en uno de los más conmovedores libros de memorias de la posguerra, *Para parar las aguas del olvido*, la crónica de ella. Pertenecían los cinco al mismo bando de los perdedores de la guerra. Estudiaba Ángel el Bachillerato y trabajaban los otros, Manolo y Paco Ignacio, en la ovetense Librería Cervantes, cuyos libros —tantos entonces absurdamente prohibidos— iban a saciar la voracidad lectora del grupo. Rubén Darío, Valle Inclán, Unamuno, los grandes novelistas rusos se convirtieron también en miembros de la pandilla, que en algún momento hubo de escapar a la carrera de la persecución de otra panda falangista.

Resume Ángel así la experiencia de aquellos años:

Defenderse con la imaginación de la evidencia: esa fue nuestra diaria tarea. Elegir a nuestros maestros en un armario lleno de libros —la parte más agradable de aquella aventura— compensaba el fatigoso esfuerzo cotidiano de rechazar sistemáticamente lo que los falsos maestros querían imponernos [...]. Pese a las limitaciones —enormes— que derivan de esas circunstancias aprendimos muchas cosas importantes: a decir *no* (en voz baja, por supuesto, pero con inquebrantable terquedad); a no darnos nunca por vencidos a pesar de sabernos derrotados; a arrancar ilusiones a la desesperanza; a poner precio a la belleza —buscarla donde quiera que se esconda, viva o muerta— e incluso a inventarla cuando tardaba en aparecer; a mantener vivo el espíritu de la subversión bajo la costra de la sumisión; a ser escépticos y a establecer para siempre algunas diferenciaciones básicas: entre pureza y puritanismo (por ejemplo).

Así fuimos elaborando nuestra peculiar mitología, que nada tenía que ver con los mitos de la tribu, una tribu convertida bruscamente en horda.

Difícilmente se pueden perfilar mejor los rasgos de la etopeya del poeta. Si a esto se añaden las interminables discusiones literarias en el grupo —a todos les sorprendía la devoción incondicional que entonces profesaba Ángel a Juan Ramón Jiménez—, las ristras de versos memorizados y las lecturas asimiladas, se comprenderá hasta qué punto en la base de la configuración del hombre poeta, en el tiempo de la Historia, estuvo esa primera amistad.

Cuando iba a estrenar juventud, enfermó Ángel González de tuberculosis. Se fue a curarla a un pueblecito de la montaña leonesa, Páramo del Sil, donde su hermana, ya rehabilitada, ejercía como maestra. Allí había tiempo largo para la lectura:

Juan Ramón, el Antonio Machado intimista de las *Soledades*, el Gerardo Diego creacionista, el Alberti y el Lorca más lírico y brillantes [...]. Nada de lo que en ellos leía tenía que ver con mi experiencia, con lo que era y había sido mi vida, pero en esas lecturas encontraba algo que [...] sigo considerado importante: la emoción ante la palabra bien dicha, el gusto por la belleza y la precisión del lenguaje.

Y así surgieron los primeros versos: «Mis versos están tuberculosos. / Por eso, como yo, necesitan reposo». Algún acróstico con clave amorosa, un «Madrigal dedicado a la dueña de unas manos», y, en general, una influencia marcada de la lírica de Valle.

Comenzó por libre la carrera de Derecho, por libre se hizo maestro y como tal ejerció unos meses en otra aldea leonesa. Después, al tiempo que ya en Oviedo completaba los estudios de abogado, se convirtió en crítico musical de *La Voz de Asturias*. Oficializaba con ello una vocación innata, la de la música. Al presentar en 1986 su compilación *Palabra sobre palabra*, confesará: «yo hubiese preferido ser músico, cantautor de boleros sentimentales o tal vez pintor». Se entrenaba con sus crónicas como periodista, título que adquirió pronto e ingresó, al fin en la Administración del Estado, en la que, gracias a una novelesca intervención romántica al servicio de la revolución —de hecho ha sido novelada por Manuel de Lope— logró, junto a García Hortelano, un puesto en el Ministerio de Obras Públicas, cuyo titular era el general Vigón.

Si los primeros poemas, casi todos inéditos, se movían en el ámbito de las lecturas señaladas, el regreso a Oviedo una vez curado, a fines de los años cuarenta, supuso un cambio de horizontes de escritura. Conoció entonces la poesía de Celaya —la de Juan de Leceta que le parecía el mejor Celaya—, la de Hierro, Blas de Otero y Eugenio de Nora. Y comenzó a pensar «que poesía y vida no eran necesariamente entidades incommunicables; que la palabra poética no tenía por qué referirse tan sólo a la irrealidad». Ya en Madrid —años 53 ó 54—, metido de lleno en el mundillo literario, reencuentra a Carlos Bousoño, amigo de la infancia, que le conecta con Vicente Aleixandre, y ambos le animan a presentar un libro de poemas al Adonais. Era *Áspero mundo*, libro en el que está ya, en cierto modo, todo Ángel González: su visión desesperada y, en consecuencia, desmitificadora de la realidad aparente; su distanciamiento irónico de las cosas como procedimiento e higiene mental y salvaguardia; su concepto del oficio poético como tarea de colectividad, de un yo que está vinculado a los otros y con ellos comparte su experiencia del mundo; su recurso desesperado al amor como tabla —frágil— de salvación en el naufragio; su gusto por la obra literaria bien hecha... En suma y sobre todo, la obsesión por el paso del Tiempo, que, como veremos, vertebra todos sus versos, y la conciencia —clara, aunque tenue todavía— del arraigo en un concreto tiempo de Historia. Y otra cosa importante: se anuncia ya el dominio del ritmo y la musicalidad, que va a ser sello distintivo de toda su obra.

Desde Emilio Alarcos —a quien debemos el primer estudio de conjunto, cuya construcción magistral como suyo y todavía básico seguí paso a paso— a Debicki que lo interpreta en clave de posmodernidad, viene señalando la crítica la estructura bipolar de la poesía de Ángel González, que se mueve entre la consideración de un «Áspero mundo» frente al «Acariciado mundo», de la «Ciudad cero» frente a la «Ciudad uno», en un doble plano que opone la infancia y sus sueños a la cruda realidad; lo deseado a lo real, lo que debe ser a lo que es, la perspectiva superficial a la profunda. Conviene, sin embargo, subrayar que el punto de vista desde el que enfoca la organización del primer libro es, por decirlo a tono, el de la aspereza, esto es, el de la realidad que se impone frente a lo soñado y lo que debe ser. Lo que antes se percibía como algo dulce, acariciable y acariciado —al fondo de este término resuena la expresión común ‘acariciar el sueño’—, como una «realidad casi nube» que se evapora, es ahora percibido «no por tu luz, sino por tu corteza». Se trata de algo cuya entidad y significado no ofrece duda —es «inequívoca presencia»—, que no tiene la vaporosidad ni se mueve en la vagarosidad de la nube, sino que presenta «agrios perfiles» y se encuadra en «duros meridianos». Algo, en síntesis, que no se puede mecer en los brazos —«¡cómo te me volaste de los brazos!»— sino que es un «¡áspero mundo para mis dos *manos!*», esto es, para trabajar con ello.

Poco antes de que apareciera ese primer libro conectó Ángel, recién llegado a Barcelona para trabajar como corrector de pruebas de una editorial, con el grupo de Carlos Barral, que más tarde Carmen Riera, con ferviente aplauso de los protagonistas, bautizaría como «Escuela de Barcelona»: Barral, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Gabriel Ferrater, Alfonso Costafreda. Hacía poco, exactamente en 1953, había iniciado Barral desde la revista barcelonesa *Laye* una controversia, un tanto farisea, con Carlos Bousoño —en realidad, con Vicente Aleixandre— sobre si la poesía es sustancialmente conocimiento o comunicación. La reflexión poética sirvió para orientar la escritura de los poetas barceloneses, y de los que a ellos se añadieron por entonces en una línea alejada de la pobreza formal en que se desenvolvía la mayor parte de la poesía social.

Con una carta de Aleixandre se presentó Ángel en casa de Carlos Barral un día en que Monique Lange, militante del Partido Comunista francés, informaba de actividades de los exiliados políticos españoles en París. Ángel estuvo tan silencioso toda la velada que al día siguiente todos los asistentes pensaron que se trataba de un policía disfrazado. Tuvo el propio Aleixandre que tranquilizarlos y allí nacería otra amistad de grupo tan fecundo como la primera. Un momento simbólico especialmente significativo de ella fue el viaje-peregrinación a Collioure el 22 de febrero de 1959, vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado. Una foto recoge el testimonio de presencia de Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos

Barral y José M. Caballero Bonald. Años más tarde resumiría Ángel en un poema memorable la experiencia de aquel viaje y de aquel encuentro con el maestro.

Allí surgió la idea de presentarse como grupo. Se proyectó para ello la Antología *Veinte años de poesía española 1939-1959*, que apareció al año siguiente, con un estudio introductorio de José María Castellet que sentenciaba la muerte del simbolismo: Juan Ramón no existió. Se perfiló el esbozo de la Colección de Poesía «Collioure», cuyo proyecto era publicar en tres años una serie cerrada de doce títulos, naturalmente expresivos de la estética comprometida a la que querían servir. En ella publica Ángel González su segundo libro, *Sin esperanza, con convencimiento*. Comprometido con la realidad social y política, el grupo trataba de rectificar la escritura de los poetas sociales. Opera la rectificación en varios niveles. Reequilibran, ante todo, la relación entre el plano del contenido, absolutamente privilegiado hasta entonces, y el de la expresión. De otro lado, los poetas sociales de la órbita de Gabriel Celaya —quien concebía la poesía como «un arma cargada de futuro»— pretendían realizar una llamada a la acción: en tal sentido, precisa Ángel González, «más que social esa poesía debería haberse llamado política [...] Pero en nuestro caso —añade—, mi generación transforma esas actitudes más bien críticas. Por eso a la generación del medio siglo se la llama de la poesía crítica» (*ibid.*). En realidad, la etiqueta que se les ha asignado es la de «realismo crítico». También se les ha puesto en relación, y sin duda con más propiedad, con la poética de la experiencia, tal como la describió Langbaum. Es el rasgo —«si tiene algún rasgo en efecto generacional»— que, a juicio de nuestro poeta, define al grupo:

Esta manera de escribir produce la ilusión de que el personaje poético que oímos en el poema es el mismo hombre que lo escribe, el autor. Nunca es del todo así, porque en el poema oímos siempre la voz de un personaje, pero indudablemente ese personaje es a veces un trasunto muy fiel del hombre que escribió el poema.

Desde esta posición ideológica básica escribe Ángel González *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), *Grado elemental* (1962), *Palabra sobre palabra* (1965) y *Tratado de urbanismo* (1967).

Compañero de viaje no sólo ideológico, también estético, del que él llama *El grupo poético de los años 50*, entiende García Hortelano que el factor que más cohesionaba a sus integrantes es «el corte con la concepción romántica, que ha persistido siglo y medio en nuestra poesía». A diferencia del poeta romántico que adoptaba la actitud de pelícano espiritual convocando a todos los hombres a comulgar de su intimidad, lo que comporta un intenso grado de patetismo, Ángel González y sus compañeros tratan de objetivar el yo en la experiencia del sujeto poético. Higienizan el sentimiento, tan impudibundo en los románticos y sus continuadores hasta la poesía social, y, lejos de creerse «vates» y «torres de Dios» en la sociedad, inyectan en sus versos mediante la ironía «dosis de escepticismo que

hace tolerables las inevitables —aunque por mi parte [dice Ángel] cada vez más débiles— declaraciones de fe». La verdad es que la incrementación de la ironía produce a lo largo de los tres libros —*Sin esperanza, con convencimiento, Grado elemental* y *Tratado de urbanismo*—, en proporción inversa a la acentuación del propósito didáctico que sugieren los títulos, una difuminación de los perfiles ideológicos.

En este sentido, el *realismo* crítico opera sobre el propio proceso de creación de Ángel González produciendo un doble efecto que me parece importante señalar. De manera progresiva el tiempo de Historia transparenta el fluir del Tiempo en la vida humana, mientras que la ironía va desvinculando más y más a la palabra poética de su referente histórico concreto y volviéndola sobre sí misma. No es casual, en consecuencia, que muchos poemas traten, en definitiva, de la poesía, ni que, a fuerza de conjugarse en mil contrastes, las palabras terminen por componer un tratado universal de duda, que como corolario promueve la libertad de pensamiento.

No se ha señalado que yo sepa, tal vez por obvio, el sustrato barroco de la visión desintegradora de la vida magistralmente resumida en el último verso del soneto de Góngora: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Ofrecía Ángel González una primera muestra en «Eso no es nada» —un título deslexicalizador de una frase común— de *Áspero mundo*:

Si tuviésemos la fuerza suficiente
para apretar como es debido un trozo de madera,
sólo nos quedaría entre las manos
un poco de tierra.
Y si tuviésemos más fuerza todavía
para presionar con toda la dureza
esa tierra, sólo nos quedaría
entre las manos un poco de agua.
Y si fuese posible aún
oprimir el agua,
ya no nos quedaría entre las manos
nada.

Tierra, ceniza, sombra, humo, nada son palabras que van tejiendo los versos de Ángel a la vez que los horadan como el Tiempo, convertido en topo, va «horadando su túnel toscamente / [...] ágil y veloz como una golondrina» («Fugacidad de lo vivo», en *Deixis en fantasma*).

Insisto en ese componente existencialista porque la imagen, tan divulgada, de Ángel González como poeta testimonial de su tiempo puede hacer olvidar que, según él mismo subraya, «en sus libros hay algo más que Historia». Es, sin embargo,

cierto que incluso ese sustrato de reflexión existencial sobre la acción erosionada del Tiempo se proyecta y articula en un tiempo concreto.

Señala Robert Laugbaum el monólogo dramático como uno de los procedimientos formales más eficaces de la poesía de la experiencia, por cuanto poniendo el discurso en boca de sujetos poéticos no fiables, engañosos, obliga al lector a reflexionar de continuo para descubrir lo que subyace bajo la superficie de las palabras y de su composición, y, al mismo tiempo, relativiza los supuestos verdaderos y muestra la complejidad de las cosas. Son varios los poemas de *Grado elemental* estructurados de esa forma que refuerza el simple procedimiento deslexicalizador. Podemos comprobar su funcionamiento, por ejemplo, en «Camposanto en Collioure», el cementerio donde está enterrado Antonio Machado y que, como he dicho, Ángel González visitó en 1959.

En 1968 reúne Ángel González toda la poesía hasta entonces publicada en el volumen *Palabra sobre palabra*. La extensión al conjunto de su obra del título que había amparado cinco poemas amorosos, refleja bien su específica conciencia estética: la poesía es cuestión de palabras, en la palabra reside su verdad y su mentira, lo que dice y lo que calla. Pronto iba a expresarlo de manera insuperable: «Poesía eres tú, dijo un poeta / —y esta vez era cierto / mirando al Diccionario de la Lengua» («Poética n.º 4»). Poesía no es, por tanto, el tema —la mujer, por ejemplo— ni la vivencia —el amor de ella—: poesía es la creación de esa vivencia en la ficción de la palabra. Rechazando, por solemne, el concepto de *inspiración*, prefiere hablar Ángel González de *ocurrencia*, no en el sentido de ingenuidad sino en el de algo que viene al encuentro encarnado en una palabra, una frase, tal vez unos versos. Y ahí comienza, como veremos, el trabajo del poeta. A la pretendida crisis de fe en la utilidad de las palabras iba a añadirse también en 1968, a raíz de los sucesos de la «Primavera de Praga», otra de carácter ideológico que le llevaría a abandonar el Partido Comunista. Meses después, en 1969, moría su madre. Ligerito de equipaje, el poeta empezó entonces una nueva vida como profesor en varias universidades norteamericanas: Maryland, Utah, Tejas y después, definitivamente, desde 1972 en la universidad de New México, en Albuquerque, donde profesó hasta su jubilación y recibió el doctorado 'honoris causa'

Todo ello supuso el inicio de una nueva etapa en la producción poética. Quería dejar atrás el «personaje poético», de marcado carácter autobiográfico, que había ido configurando en sus cinco primeros libros. Pensó en algún momento en crear, tan machadiano él, un heterónimo, pero le asustó justamente eso: la referencia de comparación con don Antonio. Así que optó por desplazar la atención —acababa de subrayar que la poesía es «palabra sobre palabra»— directamente sobre los procedimientos poéticos, incidiendo de manera refleja sobre las actitudes sentimentales que comportan. Nacieron de este modo *Breves acotaciones para una biografía* (1969), *Procedimientos narrativos* (1972) y *Muestra corregida y aumentada*

de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (1976). Los tres títulos forman en realidad —así lo ve el autor— un solo libro: «En cierto modo —añade— estaba tratando de iniciar la escritura a partir no de experiencias, sino de esquemas, aunque no he podido —ni querido— evitar casi nunca que los esquemas se llenasen con mis experiencias». El intento se continúa en *Prosemas o menos* (1983, ampliada en 1985), aunque ahí vuelve ya a tomar cuerpo el sujeto poético de las experiencias, al tiempo que éstas cobran de nuevo relieve como soporte de poemas.

No me parece casual, antes bien en un poeta tan medido debe recibirse como un mensaje, que *Breves acotaciones* y *Muestra* se abran con sendos poemas sobre la poesía, y que en este último haya toda una sección con cuatro piezas de «Metapoesía», a lo que todavía se añaden en *Procedimientos*, «Ahí, donde fracasan las palabras», y en *Muestra*, «A la poesía» y «Oda a los nuevos bardos», composiciones que versan sobre diversos modos de practicar la poesía. Nueve poemas, en total, directamente consagrados a la reflexión sobre la tarea poética, permiten comprender la razón y el alcance de un cambio de formas, presagiado en casi todos sus componentes y que, pese a presentarse como producto de una crisis de fe en la utilidad de la poesía, no la desconecta de las preocupaciones y temas a que atendía desde el principio. Se completa ese verdadero compendio de poética en la sección «Diatribas, Homenajes» de *Prosemas*, en la que importan sobre todo, de un lado, las composiciones dedicadas a Juan Ramón Jiménez —«J.R.J.»— y a Mallarmé —«S.M. nos contempla desde un daguerrotipo»—, y de otro, los «Dos homenajes a Blas de Otero» y el par de «Glosas en homenaje a J.G.», Jorge Guillén.

«Escribir un poema se parece a un orgasmo» dice en «A veces», poema inicial de *Breves acotaciones*: «...manoseo las palabras, / muerdo sus senos y sus piernas ágiles, / les levanto las faldas con mis dedos, / las miro desde abajo...». En el citado «Diálogo con uno mismo» explicaba Ángel la complejidad del lenguaje poético: las palabras no sólo conllevan nociones que remiten a una realidad sino que desencadenan una tupida red de reacciones de todo tipo. Las palabras están en el poema no sólo por lo que denotan sino, sobre todo, por lo que connotan:

La calidad de la materia sonora de la que están hechas las palabras es decisiva en la poesía; la distribución de los vocablos en el verso, la rima, el ritmo, las aliteraciones, los encabalgamientos y las pausas son detalles que pueden parecer mínimos, pero en ellos —tanto como en las metáforas y tropos— radica gran parte del potencial imaginativo y sugeridor del poema.

Siendo esto válido para toda la escritura poética, se potencia su interés en este segundo tiempo de escritura que atiende primordialmente a los procedimientos. Claro que el poeta advierte a renglón seguido de que no se puede confundir la poesía con la música. Verlaine era «un poeta gnómico, sentencioso» cuando dijo aquello de «de la musique avant toute chose».

El intento [...] de *desidear* las palabras, de desconceptualizarlas, es el gran fracaso de la poesía moderna, atestiguado y prestigiado por ese genial especialista en productos descafeinados que fue Stéphane Mallarmé.

«Escribir un poema: marcar la piel del agua. / Suavemente los signos / se deforman, se agrandan, / expresan lo que quieren...». Difícilmente se puede explicar mejor que con estos versos de la «Poética (a la que intento a veces aplicarme)» el juego de flexibilización de palabras y formas a que el poeta somete estos textos. Pero antes incluso de abordar los contenidos de los poemas de esta segunda época —*Deixis en fantasma* (1992), podría abrir, a mi juicio, un tercer tiempo—, guardémonos de creer que Ángel González abandona el compromiso de arraigo en su tiempo. No. A la «Orden (Poética a la que otros se aplican)» diciendo que los ojos deben estar fijos en el firmamento, para edificar el misterio —«Sé puro: / no nombres; no ilumines»—, o pone su «Contra-Orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)». Y ¿en qué consiste? Pues no en otra cosa que en abrir los oídos y los ojos a lo que pasa en la calle:

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:
Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muero el... (silencio).

Si en el primer poema de *Áspero mundo* —«Para que yo me llame Ángel González»— el poeta se consideraba un hombre en la larga cadena de los hombres, en «A la poesía», de *Muestra corregida y aumentada*, se presenta como un poeta en la tradición lírica y ahí define una vez más su querencia. Otros han dicho en poesía cosas oscuras, brillantes; enlazado ricas, sedosas palabras. Yo —le dice a la poesía— quiero «sacarte a las calles, / despeinada, / ondulando en el viento / —libre, suelto, a su aire— / tu cabello sombrío / como una larga y negra carcajada». Se comprende que desde esa posición rechace la poesía de los llamados *novísimos* en la «Oda a los nuevos bardos». Tan amigo él de la explotación de los recursos fónicos, parodia su gusto por los «cisnes / cuyo perfil —anotan sonrientes— / susurra, intermitente, esos silentes». Y sobre la pauta de una maliciosa denominación que los poetas del 27 atribuían a Juan Ramón Jiménez —«Jota. Barba. Punto»—, el antiguo devoto juanramoniano concluye: «¡Y el cisne —cero— cisne que equivoca / el agua antes tranquila y ya alarmada, / era tan sólo nada-cisne-nada!». La antigua devoción a Juan Ramón, ya matizada en un estudio anterior, se rebaja todavía en el poema «J.R.J.» de *Prosemas* al presentarlo como un «laborioso mecánico» que pone a punto todas las piezas del poema-automóvil hasta que, orgulloso, exclama: «No lo toques ya

más», para volver a empezar a trastocarlo todo de nuevo y terminar soltando «un tropo» y dejando «todas las piezas / en una lata malva».

Frente a ellos, el primero de los elogios a Blas de Otero destaca el que en sus palabras resuene «un difuso clamor de verdades oscuras», que son como las olas de un mar poderoso / que sumerge y levanta, / sin devolver ni arrebatar nunca del todo, / el tiempo, el tiempo ido». Más significativos resultan aún, si cabe, en esta línea las «Glosas en Homenaje a J.G.» cuya admiración comparte con otros poetas de su grupo, sobre todo con Jaime Gil de Biedma. El poeta vallisoletano aparece a sus ojos como un arquero que sabe aprisionar y eternizar en la condensación de sus versos el instante fugaz de la realidad.

No es cosa de entrar aquí en valoraciones sobre la justeza y justicia de las descripciones que de unos y otros hace Ángel González, ni de los juicios estéticos que emite. Se trata de explicar cómo la técnica y sus juegos sólo tienen sentido para él como fuente de nominación, de iluminación y de conocimiento. En tal sentido, la diferencia entre el primer período y el segundo se sitúa no en el plano de la actitud ante la realidad sino en «la que el poeta tiene frente a sus capacidades como manipulador del lenguaje; en la mayor variedad de aproximaciones técnicas al poema; en cierto nivel de experimentación, que coincide con la preponderancia de los juegos de palabras, la ironía, el chiste, lo absurdo, e incluso las peculiaridades gráficas; en la creación de diversas voces líricas; [...] en el esfuerzo por redescubrir [la palabra cotidiana] a otro nivel de conciencia poética».

A esta explotación del lenguaje coloquial hecha con la técnica deslexicalizadora antes señalada, se añade una fuerte carga de intertextualidad, también presente ya, aunque en menor medida, en la primera etapa. Sin duda ha influido en esto la coincidencia de su función como profesor de Literatura. Estudiando, por ejemplo, a Celaya, descubre que su poesía, tan expeditivamente encasillada por la crítica en la función de arma de combate, ofrece muchas máscaras. En Machado aprende, entre otras cosas, los juegos dialécticos que le llevan a relativizar toda pretensión de verdad absoluta y el perspectivismo con que sus versos abren los espacios imaginativos. A consecuencia de ello, dice Caballero Bonald, Ángel «se ha convertido en un poeta con un ojo puesto en el pasado inmediato y otro en el siglo XXI, es decir, en un maestro bifocal de la conducta literaria concebida como un trabajo de expurgos y predicciones».

«Salvación de la prosa, belleza de la necesidad», tituló Gonzalo Sobejano uno de los estudios dedicados a la poesía de Ángel González. Difícilmente puede expresarse con mayor concisión la razón estética de la escritura del poeta sobre todo en la segunda etapa: la voluntad de elevar a categoría de belleza la prosa de la vida, descubriendo por medio de una peculiar retórica —en realidad, de una antirretórica— la belleza que, por debajo de las convenciones lexicalizadas, se encuentra en la verdad desnuda. Propone un viejo adagio español ‘hacer de la

utilidad de las palabras, la poesía se revela, como la música polifónica, un «terco, reiterado curso» en el fluir del tiempo. Y eso permite al poeta decirse: «Tranquilo, corazón; en tus dominios / —así como lo oyes—, / lo que fue sigue siendo y será siempre». Es esa fe la que en «Alba en Cazorla», donde resplandece la fuerza lírica de Ángel, hace que —en línea con lo apuntado en las «Glosas en homenaje a Jorge Guillén» y con lo que allí decía sobre la iluminación de la realidad— afirme categórico: «No es aún la luz la que ilumina al mundo; / el mundo iluminado es quien la enciende». La realidad recobra la pureza primigenia y aparece convertida en fuente de iluminación.

En esa serie de ecos que recrean viejos temas predilectos todavía es más significativo el tercer poema: «Volver a ver el mundo como nunca / había sido...!». Recordamos el juego recurrente con el enunciado del paso de los meses que, en concreto, aparecía ya en el segundo poema —«Aquí, Madrid, mil novecientos»— de *Áspero mundo*. Si allí conducía, seco y adusto, hacia el hastío, es rescatado aquí en una visión melancólica pero llena de ternura «septiembre con sus frutos, / demorándose en oro»; el viento de noviembre que, llevaba «las hojas / muertas hacia más luz, arriba, hacia / la transparencia pálida de un cielo». Todo se abría, tal como ahora lo ve con ojos renovados el poeta, a «la esperanza aún más cierta...». Connotan esos puntos suspensivos la superación de los límites, y se pregunta Ángel González:

Aquella luz que iluminaba todo
lo que en nuestro deseo se encendía
¿no volverá a brillar?

Elegido académico numerario de nuestra corporación en enero de 1996, leyó su discurso de ingreso el 23 de marzo de 1997. Hablaba de *Las otras soledades de Antonio Machado*. Recuerdo que cuando terminó, mientras rompían a sonar los aplausos, Fernando Lázaro, que presidía, exclamó: «¡Qué excelente discurso!». Lo era de verdad. Porque no solo, ceñido a los textos machadianos, ofrece una perspectiva hasta entonces inédita de la evolución de la poética de don Antonio en contraste solitario con sus compañeros de generación —su hermano Manuel, Juan Ramón Jiménez—, con las vanguardias y con la llamada Generación del 27, sino porque, al trasluz de esa visión, se va dibujando la evolución poética del propio Ángel González, que acompaña en su soledad a don Antonio y termina proclamándole «el poeta español más importante de su siglo».

Partía Ángel de esta confesión: «Buscar o encontrar palabras, seleccionarlas, sopesarlas, medirlas: tal es la tarea que le da especificidad al trabajo del poeta; en esencia, la poesía es eso: la palabra elegida. De ahí mi vieja e incurable adicción a los diccionarios. Ya sé que la poesía no se hace a partir de los diccionarios; pero así como Miguel Ángel pensaba que un bloque de mármol contiene todas las formas que el artista pueda concebir, yo también creo que todos los textos que un poeta

puede imaginar están implícitos en esos gruesos y sustanciosos volúmenes, a los que algunos dan justamente el nombre de *Tesoros*».

Creía Ángel González que, por su peculiar manera de pensar *a la contra*, Antonio Machado fue «un disidente» o, lo que es igual, un solitario dentro del panorama cultural y literario en que su obra se produjo. Solo en el comienzo de su carrera se manifestó don Antonio acorde con su tiempo: en efecto, *Soledades*, que tanto había interesado al joven Ángel González, responde, como Juan Ramón Jiménez, a la estética modernista-simbolista. Pero a partir de 1903 empieza don Antonio a salir «del siempre desierto y desolado retablo de sus sueños» y a abrir los ojos a «la vida militante, activa». A decir verdad, hasta ahí nada nuevo en el discurso. Sospecho que era ya menos conocida para muchos la alerta que, según recordó Ángel, don Antonio lanza a Moreno Villa cuando éste publica en 1915 *El pasajero* con un prólogo importante de Ortega: «el peligro que puede correr este joven poeta es el del conceptismo». La alarma creció al leer el libro *Estío* de Juan Ramón Jiménez y no digamos ya al leer la poesía de Vicente Huidobro, fundador de la revolución poética española de los años veinte.

En contestación a una encuesta que Rivas Cherif hace en 1920 —«¿Qué es arte?»— Machado contesta que «el arte es algo más que [juego]: es ante todo creación. No es juego supremo, sino trabajo supremo». Juego, juego..., ahí entra en escena de manos de Ángel González, Ortega y Gasset. A don José le había molestado que don Antonio lo llamara «maestro»: eso suena a viejo, vino a advertirle. Desde entonces don Antonio se refería a él como «el joven maestro». Pues bien, cuando en 1925 el joven maestro publicó *La deshumanización del arte*, al definir el «nuevo estilo» —tiende a evitar las formas vivas; hace que la obra de arte no sea sino obra de arte; considera el arte como juego y nada más, etc.— Ortega está utilizando como falsilla las observaciones que Machado había hecho a Rivas Cherif. «Todo lo que Machado descalifica —afirmaba Ángel—, Ortega lo justifica; y al revés».

Los papeles se invirtieron pronto. Ya había criticado Machado las *Meditaciones del Quijote*, sobre todo aquella afirmación orteguiana de que «el verdadero qui jotismo es el de Cervantes, no el de don Quijote». Machado cree, por el contrario, que con dificultad se encuentra en el Quijote «un pensamiento que lleve la mella del alma de su autor». Cervantes es para él «ante todo, un gran pescador de lenguaje, de lenguaje vivo»; el elemento simple de su obra —añade— es la lengua popular. Tras esa crítica, y en esa línea de exaltación de lo popular —«en nuestra gran literatura, casi todo lo que no es folklore es pedantería» había escrito don Antonio—, en el proyecto de discurso de ingreso en nuestra Academia, escrito entre 1927 y 1931 —las fechas son bien significativas: el periodo de esplendor de la Generación del 27—, Machado somete a crisis las afirmaciones fundamentales de *La deshumanización del arte*.

«Amo a la naturaleza», dice don Antonio, «y al arte sólo cuando me la representa o evoca», «la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada» (en carta a Guiomar no se recatará en decir que «Ortega tiene mucho talento pero es, decididamente, un pedante y un cursi»). La afirmación orteguiana de que «la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas» le parece a don Antonio «puro juego de intelecto, arte combinatorio más o menos ingenioso». Y, en fin como resumen, frente a la exaltación de la «nueva sensibilidad» alza Machado la propuesta de una «nueva sentimentalidad», pensada no para deleite intelectual de las minorías, sino como pedagogía espiritual del pueblo.

Es justo en este punto donde Ángel González hace profesión de su machadismo, y, en cierto modo, de manera más específica, de su mairenismo poético, tan perceptible en la última producción de nuestro compañero.

Después de *Otoño y otras luces*, escribió Ángel muy poco. Fue en esos años hasta su muerte cuando más se refugió —un caso más entre muchos otros casos conmovedores— en la Academia. En los almuerzos del Director nos fue leyendo año tras año un almanaque lírico que iba construyendo con poemas dedicados a los meses del año. La conciencia agudizada del paso del tiempo se redimía en ellos todavía con esa mezcla de estoicismo y del «franciscanismo agnóstico» que familiarmente le atribuía Alarcos. A contrapunto iba escribiendo en secreto otros poemas en los que luchaba en agonía con «el dolor de algunos recuerdos oscuros y [recientes] heridas sentimentales».

Falleció el 12 de enero de 2008. En la despedida, Manuel Lombardero, uno de los cinco amigos del alma, hablaba con él dándole cuenta con naturalidad de los otros: «Hablé con Paco Ignacio... No sabes lo que siente no estar aquí. Amaro está bien...». Al día siguiente llevamos sus cenizas al cementerio de Oviedo para depositarlas en la sepultura familiar. Allí leí el poema que en Navidad me había anunciado para el almuerzo del Director.

Deja que pasen estos días,
deja que pasen estos años,
y entretanto
agradece el regalo de la luz
del cielo de diciembre,
tan discreto
que es casi solo transparencia,
no ofende y es muy bella.
Deja que pasen estos años,
son pocos ya
sé paciente y espera
con la seguridad de que con ellos
habrá pasado
definitivamente todo.

El poeta amigo que lo rescató me dijo que ese no podía ser su epitafio. Mejor —convinimos— el final de *Deixis en fantasma* donde afirma la victoria del amor sobre la muerte:

... exento, libre,
como la niebla que al romper el día
los hondos valles del invierno exhalan,
creciente en un espacio sin fronteras
este amor ya sin mí te amará para siempre.

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA