



Universitat de Lleida

La Estética en la ética. Poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo

Anna Pont Bonsfills

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

PONT BONSFILLS, ANA M.
Filologia I
09/06/94
94/95 6

LA ESTETICA EN LA ETICA .
POESIA CRITICA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO:
CABALLERO, GONZALEZ, GIL DE BIEDMA,
BARRAL Y GOYTISOLO

Tesis presentada para la obtención
del grado de Doctor por:
Anna Pont Bonsfills

Dirigida por el Dr.:
Pere Rovira Planas

GONZALEZ Y EL CONVENCIMIENTO

*jamás en el dominio
de la conformidad;
donde la vida se doblega, nunca*
(La paloma, Tratado de urbanismo)

1. EL POETA

Una revolución.
Luego una guerra.
En aquellos dos años -que eran
la quinta parte de toda mi vida-,
yo había experimentado sensaciones distintas.

Así comienza este poema de la experiencia de Angel González que es Ciudad cero de Tratado de urbanismo, un poema que por la ajustada personalización de su enfoque (la visión infantil de la conflagración fratricida, a medio camino entre el concepto del *niño-fiera* de los Barral y Jaime Gil y el poso traumático, al modo de Caballero o Goytisolo, que habrá de marcar al hombre con carácter vitalicio) acredita al asturiano como miembro imprescindible de la "generación de los niños de la guerra". Los versos transcritos dan una idea de la inmediatez con que ocurren ambas catástrofes, inmediatez y fatalidad. La "revolución" alude a los hechos de octubre de 1934 cuando mineros, pescadores y obreros de la industria siderúrgica de Asturias se sublevaron contra un Gobierno estatal que se derechizaba. A pesar de la violenta represión subsiguiente, resplandeció el triunfo moral de aquel alarde de poder proletario: "el éxito más importante de la Comuna asturiana fue el de impedir que se implantara (en 1934) el fascismo en España"¹. Si en su momento la gesta halló eco en múltiples vates (P. Garfias, E. Prados, M. Altolaguirre, M. Hernández...²), las posteriores huelgas del Norte en primavera de 1962, el solo nombre de Asturias invocado como bastión por antonomasia de la combatividad y la conciencia de la clase obrera, merecerán también su lugar en los versos del triunvirato vasco de la primera promoción de posguerra (Celaya, Otero y Angela Figuera) y en los de poetas más jóvenes como G.-A. Carriedo (Covadonga, de resonancias épicas) o Gil de Biedma (Asturias 1962).

Angel González Múñiz, ovetense alumbrado en 1925 en el seno de una familia de clase media adscrita al mundo de la enseñanza, ha señalado con amargura que su ciudad natal "fue la única ciudad de Asturias que quedó inmediatamente en manos de Franco"³. Diríase que Oviedo es a González lo que Bilbao a Otero: ciudad amada y denostada a la vez (véase Capital de provincia en Aspero mundo). La pertenencia a una familia muy politizada en un Oviedo vetustense, enigmático contrapunto de la genuina esencia asturiana, tuvo sus previsibles desventajas en la posguerra. Del padre, ateo republicano de visos volterrianos vinculado a la Institución Libre de Enseñanza⁴ y fallecido en 1927, heredó Angel cierto rigor puritano; de la madre, abnegada figura próxima al idealismo de fondo cristiano, una vaga nostalgia por la religión inculcada en la infancia, la persistencia en los valores morales que la guerra se encargaría de demoler y quién sabe si una prematura costumbre del pudor ("sí, yo salía a jugar, aunque mi madre me recomendaba que no me hiciera notar mucho en la calle. 'No vaya a ser que por ti', me advertía, 'vayan a descubrir que estamos nosotros aquí'. Todo el mundo sabía que aquella, la nuestra, era una casa de liberales, con tendencias de izquierdas"⁵). Uno de sus hermanos tomó parte en la revolución y en la guerra ("volvía de vez en cuando a casa y a mí me llenaba de admiración"⁶), militó en el Partido Socialista y se exilió al fin a Chile. Otro, menos radicalizado, murió en 1936 fusilado por los nacionales. Al término de la contienda, lo que quedó de la familia hubo de subsistir en precarias condiciones, puesto que la madre perdió unas habilitaciones de Magisterio y la hermana mayor fue destituida de su cargo como maestra en virtud de los "expedientes de depuración", aunque más tarde fue rehabilitada. Así pues, conoció Angel González la humillación de los vencidos. A la vista de estos antecedentes y por razones antes personales que ideológicas, militaría durante diez años en el Partido Comunista.

La guerra supuso también para el Angel niño la mudanza de barrio y la amistad con vecinos de ideología afín como los Taibo, entre otros, que a la par con él acabaron sustituyendo el exilio interior por el éxodo al extranjero. Puesto que no se podía salir de casa, la lectura constituyó una vía de escape, a la que luego siguió el hábito de escribir, desde la confección de novelas pueriles entusiásticamente encuadernadas hasta los iniciales escarceos poéticos que en González se remontan a su confinamiento en tierras leonesas. En 1937 ingresa en el instituto de Oviedo, dato algo inusual por cuanto la clase media tenía por norma inscribir a sus vástagos en colegios de pago. A los 18 años, a punto de ingresar en la Universidad, se le diagnostica una

tuberculosis que le obligará a recluírse 3 años en Páramo de Sil (como Alberti, Cela y tantos escritores que en trances parecidos entretuvieron su ocio con la literatura), permaneciendo la mitad del tiempo encamado. La enfermedad es incompatible con el aprendizaje autodidacta del violín y la guitarra (el aspirante a "cantautor de boleros sentimentales" oculto en González se ve obligado a renunciar a la música que, lo mismo que la pintura, va a ser su vocación frustrada), de modo que se apresta a combatir el duro aislamiento con la preparación de la carrera de Leyes, la que más "salidas" ofrecía, aunque su afición a la lectura le encarrila bien pronto hacia la poesía. A su vuelta y con dos títulos a cuestas, el de licenciado en Derecho y el de maestro, inicia sus tanteos en el periodismo colaborando en La voz de Asturias.

En 1951 se traslada a Madrid con el objeto de seguir un curso acelerado en la Escuela Oficial de Periodismo, coto cerrado para unos pocos favorecidos al que consigue acceder gracias a la mediación del Obispo de Madrid, cuyo secretario era un cura amigo de la familia. Ya con el carnet en su poder, no encontró dónde emplearse porque "las plazas de redactor estaban reservadas para personas de confianza"⁷. Realizó entrevistas y colaboraciones de encargo, mientras le censuraron sin piedad algún que otro artículo. La decepción le condujo a desertar del periodismo, renunciando a la triquiñuela posibilista o el arte de "decir lo que me dejan", en palabras de Otero. Mal lucía la prensa española en aquellos años, desde la concesión graciosa de carnets (cuando se fundó la EOP en 1942, uno de los requisitos para acceder a ella era militar en FET y de las JONS), que distinguía entre periodistas y periodistas en activo, hasta la supervisión represiva de la Dirección General de Prensa y su implacable reparto de consignas⁸. Para estar a la page había que recurrir a Le Monde o Les Temps Modernes, de tal manera que la joven intelectualidad española supo más "de la comedia de Suez o de las crisis de Hungría que de los primeros intentos de huelga general en Asturias"⁹. La Agencia Efe, canal único y oficial por el que el Estado suministraba la información, manipulaba sin escrúpulos las noticias:

El país que más ha invocado la honradez informativa es el que más ha deformado sistemáticamente la realidad ajena, tanto al menos como la propia. La víspera de que Castro entrara en La Habana estaba siendo derrotado por Batista según nuestros órganos nacionales de información¹⁰.

Su primera toma de contacto con la Villa y Corte encarrilará su novicia inclinación literaria. Aquí reencuentra a su paisano Bousoño -"era el más pequeño de los mayores y yo

era el mayor de los más pequeños"¹¹-, quien le presenta a Aleixandre, animándole ambos a publicar sus poemas. A punto de cumplir los 30 años, le urge hacerse con un medio de vida y por fin en 1954 aprueba unas oposiciones del Ministerio de Obras Públicas. Al año siguiente, ganador del accésit al Premio Adonais por Aspero mundo, solicita la excedencia y se traslada a Barcelona con la expresa recomendación de Aleixandre de presentarse en la tertulia que Barral convoca los martes en su domicilio. El "enviado" de Madrid no pudo entrar con peor pie en la casa de San Elías, puesto que en aquella ocasión acudió Monique Lange, la compañera de Juan Goytisolo, de modo que la velada transcurrió entre invectivas contra el franquismo formuladas en francés por parte de la totalidad de los contertulios, sin que el recién llegado -nada políglota, ciertamente- se significara en ningún sentido. Gil de Biedma da cuenta de la terrible sospecha¹² que se enseñoreó del ánimo de los presentes:

¡Era, evidentemente, cielo santo, cómo no supimos verlo, un informador, un policia! Hubo que telefonar a toda prisa a Vicente Aleixandre y él deshizo el equívoco, nos tranquilizó; el silencioso y aplicado bebedor de ginebra era en verdad el poeta Angel González, asturiano y amigo de siempre de Carlos Bousoño¹³.

En seguida se incorpora al espontáneo taller literario del grupo de amigos barcelonés, caracterizado por la falta de sentido localista y polarizado en cuanto grupo generacional alrededor de Seix Barral. En 1956 reingresa en el MOP y vuelve a Madrid. Alterna en las tertulias del Café Teide (de talante privado, en compañía de Costafreda), del Gijón (hacia 1958 coincide aquí con Jaime Gil, iniciándose entre ambos una gran amistadazonada con las mutuas lecturas de poemas y el desafío de la bebida y el noctambulismo en los aburridos años del Plan de Desarrollo, "que trató de obligar a la gente a acostarse más temprano"¹⁴), en casa de Concha Lagos (donde conoce a Celaya, maestro y amigo), en el sótano del Café Pelayo, tertulia "más o menos manejada por el Partido"¹⁵... Sus amistades se encuadran, preferentemente, en el ámbito resistencial.

A partir de 1957 empieza a viajar por Europa, primero becado por instituciones oficiales y más tarde invitado a congresos político-literarios donde conocerá a Neruda, Sartre, M. A. Asturias... Se refiere González a la existencia de "una Comunidad Europea de Escritores que cumplía una función de penetración liberal en los regímenes totalitarios, tanto en la España franquista como en los países socialistas. Trataba de hacer una apertura hacia actitudes liberales, para lo cual organizaba congresos e invitaba a escritores, sobre todo a

aquellos que ya estaban señalados por su disidencia dentro de sus respectivos países"¹⁶. Un año después ingresa en el PC de la mano de A. López Salinas¹⁷. Su casa madrileña en San Juan de la Cruz estuvo abierta para las reuniones de los peceros, sirviendo asimismo como escondite a Federico Sánchez, quien le tenía por "un estupendo poeta, sin embargo, y un estupendo compañero de clandestinidad además"¹⁸.

Durante 17 años compaginará sus obligaciones como funcionario (lo que le permite conocer a J. García Hortelano, otro de sus incondicionales) con sus apetencias como poeta. En los años 60 acude a las reuniones del PC en Francia. Participa en la "guerra de las cartas" en protesta por las torturas en Asturias y en movilizaciones varias entre las que destacaré los jubileos machadianos de 1959 y 1964 en Collioure y el de 1966 en Baeza que acabó abruptamente disuelto por la intervención policial ("por supuesto, corrimos como liebres"¹⁹). Son los años de su militancia en el comunismo, al que se había aproximado por su confianza en la utopía "de una sociedad mejor que se pudiera alcanzar si uno utilizara la razón"²⁰. García Hortelano sopesa en estos términos el viraje masivo de los poetas del medio siglo hacia una ideología que empezaba a introducirse en nuestro país en las postrimerías de los 50, sucediendo a un neopositivismo que a su vez había reemplazado al existencialismo derrotista en el campo del pensamiento: "al marxismo les conducirá su modernidad, su urgencia de un método científico de pensamiento, la natural tentación de inaugurar en la literatura española una tendencia inédita"²¹. Con todo, muchos literatos, especialmente los novelistas, se habían familiarizado con un marxismo extraído de la lectura de Brecht y Lukács. Intercambiaron el ideal republicano de sus antecesores por la nueva utopía a la que se acogían por causas emocionales -quien no estaba con el PC estaba con Franco- y practicaron una vulgata marxista una vez que de la moral sartreana se desembocó en la política lukacsiana, en el realismo social²². En aquel entonces el PC le parecía a González un Partido no deformador del marxismo, eficaz dentro de la oposición a la dictadura, hasta que la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968 -país donde él había presenciado en un viaje anterior el intento de construcción de una sociedad libre en el marco del socialismo- le desengañó de tal manera que le indujo a abandonar la militancia.

Puesto que de Historia e ideología hablamos, estimo apropiado iluminar otros retazos de la posguerra, relevantes en razón de su impacto social, encuadrados ahora en el Norte de Angel González. En el Oviedo de los primeros 60, envuelto en

graves conflictos mineros, la "lucha de clases" es ostensible: de un lado los patronos, cediendo su responsabilidad al Estado - el lock-out o la baza de los intereses empresariales y la coerción policial-; de otro los obreros, protagonistas de un movimiento revolucionario más que reivindicativo, comiéndose los ahorros para resistir. En 1962, en distintas universidades, se lanzan proclamas tipo "mineros sí, Opus no"; en la de Oviedo hay recogida de dinero para los huelguistas²³. Apoyados también por la pequeña burguesía, los mineros asturianos piden: libertad para los detenidos, aumento salarial, sindicatos independientes, el derecho de huelga (considerado ilegal, por lo que se declara el estado de excepción en Asturias, Vizcaya y Guipúzcoa), prensa libre (tan desmedido es el silencio de la prensa que en Cataluña, por ejemplo, no se tiene noticia de la huelga asturiana hasta un mes después de comenzada), etc. Asimismo, el clero asturiano está dividido. El sector social de la Iglesia o bajo clero se distancia del establishment mediante una activa campaña de denuncia de las desigualdades sociales y celebrando misas en favor de los huelguistas. El alto clero de la archidiócesis ovetense es de extrema derecha, en cambio, y recrimina la postura de los párrocos "rebeldes".

Más datos respecto a la cuestión religiosa en el Norte. Fanny Rubio ha recalcado en su examen de las revistas españolas de posguerra el papel insoslayable de ciertas congregaciones religiosas en la difícil preservación de la cultura vasca²⁴. Rossana Rossanda trae a colación a "los curas pobres e inflexibles que abrían las sacristías para que las mujeres pudiesen hablar sin peligro la lengua prohibida, y enseñarla a los niños, y transmitirla, mientras los padres discutían sobre una acción en la fábrica"²⁵. En 1955 las Conversaciones católicas de Gredos (con asistencia de Castellet en calidad de intelectual independiente) reunieron a la intelligentsia de talante católico y opositor, adquiriendo un cariz politizado. En 1958 unas conferencias organizadas en la madrileña Facultad de Derecho (Aranguren y Fernández de Castro como protagonistas entre otros) pretenden romper la equivalencia entre catolicismo y capitalismo. De 1963 datan las declaraciones en Le Monde de dom Escarré, abad de Montserrat, contra los "25 años de paz". En 1966 130 sacerdotes son maltratados por la Policía. Unos pocos botones de muestra estos que prueban las fundadas razones del sistema en su recelo de un catolicismo que, a partir del Concilio Vaticano II, se encamina hacia un aggionamento progresista incompatible con los principios antidemocráticos. En 1967 la encíclica Populorum progressio plantea el diálogo con los no creyentes, con el marxismo v. g. En los años 60 un sector

de la Iglesia española respalda a los estudiantes, a CC OO, incluso a ETA. Para no prolongar en demasía este recordatorio, evoquemos por último en 1971 la "resolución de la Asamblea Episcopal contra el 'espíritu de cruzada', al pedir públicamente perdón por la parcialidad de la iglesia en la guerra civil"²⁶.

Me parece útil consignar esta información de tipo socio-histórico a fin de señalar, por contraste, dos notorias ausencias localizadas en la obra de Angel González, a saber: alguna pieza dedicada a la "simbólica" Asturias (aunque ni por ello ni por no emplear el bable es menos asturiano) y quizá un enjuiciamiento más ponderado del estamento clerical, haciendo justicia a un sector concienciado del mismo que se movía por ideales parecidos a los suyos, de manera que *Predicador injustamente perseguido* -sátira escrita en los primeros 60- se me antoja una fácil concesión maniqueísta al ideario político que él mismo secundó durante años. Sin embargo, por encima de las creencias religiosas de la niñez que a veces el adulto ha añorado sentimentalmente, ha prevalecido en el poeta una predisposición secularizadora tangible en su implacable crítica del confesionalismo vigente (véase *Crisis* y *Discurso a los jóvenes de Sin esperanza, con convencimiento*) y en su concepción científica y desengañada de la realidad (así, la parodia de lo religioso en *Prosemas o menos* funciona, según Francisco J. Díaz de Castro, "como ideología y como experiencia de una educación deformadora, es decir, aquella estructura de creencias y valores del 'acariciado mundo' imposible"²⁷).

Una vez rebasada la década de la conflictividad laboral, estudiantil, regional y eclesiástica, volvamos la mirada hacia el poeta. Tras el fallecimiento de su madre, Angel González decide "exiliarse" tardíamente a Estados Unidos. En la primera mitad de los 70 pasa de ejercer como profesor visitante a ocupar una plaza en la Universidad de Nuevo México con carácter permanente. Abandonar el funcionariado por la docencia (vocación heredada en él, que ha procurado armonizar con el escándalo pedagógico) en un país de lengua y cultura diferentes fue todo un reto. Su nueva ocupación le lleva a suplir con el estudio sus limitaciones como erudito: "siempre digo con un poco de jactancia que la primera vez que asistí a una clase universitaria de literatura el profesor era yo"²⁸. Lo que no está nada mal en un autodidacta que guarda en su interior un cura que le riñe cuando sobrepasa ciertos límites en el tabaco, los licores, los horarios nocturnos o los ripios en las rancheras improvisadas mientras se acompaña con la guitarra, un cura que "tenía la misión de hacer un hombre de provecho y ya ves el

resultado: un poeta"²⁹. Se ha quejado el asturiano de vivir en perpetua contradicción entre el impulso lúdico -ese lado dionisiaco que le aboca a la defensa pasional del ocio y la noche- y el moralista, tal vez lejano eco del Krausismo paterno, para terminar asegurando: "el que en mí es derrotado es a quien yo (que siempre apuesto por los perdedores) apoyo"³⁰. He aquí al artista burlón que, no obstante, es capaz de proferir confidencias tan graves como la que sigue: "siento el paso del tiempo como una pérdida irreparable. ¿Sabes...?"³¹.

En 1985 se le concede el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, lo que le catapulta a una mayor popularidad al tiempo que debuta como profesor visitante en la Universidad de Oviedo. Ese año se celebra también un Simposio sobre el grupo poético del 50 en Nuevo México que, de hecho, se transforma en un expreso homenaje a González en la conmemoración del 30 aniversario de la aparición de Aspero mundo. Dice escribir por necesidad y en momentos depresivos -lo que acaso explique cierto tono escéptico preponderante en sus versos- y de forma terapéutica con el objeto de "racionalizar, exponer, ver fuera de tí tus propios problemas"³². Prefiere hablar antes de "ocurrencias" que de "inspiración", aunque para escribir necesita una referencia concreta y partir de un supersticioso núcleo de palabras exactas que, de olvidarse, supondrían la disipación automática del nonato poema. Si un Barral -se ha dicho- encarna el exhibicionismo en poesía, González es el prototipo del más acérrimo sentido del pudor, palmario en la ambigüedad de su escritura y en su gran arma retórica, la ironía. Otra vertiente del pudor, limítrofe con su timidez congénita, se aprecia en su afición a la pintura y la cantidad de autorretratos que de sí mismo ha dibujado, no por narcisismo "sino porque soy el único modelo a quien me atrevo a molestar"³³.

Fiel a sus principios éticos, ha llegado a reivindicar en fechas recientes las posibilidades de desarrollo del marxismo en el mundo actual, lo mismo que en 1970 defendía a capa y espada el mérito de una ya sentenciada poesía social ("yo opino que lo que el término social encubre(...) tiene un sitio todavía en la literatura que, ahora, y en el futuro, hagan los españoles"³⁴). De modo que su descreencia en la eficacia de la literatura ha sido intermitente, puesto que la temática histórica reaparece en los libros posteriores a Tratado de urbanismo, a menudo ligada al ámbito americano (continente donde ha residido las dos últimas décadas) y fruto de viajes y nuevas experiencias. Así lo afirma el poeta: "Eso me ha hecho pensar que mi creencia en la

ineficacia de la palabra poética respondía más a una decepción transitoria que a una convicción profunda"³⁵. Luis García Montero insiste en la visión constructiva del "personaje moral cómplice y tierno" del norteño: "El convencimiento de participar en un caminado progreso general justifica el vitalismo latente (en su poesía) incluso cuando no se ven claras las esperanzas individuales y concretas"³⁶. Angel González y la esperanza que se aferra sentimentalmente al convencimiento.

2. LA POETICA

Previamente a la presentación y enmarcamiento de la poesía crítica de Angel González -la circunscrita a una primera fase de su producción que comprende la decena de años que media entre Aspero mundo y Tratado de urbanismo-, habrá que inspeccionar, aparte de su concurrencia en antologías y publicaciones literarias de entonces, sus juicios de valor en torno al realismo (influjos, cotejos entre su promoción y la antecesora, afinidad con el grupo catalán, trayectoria personal dentro del engagement poético, muestras metapoéticas...) a modo de asideros conceptuales que ayuden a entender mejor una lírica fundamentalmente situada.

Su poesía aparece inicialmente antologada en la citada sección dirigida por Valente en las páginas de Indice, 1955. García Martín destaca "la perspicacia de Valente al seleccionar a Angel González cuando todavía es poeta inédito"³⁷. En efecto, el asturiano obtiene aquel mismo año el accésit al premio Adonais por Aspero mundo, que se publicará en 1956 alcanzando una modesta repercusión que rebasará con creces su siguiente libro editado en la colección Colliure. Asimismo se le incluye en el nº monográfico (enero-febrero de 1959) que la revista Cuadernos de Agora dedica a los nuevos poetas. Una antología valiosa es la de Castellet, que en su edición de 1960 recoge un poema de Aspero mundo (Todos ustedes parecen felices...), germen de una veta de crítica de las convenciones burguesas que el norteño desarrollará después y otro, ya publicado en Indice en 1958, que pasaría a formar parte de Sin esperanza, con convencimiento (El derrotado o la solidaridad con los republicanos vencidos). En la edición de 1966, Un cuarto de siglo de poesía española, se añade una pieza de su segundo libro (El campo de batalla, donde la abstracción no impide otear un referente concreto, sin desdeñar la velada asimilación vengativa de la guerra a un episodio todavía inconcluso) y una de Grado elemental -poemario que ve la luz en el extranjero-, Elegido por aclamación, sátira que tuvo problemas con la censura por estimarse que atacaba a la persona del Jefe del Estado.

El derrotado y el poema-pórtico de Sin esperanza, con convencimiento figuran en Romancero de la resistencia española (1960) de Darío Puccini, en los apartados "La cárcel" (sorprendente ubicación, puesto que en Poesía castellana de cárcel de Balcells no hallamos ninguna composición de González;

creo, además, que el tema del poema -cuyo título el poeta pensó asignar a un hipotético libro- se adecua antes al exilio exterior, a la expatriación forzosa) y "La resistencia", respectivamente. Colabora González en otras dos antologías de idéntico año y editorial (Ruedo Ibérico, 1962) con un poema-homenaje, A Antonio Machado, en Versos para A. Machado y un poema de encargo, Perla de las Antillas, en España canta a Cuba.

Poesía última (1963) de Francisco Ribes reúne al asturiano con autores tal Cabañero, Rodríguez, Sahagún y Valente, quienes según el antólogo comparten estos rasgos: narran su biografía histórica, priman la autenticidad, se sienten responsables y superan el dilema conocimiento-comunicación ("parten de la experiencia propia como un modo de más conocer para mejor comunicar"³⁸). En su poética, González propugna como legítima la poesía social -"me refiero a la poesía crítica, que es expresión de una actitud moral"³⁹-, escrita "desde el centro de la Historia", fruto no de la mediatización sino de un compromiso asumido libremente. Del mismo año es 4 poetas de la España actual de Florentino Martino, quien se ocupa de González, Goytisolo, López Pacheco y Valente, cultivadores de una poesía que cumple una función social y encierra una responsabilidad política, que confía en el pueblo y se indigna "frente al fariseísmo y la farsantería de las clases privilegiadas", que, en suma, tiende "hacia un lenguaje sobrio y directo, superador de las formas barrocas y herméticas heredadas del simbolismo"⁴⁰.

En 1965 surgen dos antologías estrechamente ligadas al compromiso, aunando poemas y declaraciones de sus autores: 8 poetas españoles de Rubén Vela y Poesía social de Leopoldo de Luis. Empezaré con la bonaerense, engendrada por Vela a partir de una estancia en España entre 1959 y 1961 y antologando piezas fechadas hasta 1963, con lo que las contestaciones a su cuestionario deben encuadrarse en este período siendo anteriores, por consiguiente, a las poéticas sitas en Poesía última. Al tratarse de un libro poco conocido, me propongo extractar de la manera más completa posible la dilatada intervención de Angel González (de quien se selecciona un muestrario harto comprometido: El derrotado, Mensaje a las estatuas, Discurso a los jóvenes y Esperad que llegue), máxime cuando corre pareja a la supremacía por aquel entonces de la tendencia realista. De entrada se considera nuestro poeta inmerso en dicha corriente. A su juicio, el realismo viene determinado más por el contenido que por la forma, de ahí que sus influjos literarios arranquen de A. Machado, Vallejo, Neruda, Alberti... Entre sus "antecedentes directos" menta 3 nombres que casi coinciden con

los de los poetas veteranos tomados en cuenta en la colección Colliure: "Celaya, en primer lugar, por su intención y por su expresión; Otero por su temática y preocupaciones; Gloria Fuertes por su lenguaje y por su ternura irónica"⁴¹. Movido por la urgencia y gravedad del *hic et nunc*, declina hablar de los líricos a quienes debe "gratitud estética". Sostiene que su poesía aspira a la interpretación crítica de la realidad, a desempeñar una utilidad que sirva al hombre: "y estoy seguro de que no ha llegado todavía la hora de cambiar de tema, acaso porque no ha llegado tampoco el momento de cambiar de hombre". No sólo cita a Lukács, sino que la deuda sartreana despunta en sus consideraciones sobre el escritor situado en su tiempo y determinado a serle fiel. Con el objeto de mejor explicarse, el poeta termina con una suerte de introspección crítica por la que se remonta a sus primeros devaneos líricos cuando asociaba la literatura con lo leído y la vida con lo demás. "La profesión de escritor me parecía poco seria", asegura. Una vez tomada la decisión de escribir para un público en lugar de para sí mismo, intuye hacia 1953 que "una simple motivación estética no era un pretexto suficiente" para publicar. Los poemas de Aspero mundo - explica- daban testimonio de su yo como síntoma a través de una pudorosa opacidad, acentuando cierta sensación de fracaso. Publicado este libro, se detiene a reflexionar. "Me repugnaba la posibilidad de convertir la poesía en egolatría. Sobre todo entonces -año 1957- cuando en el ancho mundo ocurrían cosas enormes e importantes". Ese mismo año concluye Sin esperanza, con convencimiento.

Su poética fechada en 1965 en la antología de Leopoldo de Luis se titula, de forma desafiante, "Defensa de la poesía social". Resumo lo significativo. A su parecer, no es el estilo sino el tema lo que define como social a la poesía. Arguye que mala poesía háyla en otros órdenes de la misma y no sólo en la social. Acaba su disertación con estas palabras: "Al margen de las discusiones y de la polémica, yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas. Más que posible, esa poesía me parece inevitable"⁴². Un texto tan convencido se rubrica con una muestra de poemas (todos de Grado elemental, poemario prohibido según Paco Rabal "en la España de 1962-1965. Ahora lo estudian mis nietos y todos los nietos de España"⁴³) que, no por menos renombrados, le van a la zaga. Como bien asegura José Olivio Jiménez, A. González es "el poeta entre los de su generación que con mayor persistencia y explicitud ha seguido defendiendo el compromiso en la poesía"⁴⁴; una valoración que subscribimos sin

dudarlo y en la que quizá tengan su parte de culpa los determinantes ancestros asturianos que antes constatamos.

Dos antologías extranjeras y combativas en las que concurre el ovetense son Chants pour l'Espagne (coopera con 4 poemas de Sin esperanza, con convencimiento -el poema-pórtico y Discurso a los jóvenes entre los destacados- y Entreacto de Grado elemental) y La poésie ibérique de combat (Invierno entre otros), ambas de 1966. La siguiente a considerar es la de Batlló, Antología de la nueva poesía española (1968), que adjunta un interesante cuestionario. Las piezas más críticas de González - muy representado, como Jaime Gil- están ubicadas en la sección "Por lo visto es posible decir no", desde El campo de batalla hasta Lecciones de buen amor; para la sección zaguera, de talante político, se reserva Perla de las Antillas. Da su opinión el poeta acerca de la nueva poesía implantada desde la labor aglutinadora de Espadaña, cuyos atributos abarcan "el humanismo, la aproximación a zonas críticas y cierta intención política en algunos casos"⁴⁵. Pese al confusionismo acepta la etiqueta social, ya que apunta a realidades "poéticas y extrapoéticas" con las que se siente vinculado. Prefiere el concepto de grupo al de generación. Aunque le lee tarde -por mediación de sus amigos hispanoamericanos-, hace especial hincapié en el mérito de Vallejo, "gran desmitificador del lenguaje, de las formas y de la sensibilidad poética". Señala la contradicción entre la función de la poesía ("un papel clarificador y ético") y su naturaleza ("es un arte demasiado minoritario"). Con la escritura pretende expresar "toda mi historia, que es una parte de la Historia que vivimos todos".

De 1970 es Poesía hispánica 1939-1969. Estudio y antología de Jerónimo-Pablo González Martín. Observa el autor en su prólogo que suele carecer la poesía social de "una denuncia concreta y específica a realidades circunscritas a un espacio y tiempo determinado"⁴⁶. La acusación de las violaciones de derechos humanos, abstracta y genérica, se expresa asimismo en un lenguaje para iniciados: "esto puede deberse a la imposibilidad de hacerlo sin riesgo o a la falta de deseo de llegar a tal concreción". Así, el verdadero carácter de tan vaga denuncia puede no ser percibido por el lector medio. Un notable complemento a esta fugaz crítica de la poesía crítica española -valga la redundancia- lo aporta Paul Ilie en su corrosivo artículo "The Disguises of Protest: Contemporary Spanish Poetry". El profesor norteamericano traza un implacable análisis en torno a los poetas comprometidos españoles que, o buscan voluntariamente la ambigüedad de sus versos, o los velan a causa de la censura.

Incide en el peligro de que esta poesía devenga una manifestación tan despolitizada de socialrealismo que a la postre no represente a ningún país y ni siquiera a España, que se quede en simple denuncia social sin voz política, que al ser sólo aparente la oposición -porque los poemas son lo bastante imprecisos como para satisfacer a conservadores y progresistas- el sistema acabe neutralizándola y permitiéndola... Asegura Ilie que "by remaining non-political, this social poetry becomes one more triumph for the one-party National Movement"⁴⁷, una sibilina lectura ésta que, ciertamente, apunta a la contradicción inherente al concepto "poesía social", compuesto por un sustantivo y adjetivo de difícil casamiento, problema del que también se ha ocupado J. A. Ascunce Arrieta en un artículo no menos sesudo⁴⁸. Volviendo al libro de González Martín, quien espiga del asturiano un variado repertorio, anotaré el juicio que él transcribe a su vez procedente de Martín Vilumara, seudónimo de José Batlló, en su reseña de Tratado de urbanismo inserta en la inefable revista Si la píldora bien supiera no la doraran por defuera (diciembre 1968, nº 4); un juicio que, paradójicamente, reivindica las posibilidades universalizadoras de una "arriesgada" ambigüedad:

Tratado de urbanismo consigue expresar de un modo válido y directo, las contradicciones, las experiencias, las emociones, la problemática, en fin, del hombre que vive aquí y ahora, y nos parece que su módulo expresivo está lo suficientemente elaborado y es lo bastante inteligible y universal como para que esta poesía tenga un valor que desborde las limitaciones y los cercos de unas circunstancias y época determinadas⁴⁹.

También en 1970 los jóvenes obreros asesores de 40 poemas recogen una pieza política de González que resulta de la variación intencionada de una conocida canción popular, La paloma, incluida en Tratado de urbanismo. Un año después F. Martínez Ruíz, en su presentación del ovetense en La nueva poesía española, le reputa un poeta social aunque no prosaico, cuya crítica de la sociedad burguesa amalgama la visión positivista y el ramalazo solidario en última instancia. Libre de retóricas, combina la comunicabilidad objetivadora, la emoción, la ironía, cierta atmósfera admonitoria y la preocupación ética. "Rige y gobierna toda posible detonación con un sapientísimo equilibrio"⁵⁰.

Un florilegio de título sugerente es Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea (1973) de Manuel Mantero, el poeta-profesor andaluz afincado en Estados Unidos autor, asimismo, de la antología Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965), publicada en 1966, que recupera exclusivamente -en lo tocante a poetas de la 2ª generación-

nombres tan desgajados del realismo y poco "canónicos" como Valverde, Gomis, Beneyto, Mariscal, Uceda, Badosa, Roldán, etc. Si el grueso de los consagrados de esta generación falta en dicha antología, no sucede lo mismo en Los derechos del hombre..., volumen que congrega en su panorámica a hispanoamericanos y españoles, desde Machado hasta la promoción de González, quien está representado en la sección "Nivel de vida" -sub-apartado "Inflación y lujo"- con Civilización de la opulencia o la caricatura de los signos materiales del status social elevado.

Respecto a las antologías urdidas por García Hortelano y Hernández en 1978, contando ambas con la presencia de Angel González, repararé únicamente en un aspecto de las respuestas del mismo a las preguntas del antólogo jerezano. Sobre las utilidades del humor y la ironía, hondamente imbricadas en él con el pudor, se expraya en estos términos:

Fueron un modo de esquivar el difícil escollo de la censura y constituyen una inmejorable forma de aproximarse críticamente a la realidad. Pero también resultan recursos de inapreciable valor para establecer distancia entre el texto y el hombre que escribe, para librarnos de la obscena tentación -tan molesta siempre de la autopiedad, para conseguir cierto tono de indiferencia en la expresión de las cosas que más nos angustian o nos atormentan⁵¹.

Detengamos aquí, al filo de la década de los 80, el seguimiento de la contribución de González a las antologías afines al tema de nuestro estudio. En cuanto a las revistas enumeraré, a vista de pájaro y de forma harto sucinta, algunas de las más destacadas en las que participa en los años 50 y 60: Índice, Insula, Acento Cultural, Alamo, Poesía de España... A esta última, palestra de la 2ª generación poética realista, cede Entreacto (1961, nº 5) e Introducción a unas fábulas para animales (1962, nº 7), es decir, la técnica del correlato objetivo y del moderno enxiemplo, respectivamente, puestas al servicio de la desfamiliarización subversiva. En los años 70 la parisina Cuadernos de Ruedo Ibérico, Papeles de Son Armadans, La Ilustración Poética Española e Iberoamericana, entre tantas, le acogerán en sus páginas.

A la hora de catalogar las confesadas influencias de nuestro poeta y sus mismos intereses literarios, nada mejor que tomar nota de sus artículos de crítica y ensayos varios. Pruebas fehacientes de su adscripción al engagement son sus poéticas insertas en distintas antologías examinadas, amén de un artículo con fecha de 1952 (!), Índice nº 4, bajo el rótulo "¿Qué es el social-realismo?". Temprana preocupación en un momento en que,

al socaire de la lectura de ¿Qué es la literatura? de Sartre, empieza a plantearse la validez del arte. Que J. R. Jiménez y A. Machado hicieron mella en su concepción de la poesía lo corrobora, también, sendos volúmenes a ellos dedicados: J. R. Jiménez, Madrid, Júcar 1973 y Aproximaciones a Antonio Machado, México, Universidad Nacional Autónoma 1982. Habiendo sido expurgadas de la biblioteca familiar algunas obras radicales y sospechosas, se emplaza en su etapa de reposo en Páramo de Sil la ávida lectura de la Segunda antología poética de Juan Ramón (de él admira la expresión: novedosa y el gusto por los entramados sensibles del poema, al tiempo que descubre en su producción "materiales de nuestra realidad cotidiana, diversas perspectivas y hasta elementos feos"⁵²), los románticos, la lírica del Siglo de Oro, Rubén Darío, el Machado simbolista, los libros esteticistas del 27 (vates que antologaría en El grupo poético de 1927, Madrid, Taurus 1976).

Antonio Machado es punto y aparte. Además de Aproximaciones a..., una compilación de artículos, González ha dado a la estampa una antología titulada Antonio Machado, Madrid, Júcar 1979. A su modo de ver, el sevillano, poeta epigonal, ha tenido admiradores pero no discípulos. En su primera lectura le pareció casi didáctico, de tonalidad rural demasiado melancólica. Al respecto, deplora el norteamericano cierto influjo nefasto de Machado y Unamuno en nuestras letras en su resurrección de un ruralismo desfasado en el momento del nacimiento de las grandes ciudades; recuerda, con Gil de Biedma, "haber hecho esa observación compartida de la inadecuación de ese conglomerado de metáforas rurales, campesinas, frente a la vida que estábamos experimentando"⁵³. Posteriormente paladeó la coherencia y diversidad de su poesía, englobadora de lo simbolista, realista, épico, lírico, civil, puro, gnómico..., quedándose, en último término, con el Machado misterioso, denso en sentimiento.

Su estancia en el Madrid de los 50 le sirvió no sólo para adoptar una posición crítica sino para proveerse de los libros más buscados: "a los pocos meses de salir la 3ª edición de Cántico, Valente y yo la teníamos ya y teníamos la obra de Cernuda a los pocos meses de publicarse. En este sentido, fuimos unos privilegiados"⁵⁴. En la encuesta de 1969 de Cuadernos para el Diálogo, elige como obras decisivas de la poesía de posguerra Poesía española contemporánea de G. Diego, la Antología consultada de Ribes y 20 años de poesía española de Castellet. Repetidamente se ha pronunciado González sobre aspectos y figuras de nuestra Historia literaria, mas me interesa recalcar en las lecturas que le determinan a cambiar de actitud una vez

editado Aspero mundo, ejercicio de tanteo e imitación. Gabriel Celaya es el hito capital. En su preámbulo a Poesía (Madrid, Alianza 1977) de Celaya, el ovetense recalca el impacto de Juan de Leceta en tanto propulsor de una temática y lenguaje nuevos. Análogamente al Campoamor que proponía escribir como se habla o al mismo Juan de Mairena, insta Leceta a usar artísticamente el lenguaje de todos, la palabra urbana y coloquial, a fin de sacar a la poesía de su aislamiento, lo que constituye todo un programa contra la retórica amanerada de los garcilasistas. El vasco lleva más lejos su intento de romper el cerco de la lírica oficial al crear en San Sebastián en 1947 -año de la aparición de Tranquilamente hablando- la colección de poesía Norte, un puente tendido hacia la poesía del 27, la europea y la de la España peregrina. Explica: "y si después, con las visitas de Virgilio Garrote, Jorge Semprún, Eugenio de Nora y Blas de Otero, fuimos convirtiéndonos en uno de los primeros nidos de la 'poesía social' fue porque el desarrollo de nuestra poesía así lo demandaba"⁵⁵. En 1962, miembro del Jurado -con Castellet, Jaime Gil y Valente- que otorga en Collioure el Premio de Poesía Antonio Machado por Grado elemental a González (galardón patrocinado por la editorial Ruedo Ibérico que parecía hecho a medida para el asturiano), Celaya le define como "un poeta humilde, oscuro, sordo, ¡pero tan verdadero!"⁵⁶. No contento con enaltecerle públicamente, le dedica una composición en que el viejo poeta social se enfrenta con buen humor al joven. Copio unos versos de A Angel González Múñiz:

Un amigo correcto. Un poeta del diablo
 que escribe lo que yo casi estaba pensando,
 mas ni siguiera me plagia, que es lo malo.
 (...)
 En fin, que tengo envidia
 (¡si por lo menos fuera Juan Ramón o Alexandre!),
 pues me gusta su vida, la no vista ironía
 con que toma las cosas (yo soy una entre otras).
 Y me digo: "Gabriel
 así fuiste ayer también".
 ¡Ayer!
 Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.
 Amén.
 Mas me da poco de rabia ser tan viejo.
 ¡Joder!⁵⁷

Contra toda suposición, la exquisita capacidad verbal de Otero no ha influido tanto en un González prevenido frente a la tentación de emularle en su llamativa retórica. El propio Otero reconoció en una entrevista de 1976 que la incidencia de su generación sobre la siguiente "en el tiempo que fuimos 'de actualidad' fue enorme, hasta llegar a veces al plagio"⁵⁸, aplaudiendo, sin embargo, la obra de González, Valente o Jaime

Gil. El asturiano le considera " 'ante todo, poeta' ". Cuanto haya en su obra de social, que también es evidente -y en mi opinión muy importante-, habrá que reconocérselo por añadidura"⁵⁹.

Puesto que de Blas de Otero y Gabriel Celaya hemos tratado, es hora de atender al balance de A. González en lo concerniente a las semejanzas y discrepancias entre la 1ª y 2ª promoción de posguerra. "Así, como por ejemplo, ellos trataron de hacer una poesía combativa, una poesía llena de entusiasmo y de optimismo, nosotros tendimos más bien a una poesía más ambigua, más teñida de ironía, de desilusión y de crítica, de crítica frente a todo el entorno político social, no sólo lo más obvio o directamente político"⁶⁰. En consecuencia, la actitud de la generación del 50 encierra una doble vertiente: la continuidad de la estética precedente en cuanto a la preocupación de fondo ético-político y la rectificación de posturas extremistas cual la ejemplificada en los tan traídos versos celayescos "pero escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos"⁶¹. Dictamina el ovetense: "al llegar nuestra generación, se produjo un equilibrio entre el plano del contenido (los contenidos morales exigidos entonces al poema) y el de la expresión"⁶², con lo que la poesía social -eufemismo de "política", en su ansia de transformar el mundo- derivó hacia la poesía crítica. No obstante, en la misma colección Colliure se pone de relieve una complicidad en la selección de determinados autores de la 1ª promoción que subrayan una tendencia; incluso en su mayor tirada de ejemplares "hay como un esbozo de la creencia, luego negada tantas veces, de que la poesía es comunicación; es decir, se quería comunicar la poesía, se quería establecer contacto con un amplio público"⁶³.

La colección poética Colliure evoca en parte, en las voluntaristas motivaciones de sus promotores, las que animaron a Celaya a fundar la suya. Según González, la editorial Seix Barral era la más granada de la posguerra -junto con Janés- y conocida; sobre todo, por su espíritu político de enfrentamiento a la cultura oficial. En Barcelona, como ya vimos, contacta con el grupo catalán, embarcándose en todas sus empresas que entonces se relacionaban con el realismo crítico. Admite que Salmo al viento de J. A. Goytisolo, libro plagado de lecciones morales servidas bajo la hábil cobertura de la ironía, le inspiró en el empleo de los recursos distanciadores en Sin esperanza, con convencimiento. Goytisolo, a su vez, refiere que "cuando Angel escribe poemas de intencionalidad política, lo hace sin retórica, sin atribuirse la representación de todo un pueblo, sin perder la cabeza y engendrar panfletos"⁶⁴. Jaime Gil

insiste en su simpatía humana y su ejemplo estimulante: "admiro, como poeta, la precisión de su oído y la fertilidad de su ingenio, esa aleación tan propiamente suya de disparatamiento y cordura"⁶⁵. Hablando de oído, de ritmo en concreto, manifiesta el norteño la nula influencia en él de la literatura extranjera (no sonoriza el inglés, v. g.), aun cuando defiende la existencia de un componente rítmico generacional:

una poesía apoyada en endecasílabos, saliéndose casi, (sic) hacia la prosa aparentemente, del rigor del endecasílabo, que viene de Juan Ramón Jiménez y traspasa toda la generación del 27 y reaparece y recae en nosotros⁶⁶.

Más pronto de lo que parece empezó González a escribir poemas comprometidos, si bien "quedaron inéditos porque su prosaísmo me dificultaba su valoración"⁶⁷. Sus composiciones iniciales traslucen una sensación de heredada derrota que excede lo meramente individual: "me dí cuenta de que ese mundo perdido era en el fondo la guerra civil y la pérdida de la causa que representaba la República española"⁶⁸. Advierte Alvaro Salvador en el socialrealismo de los albores de los 50 "la sensación general de derrota del humanismo que embarga a todos los escritores de la Europa de posguerra"⁶⁹, sensación a la que no se sustrae un A. González condicionado por la ambivalente hiperfemineidad (educado por las mujeres de su casa, por su madre que, contrariamente a los consejos del "abuelito" de Goytisolo, le incita a pasar desapercibido...) de su hogar masacrado tras la guerra. Así lo observamos en el archicomentado *Para que yo me llame Angel González*, donde se autodenomina en un oxímoron irónico, insertando lo personal en lo comunitario, "el éxito/ de todos los fracasos". El desánimo se enseñorea de *Aspero mundo*, libro más cercano al existencialismo que al social-ismo, en distinción suya. Acto seguido, cansado del tono de "llantina", se decantará hacia una poesía deliberadamente civil, aunque horra de ostensibles "ideas-ideas":

este segundo libro, iniciado con estos poemas también de confesión personal, a la mitad de su elaboración yo sufro un cambio, una crisis, y dejo de hacer estos poemas de confesión personal porque me estaban produciendo verdadera angustia. Esto de volver sobre mí mismo, sobre mis propios problemas y exponerlos me llegaron a crear una especie de asco físico de mi propia persona. Así pues, pasé a tratar temas más objetivados; a tratar el tema más de la realidad circundante que de mí mismo⁷⁰.

Sin esperanza, con convencimiento -título cuyo primer segmento apunta terciamente a la historia personal, mientras el segundo indica la fe en la mudanza de la Historia gracias al empeño colectivo- deviene un poemario ilusionado en un momento

en que su autor, paralelamente al sector resistencial antirrégimen, hace suyo el optimista verso-slogan "creemos al hombre nuevo cantando". Contra viento y marea se impone el tópico *deber de alegría* -"en algunos versos me he limpiado las lágrimas y he tratado de componer una sonrisa"⁷¹-, un denuedo que tendrá que redoblar en libros posteriores al compás del devenir histórico-político. Dos llamadas de atención acordes con el mencionado tópico e indicativas de una evolución, las localizamos en Nada es lo mismo de Grado elemental -"silencio y sonreid(...)/ Habrá palabras nuevas para la nueva historia/ y es preciso encontrarlas antes de que sea tarde"- y en Qué le vamos a hacer de Tratado de urbanismo, donde la sonrisa del personaje, al borde de la claudicación, denota ya la "irreparable pérdida del llanto". Con todo, antes de que la esperanza fuese ganando terreno en detrimento del convencimiento, existió el propósito del poeta de apostar por una poesía destinada a crear conciencia:

Yo no estaba muy seguro de que el mundo fuese susceptible de ser transformado con palabras, pero sí creía que merecía la pena intentar algo parecido; tratar de clarificar el caos, de desvelar o denunciar las imperfecciones de la Historia, de testimoniar el horror en que me sentía inmerso, resultaron para mí, antes que deberes, inevitables condicionamientos de mi biografía⁷².

La confianza en el cambio le llevaría primero a la impaciencia y luego al escepticismo. En la década de los 60, marcada por el desplazamiento del "semifeudalismo" al neocapitalismo de dudoso signo, se produce un desfase entre el aumento del desarrollo material y la persistencia de las caducas formulaciones dictadas por las minorías tributarias del poder. Hubo cambio, tarde y mal -sobreviene una liberalización de cintura para abajo...- y sólo en lo económico: "se dio un consumismo alegre y divertido; pero políticamente siguió igual o peor que antes"⁷³. De modo que la temática realista que había unido a unos cuantos poetas del 50, legándoles una cosmovisión similar, "se fue desflecando". Encaja González una provisional crisis de fe en la palabra que supone el colofón de una primera etapa de su producción, el intento de librarse del viejo personaje y la brusca toma de contacto con una realidad que quizá la poesía no transforme pero sí pueda ayudar a conocer. Lo clarifica L. García Montero:

Es verdad: una nueva situación histórica hace que el personaje poético de los primeros libros de Angel González se debilite, dude, pierda sus articulaciones con el lector y con su propio autor, en un panorama marcado llanamente por la perennidad del franquismo y por la dificultad de trazar una idea clara del futuro esperable, a causa, entre otros motivos, de diferencias serias con el comportamiento de los partidos comunistas europeos⁷⁴.

Comprobemos a continuación los efectos de esa quiebra en el entusiasmo del autor dentro del muestrario metapoético relativo a su primera etapa lírica. Ángel González reflexiona en verso sobre aspectos candentes de actualidad literaria y sobre la poesía en general, oscilando entre la fe y la desconfianza en el poder de la palabra, entre el ennoblecimiento y la desacralización del fenómeno poético. En Me falta una palabra de Aspero mundo (un poema predecesor de Voy a escribir de Joaquín Marco en Algunos crímenes y otros poemas, 1971, con parejo monólogo interior y una referencia final al "pueblo impasible") entreteje un doble discurso mediante la técnica contrapuntística. Un poeta puro absorto en la búsqueda de una palabra se ve interrumpido a cada paso por una exterioridad degradada (no falta la parodia del lenguaje tremendista: "cruza más gente rota, llegan miles/ de muertos") a la que, no obstante, ignora; ello conduce al lector a distanciarse de un personaje insensible, petulante e irónicamente caracterizado. Douglas K. Benson va más lejos al notar las "resonancias irónicas fuera del poema. Si suponemos que el poeta que habla es González mismo, vemos que se burla de sí mismo, de su obra y de sus preocupaciones estéticas"⁷⁵. Tenemos, pues, una apología de la necesaria incidencia social en lo poético entreverada con un prematuro conato desacralizador. Enjuicia a sus antecesores en Soneto a algunos poetas, cuya terminología incorpora intertextualmente a la pieza (disonancia visual la del uso reiterado de comillas). "...Impura, inútil, honda es vuestra pena", dice, expresada con "palabras más bien puras"; una contradicción que resalta la misma ambigüedad (¿homenaje o sátira?) con que el autor alude a "algunos poetas" (¿puros o impuros?).

Dentro de Sin esperanza, con convencimiento, la composición inaugural ostenta un carácter programático en la expresa declaración del poeta de ceñirse al compromiso, esquivando la tentación esteticista de emplear "bellas palabras" para tratar de lo intrascendente ("violines"). "Otro tiempo vendrá distinto a éste": se infiere de tal principio su decisión de jugarse la inmortalidad literaria a una sola carta (porque cantará "todo lo que perdí: por lo que muero") y, de otra parte, su optimismo respecto al próximo fin de un nefasto período histórico. Atendiendo al orden de distribución poemática, la siguiente pieza con leves notas metapoéticas, de tinte desengañado ahora, es Trabajé el aire ("humo son mis obras,/ ceniza mis hechos"). Luz llamada día 13 sintetiza toda una actitud vital: "A cada cosa por su solo nombre" o al pan, pan. Palabra muerta, realidad perdida abunda en el término que se desgasta con los años,

vaciándose de contenido y matando simultáneamente "la realidad que intenta su designio". Esperad que llegue, composición que pone la guinda al poemario, merece especial atención. Joaquín González Muela lo ha comparado con No inútilmente, optimista colofón de La memoria y los signos de Valente. En ambos descolla la esperanza "y el fuego del mensaje y su eficacia, a pesar de las dudas en el destinatario"⁷⁶. En el texto del asturiano se resuelve, a mi ver, la simbología del título del libro. La duda y el derrotismo embargan momentáneamente al individuo protagonista -"así es mi corazón"-, mas es preciso que la comunidad siga aguardando impasible la llegada de "un nuevo día". Vuelve a plantearse el debate en torno a la palabra: "Un hombre dice a otro:/ -Detente,/ y quizá/ lo detenga", versos menos confiados que aquellos oterianos proclives a confundir la poesía con la magia: "Ando buscando un verso que supiese/ parar a un hombre en medio de la calle"⁷⁷. Con todo, el texto y su mismo lema invitan a perseverar en la esperanza.

En Grado elemental apenas hay manifestaciones metapoéticas al margen de la citada Nada es lo mismo. En dicha pieza detecta Alvaro Salvador un cambio de actitud y un valor de manifiesto al representar el traspaso -sugerido por Castellet- del realismo épico, de signo político, al narrativo, de tono menor y cotidiano⁷⁸, lo que se aprecia en la resolución del poeta de no recrearse en el llanto con el objeto de buscar "palabras nuevas para la nueva historia". En Prueba la presunta defensa filosófico-tomista de la existencia divina y de la dignidad humana por parte de un hablante no fiable que pretende probar el control ejercido sobre su propia mano, capaz de proezas harto sospechosas, se revela al cabo como absolutamente inadecuada. La dimensión metalingüística -"la tarde/ muere", escribe con esfuerzo (expresivo encabalgamiento) el protagonista metido a poeta en su demostración- es un indicio más de que "su búsqueda lingüística y el fracaso de ésta ilustran su fracaso general"⁷⁹.

De Palabra sobre palabra espigo dos exponentes metapoéticos opuestos. La palabra narra la historia del vocablo "amor" a través de los tiempos -lo que nos lleva a evocar el similar esquema de Para que yo me llame Angel González- hasta que es recogida por el poeta. Por contra, en Las palabras inútiles el creador aborrece su oficio al topar con sus limitaciones (su denodada búsqueda de la palabra exacta nos retrotrae también a Me falta una palabra). Será con Preámbulo a un silencio, clausurando la primera sección de Tratado de urbanismo, que A. González recalará a modo de postrer aviso en la "inutilidad de todas las palabras". Angel, el protagonista poemático -mucho se

autonombra el autor en sus textos, un rasgo más propio de la 1ª promoción de posguerra (Celaya, Otero, Hierro, Labordeta, Fuertes...) que de la 2ª, salvo contadas excepciones-, sonríe y calla bajo su "arcangélico nombre que a nada corresponde". La decepción política determina al hablante-poeta a anunciar el abandono de su tarea, rebelándose contra la consigna celayesca de la poesía-arma^{79bis}. Entre una oración causal y otra de tipo consecutivo (1ª y 3ª estrofa) se inserta un inciso parentético (2ª estrofa) que condensa en una serie de gerundios en posición anafórica la furia o dolor de este ángel venido a menos. En contraste -se refiere Alarcos a la alternancia de planos y el choque adversativo-, las restantes estrofas fluyen en un tono aséptico justificador de la necesidad de callarse: la "conciencia de la inutilidad de tantas/ cosas" lleva a nuestro héroe a la "conciencia/ de la inutilidad de todas las palabras". Idéntico sentimiento de frustración experimentan Valente (recordemos v. g. las palabras "hastadas de sí mismas" en Como una invitación o una súplica de La memoria y los signos), Caballero y aún Jaime Gil (Pere Rovira habla, en lo tocante a Moralidades, antes que de desengaño en la palabra de "relativización del poder de la poesía y de desplazamiento hacia una concepción más privada de lo poético"⁸⁰). González saldrá del cul de sac sin caer en el previsible exceso esteticista. En criterio de García Montero, "prefiere enfrentarse con el vacío cara a cara y comenzar una tarea de desacralización, cimentada en el humor, las parodias y la antipoesía"⁸¹.

Así pues, se abre un segundo período en la lírica del ovetense, del que algo se atisbó en el apartado "Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas" subsiguiente a Preámbulo a un silencio. Ensayó el poeta lo lúdico, la evocación nostálgica cercana a la canción, lo imaginativo. Desde Breves acotaciones para una biografía hasta Muestra... median tres entregas poéticas que podrían conformar un solo libro. Martha La Follette Miller advierte en la descreencia en las instituciones, las convenciones y el lenguaje por parte de tantos poetas conscientes de la naturaleza ficticia de toda comunicación - puesto que es mínimo el poder de la poesía en una sociedad tecnológica y racionalista, mientras se hace no sólo difícil comunicar estados emocionales sino expresar inquietudes políticas con un instrumento limitado y falible-, un rasgo muy posmoderno, subyacente asimismo en la consideración de la metapoésía como una forma de absurdo que aspira, sin embargo, a rebasar las restricciones marcadas por el mismo contexto poético⁸². El resentimiento de González contra las palabras inútiles se evidencia tanto en el ansia de abandonar un

personaje de registro monocorde -para ello, según explica en el prólogo a sus Poemas, se acogerá a lo formulario e impersonal de los "procedimientos", en un intento de escribir a partir de esquemas y no de experiencias- como en la tendencia a la antipoesía (Nicanor Parra constituye una de sus referencias literarias). Mas tal "intensificación del proceso de extrañamiento(...) se debe a la necesidad del poeta de recobrar la fe en la utilidad de la palabra"⁸³. Desaparecida la coerción censoria en los años de esta segunda etapa, la autoironía, la festiva predisposición al juego de palabras, la parodia de fórmulas literarias tradicionales, el experimentalismo, etc., serán nuevos subterfugios para salvaguardar de paso el pudor. Prosigue la veta metapoética a la que aludíamos. En cuanto a las consideraciones acerca de la poesía en abstracto, prevalecerá ahora el componente desacralizador (véase A veces de Breves acotaciones... o la sección "Metapoesía" de Muestra..., donde se destruye la vacua solemnidad de los enunciados convencionales sobre poética). También se significará el poeta respecto a figuras y movimientos literarios; en Oda a los nuevos bardos, por ejemplo, ridiculiza a los novísimos venecianos, a quienes tiene por poco menos que neofranquistas, frívolos epígonos del Modernismo que "se prueban metáforas como putas sostenes". En "Diatribas, homenajes" de Prosemas o menos confiesa sus desafectos y afinidades poéticas, mientras en A un joven versificador, mitigando por un momento el furor iconoclasta, insinúa que no puede ser poeta aquél a quien no importe la verdad. Porque, a pesar de rencores, ironías y desacralizaciones, Angel González sigue creyendo que la escritura del poema es reveladora, que "la poesía confirma o modifica nuestra percepción de las cosas"⁸⁴. El paso del tiempo acaba limando extremismos a la par que promueve el afán de conocimiento y autoconocimiento, la elegía y la reconciliación con todo aquello de lo que uno se despide. Carmen Borja confirma la idea de un círculo poético que se cierra todavía con un mínimo de fe:

(González) cree que la palabra poética, si alcanza el nivel de la verdadera poesía, no es nunca inútil: confirma o modifica la percepción de las cosas, lo que equivale en cierto modo a confirmar o modificar las cosas mismas. Estamos por tanto, añado yo, en los umbrales de la visión sagrada de la palabra poética, uno de cuyos valores fundamentales -no conviene olvidarlo- es su capacidad de trasmutar⁸⁵.

Nos queda situar, a renglón seguido, la relación de los poemarios de la primera etapa en el conjunto de la obra de Angel González. Aspero mundo (AM), publicado en Adonais en 1956 - colección que vehicula el lanzamiento de algunos poetas cuya

poesía encajará mejor dentro de los atributos del llamado grupo Colliure- es, según se ha dicho, un libro escrito en el aislamiento de la provincia a partir de una poética no de lo vivido sino de lo leído. Al decir de J. González Muela, el poemario entero deviene una adversativa; se contrapone ya desde el poema-pórtico el mundo dulce de la infancia con el áspero de la existencia adulta. La guerra y sus consecuencias laten en la base de una cosmovisión desolada materializada en diversas marcas del existencialismo sartreano, tal la soledad o el lento discurrir temporal. Testimonio del yo, AM contiene, como veremos, puntos de contacto con el realismo crítico.

Sin esperanza, con convencimiento (SECC), que ve la luz en la colección Colliure en 1961, trata del pesimismo esperanzado en consonancia con un clima político. El poeta, quien ensaya por vez primera las posibilidades distanciadoras de la ironía volcada en el enjuiciamiento de la realidad inmediata (los poemas de doble fondo, general y político, a los que se refiere Alarcos), ha apuntado dos veneros de la temática digamos social del libro: una poesía civil, versando sobre personajes o hechos históricos y una poesía crítica que se ocupa de cuestionar la sociedad y sus instituciones⁸⁶. De modo que la ironía va dirigida a burlar la censura al tiempo que debe resultar de fácil descodificación para los iniciados; en los años 70, al hilo de la liberalización del sistema, su función, como anunciamos, se aplicará mayormente a desacralizar lo poético. Perdura todavía el hálito derrotista -visible en los personajes en que se desdobra el poeta (el derrotado, el mendigo...) y en lo relativo a la estricta óptica personal-, pero la inmarcesible esperanza de signo comunitario acaba por imponerse (véase El futuro y su proclama de un simbólico amanecer).

En Grado elemental (GE); París, Ruedo Ibérico 1962) el asturiano -que planeaba enviar el libro al concurso Antonio Machado de poesía-, escribió con menos inhibiciones ante la censura. En esta entrega "de noble título pedagógico" -procedente de los textos escolares de entonces-, contempla J. M. Caballero la postura moral del artífice que, desde un eficaz tono discursivo (combinando coloquialismo y sabiduría técnica) agregado a un ideario responsable, plasma "su personal visión de una realidad histórica de la España actual" a través de un espejo deformante, de la sátira hecha alegato⁸⁷. La novedad estriba en la presencia de la voz de una especie de dómine a la antigua usanza cuyos antifrásticos exempla -la seriedad fingida que pretende enseñar lo contrario de lo que dice- desconciertan al lector, así como de los hablantes no fiables que aparecen

"traicionados" por su propia elocución. La nostalgia será suplantada por la ironía socio-política, rebasando el peligro del dogmatismo con una buscada dimensión universalizadora. Bifurcado el libro en dos partes, "Lecciones de cosas" (nombre que da título a un poema de dicha sección, a otro de Badosa en Historias de Venecia y al último poemario barraliano) y "Fábulas para animales", se invierte en la primera la enseñanza tradicional de aquellas materias elementales, mientras en la segunda predominan "las diversas fábulas en las que varios prototipos humanos, ejemplares representativos de un oficio, clase social o actitud moral, adquieren un valor emblemático de irracionalidad, bestialismo, deshumanización o cosificación a secas"⁸⁸.

Palabra sobre palabra (PSP) se edita en 1965 en la madrileña colección Poesía para Todos. Consiste en una breve colección de piezas de fondo amoroso -con visos irónicos que no excluyen las referencias antirrománticas, políticas y de cuño religioso- y metapoético fundamentalmente, cuyo título -el mismo que en 1968 dará nombre a la primera agrupación de la opera omnia del poeta- encierra un lema bien constructivo en opinión de García Montero. Le sigue Tratado de urbanismo (TU; Barcelona, El Bardo 1967), o sea, el tránsito de la didáctica escolar un tanto uniforme en temas de GE a un género más prosaico y centrado en materias superiores, el de la tratadística sobre la urbe moderna, si bien ahora privará una mayor coherencia de enfoque al reducirse la multiplicidad de hablantes. Dividido en 3 secciones -"Ciudad uno", "Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas" y "Ciudad cero"-, el título general cuadra mejor con el contenido de la primera, cual si González hubiese querido otorgar más relevancia al diagnóstico crítico de la ciudad actual, que tanto puede representar al Madrid donde transcurre la vida del poeta adulto como a la sociedad capitalista en sentido genérico, no necesariamente la franquista. "Ciudad uno" presenta una visión dialéctica de la realidad distribuida en dos series paralelas de poemas numerados en guarismos romanos (lo general) y arábigos (lo concreto). Los temas barajados engloban la crítica de las buenas costumbres y su efecto deshumanizador, la corrupción de valores morales, las relaciones humanas insolidarias, la violencia enajenadora de una espacio anti-natural, los artículos de consumo, etc. El complemento a esta visión frustrante del "áspero mundo" lo prefiguran las 3 evocaciones nostálgicas de la niñez inscritas en "Ciudad cero" o el paraíso perdido como refugio tampoco impermeable al dolor moral. La sección intermedia, según se dijo, supone un adelanto de los nuevos derroteros poéticos del autor, aunque no se apaga

del todo la llama del compromiso, como se deduce de *La paloma*. Más que los conceptos, le interesa al ovetense comunicar la experiencia de lo cotidiano en el ámbito urbano, desbancando el protagonismo de esa corriente rural de resabios noventayochistas que rigió durante décadas en nuestra lírica. En este libro eminentemente comprometido en un período en que el realismo pierde vigencia histórica, no sólo se ajusta el sarcasmo a los temas sino el tono a un nivel óptimo de distanciamiento entre creador y personaje con miras a atraer la aquiescencia lectora, ya que "la penetración crítica de la realidad social sólo puede llevarse a cabo a través del camino de la cotidianidad, mostrando las contradicciones y poniendo en entredicho, por tanto, desde dentro, tanto valores como costumbres o usos al parecer inamovibles"⁸⁹.

Forman parte de una segunda fase Breves acotaciones para una biografía (BAB; Las Palmas, Inventarios Proviales 1971), Procedimientos narrativos (PN; Santander, La isla de los Ratones 1972), Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (M; Madrid, Turner 1976), Prosemas o menos (POM; 1ª edición no venal en Santander, 1984; 2ª ed. aumentada en Madrid, Hiperión 1985) y Deixis en fantasma (DF; Madrid, Hiperión 1992). Al tratar la metapoesía, algo esbozamos en torno a la orientación capital de esta etapa. Después de la famosa crisis, la escritura del norteño gana en libertad. Aun cuando la desmitificación y la elegía acaban imponiéndose sobre el tema histórico, su lírica más reciente merece el calificativo de social, según Andrew P. Debicki, "en el más amplio sentido de la palabra, al trastocar los modos de ver y las interpretaciones rutinarias"⁹⁰. En cuanto a la trayectoria de la autocontemplación del artífice en sus versos, María Payeras señala tres momentos: de "mostrar una actitud autoconmiserativa, pasó por otra época de actitud autodestructiva, para acabar con esta última actitud autoirónica y lúdica"⁹¹. En BAB se articula la autovejación con otra veta más fresca de experimentalismo lúdico. En PN se implica al lector en la recreación poética a través de las constantes rupturas de sistema, la contraposición de registros, el uso paródico de la Historia literaria, la técnica del engaño-desengaño, etc. M, libro de título dieciochesco, abunda en lo festivo, la variedad de hablantes y perspectivas, las alusiones críticas a lo histórico (3 poemas atacan, v. g., la figura del dictador), el paso del tiempo, la soledad... Los remansos de ternura se imbrican con "la yuxtaposición de una perspectiva social sobre otra privada para 'ocultar' transparentemente la muda desesperación del hombre moderno"⁹². Despunta además una faceta

gnómica de aire epigramático que se desarrollará en POM.

Al parecer de Francisco J. Díaz de Castro, POM "es un libro lleno de amargura, de pesimismo, de negaciones. La ausencia de la reflexión propiamente política, unida al carácter generalizador del descrédito de la vida colectiva, puede interpretarse más como fruto del desengaño que de la frivolidad o el desinterés"⁹³. Síntesis del mundo poético del autor, el poemario reúne piezas de expresión prosística que casi incurren en delito de lesa poesía, ingeniosos poemas-chiste que a veces sólo quedan en chiste, la parodia del discurso religioso en tanto síntoma de la meditación desde el desamparo sobre la misma soledad metafísica del individuo, la creencia de la superioridad de la vida frente al arte, el uso de procedimientos conceptuados como poco poéticos, la presencia de un personaje en quien se dan cita el humor, la autoironía del superviviente, el estoicismo, la displicencia, la melancolía y "una conciencia moral no religiosa, sino histórica, social, política(...) (de) reconocedor crítico-emocionante de la realidad situada en el tiempo y el lugar que le correspondieron"⁹⁴. Frente a las posibilidades de la poesía emerge, en definitiva, la sana lucidez de una derrota anunciada: "En el duelo de insuficiencias que entablan tiempo, edad y poesía, las dos últimas llevan, naturalmente, las de perder"⁹⁵. El ciclo se cierra, por ahora, con DF -expresión acuñada por Bühler, alusiva al momento en que el narrador lleva al receptor al plano de "lo ausente recordable"-, breve serie en cuya escueta desnudez se dan cita el descreimiento y la sensibilidad vulnerada en una recapitulación sobre la propia vida y obra.

No resta sino enumerar otras compilaciones de la poesía de González. La efectuada y prologada por él mismo, Poemas, 1980, en Cátedra, Antología poética (Madrid, Alianza 1982) y Una antología (Oviedo, ALSA 1983). Añadiré para terminar que en el inmediato análisis de los poemas escogidos principalmente de la primera etapa del poeta, me remito a la edición de 1986 de su obra completa, Palabra sobre palabra, Barcelona, Seix Barral.

3. LA POESIA

3.1 PRELIMINAR

La poética del pudor practicada por Angel González -"me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia"⁹⁶- no se entiende correctamente si no reparamos antes en el recortado público que lee poesía en una época estigmatizada por la censura. Es significativo que en Oviedo se prohibía durante años una novela denunciadora de las corruptas jerarquías eclesiásticas de su tiempo, La Regenta, salvo la venta de sus ediciones de elevado precio; la maquiavélica dinámica censora entiende que "un libro caro siempre es menos asequible para el público con recursos limitados. Es, por tanto, menos censurable, aunque el tema que trate sea poco ortodoxo en relación a la Verdad establecida"⁹⁷. Valga esta pincelada enmarcada en la ciudad natal del poeta para entrar en situación. En su momento declaró Juan Aparicio, director general de Prensa y Propaganda, que si se tomara en serio a los poetas habría que fusilarlos a todos. Reconocía González que la lírica fue un género poco molestado por la censura, aún así le expurgaron un fragmento de una pieza que amagaba cierto fondo religioso, Reflexión primera ("si esto es la vida, Dios,/ si éste es tu obsequio,/ te doy las gracias -'gracias'- y te digo:/ Guárdatelo para tí y para tus ángeles"). En cambio Discurso a los jóvenes, el primer poema irónico que escribió con ánimo de parodiar las arengas oficiales franquistas, pasó desapercibido para el censor, que debió interpretar literalmente el texto.

En el ejercicio de su arte, se acogió nuestro poeta al posibilismo, echando mano de recursos alusivos y elusivos encaminados a hurtar la vigilancia de un organismo que, por desgracia, consiguió dividir en lo cultural a ricos y pobres (defraudado determinado público lector por unas formas que no entendía); con lo que, al recurrir al lenguaje indirecto,

el escritor se vedaba una comunicación con un público más amplio. De ahí su contradicción más flagrante, que una literatura que nacía con una decidida vocación popular, y a veces incluso populista, tenía que adoptar un estilo elíptico o simbólico, que distanciaba al lector⁹⁸.

González sabía que tales procedimientos "contradecían la tendencia realista entonces dominante, a la que yo mismo me

sentí inclinado"⁹⁹, pero no por ello ignoraba quiénes eran sus hipotéticos lectores: los iniciados que leían entre líneas, con cuyo asentimiento contaba previamente, que conformaban la clase de una burguesía ilustrada -universitarios inclusive- y la del obrero de vanguardia. En última instancia, "aunque el lector fuese un iniciado, esto podría reforzarle sus puntos de vista. Podría ayudarle a tener más seguridad en lo que estaba pensando"¹⁰⁰. No obstante, en tanto miembro de la 2ª promoción que proyecta ante todo "una crítica sentimental del mundo imperfecto en que se vive"¹⁰¹, sin aleccionamientos que valgan, se encuentra el norteño lejos del poeta-faro mesiánico que desgrana solemnes palabras frente a inmensos -más ideales que reales- auditorios. A la par con sus coetáneos de gremio, en las antípodas del populismo, busca al interlocutor más próximo a quien contar una historia de tú a tú. Aunque en AM se encara principalmente al receptor plural, en sus libros siguientes pensará ante todo en una 2ª persona del singular, en un lector co-partícipe.

Según María Payeras, el ovetense provoca la colaboración lectora al presentarse de forma directa, "en demanda de solidaridad ideológica, compasión personal -por supuesto, en el sentido etimológico del término- y también en busca de complicidad amistosa"¹⁰². Escudado tras el personaje, el autor apela a un lector apto para seguirle -como participante o testigo- en un entramado de hablantes y perspectivas que no hacen sino reproducir "la índole ambigua e inestable de la vida moderna"¹⁰³. A medida que se incrementa la dimensión social en su obra, proliferan en ésta los hablantes no fiables (portavoces de una postura opuesta a la sostenida por el autor implícito) que invitan al lector a la relectura valorativa de actitudes incongruentes, a integrar dos visiones contrapuestas -lo que lleva a relativizarlo todo-, a restituir el sentido de lo que permanece oculto en el texto. Por consiguiente, "en vez de ser objeto de 'gritos indignados', el lector se ve envuelto en la experiencia poética"¹⁰⁴.

Ha enumerado el poeta las utilidades de la ironía: la burla de la censura, su eficacia crítica, la salvaguarda del pudor (el personaje es siempre un trasunto del hombre, de modo que publicar un poema constituye un verdadero acto de impudicia), la introducción del necesario escepticismo que haga tolerables las declaraciones de fe, la adopción de "un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes"¹⁰⁵. Douglas K. Benson emplaza la ironía en una perspectiva múltiple que tanto crea complejas interacciones

hablante-lector como una rica visión de la vida "que incluye, pero que también supera, a lo político y social"¹⁰⁶. Considera idóneo este procedimiento para establecer inmediata relación con el receptor, para mostrar las limitaciones de las posturas exageradas dramatizadas en las voces de distintos hablantes, para sortear los riesgos del lugar común, para templar la expresión de las verdades absolutas (la autoparodia, v. g., permite al poeta escindido entre lo romántico y lo prosaico presentarse "como personaje ante sus deseos y sus desilusiones para que el lector experimente las contradicciones de su visión"¹⁰⁷) y como elemento transformador de una óptica simplista o fija de las cosas. Por su parte, Andrew P. Debicki observa en el mecanismo irónico la pérdida de confianza posmoderna en los significados inmutables y un pretexto para evitar que el poema se reduzca a un mensaje conceptual¹⁰⁸. De los matices que García Montero aporta a la cuestión, recordaré los que aquí no se han repetido: que se trata de un recurso frecuente en la lírica europea desde el Romanticismo, que lo emplea González en su etapa de mayor dedicación política "para desacreditar ideas y comportamientos hostiles" y que ofrece "una perspectiva de colocación y distanciamiento"¹⁰⁹. Por último añadiré que Jean Lechner nombra a 4 grandes irónicos en la poesía del medio siglo: J. A. Goytisolo, González, Gil de Biedma y Valente, cultivando los 3 primeros una ironía mordaz a diferencia de Valente, más afín a la lítote; argumenta que

el texto más irónico de todos es sin duda el libro Grado elemental de A. González. Si antes de 1939 la ironía apenas sí desempeñaba un papel en la poesía comprometida, después de la guerra tiene más marcada presencia, no sólo en los poetas mencionados, sino también en la obra de G.-A. Carriedo y G. Fuertes¹¹⁰.

Demasiado he hablado de un oblicuo engranaje que facilita al asturiano el tratamiento del tema social eludiendo ya el directismo (es cierto que la concreción no parece interesar mucho a estos poetas, quizá por soslayar el didactismo de la octavilla o por generalizar la anécdota a situaciones análogas, entendiéndose claro está la escritura como un proceso continuo y abierto de conocimiento), ya la inoperante renuncia a profundizar en el asunto escogido. La ironía, el correlato objetivo, la yuxtaposición de perspectivas, la violación de las reglas lingüísticas, el uso de hablantes no fiables, el humor, etc., coadyuvan a mostrarnos la verosímil y compleja cosmovisión del autor, irreductible a esquemas nítidos. Su sedimento semántico se ramifica en abundantes dicotomías: paraíso infantil perdido/ áspero mundo adulto, deseo/ realidad, lo aparente/ lo profundo, exaltación/ melancolía, palabra salvífica/ palabra inútil, fe en la convivencia humana/ condena de los falsos

convenios sociales... De ahí brota su actitud antirretórica e incrédula frente a la perennidad de lo establecido, sus técnicas desfamiliarizadoras que nos obligan a revisar nuestras creencias, su creación de un personaje (un alter ego que comparte algunos de sus rasgos biográficos y en quien podríamos rastrear diversos heterónimos -el poeta de la experiencia, el cantor intimista del tiempo y el amor, el chistoso, etc.-, aquel ente ficticio que intentó liquidar después de TU y de cuya inmortalidad -en contraste con la condición precedera del hombre Angel- se rió en POM) y su deferencia hacia el lector.

Su lenguaje es el de la calle, con sus frases hechas y deshechas, fundamentalmente enriquecido por el *savoir faire* de su urbanismo, contemporaneidad y cultura. Sus versos ponen en juego, por descontado, "la verdad precisa en palabra precisa"; así lo explica Gonzalo Sobejano: "Con la poesía moderna adviene en varias formas un prosismo o prosaísmo deliberado: temáticamente, por el lado romántico, el mal y la fealdad, y por el lado realista, la insignificancia; formalmente, la abertura de la lengua poética hacia los medios de expresión de la prosa"¹¹¹. En efecto, pululan en su poesía las formas pesadas de la prosa, la hipotaxis, el tono coloquial jalonado con frecuentes incisos parentéticos -presentando las dos caras de una realidad ambigua en un mismo plano- y los llamados prosismos sintácticos o distensiones que retardan la emoción, destinadas a difuminar ante el lector la carga lírica de la composición. No sólo cuida González la trabazón interna del poema, sino la disposición gráfica del mismo, con lo que aprovecha -cual si fueran silencios- los blancos de la página. En la primera fase de su producción, que estudiaré prioritariamente, sigue el ritmo endecasilábico repartido en sus segmentos esenciales, adecuándose las pausas a los contenidos antes que a las secuencias fónicas. Su versolibrismo aparece desprovisto de rima y, cuando la hay, suele ser asonante. En lugar de predicar nos lleva a su terreno con sus guiños -ya sean lúdicos, emotivos o susceptibles de una lectura ideológica-, desprendiéndose casi siempre de un habitual porte displicente que, en el último instante, pone al descubierto su genuino sentir. Angel González o el equilibrio "entre el compromiso ético-crítico con la historia, y la expresión sugerente y asordinada de su propia intimidad"¹¹².

3.2 LOS TEMAS

3.2.1 EL DERROTISMO

No es tarea fácil catalogar por temas los más de 50 poemas lindantes con el compromiso inscritos en los 4 primeros libros del asturiano, poemas que, lógicamente, analizaré de forma desigual. El título del presente bloque me permite aislar una tonalidad primigenia de abatimiento en el poeta determinada de un lado por el influjo de un existencialismo en boga y, de otro, por el ya comentado sentimiento de "heredada derrota" patente en su toma de partido en favor de los vencidos de la guerra y de cuantos padecen la pérdida de sus derechos en la España del medio siglo. En numerosos textos de AM y algunos de SECC el hablante-poeta se presenta de antemano como un perdedor -con matices, como enseguida veremos- cuando no se encarna en personajes que inciden en lo mismo. En AM la autodefinición del protagonista a lo largo de Para que yo me llame Angel González, primero en tono distanciado y luego irónico, como "un escombros tenaz, que se resiste/ a su ruina, que lucha contra el viento", nos hace pensar en algo eminentemente negativo que contiene todavía un potencial constructivo¹¹³. La génesis del hablante, inserta nada menos que en la sucesión de los siglos y de la especie ("egocentrismo ecuménico" llama Gonzalo Sobejano al hecho de que fue necesario todo para que existiera A. González), significa la reafirmación del "cero" implícito en la limitada condición humana que, sólo en virtud del tenaz instinto de supervivencia en un medio hostil, alcanza el valor de "uno". Cumpleaños, composición que termina con una moraleja generalizadora de lo particular, ofrece un autorretrato indicativo de la desintegración anímica del protagonista, como prolongando la espiral descendente y conclusiva del anterior poema; en una imagen de sesgo vallejiano se reconoce tal un "girón de mí, deshilachado/ y roto por los puños". El cierre de Muerte en la tarde, también en 1ª persona, es pródigo en patetismo: "y muerto soy,/ ...y nadie me levanta". Si nos trasladamos a SECC en busca de ejemplos auto-referenciales, topamos con un similar decaimiento en Yo mismo ("pero yo no era fuerte y mi enemigo/ me cayó encima con todo el peso de mi carne,/ y quedé derrotado en la cuneta"), donde Tino Villanueva columbra en la alegoría del caminante errabundo en la vida la ardua circunstancia del ciudadano disidente español. Con todo, el último terceto de Luz llamada día 13 parece recuperar la paradójica positividad de Para que yo me llame Angel González:

"Y si hablamos de mí -puesto que hablamos,/ de algo hay que hablar-, digamos todavía:/ pasión fatal que como un árbol crece". Cabe adelantar, por tanto, que en el aparente derrotismo de la autodefinición subyace la semilla de la autosuperación personal, antesala de otra serie de poemas esperanzados que, sustituyendo la melancolía por la crítica, testimoniarán ese futuro mejor que el poeta ansía para la totalidad de sus partidarios. Dos textos que no debo dejar en el tintero son Preámbulo a un silencio y Qué le vamos a hacer (resurge aquí lo existencial en la náusea de existir y la sensación de vacío traducida en "la indiferencia ante la propia muerte") de TU, a cuya vertiente desencantada me he referido en la sección precedente. El siguiente paso será revisar 5 piezas insistentes en la actitud del hombre que se rinde aún antes de haber librado su batalla particular.

"Aquí Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro: un hombre solo". Así principia, sin verbos, este poema de AM. Apreciamos ecos de la deixis espacio-temporal con sentido auto-referencial, tan empleada por los poetas sociales, y otros indirectos del Dámaso Alonso de Hijos de la ira (leíamos en Insomnio: "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres/ (según las últimas estadísticas)", versos evocados asimismo por T. Villanueva en relación a Me falta una palabra, cruzado por la dantesca aparición de los viandantes desfallecidos¹¹⁴) en un comienzo telegráfico que semeja la parodia, por ende, de un mensaje radiado. El inexorable tránsito de las estaciones sobre la ciudad deviene el contrapunto de una soledad situada, agobiada en su "hastío" existencial. No hay todavía sombra de acusación, por más que el héroe poético se encamine "hacia el marzo del viento y de los rojos/ horizontes(...)"; sin que la alusión a la primavera, al viento y a un color simbólico -destacado en un estratégico encabalgamiento- apunten resueltamente a una próxima redención colectiva. En Ancha para el dolor del mismo libro, el marco que "sostiene mi tristeza/ y mi frustrada/ espera" será ahora Castilla, trasunto noventayochista de esa patria que es preciso regenerar. Deshace el poeta el tópico de la anchura castellana asegurando que se le queda estrecha a su ansiedad, al tiempo que incorpora resonancias manriqueñas en la metáfora de la "mar amarga" en que se diluyen sus aspiraciones. Bajo la engañosa cobertura de "canción", me parece algo más explícito este texto en cuanto al referente socio-político (se nombra a España sin tapujos) causante del decaimiento del emisor.

El derrotado abre la retahíla de composiciones que hemos

elegido de SECC. Pieza muy antologada, trata como ya dije del republicano vencido (recordemos El vencido de Caballero) que se ve forzado a abandonar aquello que un día fue suyo. Dos adverbios marcan lo perdido -"atrás" queda la casa en ruinas, asolada por el viento, "último buitre" (sustantivo que designa de forma ultrajante al victorioso depredador)- y lo que resta por hacer: "adelante", el dudoso "porvenir", término que en el poema de idéntico nombre aparecerá lastrado con negativas connotaciones. La emoción lírica se remansa en la certeza (la trimembración explicativa presidida por el anafórico "porque") de que no hay patria posible para "tu corazón deshabitado", de que, aun cuando otros lugares ofrezcan al exiliado "frutos o sombra para que descanses", nada volverá a ser lo mismo. Al mejor Vallejo remiten estos versos que terminan aislando al vocativo, reduplicando el valor sentimental de la palabra: "Nunca -y es tan sencillo-/ podrás abrir una cancela/ y decir, nada más: 'buen día,/ madre'". La guerra expone a los vencidos a la pérdida de identidad. El cierre anticlimático, en sordina, culmina el tono circunspecto con que el hablante se hace cargo del destino irreparable del tú interpelado. Paralelamente, Mundo asombroso se me antoja el soliloquio de otro personaje vencido que, más que a la expatriación se ve empujado a "la nada y la ceniza" del exilio interior. En la postrer interrogación retórica, traza la imagen onírica del "ejército" que le arrastra -"fatigado rehén, yo, prisionero"- hacia un infierno de sombra y silencio. La interpretación es doble: la literal existencialista (el humano destino) o la veladamente política, propiciada por el léxico militar.

Ayer, según el autor, desarrolla el motivo de la nostalgia de un tiempo vulgar, no justificada precisamente por "la calidad de lo vivido"¹¹⁵. La captación del lector se produce desde los primeros 3 versos irónicos, con ruptura de la lógica temporal: "Ayer fue miércoles toda la mañana./ Por la tarde cambió:/ se puso casi lunes". El narrador nos cuenta el curso de un día cumplido que nada nuevo ha reportado ("ayer, y todo el día/ fue igual,/ ya veis,/ qué divertido"), enumerando menudencias con objetividad y toques antifrásticos. Al ayer sucede un hoy muy semejante, mas no parece interesarle tanto al poeta destacar el estatismo de un momento histórico (recordemos que un topos grato a los poetas sociales es el del *inmovilismo del pasado*) como homenajear, finalmente, al "incomparable" día ido, precioso a nivel vital. Otra es la intención del hablante en Diciembre ("diciembre vino así, como lo cuento"). La evocación de aquel "año de gracia y sueño" -año "sórdido", dirá luego- salpica el discurso narrativo con claves simbólicas. "Pájaros muertos,

barro, nieve sucia" metaforiza en su impresionismo descriptivo las consecuencias de la guerra. Lo perdido (¿el período republicano?) se asimila melancólicamente a un "ámbito feliz", convertido después en "manchado recinto de recuerdos derribados". El símil del "drama" teatral anticipa prematuramente el argumento de *Entreacto*.

Porvenir emplea de nuevo la *captatio benevolentiae* del comienzo irónico: "Te llaman porvenir/ porque no vienes nunca". En una lectura intertextual dentro de SECC, podemos conectar esta pieza con el destino que aguarda a El derrotado y con El futuro, su antónimo. El "te llaman" (se compara al porvenir con un animal) da paso al "pero tú" (no acude al reclamo) y por último a la afirmación, en 1ª persona del plural, de que el mañana no será eso "que esperamos aún, todavía, siempre", desmarcándose por tanto del esperanzado Por venir (Que trata de España) de Blas de Otero, quien apuesta por una España reconciliada en tiempos venideros. No está de más la lectura política de tal frustración, en la línea del ya estudiado *Mañana, me decían* de Caballero Bonald.

Mendigo. Texto más existencial que social, plantea el leitmotiv del caminar sin rumbo y la condición de paria de un personaje marginal que se expresa en 1ª persona. Entre el impersonalismo de la 1ª estrofa y el discurso referido en estilo directo, en cursiva, de la 3ª, se sitúa un largo inciso parentético a modo de monólogo interior. Asistimos a la reflexión del personaje sobre su claudicación final -la recurrencia de "lo que los transeúntes quieran darme"- a pesar de "tanto esfuerzo". Análogamente al poema de Caballero Bonald, del mismo título, T. Villanueva infiere de éste la metáfora de un "pueblo hundido en una condición histórica"¹¹⁶, aunque puede leerse también como la indefensión humana ante la fatalidad.

3.2.2 LA PROFESION DE FE REVOLUCIONARIA

He escogido 7 composiciones, pertenecientes a SECC en su mayoría, alentadas por un sentimiento opuesto al contemplado hasta el momento. Si nos fijamos en el orden de colocación de las piezas dentro de SECC, observamos una gradación que va desde la matizada proclama del poema-pórtico hasta el que lo clausura con una llamada a la perseverancia (*Esperad que llegue*), pasando por los textos donde la esperanza se representa ya como larvada protesta, ya como un compromiso más radical a partir de *El*

invierno. Entre algunas de estas composiciones y otras del bloque precedente se establece asimismo una interesante intertextualidad.

Otro tiempo vendrá distinto a éste ha sido comentado en "La poética" a tenor de su componente metapoético. E. Alarcos señala la efectividad del procedimiento adversativo, frecuente en González, de contraponer dos planos con el subsecuente choque de valores léxicos: lo positivo del deseo "pero" lo negativo de la realidad, el futuro versus el presente¹⁷. Rechaza el poeta la alternativa del escapismo esteticista para mantenerse fiel al tiempo que le toca vivir, descrito a través de un *hic et nunc* antiheroico, yuxtapuesto a la imaginería del hastío (el día inútil, el yo fatigado) y a la melancolía (el canto de "todo lo que perdí", aunque más tarde dicho canto evolucionará de la elegía a la crítica, dominante en el próximo libro). La condena del "celestialismo" en la 1ª estrofa se complementa con el afán testimoniador atemperado de la 2ª, ese tono menor privativo de los poetas del 50 que ya descollaba, v. g., en un soneto de AM ajeno a nuestro tema (la prosaica cotidianidad con que se desmitifica a la hermosa Danae que, "indiferente y ojerosa,/ siente el alma transida de desgana/ y se deja, pensando en otra cosa"). En consecuencia hay "manifiesto", pero no la asunción de una impostada voz mesiánica.

Si serenases propone una suerte de continuación de El derrotado. El tú interpelado puede encarnar a nivel filosófico al hombre desorientado y a nivel concreto al exiliado. La estructura condicional de las dos primeras estrofas modela el deseo del hablante de que el tú haga un alto en su vida para mirar hacia lo exterior (que busque "gentes/ que hablen tu mismo idioma y te comprendan") y dentro de sí mismo con el objeto de ponerse en claro ("cuál es tu nombre"). Un "pero" introduce en presente atemporal su reconocimiento de los negativos condicionantes del interpelado, sin embargo, trascendiendo la exclusiva conmiseración desplegada en El derrotado, el hablante incita activamente al compatriota -mediante imperativos- a que piense y reaccione, inculcándole "un valor humano suprimido en la posguerra: el de pensar, cuestionar, desafiar"¹⁸. En una coloquial acumulación de verbos dinámicos -"sigue buscando, muévete, camina"- pretende influir sobre el tú.

Esperanza. El poema sin título que así principia me interesa por lo inusual de sus imágenes y la metaforización por la cual un concepto positivo -"esperanza"- se transfigura en un animal de connotaciones más bien pesimistas ("araña negra del

atardecer"). Recuerda tal desfamiliarización la operada en Porvenir, coincidiendo hasta en un participio, "agazapada-o". Se dramatiza ambigüamente el abatimiento del sujeto poético (la constatación "de esta tarde/ en la que nada/ es ya posible"...), puesto que al cabo éste deja su "corazón" (vocablo hiper-poético no disonante en la sostenida sustitución metafórica textual) a merced de una última ilusión: "Muerde en él, esperanza".

Reflexión primera. El título evoca, María Payeras dixit, "la noción de 'causa primera' esencial en la argumentación tomista acerca de la existencia divina"¹¹⁹. Sufrió el texto una mutilación debida a la censura religiosa, que lo tachó de irreverente. Dos construcciones impersonales de infinitivo, con matiz de finalidad, plantean paralelísticamente la propensión del hablante a cuestionarse la validez de lo establecido ("esto", "lo mismo"; luego aclara: "Todo está bien, lo sé./ Tu orden/ se cumple"). Pone en duda que la vida, en tanto "obsequio" divino, constituya un don preciado. El incipiente laicismo de González asoma en la "despreciativa" confesión hecha al Supremo: "me hace daño la luz con que me alumbras", expresión cercana al "me haces daño" del oteriano Déjame que, publicado en el nº 47 de 1950 en Espadaña, causó una conmoción y aún el cisma en el seno de la revista, que desaparecería poco después. Al "todo está bien" opone el héroe poético, adversativamente, su contradictoria idiosincrasia ("mi corazón es/ pasión inútil"-de nuevo el oxímoron autodefinidor), la única y desnuda arma de su voluntad empeñada en "vivir lo mismo que si tú no existieras", lo que deja entrever una ideología marxista de fondo que reaparece, igualmente, en el barraliano Le asocio a mis preocupaciones de 19 figuras... A juicio de Florentino Martino, el desengaño en González se impone sobre la característica angustia mística, de modo que "jamás recurre a la interrogación religiosa o metafísica como forma de consuelo existencial"¹²⁰. En una órbita similar, Crisis redunda en el aspecto de la lúcida y penosa lucha personal en la vida. "Lo ideal en estos casos/ sería morirse de muerte natural". La reflexión sobre la muerte -nótese el sonsonete desdramatizador de la rima en -al- incluye un aldabonazo contra las convenciones y los dogmas de la religión del nacional-catolicismo (el de las personas de la Trinidad se abrevia irrespetuosamente, desautomatizando lo que es una instituida frase hecha: "Pero ello no es posible/ sin contar con Dios Padre/ -y los restantes"). De la contestación en materia religiosa a la contestación política media un corto trecho.

El invierno supone el giro definitivo hacia lo que llamo

fe revolucionaria. Se emparenta con Diciembre en la amalgama de cotidianidad y simbolismo, aunque aquí el prosismo sintáctico se emplea sutilmente para evitar la concreción de detalles tendentes a coartar la expresión poética. En "hace tiempo/ yo era niño y nevaba mucho/ mucho(...)", cabe incluso traducir la nieve como las bombas caídas durante la guerra, igual que el invierno (lo "que hoy es tierra dormida bajo el frío") simboliza sin lugar a dudas la dictadura. El hoy se opone al mañana, como el invierno al verano y el áspero mundo al dulce. Baraja el poeta diversos topoi de resonancias comprometidas: la *semilla vivificadora* (el trigo, los sarmientos, las "rojas/ amapolas" - lo mismo que en Aquí, Madrid... se aísla a final de verso este epíteto antepuesto a una flor que, a su vez, es emblema de la fecundidad en razón de su prodigioso número de semillas), Castilla o la metonimia de España y la esperanza de signo marxista en la superación del presente tiempo estéril. "Sin esperanza(...)" con convencimiento" deviene un lema voluntarista, mientras que "crecen los ríos" amaga una admonición en torno a lo que se está incubando semejante a la "revanchista" denegación de los resultados de la guerra tangible en Entreacto.

El futuro. Margaret H. Persin recomienda examinar la intertextualidad establecida entre este texto y el que le precede, ya que el hablante amplía la definición de "porvenir" expuesta anteriormente, al tiempo que invita al lector a suplir (el abrupto comienzo: "Pero el futuro es diferente"...) la parte de argumento que falta¹²¹. A diferencia del porvenir, el futuro encarna "un concepto ennoblecido por connotaciones de lucha directa, individual y colectiva por la transformación de la historia"¹²². La inconformidad del sujeto poético se muestra en su resolución de ver en el futuro un "tiempo de verbo en marcha, acción, combate" y en su dinámica privada una "trayectoria de lucha y agonía". Haciéndose a sí mismo, pretende conquistar el mañana de todos y suyo:

Pero nada es aún definitivo.
Mañana he decidido ir adelante,
y avanzaré,
mañana me dispongo a estar contento,
mañana te amaré, mañana
y tarde,
mañana no será lo que Dios quiera.

Cede en estos versos coloquiales (nótese la afectividad derivada de la enálage o concordancia agramatical entre "mañana" y los tiempos verbales "he decidido" y "me dispongo") la antigua autocomplacencia derrotista. La autoafirmación se intensifica en el encabalgamiento con efecto humorístico de "mañana/ y tarde"

y en el dislocamiento del último modismo que nos retrotrae al espíritu contestatario en lo metafísico de Reflexión primera. Si allí el hombre se reveló como protagonista de su vida, ahora va a serlo de su Historia. Nada mejor que terminar con la invocación de ese mañana "que unos puños dibujan en el aire", donde los puños alzados, en cuanto representación semiótica, "impresionan la mente del lector como affiches de propaganda"¹²³.

Orador implacable y solitario. Se sirve el hablante de este vocativo para interpelar a un tú dedicado a predicar - "espectáculo ardiente y abnegado"- el advenimiento del ansiado futuro. Aunque aparentemente sus palabras caigan en saco roto ("no importa"), le asegura que a largo plazo darán su fruto: "verás brillar(...)/ la roja luz, reflejo de tu aurora". Otra vez el color y el amanecer -como se vio en Caballero- lo dicen cifradamente todo. La apología del orador, a quien asiente el hablante animándole como animó al exiliado de Si serenases (lo que difiere del ácido tratamiento valentino otorgado a los predicadores mesiánicos en Acuérdate del hombre que suspira... - A modo de esperanza- y al exiliado que "sobremuere" en Melancolía del destierro o cae en el "manierismo de la protesta" de que hablaba Fernando Morán en El visitante, poemas ambos de La memoria y los signos), se trueca en algo distinto en Esperad que llegue, pieza que comenté sucintamente en "La poética". Aquí el hablante no parece muy predispuesto a escuchar sermones ("un día como hoy no malgastéis palabras/ conmigo", "dejadme..."). Como dije entonces, se esclarece la simbología del lema de SECC al sumirse el hablante-poeta a título personal en el escepticismo (si bien duda más de las palabras que del mañana que anuncian) sin negar en absoluto la esperanza que debe motivar necesariamente, todavía, a la comunidad opositora ("guardad silencio y esperad"); no obstante, hay cierto antagonismo entre el yo y el vosotros. El poeta ajusta cuentas consigo, puesto que se cuestiona (reitera la siniestra imagen de la caída de una piedra de Orador implacable y solitario) la eficacia social de su herramienta verbal. Ello será objeto de revisión en Nada es lo mismo de GE, donde el artífice se inclina por el aggiornamento: la inteligencia (de ahí el "sonreíd" o el ensamblaje del romo *deber de alegría* en los laberintos irónicos) en la observación de "las cosas/ hasta hallar la menuda diferencia" reemplazará a la tópica llantina de antaño. En Preámbulo a un silencio de TU, según pudimos comprobar, la postura del poeta frente al verbo poético concluye con un conato de deserción.

3.2.3 LA GUERRA

Cuatro botones de muestra se ocupan de la guerra en abstracto, de las contiendas mundiales y de la del 36. La última es el motivo dominante de la sección "Ciudad cero" de TU, conformada por 3 textos; aunque el intermedio, Evocación segunda, focaliza la remembranza del sujeto poético en la figura del emigrante y no propiamente en la guerra, he creído oportuno comentarlo aquí por no romper la unidad de dicha sección y dada su pareja técnica perspectivista en relación con el poema que le precede.

El campo de batalla de SECC, escrito en Londres en 1957, describe una batalla en términos abstractos y carece, según el autor, de datos que permitan identificarla con la guerra civil¹²⁴. Tino Villanueva ha refutado dicho aserto al tomar a los "poderosos buitres" -recordemos el buitre de El derrotado- que ascendían desde el Sur, en la estrofa 4ª, por el avance de las tropas nacionalistas¹²⁵. Pero evidentemente el texto contiene abstracción, polisemia a raudales y una complejidad en su base estética que le aleja del melodramático alegato al uso contra la absurdidad de las guerras¹²⁶. "Hoy voy a describir el campo/ de batalla/ tal como yo lo vi(...)". Un inicio prometedor nos sitúa frente a lo que diríase la declaración imparcial de un corresponsal de guerra. Menos fiable se nos antoja el hablante a medida que notamos la incongruencia entre el tono y la información suministrada: "murió quien pudo" o el impacto de presentar la muerte como algo preferible a la vida. Desconfiamos asimismo de su infantil apreciación del discurrir temporal: "era la vida entera/ aquel enorme día de combate". El "tal como yo lo vi" que prometía la ausencia de invención se trastoca sobre la marcha en un disparatado punto de vista que pone sobre aviso al lector atento. La 4ª estrofa parodia el pomposo lenguaje apocalíptico, lo que se suma según Douglas K. Benson a la parodia efectuada por el narrador de su propia imparcialidad: "He debunks the heroic struggles of life-as-war by making us see war as nonheroic daily life full of dirty laundry, monotonous jobs and few alternatives"¹²⁷. La estrofa 5ª introduce cierta visión angustiada mediante el anafórico "nadie" que parece negar incluso la existencia de los presuntos protagonistas del escenario bélico; calando en adelante mejor en el lector el lado trágico del tema gracias al coloquialismo y al distanciamiento del cronista. La imagen del caballo despanzurrado en la 6ª encierra una oportuna referencia al Guernica de Picasso, cuya reproducción fue vetada durante años en nuestro país. La 7ª presenta una antiheroica escena de hombres "cogidos entre el

pánico y la nada".. La 8ª distingue entre los muertos y los "pegados a la tierra en paz al fin", verso que Villanueva traduce como un guiño cáustico contra determinada pax armata. Este mundo ilógico de soldados que nos confunden con su ansia de muerte, conduce a Julián Palley a contemplar la guerra como una metáfora de "la vida bajo la tiranía: los que no mueren continúan una vida-en-la-muerte que aparentemente no tiene salida"¹²⁸. La elocución entrecomillada y en suspenso -"amigos, podéis ir, el combate..."-, tiene para Villanueva un significado equivalente a la noción de la guerra en tanto episodio inacabado inserta en Entreacto. Por último, la estrofa conclusiva evoca en criterio de Douglas K. Benson el contraste entre la renovación del ciclo natural y la destrucción del hombre, dicotomía ya recreada en *Al apartamiento* de Fray Luis de León¹²⁹, aunque a mi modo de ver resulta más inmediato aquí pensar en el tópico social de la *semilla vivificadora*.

Penúltima nostalgia de *GE* toca tangencialmente a través de la evocación de un ayer festivo y sórdido el tema de la guerra o, al menos, el de la violencia engendrada no sólo por la guerra civil sino por las conflagraciones mundiales. Extenso poema de ritmo largo ma non troppo, según Alarcos, es un buen ejemplo del cuidado de González por la juntura interna de los versos mediante fórmulas sintácticas que marcan los vínculos entre las distintas partes. Se entrelazan imperfectos descriptivos y perfectos narrativos, abundan las construcciones bimembres y trimembres y las enumeraciones no exentas de morosidad. Recuerda el hablante -quien parodia, al decir de Payeras, el desgarrar de los tangos- el devenir de las modas musicales desde los felices años 20, recalando en el lado frívolo de la existencia colectiva. "Entonces todavía todo era/sencillo". Tal despreocupación me retrotrae a la de los contemporáneos del armisticio de 1918 que Otero cantó en *Que cada uno aporte lo que sepa*: "Durante veinte años la brisa iba viento en popa,/ y se volvieron a ver sombreros de primavera/ y parecía que iba a volar la rosa"¹³⁰, inconsciencia que, paralelamente a nuestro texto, funcionaba a modo de contrapunto de una realidad más dura y abyecta. En la estrofa 7ª hay un preludio de este reverso de la medalla: la simbólica actividad de "los barrenderos del alba" sobre los restos de una fiesta me hace pensar en el colofón de la *biedmaniana Noche triste de octubre, 1959 (Moralidades)*, con una pareja enumeración caótica originada allí a partir de la fuerza de arrastre del agua. Tras el golpe de efecto, el suspense se mantiene una estrofa más antes de dar lugar a la adversación: "ahora", "en cambio". En la apóstrofe al pasado -"oh tiempo/ ido"- el cronista se ve

impelido a hacer balance y a hacerlo equitativamente, empañando en unos pocos versos el previo derroche sensual invertido en la remembranza de lo ligero y evasivo. El violín, sí, pero la pistola. Ahora la belleza, mas declara haber sido "testigo de otras horas", las malas, las que apenas ha insinuado y que el lector debe reconstruir a partir de los signos de indicio ("cadáveres", "asesinos", "revólver"...).

Ciudad cero inaugura la sección homónima -no desentonan los títulos pseudocientíficos de las secciones en el "tratado" que pretendió ser el libro- de TU. En "El poeta" anticipé alguna información sobre esta memoria de la guerra civil vivida en el Oviedo de la niñez. Confluyen dos perspectivas, la del niño y la del adulto. Oímos claramente la voz del último ("imaginé más tarde/ lo que es la lucha en calidad de hombre") al igual que en Intento formular mi experiencia de la guerra en Moralidades de Jaime Gil, voz que corrige en ambas composiciones la valoración infantil egoísta. Porque, para el niño González, al unísono con Barral v. g., la guerra representa la feliz "suspensión de las clases escolares" y un territorio de libertad desde el que presenciar impunemente el "dolor de los adultos", centrada la curiosidad en el horror reconvertido en "prodigios cotidianos", gozando de las ventajas de la situación tal el espectáculo de "Isabelita en bragas en el sótano"... No manipula el poeta el recordatorio de su crueldad de niño amparado en la suerte de serlo, pero al final, cuando todo ha pasado, nos dedica una confidencia -al desgaire, lo mismo que en Penúltima nostalgia- en torno a la otra cara de la moneda: la guerra como pesadilla que le ha dejado en prenda, también, un poso de impotencia. Los versos del cierre (repárese en los anafóricos adjetivos demostrativos con valor deíctico) "son al cabo la explicación última del temple moral de dolor y aun de rebeldía que anda en los entresijos espirituales del autor"¹³¹.

Evocación segunda es el siguiente texto en el apartado de evocaciones nostálgicas que prefigura "Ciudad cero" dentro de TU. Existen dos clases de emigrantes: los que vuelven enriquecidos de Cuba y los que regresan sin gloria. En la evocación de los primeros, el poeta afila sus cuchillos desrealizadores. En ocasiones el adulto avasalla al niño en el discurso poético, de ahí el choque observado, v. g., en "y se morían casi siempre pronto,/ viejos joviales de adorables prótesis/ y desastrosa próstata": la sintética percepción infantil queda matizada por la ironía, con paranomasia y distancia semántica de los adjetivos, de la voz adulta. Los indios dadivosos que deslumbran al niño ignorante de "los más

elementales rudimentos/ de Economía Política", topan con la indulgencia maliciosa del adulto quien, con su habitual chanza dilógica, arremete contra el "oro" de sus sonrisas y su devoción por las vírgenes de madera y las otras. "No obstante" (nótese una vez más la relevancia de estas partículas pesadas propias de la prosa, útiles para transmitir contenidos intelectuales y ratificadoras, junto con la hipotaxis, de la actitud prósica del artífice, atento a los matices y a lograr una mayor exactitud en la comunicación), el niño admira también a quienes regresan con "el brillo del fracaso en la mirada", calculado pretexto de González para resaltar sotto voce, en un oxímoron, la dignidad de ciertas batallas perdidas (véanse Camosanto en Colliure y, a otro nivel, El derrotado y Si serenases).

Primera evocación cierra "Ciudad cero". El inicio conversacional ("Recuerdo/ bien/ a mi madre"), con gráficas pausas, marca la pauta narrativa de una nueva remembranza biográfica. La madre, presente en tantos textos de los vates del medio siglo, evoca esa hiperfemineidad a que estuvieron expuestos en la retaguardia numerosos niños de la guerra. El discurso avanza mediante la yuxtaposición de conceptos antagónicos. En la 1ª estrofa el recuerdo sentimental de la figura materna queda contrastado por el de la ruptura "del Tratado suscrito/ por todos los ministros de asuntos exteriores". La madre teme las guerras y, sin embargo, se declaran. Florentino Martino desapruueba esa intromisión del lenguaje periodístico que trunca "un momento de delicadeza lírica"¹³²; así lo creo, mas detecto en dicha pincelada impersonalista la intención del poeta de preparar la conciencia crítica del lector a fin de que capte los sobrentendidos ocultos en sus confusas evocaciones. Digo "confusas" porque mezcla el hablante el recuerdo de la madre (los truenos y las guerras la asustaban) con los de fenómenos atmosféricos y los de hechos históricos tal la guerra y la paz impuesta. La climatología y la Historia se colocan a la misma altura. "Llegó también la guerra un mal verano./ Llegó después la paz, tras un invierno/ todavía peor(...)". G. Sobejano atisba en la paz de Franco el "degradado correlato del arco iris"¹³³, arco iris que sucede a una lluvia incapaz de borrar la sangre vertida. La veleidad elegíaca del poeta apunta, efímera, en una doble epanadiplosis de emotivas recurrencias poéticas: "Perdido para siempre lo perdido,/ atrás quedó definitivamente/ muerto lo que fue muerto". A continuación, la experiencia particular se instalará en un dominio universal y distanciado en la irónica referencia a cualquier guerra recién comenzada, de consecuencias lejanas y mínimas (los adjetivos empleados son trágicamente inadecuados),

aparentemente sin importancia...

3.2.4 LA SATIRA DE LA INTEGRACION

Me detendré principalmente en el comentario de 8 sátiras relativas a cuatro personajes insignia característicos del sistema franquista: el tirano (5 poemas, insertos en libros que van desde SECC hasta M, tratan a mi entender de este tópico difícil de disfrazar ante la censura, por más que no sea siempre la figura del Caudillo la ridiculizada), el burócrata sumiso instrumentalizado por una Administración paternalista, el prohombre y el burgués cuya doble moral, amén de lo ilegítimo de su dominio en la sociedad española de posguerra en razón de un status defendido militarmente, se pone en tela de juicio a la luz de su hipócrita vida amorosa. Dos sátiras incluidas en el ilustrativo apartado "Fábulas para animales" de GE no me parecen tan relevantes en cuanto a una virtual carga crítica situada; son El pensador y Predicador injustamente perseguido. La primera dramatiza la voz de un filósofo abstraído en "las cosas más sublimes" y la de un lechero (se juega con los valores polisémicos de "leche" en el habla coloquial) que viene a cobrar la cuenta (su simplificada elocución me recuerda, por cierto, el monólogo interior plagado de elipsis y emulador del método hipotético-deductivo ensayado de manera óptima por Martín Santos en Tiempo de silencio, 1962); ironiza el poeta sobre el grueso despiste del intelectual ajeno a lo cotidiano. El predicador del segundo poema me retrotrae, en su reprimido acceso de ira, a la imagen del Provisor en la coda de La Regenta, indicativa de la trágica servidumbre a esa condición pública suya que le corta las alas a nivel privado. Con todo, González ha cargado aquí las tintas en la desdeñosa desautorización del credo del cura (véase el inciso parentético de la estrofa inicial), espécimen calculador y mezquino que se nos presenta maniqueísticamente degradado en comparación con la sencillez y bonhomía de su interlocutor campesino.

Mensaje a las estatuas de SECC abre la serie centrada, en mayor o menor medida, en la figura del tirano de todo tiempo y lugar. El hablante poético apostrofa a las piedras de que están hechas las estatuas, primero para realzar su durabilidad y luego ("pero") para recordar que "el tiempo es más tenaz" y que aquella piedra cincelada regresará a su primitivo estado mineral. Tanto la estatua como el hombre a quien representa sufren los estragos

del decurso temporal, "después de haber vivido el duro, ilustre,/ solemne, victorioso, ecuestre sueño/ de una gloria erigida a la memoria/ de algo también disperso en el olvido". Julián Palley ha entrevisto en los clichés "gloria" y "victorioso", ligados a la retórica política, "que el poeta pensaba quizá no sólo en esa estatua, sino también en una en particular que habrán erigido a cierto general de reciente y no lamentada memoria"¹³⁴. El doble fondo -general y político- nos conduce a aislar el tópico del *vanitas vanitatum* y a detenernos en la simbología negativa de la metonímica "piedra". A este respecto, Payeras esclarece la intencionalidad del mensaje cifrado, que aboga

por la necesaria pacificación social española que cierre definitivamente las cicatrices de la pasada guerra, cosa únicamente posible con la demolición de esas estatuas que significan el inmovilismo de un poder que aspira a eternizarse¹³⁵.

Elegido por aclamación, en GE, parte de un bromístico malentendido: "Gritaron: ¡a las urnas!/ y él entendió: ¡a las armas! -dijo luego". Este planteamiento amargamente hilarante evoca la chocante ruptura de la expectativa lectora en el citado Que cada uno aporte lo que sepa de Otero, donde la 1ª estrofa mezcla de forma impertinente registros lingüísticos: "Otras palabras nos estorban,/ tales como 'armisticio', 'teatro',/ 'suspensión de hostilidades', 'todo era una broma', y otras". En un tono indiferente, propio del mejor cuentista de chistes de humor negro, el poeta relata que el personaje "mató mucho", sin escatimar oportunos coloquialismos a la hora de recrear la voz del asesino: "Cuando envainó, la espada dijo, dice:/ La democracia es lo perfecto(...)/ A partir de esta hora soy - silencio-/ el Jefe, si queréis. Los disconformes/ que levanten el dedo". Diríase que asistimos -audaz caricatura- al discurso de un mandamás en medio de un juego de chicos. El cierre no puede ser más cáustico e idóneo para la ocasión: "Inmóvil mayoría de cadáveres/ le dio el mando total del cementerio" ("Y proyectó que el mando fuese eterno", escribía Jorge Guillén en Guirnalda civil), un cementerio de "muertos vivientes" del que algo presenciamos por ejemplo en Me falta una palabra. El término "decretos" en este contexto no admite dudas sobre quién es el Jefe ("del Estado", sería el complemento elidido) mencionado. En cuanto a la burla del Caudillo español, es preciso citar Epitafio sin amor de Sahagún, pieza que despide la testimonial e irónica sección IV de Estar contigo, libro escrito entre 1961 y 1972. Sahagún encara aspectos de rabiosa actualidad, fiel a los presupuestos de la poesía social incluso cuando en 1973 -fecha de publicación del poemario- ésta se considera agua pasada. En esta pieza de lenguaje contenido, con

ecos de la veta mordaz del Cernuda de Desolación de la quimera (1962), mata a Franco anticipadamente. Habla en pasado de su nombre y de "la maquinaria que creó" (metaforiza la dictadura en algo objetual a la par con Jaime Gil en El arquitrabe de Compañeros de viaje), barrida por "un viento popular" que ha propiciado el advenimiento de "la primavera"¹³⁶.

Horóscopo para un tirano olvidado se incluye en M, en la segunda etapa poética del norteño, junto con los dos poemas que le siguen. Según el autor, la anécdota textual gira en torno a la adivinación del destino sabiendo de antemano el final. Observa Payeras en el primer verso "Ni Mars ni Venus" la transformación del modismo conversacional "ni más ni menos", precediendo a la afirmación lapidaria "sólo/ Marte de carnaval". Nota la estudiosa lo injurioso de contemplar estas figuras míticas a la luz de la devaluada ciencia astrológica y el hecho de que Mars (palabra casi homófona de Marx, lo que me trae a la memoria cierta tribulación de Celaya, quien hubo de publicar su artículo "El escritor y sus medios" (1958) en Insula bajo la argucia de sustituir el nombre proscrito por el de Max Pressburg, tomado del apellido de su madre¹³⁷) y Venus, el amor pandémico, "representan las prohibiciones básicas que en lo político y en la moral establecía el régimen dictatorial de Franco"¹³⁸, hasta el punto de que el tirano designa antes al dios del carnaval que al glorioso dios de la guerra. No obstante, Alarcos recalca en su análisis el enunciado sin verbos de la estrofa inicial a modo del pie de un retrato, la degradación esperpéntica operada sobre el "guerrero histrión" que lo mismo cumple con la reina que en el prostíbulo y, especialmente, la clara referencia a otro personaje histórico ("Otro vendrá después que te hará bueno"); deduce, pues, que el retratado es "el general de los años veinte" Miguel Primo de Rivera¹³⁹. Yarg Naroid, anagrama de Dorian Gray -famoso héroe de la literatura fantástica que se mantenía joven mientras su retrato envejecía- prefigura en realidad al anti-Dorian Gray; se trata del déspota que "se llena de arrugas y de lacras, / oculto en su palacio" cuando públicamente se prodiga por doquier "su retrato marcial, joven, erguido". De la inversión del mito a la ironía: Antífrasis: a un héroe. Un hablante no fiable interpela a un "general benemérito" (por el año en que se da a la imprenta M, 1976, y por una composición del libro, Otra vez, dedicada a Neruda y Salvador Allende, cabe suponer que la alusión corresponde al dictador chileno de infausta memoria) a quien insta a seguir eliminando "a los malos ciudadanos". En consecuencia los abusos del poder se ponen de relieve en la imagen del tirano más bien acomplejado ("ya que te está vetado/

conquistar nuevas tierras") y aquejado de una grave miopía a la hora de distinguir entre "enemigos" y "justos".

Nota necrológica. Se divide el texto en dos partes: una narrativa donde el poeta detalla más el expediente que la biografía del "perfecto funcionario" y otra en que reflexiona en presente sobre el sentido de "una existencia inexistente". Alarcos, en su concienzuda revisión del poema, advierte el contraste entre la ideal perfección externa y la real miseria interior, patente v. g. en la hipérbole humorística de los servicios del protagonista "al Estado/ y al onanismo -era de estado viudo-". La 1ª estrofa, con la epífone "ocho horas", destaca la monotonía de un exacerbado celo profesional, aunque enseguida comprobamos que el oficinista es antes un virtuoso de lo manual (la caligrafía es su especialidad) que de lo intelectual (asoma el leitmotiv del *no pensar* presente en muchos otros textos). Su discurso referido en estilo directo deja entrever el lado pequeñoburgués de sus ambiciones; aspira a una larga vida y a una pensión de retiro (no ahorra González prosaísmos tal "Plus de Carestía/ de Vida"), al tiempo que exhibe una fe ciega en las instituciones. De un lado se nos pinta al personaje como un irónico dechado de virtudes ("un esqueleto así" o su quién sabe si voluntaria cosificación para el mejor desempeño de su trabajo, su respeto a los convencionalismos, su actitud diligente al toser "cada mañana en punto hacia una mesa", la referencia ácidamente paranomástica a "esa honesta/ testa que detestaba el pensamiento"...), y, de otro, no oculta González su ternura (él era funcionario también en la época en que escribe el poema) hacia la candidez del mismo al describirnos su modestia sin doblez:

y él trató de ocultar contra un pupitre
los codos grises de su americana
resplandecientes y delgados como
el plumaje de plata de un arcángel.

Tal vez fue un muerto en vida el funcionario, pero como bien aduce Alarcos la diatriba va contra la sociedad y no contra su víctima humana, pues supone "una censura a lo recibido y normado, que con su prestigio tradicional e indiscutido inmoviliza toda posible actividad personal en las almas sensibles e ingenuas"¹⁴⁰. Una sátira, en resumen, matizada. Además, G. Sobejano nos recuerda oportunamente que la necrología constituye un "género sólo aplicable a un muerto digno de memoria"¹⁴¹.

Prohombre, inscrito asimismo en "Fábula para animales" de

GE, principia con la desautomatización de una frase hecha de resonancias bíblicas: "Por sus ujieres lo conoceréis". Pese al título, este texto que recupera el procedimiento adversativo, se centra más por lo visto en la biopsia de los acólitos subalternos que en la esencia del dignatario mismo. Socarronamente, una pregunta retórica desliza el símil del personaje tal "un gran animal suntuoso y raro". De la zoomorfización a lo carnavalesco; la expresión "Gran Parada", en el verso siguiente, alude a la apariencia enmascaradora. Una imagen taurina identifica al prócer con "el ejemplar más peligroso y bravo", arropado por "los mansos de su especie", los ujieres que en su simbólico abrir puertas "facilitan su acceso" al más alto cargo. La postrer estrofa contiene una burla sangrante de los secundones "que aspiran a prohombre", a ingresar en una "Arcadia" de pacotilla donde la adulación, el oportunismo y el afán de lucro disimulado bajo la tapadera de servicio público, están a la orden del día. Con la mirada puesta en dicha meta, en fin, "los ujieres ramonean/ marchitas hojas de papel timbrado", conservando el término homógrafo "hojas" su valor anfibológico. A mi juicio, la sátira más conseguida en torno al tópico del hombre que medra de las escritas por los poetas del medio siglo, es De la vida en provincias (Estar contigo) de Sahagún o el micromundo provinciano como reflejo en miniatura de los males patrios, donde el protagonista, atento a "darse al mejor postor con voluntad/ de servicio" -nótense los ecos falangistas-, "trepa por la cucaña provinciana" con "su tontería" a costas¹⁴².

Lecciones de buen amor en "Ciudad uno" de TU precisa de un introito antes de proceder a su análisis. Todos ustedes parecen felices... de AM no sólo es quizá el poema más social del libro sino que anticipa la crítica de las apariencias del amor convencional vivido desde la perspectiva burguesa. En versos desasosegados (de ahí la plasticidad del "y" polisindético que introduce nuevos reproches), apostrofa el hablante a los burgueses mediante la forma de tratamiento ustedes, acusándoles de personificar la imagen viva del amor cuando no albergan más que sentimientos hostiles. En un tono existencial (emerge el yo en el cierre, insinuando su adhesión a la amargura soterrada de los burgueses, no a su hipocresía), clama el poeta contra la perversión del amor operada en la posguerra hasta dar en "malsana unificación que actúa odiando a los demás. La angustia del individuo, por tanto, puede ser política así como sexual"¹⁴³. Lecciones de buen amor, glosa "didáctica" del mismo asunto, ha sido diseccionada por una multitud de estudiosos. Entre sus detractores se encuentran García Martín (en su criterio, lo

exagerado de la composición va dirigido a poco menos que débiles mentales, ya que "ejemplifica el más machacón y reiterativo y didáctico uso de la ironía"¹⁴⁴) y F. Martino, quien detecta en ella la urgencia del tema imponiéndose sobre la calidad poética a tenor de la sobrecarga declaratoria y explicativa, junto con "un tono próximo a la letanía"¹⁴⁵. Emilio Alarcos, en cambio, resalta el mérito intrínseco de un poema construido a partir de dos planos confrontados: el retrato físico e ideológico de un matrimonio burgués aparentemente bien avenido en el cuerpo textual y la fría radiografía interna de él y ella en la nota a pie de página (variante del procedimiento parentético y con disposición paralelística acorde con la doble designación dominante en el texto) reveladora de una mezquina intimidad sustentada en el odio mutuo. El poema presenta suficientes signos de indicio como para que el lector desconfíe del ritornello "se amaban" (reminiscencia irónica del Se querían del alexandrino La destrucción o el amor, 1935) o del coro de las voces "amigas" de la pareja que así lo ratifican en sus intervenciones en cursiva. En consecuencia, leemos con prevención versos tal "juntos con otros seres también juntos", "tan comedidos sus bostezos entre/ pasta y taza de té o pausa y pausa", "y ese estar cotidiano sin tocarse,/ repito, pero juntos"... El desarrollo de tipo musical -Alarcos dixit- lleva gradativamente el discurso hacia una hipotética apoteosis del amor, pese al constante choque entre idealismo y prosaica realidad. Se asegura al cabo que los personajes -dueños, además, de un "coche americano" (ese símbolo del status social que reaparece en la obra de Jaime Gil y Barral)-, a merced de su "asco introvertido", en escasos momentos lúcidos "pensaban/ en esa cosa extraña que es la vida" (aserto que me remite al verso biedmaniano "a menudo pensaba en la vida" de Infancia y confesiones, pieza de Compañeros de viaje evocadora de un período de frivolidad y decadencia moral en el seno de la clase burguesa), alcanzando cierta conciencia de su ruindad...

Pero

no se lo decían nunca, porque
-como afirmaban todos sus amigos-
¡se amaban tanto, tanto, tanto!

A renglón seguido hallamos la nota al pie que incorpora el contrapunto desacralizador. Atrás quedan los vestigios del éxito económico-social y las charlas envaradas de cara a la galería (la interlocución en cursiva de la 2ª estrofa muestra, en la paráfrasis del lenguaje financiero, los hueros intereses de la "gente bien"). Ella reputa al marido un egoísta (aprovecha el autor para atacar las costumbres sexuales que atribuye a los

burgueses) y cobarde; él, a la esposa, una beata educada en los dogmas de "la Iglesia triunfante" (expresión igual de sarcástica que "como mandan la Epístola y las Leyes" de la 4ª estrofa), de personalidad encostrada, que encarna la "estupidez congénita". Un toque de prosaísmo aunado al motivo del *no pensar*, insistente en González (quien parece dar por supuesto que ni conservadores, ni dictadores y ni siquiera el género humano en general -no deja el norteño títere con cabeza- piensan...), remata anticlimáticamente la nota. A destacar la tipografía de ese espacio en blanco interpuesto entre el penúltimo y último verso para potenciar el golpe de efecto. Según Andrew P. Debicki el texto, en suma, aparte de parodiar los tics de la sociedad española tradicional de los 60, vuelve del revés "las expectativas no sólo del amor sino también del poema de amor"¹⁴⁶.

3.2.5 LA EXISTENCIA FALSEADA

Quizá la presente serie -próxima a la anterior, centrada más bien en figuras individualizadas- dé la engañosa impresión de constituir una especie de cajón de sastre a raíz de las dispares composiciones agrupadas. No obstante, coinciden estas 8 a mi ver en dos aspectos significativos: el reflejo de la sociedad española en tiempos del régimen franquista y la crítica, más irónica que satírica, de la misma. Son mayormente estampas de posguerra como lo eran algunas piezas reunidas en 3.2.1. Incluyo aquí la parodia de los discursos oficiales de entonces emitidos desde los medios de comunicación, el cuestionamiento del establishment y de la eficacia gubernamental, la distancia entre clases sociales -simbolizada en el extrarradio versus la zona residencial-, la manipulación por parte del poder de los desposeídos y el veto a la expresión libre del amor.

Discurso a los jóvenes. Pieza de SECC ampliamente comentada, sella en opinión de los críticos el viraje de Angel González hacia la ironía. Asistimos al parlamento de un alto mandatario (para J. M. López de Abiada el "tribuno caricaturizado" podría ser el general Franco¹⁴⁷) dirigiéndose a los jóvenes, a quienes dice entregar -con una falta de modestia que rompería el sistema de las convenciones sociales de Bousoño- "una herencia grandiosa": "sostenedla./ Amparad ese río/ de sangre,/ sujetad con segura/ mano/ el tronco de caballos viejísimos,/ pero aún poderosos,/ que arrastran con pujanza/ el fardo de los siglos pasados". Sospechosa herencia ésta,

erosionada desvalorativamente por las peyorativas connotaciones de "sangre", "viejísimos" (chocante superlativo), "fardo"... Acto seguido viene la identificación del nosotros, estos "que aquí estamos reunidos,/ y los demás no importan". ¿Cómo asentir a este nuevo golpe de mal efecto? De uno en uno, el personaje apostrofa a sus coaligados en tres estrofas que guardan una simetría perfecta basada en: vocativo + descripción + solicitud. Insta al clero ("Pedro Petrificado Piedra Blanca", derivación y serie aliterativa de labiales oclusivas que destaca paranomásticamente un significante -piedra- alusivo a la solidez de lo muerto), al ejército (los virulentos "arcángeles vestidos de aceituna", ultrajante imagen) y al capitalismo ("poderoso impulsor de nuestra vida", intertexto del quevedesco "poderoso caballero/ es don dinero") a que sigan manteniendo el statu quo. Que asfixien lo que respira (los curas), aplasten lo que se alza (los militares) y expulsen "a los que no buscan/ más que luz y verdad" (los oligarcas financieros). Sobresale la parodia del discurso público ("de vosotros,/ los jóvenes,/ espero/ no menos cosas grandes que(...)") -nótese lo solemne de las pausas y la construcción subrayada, un exponente de ironía tonal según Villanueva, pues la doble negación rebaja, especialmente por el timbre burlón con que debe pronunciarse, la grandeza de lo que sigue¹⁴⁸) y la del lenguaje religioso ("expulsa de tu reino"). Quienes sufren los efectos de la acción devastadora de los tres estamentos prepotentes son, naturalmente, los vencidos de la guerra: los idealistas disidentes, sojuzgados, cuyo exclusivo destino es el exilio interior o exterior. La postrer exhortación al vosotros, que el hablante supone compuesto por un público de partidarios, encierra la parodia de los lugares comunes de la arenga franquista, en una amonestación paternalista que ensalza las autoritarias consignas de no-criticismo y no-disidencia:

Si alguno de vosotros
pensase
yo le diría: no pienses.

Pero no es necesario.

Seguid así,
hijos míos,
y yo os prometo
paz y patria feliz,
orden,
silencio.

La idea de la "patria feliz" construida sobre el "silencio" -emblema de la alienación pública y privada imperante y palabra nada sonora, valga el equívoco, para rematar una perorata presumiblemente consagrada a enardecer los ánimos-, junto con lo

inaceptable de este orador que inconscientemente socava la credibilidad de su parlamento, contribuye al cabo a desenmascarar la superchería del poder. Además se solivianta al auditorio no para transformar unas estructuras sino para preservarlas; o sea, reacción, no revolución. Payeras compara el texto con el comienzo paródico del biedermeieriano *Las grandes esperanzas* de Moralidades. Por mi parte, encuentro abundantes muestras del irónico leitmotiv del *no pensar* de González en algunos prototipos sociales de En román paladino (1970) de Enrique Badosa, donde tanto el español medio como el dignatario, por ejemplo, renuncian al raciocinio. En *Proyecto de ciudad con orden* de Lorenzo Gomis (Oficios y maleficios, 1971) se evidencia el influjo de la pieza del asturiano: se trata de la prédica de un hablante no fiable que se vale de sentenciosidades e imperativos para decretar una serie de prohibiciones e inculcar el acatamiento¹⁴⁹. Discurso a los jóvenes invita al lector, en resumen, a descifrar la antifrasis puesta en boca de un personaje con escaso sentido del deber moral, cuya exageración delata sus propias limitaciones:

De esta forma, el elemento ausente proporcionado por el lector, es decir, una proclamación del discurso libre, de las responsabilidades individuales y del derecho a protestar contra cualquier forma de represión, se combina con la opinión presente en el texto para producir la descripción irónica¹⁵⁰.

Entreacto, composición que sigue en el libro a la estudiada, se escribió en Londres en 1959 mediante una técnica que Villanueva denomina correlato objetivo, García Martín alegoría y Bousoño, en caso de dar su dictámen, símbolo bisémico. Prefiero la primera denominación, acuñada como es sabido por T. S. Eliot, consistente en el empleo de una situación o serie de acontecimientos con el objeto de evocar una emoción particular, sin que el estado anímico se exprese directamente. Cubre el texto un doble objetivo, burlar la censura y reafirmar la convicción de los prosélitos respecto a un mensaje transgresor: "la dictadura como cosa pasajera, la guerra civil como acto que perduraba en el presente, el franquismo como entreacto lóbrego y siniestro de una pieza dramática -la historia- mucho más duradera"¹⁵¹. Curiosamente, un libro de Celaya publicado dos años antes lleva el mismo título. Tino Villanueva ha indicado en su pormenorizado análisis la relevancia de una imaginería bélica que remite, más allá del contexto teatral, al tema latente de la guerra, emblema de una lucha política ("no acaba aquí la historia", se nos avisa al principio) prolongada por el revanchismo opositor, indolegable ante el régimen: "El drama teatral resulta ser un drama humano llevado al escenario del suelo español"¹⁵². Los

sustantivos "entreacto" y "tregua" son intercambiables. En el intermedio del drama, el hablante poemático ofrece a la concurrencia y a la pluralidad lectora de simpatizantes un resumen de lo presenciado hasta el momento. La inequívoca alusión al alzamiento militar del 36 emerge en los versos "y sabemos(...)/ el móvil/ de la traición y el nombre/ de quien la hizo". El lector debe leer entre líneas, desbrozando lo esencial de lo irrelevante en este "poema ambiguo y no demasiado satisfactorio"¹⁵³, según Payeras. Quizá el "error" estribe en su verbosidad y el cripticismo de las pistas diseminadas, mas, en opinión de Douglas K. Benson, hablante, actores, público y lector acaban implicándose en el drama: "tenemos aquí una especie de Vanity Fair donde los espejos reflejan más que la escena"¹⁵⁴. La función no ha terminado, ni la guerra. Un conmovedor fatalismo esperanzado -parejo al sentimiento de tantos españoles que, tras la contienda civil, esperaron primero la caída de las potencias del Eje y luego la de la dictadura...- palpita en la sobrevaloración de la comunidad disidente como capacitada para variar las tornas de la Historia. Un trasunto de lo mismo se columbra en Lo que yo pienso sobre ello (Contemplación del tiempo, 1946-1947) de Nora, poema que, encabezado por un epígrafe de Mayakovsky, testimonia un acto de represión policial en la calle; éste es su cierre: "(...)pero ay de los malditos,/ de los que están en deuda con cuerpos enterrados,/ de los que desnivelan la muerte con más muerte,/ y creen que el incidente ha terminado!"¹⁵⁵

Estío en Bidonville de GE y antologado en Poesía social, describe -en oposición a Zona residencial- el espacio donde "la ciudad rompe contra el campo", donde sobreviven al hoy hombres y artefactos ("como ellos rotos, como ellos/ oxidados-", expresiva personificación). El neologismo del título reaparecerá, a propósito, en To contest de Historias en Venecia de Badosa. Ha señalado Alarcos el carácter de acotación escénica objetiva de la enumeración nominal del principio, apoyada en los adjetivos indicadores de monotonía integrados en una descripción atemporal del extrarradio. Dicha atemporalidad, pienso, pone de relieve un panorama desolado en que la única norma de supervivencia radica en vivir al día, según se desprende del verso conclusivo: "Mañana es un mar hondo que hay que cruzar a nado". Repara el narrador en la imagen de un niño cojo que creyó contemplaba palomas, pero no -"yo estaba equivocado"-, eran sólo papeles; es el triunfo de la realidad sobre el deseo. "Silencio", vocablo aislado sintomáticamente en un verso, nos sugiere igual que la metáfora del "naufragio" la desesperanza reinante. La vida no resulta fácil en el suburbio, pero la

crítica subyacente hace mayor hincapié en lo existencial que en la denuncia de la degradación del sistema. Declina González una oportunidad que no desperdiciará en el próximo texto.

El momento este recuerda al *biedmaniano* Apología y petición de Moralidades, al decir de García Martín, en virtud del rechazo de una explicación fatalista -fruto de azares contra los que nada se puede- de los males españoles. La antífrasis suplanta aquí al tono casi resignado del poema precedente. El coloquialismo está implícito en el título, en locuciones tal "ya se sabe" y en los prosismos sintácticos donde la indignación se recubre de ironía desencantada: "No vamos a quejarnos por tan poca cosa./ No vamos a quejarnos desde ahora por nada". Estamos ante el soliloquio de un hablante escéptico, con alguna súbita caída creativa (considero una socorrida obviedad, v. g., esta fácil imagen de rango sentimental: "Y si un niño se muere o una ilusión se quiebra/ no hay por qué preocuparse"), si bien hay acierto en la solapada invectiva de echar erróneamente la culpa del problema a "los vientos, los tiempos". "Es el momento este que nos pesa sobre el pecho/ igual que una gran piedra,/ y nos inmoviliza". La piedra, arraigado símbolo en González connotando siempre lo pesado, opresivo, inamovible -la dictadura, digámoslo ya-, aparece igualmente en otras composiciones críticas como *Discurso a los jóvenes* y *Mensaje a las estatuas*.

Noticia, también de GE, arranca de un manipulador recorte leído en la prensa: "*En nombre de los niños pobres, Pirulo grita: ¡Viva la Reina!*". Se glosa la noticia con un estilo que se pretende impersonal (nótese la inicial parodia del lenguaje pseudocientífico), aunque minado a cada paso por la ironía. Mediante una estilización caricaturesca, se nos relata la elección del representante "de un harapiento estado" quien, "exiliado del hambre/ por un día" es inducido ("asido por los débiles cabellos", gráfica imagen de la explotación del poderoso sobre el desfavorecido) a vitorear a cierta majestad: "cumple con su deber y grita: viva". El escaso entusiasmo patriótico o monárquico del poeta se patentiza en la ausencia de exclamaciones con que se pronuncia el "viva", 6 veces en total. Los "poderdantes" son presentados como conformistas legitimadores del "sabor popular de una corona" (malicioso adjetivo éste, indicador por ende de una inflación demagógica). Las metonimias del poder -"diadema", "cetro", "oro"- requieren tan "siniestro contrapunto". Los "nadapoderosos" (neologismo opuesto a los "todopoderosos" gobernantes) comprenden a la postre que su supervivencia -la de su miseria, se añade socarronamente- está garantizada, que permanece "viva por los

siglos de los siglos" (sutil cambio de interjección a adjetivo). Una vez más González proporciona la idea contraria para que sea el lector quien procese una información falaz que es preciso suplir con un mensaje o verdad externos al propio texto.

Alocución a las veintitrés cierra la sección "Fábulas para animales" de GE. Se trata del discurso de sobremesa, dirigido a los "ciudadanos perfectos", de un hablante no fiable que se distancia tanto del poeta como del lector al abogar por la ceguera intelectual fundada en "la tozuda incomprensión de algunas realidades". Un parlamento ultra-conservador, paralelo a Discurso a los jóvenes, donde converge lo pomposo de la perorata característica de un meeting político (véase la estructura paralelística trimembre con reiteración epifórica del sintagma "esta de hoy" en los versos 37-42) y la impertinencia de las alusiones insustanciales al bicarbonato sódico o a "una buena cosecha de limones", sin omitir la paráfrasis de la plática propia de un predicador en su púlpito ("tal como siempre, pues, pedid conmigo:/ más fe, mucha más fe"). El sujeto poético se nos antoja un orador desatinado atrapado entre distintos registros y portavoz de perversas ideas asentadas en la defensa a ultranza de la tradición. La 3ª estrofa contiene tácitas referencias a las teorías de Galileo y Miguel Servet que, pasando por alto el progreso histórico, se niegan de nuevo inquisitorialmente en favor de la consigna de obediencia a la "firmeza en el error". Tamaño reaccionarismo nos mueve, por supuesto, a disentir del hablante.

Inventario de lugares propicios al amor inaugura "Ciudad uno" de TU. Un lema de factura más notarial que tratadística precede a la desalentadora conclusión anticipada del primer verso: "Son pocos". En un texto monóstrófico se sopesa "exhaustivamente", en estilo impersonal, las posibilidades de la manifestación afectiva en la calle dependiendo de las estaciones del año. Enseguida un "pero" adversativo anuncia que "las ordenanzas, además, proscriben/ la caricia", lo que delinea una situación que tuvo carta de naturaleza sobre todo en la España de los años 40-50, cuando las autoridades civiles controlaban a los novios con el objeto de que no incurrieran en actitudes indecorosas: "El resultado fue que los guardias ponían un celo especial en vigilar a las parejas que se adentraban por parques y descampados. A la menor efusión amorosa, multa al canto"¹⁵⁶. Un escenario ciertamente coercitivo en lo erótico que Jesús López Pacheco plasmó a su vez en Canciones del amor prohibido, libro editado en 1961 en la colección Colliure. En vista de los obstáculos y la acechanza (expresada metonímicamente a fin de

enfaticar un sentimiento de paranoia), la única alternativa consiste en vaciar el alma de ternura "en este tiempo hostil, propicio al odio". Sin dar en alegato, la exageración literal nos lleva a percibir las condiciones deshumanizadoras del marco descrito, de manera que "no es la arquitectura urbana, sino el régimen cívico y la humanidad municipal quienes proscriben la manifestación del amor"¹⁵⁷. Por encima de la lectura erótica, Alarcos reivindica aquí un sentido más general del amor, "que puede ser la caritas paulina, la solidaridad humana, etc."¹⁵⁸

Zona residencial de TU es un modelo paradigmático de la técnica parentética empleada con finalidad crítica. E. Alarcos nota la proliferación de adjetivos y sustantivos pertenecientes al campo semántico de la perfección, impresión que un narrador omnisciente pretende transmitir desde el comienzo hiperbólico ("Hasta un ciego podría adivinarlo:/ la perfección reside en estas calles"). Advierte el estudioso "un fuerte contraste entre la fría presentación de unos hechos y las acotaciones íntimas, dichas como para sí, que el poeta pone entre paréntesis"¹⁵⁹. El retrato estilizado en los incisos de los tipos sociales recalca antes en la prosopografía que en la etopeya. No obstante, la apariencia externa desvela algo de los dudosos valores morales inmanentes en ella: se alude a los niños mediante metonimias reveladoras del bienestar económico (las "bicicletas y risas niqueladas" están en las antípodas de la precariedad del niño cojo de Estío en Bidonville), los militares aparecen ridiculizados, los adolescentes -"de agradable formato"- son cosificados, las doncellas ("del servicio doméstico", se especifica) son blanco de un artero equívoco... Unos cuantos guiños al lector avisado (que entiende que no es oro todo lo que reluce) han sido suficientes para dismantelar la demostración final de que rige la "perfección" en la zona alta de la urbe, cuyos presuntos síntomas descansan sobre la "bondad", el "orden" -no se nos escapa el viso político del sustantivo- y la dicha.

3.2.6 LA CIVILIZACION TECNICA

Ha dicho certeramente Gonzalo Sobejano que resulta "más difícil llevar a la expresión poética la sorda corrupción de un sistema democrático que la estridente tiranía"¹⁶⁰. Se refería a Notas de un viajero (M) o la radiografía del Washington actual donde "todo el mundo amenaza a todo el mundo", desvanecida la placidez de antaño en una metrópolis aterradora de forzadas mescolanzas. Creo obligado dedicar unas líneas al bloque de

poemas que reúno bajo este lema general. A mi juicio, ha querido el autor trascender en ellos una crítica de corto alcance del "desarrollismo" franquista para conducir al lector, a través de diversas técnicas desfamiliarizadoras, a la reflexión a menudo de corte filosófico acerca de los peligros deshumanizadores de nuestra avanzada sociedad. Esta línea de crítica digamos globalizadora se iniciaba en GE. En breves trazos examinaré lo esencial de los textos que encabezan cada una de sus dos secciones, cuyos títulos concuerdan con la presta y repetida disposición a la enseñanza para adultos de González, desde GE hasta POM: Lecciones de cosas e Introducción a las fábulas para animales. En Lecciones de cosas un hablante de mentalidad científica y un punto pedante (de ahí las propuestas pedagógicas entre paréntesis, al modo de los libros de texto escolares) nos transmite su capacidad de asombro frente a las leyes temporales y naturales, quizá las únicas cuya observación pueda deparar al hombre -el relato de su evolución en la penúltima estrofa, por cierto, evoca en su vitalismo la paralela enumeración sita en Para que yo me llame Angel González- alguna utilidad. En esta suerte de alegato contra lo artificioso, de tono menor y rudimentario (véanse los incisos entre guiones), todavía se respeta la idea tradicional de tomar la naturaleza como modelo de aprendizaje para el hombre (el consejo, v. g., sobre las hormigas es expeditivo: "imitémoslas"). Por contra, el segundo poema quiebra la normativa de un género aleccionador cuyos protagonistas suelen ser animales o seres inanimados. En efecto, "la costumbre fué ésta", mas, haciendo una excepción, el sujeto poético se apresta humorísticamente a "compensar tantos bienes recibidos/ del gremio irracional" describiendo lo que en el propio homo sapiens hay de reprochable irracionalismo a fin de que los destinatarios bestias tomen nota para "pefeccionarse" como tales. Así pues, invierte el asturiano la tónica dominante en los bestiarios contemporáneos (pensemos en Bestiari (1937) de Pere Quart, Los animales (1944) de J. L. Hidalgo, Los animales vivos (1966) de G.-A. Carriedo...) con el objeto de ilustrar originalmente los vicios consubstanciales a nuestra humana condición susceptible, por otro lado, de una visión harto estereotipada. Las 6 composiciones que siguen, pertenecientes a "Ciudad uno" de TU, aunque elegidas un tanto aleatoriamente me parecen representativas de la alienación padecida por el ciudadano que sobrevive más que vive en la megápolis moderna, atrapado entre absurdos convencionalismos sociales y la desvirtuación de lo natural en un medio consumista y uniformizador donde la máquina se humaniza y la persona siente amenazada su identidad.

Interpretación metafísica. Al revisar las piezas comprendidas en esta sección de IU he obviado, por estudiarlas en tanto textos autónomos, la correlación existente entre las dos series poemáticas numeradas en guarismos romanos y arábigos, desarrollando respectivamente una anécdota de tipo general y otra concreta. Aquí, por una vez, me atenderé a dicha reciprocidad y consideraré este poema "general" en relación con su "concreto" homónimo en número Parque con zoológico. La pretenciosidad del título resume de manera trivial y burlona el contenido de una especie de monólogo interior donde se dan cita los asuntos más dispares. Las 3 primeras estrofas son simétricas por entrelazar una descripción objetiva de alguna escena del mundo natural con la incongruente yuxtaposición (un solo verso zaguero en cada una: "obedece consignas", "rigor justificado" y "misión jamás cumplida") de un pensamiento abstracto ajeno a ella. Sobre el hablante situado al parecer en un parque urbano, más atento a meditar que a contemplar, pesan las convenciones y prohibiciones que patentizan los condicionantes del medio en que habita, por más que él mismo haya aprendido a distanciarse de ellas según se aprecia v. g. en la repentina desmitificación de lo religioso: "De parte de Dios, vete"... A continuación, un paréntesis de 4 versos interrumpe el tono displicente imperante para presentarnos una reflexión personalizada del yo, quien muestra su inquietud comprometida ante una vertiente destructiva de la sociedad humana, apenas insinuada en un circunloquio y una enumeración toponímica ("Recuerdo un aeroplano sobre un árbol simbólico./ Y Coventry, y Hamburgo. E Hiroshima"). Finaliza el poeta con la proclama explícita -curiosamente, se deja de ironías e invade el libre albedrío del lector osando señalarle directamente el camino a seguir- de la necesidad de "empezar a pensar por nuestra cuenta", defendiendo sin rodeos uno de sus leitmotiven predilectos.

Parque con zoológico llevaba inicialmente una dedicatoria a Gil de Biedma. El principio, con desmesurado afán de "objetividad" y una inusual disculpa que me hace pensar en las que Claudio Rodríguez prodiga en sus versos, predispone al lector a enfrentarse con un texto de aire zumbón: "Aquí todo sonríe. (Perdón:/ el hipopótamo hembra del zoo piensa y bosteza)". El hablante poético compara el parque con la parodia del "humano genuino" del Génesis, antes de su expulsión "por indebida apropiación de fruta./ 'Prohibido coger flores'". Paralelamente al poema anterior, no sólo hay mofa del dictado bíblico sino que se recupera el recurso de yuxtaponer distintos registros lingüísticos que nos desconciertan al tiempo que ponen de manifiesto las interferencias entre lo pensado y lo

contemplado. Una serie de preguntas retóricas enfatiza declamatoriamente esa impresión ficticia, a saber, el mito de la armónica convivencia de las especies. Mas enseguida regresa el hablante a la época actual fijándose en algo tan prosaico como el sudor del hombre-visitante del zoo (nótese el barroquismo de la imagen de la axila), quien no suda como en la prehistoria "para ganar el pan" sino por culpa del calor veraniego. Se prolonga lo desacralizador en la referencia a esta "Creación/municipal" -encabalgamiento que acentúa el golpe de humor-, naturaleza envasada adonde acude en sus domingos ociosos el "ciudadano empadronado" con el secreto capricho de volver "a ser rey". A veces regresa entre semana en busca de "su dominio" perdido (el parque como una migaja de lo auténtico que "el edilicio ingenio" concede al animal urbano para que no se enajene del todo), hasta que

deja
su luminoso cetro entre las ramas,
y vuelve hacia su sitio de cosa entre las cosas,
dirigido por rótulos y luces,
acosado por claxons y sirenas,
cerrada la esperanza, el miedo abierto,
y el deseo también, y la nostalgia
de todas las mentiras que creyó cuando niño...

Un ramalazo de ternura, teñido de agridulces añoranzas del "acariciado mundo", concluye la parodia. Por fin se destapa González, denunciando la cosificación urbana y sus ortopedias, si bien hace suyos los efectos alienantes, de manera que el ex-niño engañado se corresponde con el protagonista del Oviedo revivido de la niñez en "Ciudad cero". El hombre frustrado es, ciertamente, él y todos cuantos somos objeto de "la violencia enajenadora de nuestro tiempo, de la regulación social de nuestro tiempo"¹⁶¹.

Chatarra tiene su precedente en Muerte de máquina de GE. Se produce una identificación entre la máquina y el hombre. Mediante imágenes personificadas ("con expresión de ojos que se nublan") el artefacto expira en términos humanos. Parodia González el hecho de que en nuestra era tecnificada la persona se cosifique o animalice, mientras la máquina ("el hombre importa poco-", preocupante degradación del ser humano dentro de un sistema donde el orden natural se trastoca) adquiere una importancia desorbitada. Del antropocentrismo a la mecánica. La anécdota da pie al autor a atacar las corrientes actitudes religiosas frente a la muerte (el símil bromista "como una bendición, desde lo alto" o la reiterada exclamación "¡Milagro!"). Chatarra lleva más lejos la equivalencia

hombre/máquina. La máquina está vista de manera benevolente (antes de disolverse en "orín", sustantivo indicador de aniquilamiento y presente en la otra pieza, sirve al hombre "con ciega fuerza y fe no menos ciega", una conmovedora sumisión casi pareja a la del funcionario de Nota necrológica) a pesar de su declive. El poeta la redime de ser chatarra a secas al insinuar la esperanza -"podría salvarse algo todavía"- de "una segunda mano" que la arregle y aún del fuego purificador que al destruirla le otorgue una nueva forma. José Olivio Jiménez percibe en la chatarra el correlato simbólico del hombre moderno desvertebrado que precisa de una muerte figurada para obtener su autorrealización: "Es la esperanza en la creación (¿acaso en una vuelta mejor?) de un nuevo orden humano superior, sólo concebible en términos de realidad otra vez natural, recompuesta y salvada de todas las amputaciones y convenciones deformantes"¹⁶².

Cadáver ínfimo. "Se murió diez centímetros tan sólo": el primer verso es ya un indicio de que estamos ante una endecha - composición lírica patética en que el cantor comunica su pena, a menudo referida a un óbito- en clave burlesca. Se invierte maliciosamente la colectiva llamada a la vida del vallejiano Masa en España, aparta de mí este cáliz (1937), que acaba con la resurrección -gracias al amor de la humanidad entera- del combatiente fallecido. En cambio aquí, a la par con El campo de batalla, morir supone un valor en alza. El pobre sujeto anónimo que, vivo, se siente moralmente muerto es exhortado por los "amigos" a morir "a mejor ritmo" y "del todo". La muerte queda relativizada en su presentación metonímica, al afectar de forma inapropiada a muelas, uñas y cabellos. La convención reservada a estos casos se cuestiona a través de la parodia del lenguaje religioso ("perdónalas, Señor, a esas tres muelas") y de las normas de conducta sociales ("él estrechó sus manos, enlutado,/ con ese gesto falso, compungido,/ de los duelos más sórdidos" - apreciamos, cómo no, ecos del hipócrita proceder de Las visitas en Salmos al viento, 1958, de J. A. Goytisolo). El personaje jura desear su destrucción ("que yo quiero hacer piedra mi conducta,/ tierra mi amor, ceniza mi deseo" -nótese el simbolismo peyorativo de los sustantivos materiales) y se declara un cadáver "aunque estornude", en un toque cómico cercano a los usos poéticos de Gloria Fuertes. Sobresale la concepción nihilista de una visión paródica y mecanizada, tragicómica, del hombre de hoy. El ensamblaje del humor negro y del tácito motivo del suicidio, exento de angustia metafísica, late bajo la superficie literal de esta "especie de 'correlato objetivo' del absurdo de la vida moderna"¹⁶³.

Centro comercial. Una introductoria *captatio benevolentiae* se plantea en forma de adivinanza o regla de tres: "Si una luz simboliza la esperanza, / múltiples luces ¿simbolizan/ múltiples esperanzas?(...)". Juega González con la acepción prestigiada de "luz". Hasta el verso 23, cuando surge el término "Publicidad", no captamos propiamente a qué hace referencia la sucesión de metáforas de la 2ª estrofa ("el constelado suelo", etc.), aunque entre epítetos consagrados ("rutilantes estrellas") y otros adjetivos más originales ("asteroides bifásicos") se desliza algún sustantivo susceptible de encajar en nuestra realidad cotidiana ("neón"). El título es, por supuesto, orientativo, pero el poeta insiste en los circunloquios desconcertantes: "Muchos son los llamados, mas no es fácil/ interpretar los signos"; lo engañoso de los reclamos comerciales se expresa mediante la desarticulación de una frase de raigambre evangélica. En el cierre, la parodia del lenguaje publicitario implica una crítica de la pérdida de valores reinante ("Abierto diariamente hasta las siete:/ firmamento caído,/ eternidad trizada a vuestro alcance") al trivializar inadecuadamente los reputados "objetos" que se anuncian tal gangas. "De esta manera el verso ejerce una acción catártica y provoca un rechazo. Es entonces cuando la poesía cumple una función ética y depuradora"¹⁶⁴. En los años 60, Marshall McLuhan (La galaxia de Gutenberg, 1962; Los medios de comunicación, 1964; El medio es el mensaje, 1967...), uno de los principales ideólogos del mayo del 68, arremetía contra una sociedad consumista proclive a mermar la identidad humana, mientras instaba a los jóvenes a rechazar los modelos impuestos. Se adelanta ideológicamente González en el sustrato de algunas piezas de TU a la eclosión del 68, cuyos supuestos son como se sabe la contracultura, el radicalismo político, lo lúdico o prohibido por un sistema capitalista basado en la producción, la reconciliación con los principios naturales gracias al redescubrimiento de Oriente, la liberación sexual, etc. Otros poetas del medio siglo se ocupan por esas fechas, asimismo, de poner en solfa, entre otros aspectos, la falacia alienante de la publicidad¹⁶⁵.

Civilización de la opulencia. La perspectiva panorámica del "centro comercial" plagado de neones que realzan su atractivo visual, se compagina ahora con la más particularizada que nos dibuja esta composición de título irónico. Aparecen en el punto de mira las "mercaderías", "indiferentes, ciegos símbolos/ de la felicidad(...)". Repara el narrador en un determinado signo de prestigio social expuesto en cierta vitrina: "un único zapato inconcebible:/ abrumador ejemplo de belleza,/ catedral entrevista sin distancia/ cantando con su esbelta arquitectura/

un mudo 'gloria en las alturas' a la/ mórbida, larga, afortunada y fuerte/ pierna posible que de su horma surja". El elogio es a todas luces hiperbólico, delatando una voluntad paródica que no precisa comentarios; los adjetivos antepuestos a "pierna" se me antojan tópicamente ajustados a la extremidad del rico-a capaz de costearse el preciado zapato, destacando en esta enumeración de tipo físico el pícaro rasgo de "afortunada". Tanto el zapato como otros objetos primorosamente manufacturados, en "su perfección de seres/ colmados, plenos, casi eternos", actúan como reclamo para la multitud de viandantes (comparada en un giro humorístico con el Ulises tentado por las sirenas) que "a manera de grey/ por su cañada" circulan ansiosos frente a los escaparates. Mientras el hombre se animaliza ("tropel informe y presuroso"), se enaltecen las mercancías; ellas, en su perfección indiferente, encarnan la frustración del ciudadano alienado en una sociedad capitalista que fomenta en él falsas apetencias (los "valores de uso", que diría Marx) sin darle simultáneamente opción a satisfacerlas. La crítica irónica de ese materialismo craso que deprava a la persona se sustenta en un pensamiento de fondo plenamente marxista¹⁶⁶.

3.2.7 OTROS LUGARES COMUNES

3.2.7.1 EL TEMA INTERNACIONAL

Perla de las Antillas es, con Camposanto en Colliure, una excepción dentro de la tónica general en GE de lecciones de casos reprobables. Se basa en el encendido homenaje a la "perla"-revolución que acaba de estallar en la isla antillana (el poeta realza aliterativamente, a propósito, la similitud homógrafa entre el insistente sintagma "ha estallado" y la paranomasia sita en la última estrofa "-astillada/ Antilla-"). Dicho estallido se nos narra como una amenaza ("alguien debe hacer algo/ para evitarlo") de temibles consecuencias para "los responsables de un continente inmenso". Una pregunta retórica identifica en una gradación injuriosa a los poderosos, cuyo fin aparece próximo en caso de cundir en otros lugares esta lucha en defensa de la dignidad humana: "¿qué sería de las grandes compañías,/ de los trusts y los cárteles,/ de los jugadores de Bolsa/ y de los propietarios de prostíbulos?". Para los gobernantes corruptos ("desde la Casa Blanca a la Rosada") y cuantos hacen su agosto a costa de la explotación de los

desposeídos, la perla significa el desastre; para quienes malviven bajo el yugo de la colonización, el expolio y la miseria (véase la enumeración de la 2ª estrofa, en forma condicional, de los colectivos esclavizados en distintos países iberoamericanos), la perla encierra la "fértil semilla de la libertad". La mención de las diversas lacras sociales, amén de su puntual localización geográfica, constituye una denuncia sin paliativos. Al respecto, creo pertinente citar Gesto segundo (Premio Boscán, 1968) de Rafael Guillén, poemario nacido de un viaje del autor a Guatemala, donde topa con la cruda realidad del "tercer mundo"¹⁶⁷. Las connotaciones intimidatorias de la estrofa inicial se transforman positivamente en la última. "Peligroso es ahora el viento del Caribe". Una alacre y vertiginosa sucesión de versos se encarga de matizar el peligro, que en ningún modo lo es para los pobres que, de tomar conciencia de su alienación, "acaso/ pretendiesen ser libres". El simbolismo del viento, los tifones, las brisas y las lluvias, llevando por doquier la semilla salvífica, se impregna de la firme confianza del poeta en la insurrección ("izada Cuba, como una bandera-"). Han de transcurrir todavía décadas para que un ideal romántico y redentorista (aquella "llama implacable o luz definidora" del hombre nuevo por quien el mítico Che -cantado por tantos al filo de los 70- combatió con éxito en Cuba y perdió la vida en suelo boliviano) sea la sombra de lo que fue.

La paloma, en IU, modifica revulsivamente el texto de una conocida canción popular hispanoamericana. "Se habla de la esperanza/ últimamente". Una constatación objetiva, en el preludio, nos incita a asociar la esperanza con una paloma metafórica. El pájaro sólo se menta en el título, pero los vestigios del mismo (su vuelo, la referencia al ornitólogo, las "plumas mancilladas"...) festonean una trama que induce al lector a reflexionar sobre las guerras de la época contemporánea. El ave ha sido vista en el París de los 40, en Roma "poco después" y en las Antillas: de la segunda contienda mundial a la revolución cubana. La 2ª estrofa da cuenta de su ensangrentada presencia "en el Sudeste/ asiático", "en el sitio y la hora de la ira". Recordemos que la guerra del Vietnam, desarrollada entre 1955 y 1973, tuvo su contestación clamorosa en los medios universitarios estadounidenses a partir de la operación Rolling Thunder que desde 1965, con sus constantes bombardeos indiscriminados, convirtió en una locura colectiva lo que iba en camino de ser una larga y colonial batalla ideológica. La composición mezcla el simbolismo de una rara avis visible en áreas de conflicto y resistencia con lo imaginativo del collage (un fragmento de la famosa canción se intercala a

modo de inquietante estribillo). M. La Follette Miller distingue una doble veta política e íntima en este poema escrito en un período de transición de su autor, quien fluctúa "between poetry as meaningful statement and poetry as intrascendent game (in this sense the dove as a symbol of communication and transcendence is bloodied, as if to reflect the poet's ambivalence, during this period, about the value of words, messages, and even poems)"¹⁶⁸. Por mi parte, observo que el símbolo de la paloma no corresponde aquí tanto al tópico pacífico (que tampoco desentonaría en la tácita condena de toda guerra inherente al poema, elaborado mientras acontece el horror del Vietnam, aún de final incierto) como a la esperanza inherente a cualquier lucha por la que un pueblo defiende sus derechos. Aunque la fe en el triunfo del débil experimente altibajos, se rechaza la alternativa del "pacto" o la "renuncia" frente al imperialismo cuando está en juego, otra vez, la dignidad humana: "jamás en el dominio/ de la conformidad/ donde la vida se doblega, nunca".

3.2.7.2 EL POEMA-HOMENAJE

Camposanto en Colliure, pese a su carácter de meditación ante la tumba del poeta fallecido en Collioure, tiene menos del clásico homenaje que A Antonio Machado, poema recogido en el florilegio Versos para A. Machado y ausente en la opera omnia de González que aquí manejamos. De todas las piezas del norteño relativas al tema del exilio, es Camposanto en Colliure la más incisiva en su penosa confrontación del éxodo republicano del 39 (ejemplificado en el Machado innombrado: "morir aquí/ -paz/ y después...-/ perdido,/ abandonado/ y liberado a un tiempo") y el masivo de los españoles que en la actualidad -hablamos de 1962, cuando se da a la imprenta GE- emigran por causas económicas ("mano de obra barata, ejército/ vencido por el hambre"). Según José Olivio Jiménez "este poema, respondiendo a la estética general de la promoción de su autor, religa señalamiento crítico y vivencia íntima"¹⁶⁹. Un irónico cliché de la lengua corriente, "aquí paz y después gloria", equivalente al modismo "borrón y cuenta nueva", se repite con sutiles variaciones hasta su definitiva desmitificación en el cierre de una pieza escrita en una estancia de González en el pueblo turístico de Collioure. Le impresionó de un lado "una visión muy grotesca de la España de charanga y pandereta, tan próxima a la tumba" -justamente "La España de charanga y pandereta" es el verso que abre El mañana efímero de Campos de Castilla-; de otro, le impactaría más si

cabe la llegada sigilosa de unos obreros españoles temporeros en "un tren que pasaba la frontera de noche para no manchar justamente con tanta miseria el espectáculo que se vendía a los turistas"¹⁷⁰. Esta estampa lacerante nos recuerda necesariamente el *Requiem* (*Cuanto sé de mí*, 1957) de José Hierro, elegía por el emigrante fracasado puesta en boca de una suerte de notario que levanta acta de una esquila leída y de lo visto cerca, sin omitir el aldabonazo contra una mala política gubernamental que obliga a emigrar: "Lo doloroso no es morir/ Dies illa acá o allá;/ sino sin gloria..."¹⁷¹, expresión que remite al "-...sin gloria" del verso 32 de nuestro texto. El desamparo de un concreto sector de los exiliados se evocaba igualmente en *Discurso a los jóvenes*; en un exponente de intertextualidad que une en la obra de González dos poemas, se ordenaba allí al dueño de la Banca: "expulsa de tu reino/ manténlos más allá de tus fronteras/ déjalos que se mueran". La técnica del collage de *Requiem* asoma en *Camposanto en Colliure*, si bien sólo en los flashes folklóricos; por contra, el ritmo entrecortado en que se condensa la emoción de aquél difiere de la casi total ausencia de encabalgamientos aquí, indudable signo de ánimo sereno que analiza sobriamente unos hechos. Ha remarcado Alarcos la sintomática rima en asonancia de "gloria" con una retahíla de términos de connotación pesimista¹⁷². El narrador disfraza su pesadumbre de ironía, preguntándose por el precio de toda derrota y manifestando, a la postre, el deseo de que desaparezca la escandalosa dualidad paz/gloria como se borrarán sus palabras con el paso del tiempo.

3.2.7.3 LA PLAZA

Plaza con torreones y palacios, composición homóloga a la pesimista *Preámbulo a un silencio de TU*, traza una imagen descorazonadora de una plaza española en la actualidad. Antes hubo aquí palabras "cargadas de propósitos sinceros"; ahora, la plaza permanece vacía al sol y limpia "de voces y de gestos". El silencio imperante en el presente en este lugar representativo del cuerpo social, donde los hombres se congregan cotidianamente en ceremonias y reuniones políticas, se me antoja el correlato objetivo del que la misma dictadura impone. La disparidad entre un pasado republicano libre y un presente opresivo se muestra en la 2ª estrofa, de principio adversativo: "Y sin embargo,/ cuánta voz gritaría si pudiese,/ cuánta sangre/ -menos odiosa que está indiferencia-/ mancharía de rojo las paredes". El paseo del poeta por la Plaza Mayor en tiempos del franquismo dramatiza su

desesperanza, en la línea de tantos vates responsables del medio siglo que "are, in a way, less confident of a future change and express more openly their disillusionment"¹⁷³. José Hierro en Plaza sola (Quinta del 42, 1953) dibuja en un tono aparentemente elegíaco el retrato de lo que la plaza es (hoy, solitaria y con su fuente seca, induce al poeta a confesar con cierto patetismo: "Andar sintiendo el alma muerta,/ Dios mío, ya sin esperanza...") y de lo que debería ser (entre paréntesis urde una visión ensoñada del pasado: "Ya los balcones solitarios/ se han poblado de hombres que cantan,/ de hombres que sueñan y se yerguen/ en el umbral de la mañana"¹⁷⁴). Paralelamente al poema de González, atisbo en el de Hierro una intencionalidad acusativa inoculada a una conciencia de la temporalidad y a la descripción de una realidad externa "como vehículo para la comunicación de un estado anímico"¹⁷⁵, al estilo del proceder machadiano -desprovisto éste de crítica- en su obra primera. Porque en la plaza se hace también la Historia (repárese en el sentido polisémico de "esa historia" del verso 9 de nuestro texto), en tanto símbolo de la unión y comunidad de destino del pueblo.

NOTAS

1. Carlos M. Rama, La crisis española del siglo XX, 3ª ed., Madrid, Fondo de Cultura Económica 1976, p. 167. El libro tuvo problemas con la censura al editarse.
2. Vid. la conferencia de Francisco Moreno Gómez, "El compromiso sociopolítico de la generación del 27", Madrid, Offiser 1981.
3. Angel González, "Para que yo me llame Angel González", Anthropos, monográfico "Angel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad" (junio 1990) nº 109, p. 25.
4. La ILE se cerró al final de la guerra, considerada como una institución expendedoras de "agentes revolucionarios". Hasta los años 60 no empezaron a tolerarse los pensadores krausistas. J. L. Abellán define el krausismo como una filosofía política de fuste liberal (la libertad de conciencia entre sus rasgos) que a nivel táctico "apela a las formas pacíficas y evolutivas de transformación social, con lo que cae dentro del reformismo" (op. cit., p. 236).
5. Miguel Sonovilla, "Breves acotaciones para una biografía", entrevista en Angel González, verso a verso, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias 1987, p. 105.
6. A. González, "Para que yo...", art. cit., p. 19.
7. Ib., p. 21.
8. Vid. Manuel Fernández Areal, La libertad de prensa en España (1938-1971), Madrid, Edicusa 1971.
9. Carlos Barral, Los años sin excusa, 2ª ed., Madrid, Alianza 1982, p. 215.
10. Luis Ramírez. Cito por I. Fernández de Castro y J. Martínez, op. cit., p. 309.
11. M. Sonovilla, entrev. cit., p. 103.
12. Respecto a la "paranoia" generalizada en el medio intelectual de los 50, datos hay en torno al lenguaje cifrado que se manejaba en las tertulias y cafés. Así, el rumor de infiltración policial se difundió en el jubileo machadiano de 1959, igual que en las Conversaciones poéticas de Formentor del mismo año o en la concesión de los premios A. Machado de poesía y Ruedo Ibérico de novela en 1962.
13. Jaime Gil de Biedma, "Angel", Luna de Abajo, monográfico "Guía para un encuentro con Angel González", 1985, nº 3, p. 26.
14. M. Sonovilla, entrev. cit., p. 134.
15. A. González, "Para que yo...", art. cit., p. 28.

16. M. Somovilla, entrev. cit., p. 120. Vid. Shirley Mangini, Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo (Barcelona, Anthropos 1987) para más información sobre el Club de Amigos de la UNESCO y el Comité del Congreso por la Libertad de la Cultura, sendas tapaderas de actividades culturales agitacionistas. En Los cuadernos de Velintonia de J. L. Cano se reseñan, también, diversos incidentes relativos a estas organizaciones semi-clandestinas.

17. De él dice Celaya en A Armando López Salinas: "Escucha. No se ofende./ No responde con ira al iracundo./ Responde con razones./ Nada le hace temblar. Está seguro/ en lo suyo" (El hilo rojo, op. cit., p. 125).

18. Jorge Semprún, Autobiografía de Federico Sánchez, 6ª ed., Barcelona, Planeta 1978, p. 96. Creo interesante detenerme en el valor documental de esta biografía-novela de un ex-militante comunista, quien esboza la crónica política del Partido a través de sus recuerdos personales. No sólo mata aquí Semprún a su personaje Federico -paralelamente a tantos poetas de los 50 que se deshacen del suyo-, sino que fustiga desde su dramático desencanto los errores en que incurrió el PC: el anacrónico subjetivismo triunfalista, la árida vida legal del militante, la falta de memoria y autocrítica en el seno del Partido, el fracaso de la Huelga Nacional Pacífica de 1959 como síntoma definitivo... Desde 1955, junto con S. Sánchez Montero, Semprún había emprendido la tarea de reconstrucción del PC, ostensible en sus arengas de tono político-religioso encuadradas en el 5º Congreso del PC de aquel año. En su época voluntarista efectuó asimismo sus tentativas en el campo de una "poesía rezumante de sinceridad lírico-estaliniana y de religiosidad alienada" (J. Semprún, *ib.*, p. 85); inserta por su tenática en un extremo realismo social. En 1964 se desliga del Partido. Su convicción sobre la impotencia de la literatura para transformar la sociedad se pone de manifiesto en 1981 cuando, preguntado acerca de qué hicieron los intelectuales contra el régimen, replica: "no hicimos nada" (Shirley Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 163).

19. A. González, "Para que yo...", art. cit., p. 27.

20. Entrev. en Harold Alvarado Tenorio, op. cit., p. 89.

21. Juan García Hortelano, op. cit., p. 21.

22. "Cuando éste (el realismo) ya estaba asentado, se procedió a una programación del mismo instrumentalizándolo al servicio de una determinada apuesta política" (Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-1975), vol. I, Madrid, Alhambra 1980, p. 83).

23. En una encuesta de 1973, se observa en el País Vasconavarro una rotunda actitud favorable a la huelga: "en el norte, la huelga parece estar altamente asociada a compañerismo, instrumento de negociación y acción política" (Antonio López Pina y Eduardo L. Aranguren, La cultura política de la España de Franco, Madrid, Taurus 1976, p. 87).

24. Vid. Fanny Rubio, op. cit., p. 415.

25. Rossanna Rossanda, Un viaje inútil o de la política como educación sentimental, Barcelona, Laia 1984, p. 110.

26. Juan Pablo Fussi, "La reaparición de la conflictividad en la España de los 60" en Josep Fontana

(ed.), España bajo el franquismo, Barcelona, Crítica 1986, p. 167.

48. 27. Francisco J. Díaz de Castro, "Lectura de Proseñas o menos" en Anthropos, nº monográfico cit., p. 22.
28. A. González, "Para que yo...", art. cit., p. 22.
29. M. Sonovilla, entrev. cit., p. 137.
30. A. González, "Diálogo con uno mismo a través de 5 preguntas formuladas" en Luna de Abajo, nº monográfico cit., p. 57.
31. Ana María Moix, 24 x 24. Entrevistas, Barcelona, Península 1972, p. 185.
32. M. Sonovilla, entrev. cit., p. 122.
33. Ib., p. 136.
34. Miguel Fernández Braso, op. cit., p. 394.
35. A. González, Poemas, Madrid, Cátedra 1980, p. 23.
36. Luis García Montero, "Impresión de Angel González", Insula (enero 1993) nº 553, p. 26.
37. José Luis García Martín, op. cit., p. 17.
38. Francisco Ribes, Poesía última, Madrid, Taurus 1975, p. 12.
39. Ib., p. 58.
40. Florentino Martino, 4 poetas de la España actual, Caracas, Arte 1963, p. 16.
41. Rubén Vela, op. cit., p. 87.
42. Leopoldo de Luis, op. cit., p. 270.
43. En Luna de Abajo, nº monográfico cit., p. 48.
44. José Olivio Jinénez, "De la poesía social a la poesía crítica: a propósito de Tratado de urbanismo (1967) de A. González", art. cit., p. 290.
45. J. Batlló, op. cit., p. 323.
46. Jerónimo-Pablo González Martín, Poesía hispánica 1939-1969. Estudio y antología, Barcelona, El Bardo 1970, p. 59. La siguiente cita pertenece a la misma página.
47. Paul Ilie, "The Disguises of Protest: Contemporary Spanish Poetry", Michigan Quarterly Review

(winter 1971) nº 10, p. 45.

48. Vid. José Angel Ascunce Arrieta, "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición", Letras de Deusto (enero-julio 1980) vol. 10, nº 19.

49. Martín Vilumara, reseña de Palabra sobre palabra. Cito por J.-P. González Martín, op. cit., p. 109. Según indicación de este último, Si la píldora... forma parte de una trilogía de revistas integrada por La Trinchera y Camp de l'Arpa, fundada en 1972, empresas ideológicamente izquierdistas "aunque sin partido determinado" en las que jugaron un papel importante J. Batlló y él mismo, sobre todo en la creación de una nómina de poetas en castellano, catalán, gallego y euskera no ajenos a la estética realista. Vid. J.-P. González Martín, "Una revista ilegal de poesía en la España franquista. Si la píldora bien supiera, no la doraran por defuera. Revista exterior de poesía hispana (1967-1969)" en Diálogos Hispánicos de Amsterdam, monográfico "Medio siglo de cultura (1939-1989)", 1990, nº 9. Volviendo sobre la ambigüedad, arguye García Martín en op. cit., p. 204: "Una doble función cumple este eliminar las referencias demasiado concretas a la realidad histórica: evitar la censura -función hoy desaparecida, pero no en el momento de la 1ª edición del libro- y generalizar la anécdota a otras situaciones semejantes". Otra utilidad de la imprecisión poética radica en la captatio benevolentiae, según Vladimir Mayakovsky: "hay que interesar a los oyentes con la ambigüedad, de manera que ignoren de qué parte estoy" (Poesía y revolución, Barcelona, Península 1974, p. 76).

50. Florencio Martínez Ruíz, op. cit., p. 22.

51. Antonio Hernández, op. cit., p. 310.

52. Andrew P. Debicki, Angel González, Barcelona, Júcar 1989, p. 79. En J. R. J. de Proseñas o menos, la evocación del maestro da pie a una divertida parodia del artífice que se atolondra en una maniática corrección de sus versos ("no lo toques ya más"). Por su parte, Otero repetía el guiño juanramoniano en No lo toques ya más de Que trata de España (1964).

53. Entrevista en H. Alvarado Tenorio, op. cit., p. 87. En otro lugar enjuicia la impronta krausista de Machado en "su gusto por la obra bien hecha, su liberalismo, su sentido ético, su amor a la naturaleza, su veta castellanista y su respeto por todas las manifestaciones de la cultura popular" (A. González, Aproximaciones a A. Machado, México, Universidad Nacional Autónoma 1982. Cito por Francisco Abad, "Crítica literaria y lengua poética de A. González" en Antropos, nº monográfico cit., pp. 55-56).

54. "Coloquio sobre poesía" en Olvidos de Granada, nº monográfico cit., p. 130.

55. G. Celaya, Itinerario poético, op. cit., p. 22. La peculiar batalla poética de Celaya en un sistema totalitario tal el franquista alcanza su verdadero relieve a la luz de esta aserción de Fernando Morán: "Porque el lenguaje oficializado es, al fin y al cabo, un lenguaje de pequeña extensión. La mera vuelta a los giros castizos, escribir como se habla, basta para colocar en su sitio al lenguaje oficializado" (F. Morán, op. cit., p. 22). Reconoce González a su vez que Celaya "enseñó a muchos, y a mí en particular, a aproximarse al mundo real, a la vida cotidiana y circundante, al hombre, en suma" (N. Fernández-Braso, op. cit., p. 395).

56. G. Celaya, Poesía y verdad, op. cit., p. 133.

57. Cito por A. Chicharro Chamorro, op. cit., p. 67.

58. Luis Suñén, "Blas de Otero, con los ojos abiertos", Reseña, 1976, nº 91, p. 18. Distingue Celaya también un grupo muy "bueno" entre los jóvenes cultivadores de la poesía social -González, Biedma, Barral, Fuertes...-, "diferenciándose éstos de él y de los viejos poetas sociales en que ellos estaban más politizados, mientras que los jóvenes son más narrativos y hacen una poesía más testimonial" (Cito por A. Chicharro Chamorro, op. cit., p. 67).
59. A. González, "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero" en J. A. Ascunce Arrieta (ed.), Al amor de Blas de Otero, San Sebastián, Universidad de Deusto 1986, p. 75. En Prosenas o menos se incluyen, además, dos poemas-homenaje a Otero.
60. Entrev. en H. Alvarado Tenorio, op. cit., p. 85.
61. De Aviso, fechado en 1946. En la apostilla al poema en la edición de El hilo rojo, página 15, aclara Celaya que tales versos deben leerse como una denuncia del perfectismo de los poetas oficiales, ajenos a los problemas del pueblo, al que -según Lenin- "hay que darle siempre lo mejor". Una mala conciencia análoga es la desplegada por Otero en Palabra viva y de repente -"da vergüenza encender una cerilla,/ quiero decir un verso en una página" (de Que trata de España en B. de Otero, op. cit., p. 149)-, similar al malestar experimentado por Celaya ante el obrero en A. Andrés Bastera: "qué inútilmente escribo, qué mal gusto despliego" (de Las cartas boca arriba en Itinerario poético, op. cit., p. 66).
62. "El poeta y el crítico", coloquio entre A. González y E. Alarcos en A. González, verso a verso, op. cit., p. 60.
63. A. González en Encuentros con el 50, op. cit., p. 40. Añade en otra entrevista: "éramos conscientes entonces del parentesco que nos aproximaba a la poesía social de la generación anterior -aunque casi todos hayan alterado o negado posteriormente esa postura" (Shirley Mangini, Jaime Gil de Biedma, Madrid, Júcar 1980, p. 14). Nota además el asturiano que publican en la colección Colliure, en una línea anti-dictadura, "poetas poco dotados para eso, como Caballero Bonald o Carlos Barral, escritores más bien barrocos" (M. Somovilla, entrev. cit., p. 119), quienes imprimen un nuevo giro a su poesía bajo una presión interior antes que por cualquier mediatización.
64. José Agustín Goytisolo, "Elogio nada desmedido de... A. González" en Luna de Abajo, nº monográfico cit., p. 32.
65. J. Gil de Biedma, "Angel", art. cit., p. 27.
66. "Coloquio sobre poesía" en Olvidos de Granada, nº monográfico cit., p. 34.
67. Entrev. en Eduardo García Rico, art. cit., p. 30.
68. Entrevista en H. Alvarado Tenorio, op. cit., p. 88.
69. Alvaro Salvador, "Angel González o la poética del pudor" en Olvidos de Granada, nº monográfico cit., p. 76.
70. Conferencia-recital en Tino Villanueva, op. cit., p. 24.

71. Entrev. en E. García Rico, art. cit., p. 31.
72. A. González, Poemas, op. cit., p. 16.
73. Entrev. en T. Villanueva, op. cit., p. 186.
74. L. García Montero, "Impresión...", art. cit., p. 26.
75. Douglas K. Benson, "La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Angel González", Hispania, 1981, nº 64, p. 576. Tino Villanueva vislumbra en el discurso en letra redonda la 1ª actitud poética -pura- de González, mientras detecta en los versos en cursiva el estímulo vital, ya no sólo literario, que desde mediados de los 50 marca su quehacer poético (Vid. T. Villanueva, "Aspero mundo de A. González: de la contemplación lírica a la realidad histórica", Journal of Spanish Studies: 20th Century, Spring and Fall 1980, vol. 8, nº 1-2, p. 175).
76. Joaquín González Muela, La nueva poesía española, Madrid, Alcalá 1973, p. 43.
77. Y el verso se hizo hombre de Ancia (1958) en B. de Otero, op. cit., p. 89.
78. Vid. A. Salvador, "A. González o...", art. cit., p. 76. Alude el crítico a la ponencia de Castellet, "4 notas para un coloquio sobre realismo" expuesta en el Seminario "Realismo y Realidad en la literatura contemporánea", que tuvo lugar en los bajos del Hotel Suecia en 1963.
79. Andrew P. Debicki, Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, Madrid, Júcar 1987, p. 124.
- 79bis. Pareja rebelión se desprende de Con palabras distintas del valentino La memoria y los signos. Esa poesía que empezó asesinando "un cadáver" y "huyó a las manos/ del hombre duro, instrumental, naciente", una poesía-arma en acción, no obtendrá la aquiescencia del poeta (vid. José Angel Valente, Punto cero. Poesía 1953-1979, Barcelona, Seix Barral 1980, pp. 209-210; en adelante, citamos J. A. Valente, op. cit.).
80. Pere Rovira, "Los prosemas de A. González", Insula (diciembre 1985) nº 469, p. 10.
81. L. García Montero, "Impresión...", art. cit., p. 26.
82. Vid. Martha La Follette Miller, "The Uses of Play and Humour in A. González' Second Period" en Susana Rivera y Tomás Ruíz Fábrega (eds.), Simposio-homenaje a Angel González, Madrid, José Esteban ed. 1987, pp. 114-117.
83. A. Salvador, "A. González o...", art. cit., p. 77.
84. A. González, Poemas, op. cit., p. 23. En cuanto a su ya indicada percepción sobre cierto tipo de poetas, es cierto que el norteño, lo mismo que J. A. Goytisolo, se ensaña a veces en sus diatribas. Ahora bien, uno y otro son superados con creces por la acrinonia de J. A. Valente, quien convierte su Arte de la poesía (El inocente, 1970) en una suerte de letanía del insulto.

85. Carmen Borja, "El sentimiento elegíaco en la poesía de Angel González" en Anthropos, nº monográfico cit., p. 58.
86. Vid. "El poeta y el crítico", coloquio cit., p. 61.
87. Vid. J. M. Caballero Bonald, reseña de Grado elemental en Insula (febrero 1963) nº 195, p. 4.
88. María Payeras Grau, "A. González: un espíritu burlón" en Anthropos, nº monográfico cit., p. 38.
89. A. Salvador, "A. González o...", art. cit., p. 77.
90. Andrew P. Debicki, Poesía del conocimiento, op. cit., p. 136.
91. M. Payeras, "A. González...", art. cit., p. 44.
92. D. K. Benson, "La ironía...", art. cit., p. 579.
93. F. J. Díaz de Castro, art. cit., p. 51.
94. Gonzalo Sobejano, "Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Angel González" en S. Rivera y R. Ruiz (eds.), Simposio-homenaje a Angel González, op. cit., p. 36.
95. P. Rovira, "Los prosemas...", art. cit., p. 10.
96. A. González, "Biografía" en Luna de Abajo, nº monográfico cit., p. 137.
97. Georgina Cisquella et al., 10 años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976), Barcelona, Anagrama et al., 1977, p. 51.
98. José Sánchez Reboredo, op. cit., p. 163.
99. A. González, Poemas, op. cit., p. 18.
100. Entrev. en T. Villanueva, op. cit., p. 170.
101. Emilio Alarcos Llorach, Angel González, poeta. Variaciones críticas, Oviedo, Universidad, Archivum 1969, p. 20.
102. M. Payeras, "A. González...", art. cit., p. 40.
103. D. K. Benson, "Angel González y Muestra (1977): las perspectivas múltiples de una sensibilidad irónica", Revista Hispánica Moderna (1978-1979), nº 40, p. 43.
104. D. K. Benson, "La ironía...", art. cit., p. 575.
105. A. González, Poemas, op. cit., p. 19.

106. D. K. Benson, "La ironía...", art. cit., p. 571.

107. *Ib.*, p. 579. En efecto, el lector moderno, por su mismo punto de vista empírico, asentirá antes a un hablante fiable que autocorrija sus excesos emocionales con cierto grado de escepticismo, al igual que aprenderá a dudar de todo hablante no fiable que rompa el principio cooperativo entre autor implícito y la voz que habla en el poema.

108. Vid. Andrew P. Debicki, Angel González, op. cit., p. 27.

109. L. García Montero, "Impresión...", art. cit., p. 26.

110. Jean Lechner, op. cit., vol. II, p. 113. No obstante, ha admitido un González pundonoroso su abuso del comodín irónico, una veta "que desarrollé posiblemente hasta agotarla. No se puede seguir escribiendo en el mismo tono sobre las mismas realidades, porque la realidad, fundamentalmente, ha cambiado menos de lo que parece, y quizá la única salida sea esa: escandalizar, hacer cosas que no lesten, no por lo que dicen, sino por lo que son" (Federico Campbell, op. cit., p. 371).

111. G. Sobejano, "Salvación...", art. cit., p. 25.

112. J. O. Jiménez y Dionisio Cañas, 7 poetas españoles de hoy, México, Oasis 1983, p. 110.

113. En su análisis del poema, ha recalado Antonio Armisen en el contraste entre el nombre angélico y el apellido simbólicamente vulgar del poeta, lo que no es óbice para que, en su autopresentación poemática, se incline tanto por la solidaridad como por la desmitificación. De este modo, "el poeta se identifica más con lo bajo, lo caído, con lo descendente y con la voluntad de arraigar que con el tradicional componente ascensional de la pretensión angélica" ("Sobre el hombre y el nombre. Primeras notas a Para que yo me llame Angel González", Poesía en el Campus, monográfico "Angel González", 1992-1993, nº 24, p. 14).

114. Vid. T. Villanueva, "Aspero mundo...", art. cit., p. 175.

115. A. González, Poemas, op. cit., p. 20.

116. T. Villanueva, op. cit., p. 147.

117. Vid. "El poeta y el crítico", coloquio cit., pp. 83-84.

118. T. Villanueva, op. cit., p. 158.

119. M. Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., p. 77.

120. F. Martino, "La poesía de A. González", Papeles de Son Armadans, 1970, LVII, nº CLXXI, p. 230.

121. Vid. Margaret H. Persin, Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60, Madrid, Ed. J. Porrúa Turanzas 1986, pp. 139-140.

122. M. Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., p. 81. Sería un craso olvido omitir la mención

del soneto *Donde pongo la vida pongo el fuego*. El texto, plagado de juegos antitéticos, emula los propios de la poesía conceptista barroca. Por encima de la interpretación amorosa (propiciada a partir de algunas metáforas de índole mística tal "fuego", "herida", "fe"...), el vitalismo aquí desplegado lo justifico mejor como el afianzamiento del hablante-poeta en el compromiso. Idéntica polisemia, en razón de su calculada ambigüedad, irradia de *En ti me quedo* de *Palabra sobre palabra* que, análogamente a la famosa composición publicada en 1941, *Se equivocó la paloma* de Alberti, nos hace dudar sobre si se habla de amor erótico o de patriotismo/política.

123. José María González, *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, EDI-6, 1982, p. 182.

124. Vid. "El poeta y el crítico", coloquio cit., p. 61.

125. Vid. T. Villanueva, op. cit., p. 131.

126. Dentro de esta temática -la guerra en sentido genérico-, Sahagún en *Noche del soldado de Estar contigo* acentúa el lado emocional mientras Miguel Labordeta, en un parejo escenario de trincheras en *Mi antigua juvenil despedida*, de 1951, hace lo propio. Sin embargo, lo fatal del deber de matarse se acompaña en este poema de la acusación contra los gobernantes, la solidaridad con el humano enemigo y la loa de la vida, sin que falte esa ruptura del sistema referido al instinto de supervivencia, que diría Bousoño: "Déjalo. No importa./ No está mal morir" (M. Labordeta, *Epilírica*, Barcelona, Lumen 1981, p. 76). Dicho absurdo reaparece en *El que huye* (*Misa solemne*, 1966) de Manuel Mantero, cuya trama resalta el contraste entre la cobardía del desertor y el coraje de los soldados muertos: "la muerte no era triste en sus semblantes/ porque echaban de menos, no la vida,/ sino la muerte" (M. Mantero, op. cit., p. 220). Clausurando esta lista de muestras representativas, *El muerto* (*Ley del canto*, 1970) de Mariano Roldán se asemeja en parte a *El campo de batalla* por el inicio conversacional y la abstracción. No obstante, el poema de González difiere de todos ellos: elude el patetismo lacrimógeno del texto de Sahagún, resulta menos declaratorio que el de Labordeta, adolece del heroísmo subyacente en el de Mantero y se distingue del de Roldán en que el hablante no "hizo" sino que "vio" una guerra, omitiendo también el postrer tópico del ubi sunt?

127. D. K. Benson, "Linguistic Parody and Reader Response in the Worlds of A. González", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1982, nº 7, p. 16.

128. Julián Palley, "A. González y la ansiedad de la influencia" en S. Ribera y T. Ruiz (eds.), *Simposio-homenaje a Angel González*, op. cit., p. 79. Palley ha comparado esta composición con *El herido* de Miguel Hernández, semejante en el truncamiento de la expectativa lectora a raíz de la desfamiliarización y las rupturas lingüísticas.

129. Vid. D. K. Benson, "La ironía...", art. cit., p. 577. No quisiera dar por terminado el análisis de *El campo de batalla* sin recordar la primorosa traducción de *Regum ultima ratio* (composición también incluida en el apartado "El homenaje del mundo" a España en *Romancero de la resistencia española* de Puccini) de Stephen Spender realizada por Gil de Biedma y publicada en el nº 61, 1961, del suplemento "Poesía del Mundo" de *Poesía de España*. En el nº 8 del año siguiente, figura el poema de Emilio Prados titulado *Stephen Spender ha vuelto a visitarme*, precedido de una nota aclaratoria anunciando que aquella traducción había inspirado "estos versos" al anciano poeta, quien los había enviado a la publicación días antes de su fallecimiento. Merece la pena transcribir el cierre de la pieza de Spender, en versión de Jaime Gil, donde brilla con luz propia ese

"muchacho muerto al pie de los olivos" que "mejor habría servido de blanco para un beso": "Considerad su vida que no tuvo valor/ en términos de empleo, fichas de hotel y archivos gráficos./ Pensad: sólo una bala en diez mil mata a un hombre./ Y preguntad: ¿vale la pena ese derroche/ para matar uno tan joven y tan tonto,/ tendido al pie de los olivos, oh mundo, oh muerte?".

130. En Redoble de conciencia (1951), de B. de Otero, op. cit., p. 81.
131. J. O. Jiménez, "De la poesía social a la poesía crítica...", art. cit., p. 292.
132. F. Martino, "La poesía de A. González", art. cit., p. 45.
133. G. Sobejano, "Salvación...", art. cit., p. 41.
134. J. Palley, "A. González y la ansiedad...", art. cit., p. 79. Señala el estudioso la relación de la pieza con Estatua ecuestre de Cántico de J. Guillén y otra de Valente, de idéntico título, en El inocente.
135. M. Payeras, "A. González...", art. cit., p. 36.
136. C. Sahagún, op. cit., p. 171.
137. Vid. G. Celaya, Poesía y verdad, op. cit., p. 104.
138. M. Payeras, "A. González...", art. cit., p. 43.
139. Vid. "El poeta y el crítico", coloquio cit., pp. 71-72.
140. E. Alarcos, op. cit., p. 147.
141. G. Sobejano, "Salvación...", art. cit., p. 31.
142. C. Sahagún, op. cit., pp. 169-170.
143. T. Villanueva, "Aspero mundo...", art. cit., p. 177.
144. J. L. García Martín, "La poesía última de A. González" en Luna de Abajo, nº monográfico cit., p. 64.
145. F. Martino, "La poesía de A. González", art. cit., p. 245.
146. Andrew P. Debicki, Angel González, op. cit., p. 45.
147. José Manuel López de Abiada, "La ironía como rasgo generacional definidor en los comienzos del grupo del 50. Apostillas a 3 poemas representativos de J. A. Goytisolo, J. Gil de Biedma y A. González" en Diálogos Hispánicos de Amsterdam, nº monográfico cit., p. 54.
148. Vid. T. Villanueva, op. cit., pp. 182-184.

149. Así reza la estrofa conclusiva: "Las normas son prudentes. Leedlas, hijos míos, / y aplicadlas con calma. Evitad desafíos, / dudas y pensamientos, que todo trae líos" (Lorenzo Gomis, Poesía 1950-1975, Barcelona, Plaza & Janés 1978, p. 166; en adelante, citamos L. Gomis, op. cit. Un poema análogo publicado en la revista zaragozana Despacho Literario, 1960, nº 2, p. 6, es Lanzaba sus palabras de Antonio Fernández Molina, donde un personaje despótico imparte a un auditorio -"niños míos"- equívocas enseñanzas, amén de una "bendición de plomo / y de silencio". También en 1960 se publica Vacances pagades de Pere Quart, quien en Aquella bèstia alegoriza la "ira temerosa" del Hombre frente a la bestia que piensa. Abundando en el no pensar, recordemos asimismo la Ley de Responsabilidades Políticas, creada en 1939, por la que constituía delito el hecho de sembrar "ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles" (Manuel Vázquez Montalbán, Los demonios familiares de Franco, Barcelona, DOPESA 1978, p. 35).

150. Margaret H. Persin, op. cit., p. 27. Igual de antifrástico se me antoja el texto La concordia (La memoria y los signos) de Valente, donde el ritornello "jamás la violencia" proferido por el "coro" de los poderes fácticos queda contravenido a cada momento por una sucesión de hechos violentos. El lector avisado hace, por supuesto, la lectura oportuna.

151. J. M. López de Abiada, art. cit., p. 52.

152. T. Villanueva, op. cit., p. 341.

153. W. Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., p. 83.

154. D. K. Benson, "La ironía...", art. cit., p. 578.

155. Eugenio de Nora, Poesía (1939-1964), León, Provincia, Diputación provincial 1975, p. 171. Una pieza esta que despierta "el recuerdo referencial de tantos que fueron fusilados -'paseados', se decía- en plena calle, en una macabra caza al hombre" (Víctor García de la Concha, La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos, Madrid, Prensa Española 1973, p. 390). Otro tanto ocurre en Pequeña noticia a Rafael Alberti de Jesús López Pacheco; leemos en la 1ª estrofa: "Hay guerras que se pierden / y nunca están perdidas. / Bajo la paz impuesta por la guerra, / el pueblo calla, espera y no se olvida" (Algunos aspectos del orden público en el momento actual de la historia de España, México, Alacena 1970, p. 71).

156. L. Alonso Tejada, La represión sexual en la España de Franco, Barcelona, Luis de Caralt ed., 1977, p. 72. Carmen Martín Gaité recuerda la década del 40 como un período marcado por la condena del despilfarro: "Las palabras restricción y racionamiento sufrieron un desplazamiento semántico, pasando a abonar otros campos, como el de la relación entre hombres y mujeres, donde también constituía una amenaza terrible dar alas al derroche" (Usos amorosos de la posguerra española, Barcelona, Anagrama 1987, pp. 13-14).

157. G. Sobejano, "Salvación...", art. cit., p. 32.

158. "El poeta y el crítico", coloquio cit., p. 77.

159. E. Alarcos, op. cit., p. 98. Un poema equiparable a éste es Old America en Años inciertos de J. M. Valverde, con un inicio muy parecido ("La calma es perfección, como estos céspedes") y el desenmascaramiento de lo aparente gracias a la acotación mordaz mucho más explícita: "(Para lograr tan nítido reposo / hay trabajo ruidoso allá detrás, / y hay países pobres que malviven / y hay armas y crueldad)" (J. M.

Valverde, op. cit., p. 191).

160. G. Sobejano, "Salvación...", art. cit., p. 43.

161. J. O. Jiménez, "De la poesía social a la poesía crítica...", art. cit., p. 294.

162. Ib., p. 299. González dedica una tercera composición al tema, *Introspección mecanicista*, pieza ausente de su obra completa y editada en *Revista de Occidente*, 1970, nº 70, según puntualización de Carlos Clavería en "Un detalle sobre la partenogénesis metálica en A. González" en *Anthropos*, nº monográfico cit., p. XIV.

163. Andrew P. Debicki, *Angel González*, op. cit., p. 46. Una pieza de comienzo ("un día que moría un poco") y aire similar al de ésta es *Perdí pie (Jinete de espaldas)*, 1970 de Antonio Fernández Molina. Vid. A. Fernández Molina, *El cuello cercenado. Antología poética*, Universidad de Zaragoza 1991, p. 101.

164. Antonio Domínguez Rey, reseña de *Tratado de urbanismo*, *El País*, 18-8-1976, p. 15.

165. J. A. Goytisolo en *The Publicity (Algo sucede)* se confiesa fastidiado al "no poder ver el mundo/ sin su capa de afeites/ y colores malignos". Valverde en *Tango del mal consumidor (Años inciertos)* dice permanecer ajeno a la incitación consumista "a que viva mejor". Badosa en *Lo que está haciendo el hombre de la calle (En ronán paladino)* se lamenta de que el ciudadano de a pie se embrutezca a base de no pensar ni conversar, sin más cultura que la "sabiduría deportiva": "Es experto, esto sí, y es también docto/ en el arte de la publicidad:/ por algo ve 'la tele', que le nutre/ de gran cultura media y general" (E. Badosa, op. cit., p. 184).

166. Blas de Otero, recalcitrante poeta marxista hasta el fin (en 1970 declara en *Ergo sum* que "a los 52 años sigo pensando lo mismo que Carlos Marx"), fustiga en *Título de gasoil*, con fecha de 1969, al "Madrid iluminado como una diapositiva" -pensemos en *Centro comercial-*, ciudad muerta por culpa del desenfreno materialista: "inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo" (Vid. B. de Otero, op. cit., pp. 231-232).

167. El poema XI, por ejemplo, muestra a través del procedimiento adversativo el contraste entre la exuberancia natural de la tierra guatemalteca y la chocante penuria del "indito". El colofón aclara el enigma: "Pero en los ranchos del indito brota/ un oscuro silencio/ del tronco mismo de la vida, como/ la pocha del cacao, y crece y crece,/ y llega a ser virtud el abandono,/ y dignidad la curva de la espalda,/ y ciencia el no querer saber qué pasa/ sobre el blanco mantel del padrecito" (Rafael Guillén, *Gesto segundo*, Barcelona, Instituto Catalán de Cultura Hispánica 1972, p. 34). En otro poema del libro, también fechado en Guatemala en 1965, el poeta hace expreso su compromiso; dirá en un verso: "Guatemala me pone de rodillas" (Ib., p. 16).

168. Martha La Follette Miller, "Political Intent versus Verbal Play in 'La paloma' by A. González", *Perspectives on Contemporary Literature*, 1985, vol. 2, p. 98.

169. J. O. Jiménez, *La presencia de A. Machado en la poesía española de posguerra*, op. cit., pp. 174-175.

170. "El poeta y el crítico", coloquio cit., p. 66.

171. Cito por Aurora de Albornoz, José Hierro, Barcelona, Júcar 1981, p. 169.

172. Vid. E. Alarcos, op. cit., p. 161.

173. Santiago Daydi-Tolson, op. cit., p. 148. Valente ofrece en Poemas a Lázaro dos imágenes contrapuestas de una simbólica plaza desierta. La plaza revive una reunión pretérita de hombres unidos por "palabras pronunciadas/ con idéntica fe"; "Aquí/ latía un solo corazón unánime", se dice explícitamente. Por contra La mentira ubica en la plaza no ya el discurso de algún orador bienintencionado y disidente sino las "palabras como globos hinchados" de "los mercaderes del engaño" que proliferan en plena dictadura (vid. J. A. Valente, op. cit., pp. 122-123 y 125-126).

174. Cito por Aurora de Albornoz, José Hierro, op. cit., pp. 158-159. Carlos Bousoño ha comentado magistralmente la escena postrera de la película On the beach (La hora final), basada en parte en el efecto dramático de la contraposición entre una plaza poco antes colmada de gente y luego vacía, imagen que da plásticamente la trágica medida de una guerra atómica que ha destruido a la humanidad (vid. "La sugerencia en la poesía contemporánea", Revista de Occidente, nov. 1964, nº 20, pp. 201-204).

175. Andrew P. Debicki, "José Hierro a la luz de A. Machado", Sin nombre (oct.-diciembre 1978) vol. 9, nº 3, p. 44.