

## EL HUMOR Y LA POÉTICA EN ÁNGEL GONZÁLEZ

CAROLINA CORBACHO CORTÉS

El humor constituye una habilidad singular del ser humano, porque, sin duda, aunque calificuemos de ocurrentes una determinada situación, la conducta de un animal o la forma de un objeto, entre otros casos, la comicidad tiene que ver con la interpretación divertida de un hecho, y esto presupone llevar a cabo una actividad lógica y un gesto de complicidad, según un acuerdo social de lo que se entiende por festivo<sup>1</sup>.

El arte y el humor poseen en común bastantes rasgos, puesto que ambos configuran códigos de expresión de las individualidades humanas que otorgan placeres de manera gratuita. Por ello, la escritura festiva no sólo representa una manera de elaborar la materia verbal, sino también una fórmula muy elocuente del ludismo que envuelve al arte. No obstante, esta cuestión no es simple y baladí, pues atañe al complejo asunto de los principios que definen la estética<sup>2</sup>.

El estilo humorístico es especialmente significativo en determinados momentos de la historia literaria, en ciertas etapas y obras de un autor y, sobre todo, en la trayectoria de algunos escritores, para quienes este particular tipo de ingenio se convierte en seña de identidad. Es el caso del poeta Ángel González, quien comparte con otros compañeros de su hornada generacional la delectación por el enunciado agudo y penetrante, como una singular

---

<sup>1</sup> Como asevera E. Bergson, «fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico», *La risa*, Valencia, Ed. Prometeo, pág. 13.

<sup>2</sup> *Vid.*, para las relaciones que existen entre el arte y el juego, el tratado de A. Huizinga, *Homo ludens* (Madrid, Alianza Editorial, 1972). También los estudios de R. Senabre, «Humor y lenguaje» (en AA.VV., *El humor en España. Diálogos Hispánicos*, n.º 10, 1992, págs. 11-26), sobre la expresión humorística en la lengua, y de Miguel Ángel Garrido, «Jalones para una teoría del humor» (en *Ínsula*, n.º 579, 1995, págs. 1-4), acerca de la complejidad que entraña la definición del concepto de humor.

manera de representar su poética a la que no es ajena la reflexión sobre el oficio del escritor.

El planteamiento de los propósitos que anima a cada artista en su acto creador constituye uno de los debates más apasionados de la historia del arte. En nuestra literatura contemporánea adquiere una dimensión destacada en torno a las décadas de los años cincuenta y sesenta, puesto que las circunstancias sociales y políticas de España se convirtieron en un acicate para meditar acerca del compromiso que debería mantener el poeta en su doble vertiente: humana y estética. El litigio revela la compleja y, a veces, difícil forma de conciliar el arte con la historia, pues con frecuencia deriva en la disyuntiva de situar la poesía entre la comunicación de la realidad humana o la expresión de otros espacios recónditos, sólo conocidos a través del lenguaje.

La invocación de los ideales comunicativos entronca con la visión aleixandrina de una poesía humanizada, transmisora de unos valores éticos<sup>3</sup>. Es una vía que aboga por una poética reveladora de la situación histórica y social, por una literatura convertida en testimonio de la realidad colectiva que exige una escritura adecuada a tales presupuestos: tono narrativo, reducción de las imágenes irracionales, prosaísmo, sencillez léxica, predominio de los temas y, en muchos casos, pobreza literaria<sup>4</sup>.

En 1965 Leopoldo de Luis publica su conocida antología *Poesía social*, dando cabida a una nómina extensa de autores que suscriben una actitud literaria de denuncia, como ejemplifican estos versos de Blas de Otero<sup>5</sup>:

Pero yo no he venido a ver el cielo,  
te advierto. Lo esencial  
es la existencia; la conciencia  
de estar en esta clase o en la otra.

Es un deber elementa.

Como antecedentes claros de estos postulados se encuentran, entre otros, la «Elegía Cívica» de R. Alberti o el manifiesto de P. Neruda «Sobre una poesía sin pureza», publicado en *Caballo verde para la poesía*, donde se inserta una serie de invectivas dirigidas contra la «poesía pura y deshumanizada» que se había enarbolado durante las Vanguardias.

<sup>3</sup> Muy elocuentes resultan, en este sentido, algunos aforismos de V. Aleixandre: «Cada día está más claro que toda poesía lleva consigo una moral», «No hay más que un poema verdadero: el de la inminente comunicación», *Poesía moral y público* (1959), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968, págs. 1570-1580.

<sup>4</sup> Vid. S. Sanz Villanueva, *Literatura actual. Historia de la literatura española. Siglo XX*, tomo 6/2, Madrid, Ariel, 1984, pág. 391.

<sup>5</sup> Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología (1939-1968)*, Madrid, Alfaguara, 1969, pág. 126.

También desde el campo de la reflexión filosófica existían precedentes; en este sentido, la teoría marxista hizo especial hincapié en la función social del arte, entendida como reflejo de la realidad histórica (como buena muestra ha dado el arte soviético durante el período del «realismo socialista»). Tales consignas fueron, asimismo, ampliamente divulgadas por la prensa republicana, especialmente a través de la revista *Octubre*<sup>6</sup>.

Posteriormente, J. P. Sartre concilia estas ideas con el pensamiento existencialista en su conocido ensayo *Qu'est-ce que c'est la littérature?*, sin duda una fuente muy alentadora para los ánimos de aquellos autores que a mediados de siglo apuestan por una literatura *engagée*, es decir, por un arte que sea el reflejo de una determinada visión de la realidad. El ejercicio de la escritura –según estos principios– se convierte en un instrumento de transformación social<sup>7</sup>.

Para los escritores del denominado Grupo poético de los cincuenta<sup>8</sup>, adoptar un compromiso con el arte, sin obviar las circunstancias históricas, lleva consigo el arduo esfuerzo de saber aunar la estética con la ética<sup>9</sup>. La poesía emerge entonces como un acto de comprensión de la realidad, según afirma J. Gil de Biedma en el siguiente testimonio:

«Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive. En principio, la poesía me parece una tentativa, entre otras muchas, por hacer nuestra vida un poco más inteligible, un poco más humana»<sup>10</sup>.

Sin embargo, también el arte representa un proceso de significación para los que consideran que la poesía es un medio de conocimiento, porque a través de ella se interpreta simbólicamente la realidad<sup>11</sup>. Desde esta perspectiva

<sup>6</sup> Los títulos de algunos de sus artículos son, a este respecto, muy ilustrativos: *v. gr.*, «Engels y la literatura socialista» (n.º 1, 1933, pág. 1), «Lenin, la literatura y el arte» (n.º 3, 1933, pág. 57), «Por una literatura proletaria» (n.º 3, 1933, pág. 56).

<sup>7</sup> Entre otras consideraciones, afirma J. P. Sartre que «el escritor *comprometido* sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio», *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1976, pág. 57.

<sup>8</sup> Algunos autores –como J. Olivio Jiménez– prefieren hablar de «promoción del 60», puesto que en torno a esa década sus integrantes adquieren una voz lírica más personal. *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pág. 17.

<sup>9</sup> Así lo proclama, entre otros, Claudio Rodríguez en «Unas notas sobre poesía»: «La validez del arte entraña moralidad. No como espejo o faro, como moraleja o propaganda, sino como fundamental elemento integrador de la persona completa», en P. Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, pág. 169.

<sup>10</sup> *Ibidem*, págs. 118-119.

<sup>11</sup> Estas ideas fueron divulgadas por Carlos Barral en un artículo publicado por la revista *Laye* en 1953, con el significativo título de «Poesía no es comunicación», como réplica a las tesis defendidas por C. Bousoño en su *Teoría de la Expresión Poética*, donde definía la poesía como comunicación de un acto psíquico que existe de forma previa a la construcción del poema.

se asevera que los contenidos líricos adquieren luz a través del lenguaje; la revelación poética, por tanto, es inherente al acto creador de la escritura, como proclaman otros miembros del grupo, entre los que se encuentra J. A. Valente<sup>12</sup>.

La poesía, en cualquiera de los casos, representa una empresa lingüística que conduce a unas realidades determinadas, de ahí el unánime celo que las distintas individualidades muestran por hallar un estilo fiel a los principios estéticos y a sus ideales humanos. El empeño es modelar voces propias sin tener que rendir tributo a los temas ni arruinar el estilo. Así lo declaran J. M. Caballero Bonald –«yo hago literatura a través de mi experiencia. Y mi experiencia, en términos literarios generales, son palabras»– o C. Rodríguez –«la poesía es una aventura lingüística»<sup>13</sup>.

Asociado al debate de la escritura se encuentra el empleo reiterado de la ironía, con el que se pretende, de manera inmediata, eludir la censura oficial a la vez que reprobador lo que se considera indigno<sup>14</sup>. Pero, tras el uso del artificio, también existe una sólida voluntad estética de los poetas, quienes prefieren el enunciado críptico a la fácil exclamación acerada o la denuncia explícita, más alejadas del discurso lírico.

Aunque la expresión irónica es apreciada por todos los poetas del grupo, hay autores que de manera especial convierten el procedimiento en uno de los rasgos más definidores de su poética. Así ocurre, por ejemplo, con el pesimismo incisivo que traslucen las letras de Gil de Biedma o con el humor agudo de los versos de Ángel González.

El poeta ovetense suscribe desde muy pronto los presupuestos que respaldaban la poesía social, pero desde una actitud crítica con la escritura mediatizada. El compromiso humano y la fidelidad a la obra se convierten, así, en dos constantes definidoras de sus textos, como declara en el prólogo a sus *Poemas*:

«De toda aquella experiencia adolescente y juvenil, algo ha permanecido inalterado en mi modo de entender la poesía: cierta intención de aproximarme a la realidad, y el gusto por la obra bien hecha: amorosamente, casi artesanalmente trabajada»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> «El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética», J. A. Valente, *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pág. 6.

<sup>13</sup> Cf. P. Provencio, *op. cit.*, págs. 49 y 173.

<sup>14</sup> «Gracias a la poesía, he podido dar rienda suelta a mi innata mala leche y, empleando la sátira o la ironía, decir cosas que de otro modo no me hubiesen dejado publicar jamás», J. A. Goytisolo, *Del tiempo y del olvido*, Barcelona, El Bardo, 1977, pág. 12.

<sup>15</sup> Ángel González, *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 16.

El escritor representa, en este sentido, un buen ejemplo de la inquietud generacional que intentó conciliar las preocupaciones vitales con las exigencias expresivas. Este acuerdo aparece como un imperativo constante en las diversas modulaciones de su lirismo: desde el tono pesimista y desesperanzado de sus primeros libros, al además más elegíaco pero también más desenfadado y desmitificado de los últimos.

El manejo de los procedimientos humorísticos no es ajeno a la trayectoria perfilada. La ironía, ingrediente constante en las letras del autor, aparece desde un primer momento como un recurso que permite distanciarse de la emoción, y ello, ineludiblemente, implica crear un espacio de separación entre la vivencia y la escritura, para que el impulso inicial pueda formularse de manera decorosa<sup>16</sup>. Un propósito que deja entrever no sólo un recato hacia la intimidad sino también el desvelo por el estilo.

El manejo de la ironía evoluciona a la par que la voz del poeta; de la expresión más incisiva de sus primeros textos –como manifestación de la censura y del desánimo latentes– surge paulatinamente un enunciado más lúdico, agudo e ingenioso en títulos como *Procedimientos narrativos*, *Muestra corregida y aumentada...*, y sobre todo en *Prosemas o menos*. En esta evolución hay que tener en cuenta que las circunstancias históricas y personales han cambiado y, consecuentemente, la visión del mundo del escritor y su manera de operar con la lengua, por lo que el humor en Ángel González no constituye sólo una pieza de dicción, sino, ante todo, un instrumento sustancial de su particular filosofía estética. Ciertas palabras del autor lo confirman:

«Así, se explica mi fidelidad a unas fórmulas irónicas que, más que rasgos externos del poema, son en sí mismos una parte importante de lo que quiero expresar»<sup>17</sup>.

Uno de los apartados más elocuentes de la estética de Ángel González lo constituye la serie de enunciados que refleja una lectura metapoética de su oficio de escritor. En tales casos, la construcción irónica introduce la distancia oportuna que el autor necesita para examinar con agudeza su labor y el sentido de la escritura.

Este tipo de textos posee diversas modulaciones, pues puede abarcar ciertas secciones de sus libros (como «Metapoesía» de *Muestra corregida y aumentada...* o «Diatribas y Homenajes» de *Prosemas o menos*), la interpretación ingeniosa de los procedimientos literarios («Calambur», «Antífrasis», «Sinestesia»), o bien el examen de ciertos mensajes (odas, elegías, cartas, apotegmas, adivinan-

<sup>16</sup> «La ironía facilita un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes, algo importante para una persona que, como yo, intenta escribir poesía desde sus experiencias conservando un mínimo de pudor», *ibidem*, pág. 19.

<sup>17</sup> *Idem*, pág. 19.

zas, glosas, máximas, canción, madrigal) o símbolos del arte verbal (la mano, la rosa, la palabra).

Un capítulo de estudio interesante lo representa el título de sus escritos, porque ofrece una síntesis del contenido de los versos a la par que esboza, con pocas palabras, la técnica discursiva. Así ocurre desde las primeras obras, donde a la función distintiva habitual que cumple el rótulo se añade un sentido desmitificador que se hace ostensible cuando se emplean dos registros lingüísticos muy diferentes. El tono de desenfado, por ejemplo, que exhibe el título «Esto no es nada» contrasta con la inflexión más solemne de los versos, al rememorar imágenes clásicas del *pulvis erit* y de la *vanitas vanitatum*: «un trozo de madera» que se convierte progresivamente en «un poco de tierra», «un poco de agua» y, finalmente, en «nada» (P.P., 19)<sup>18</sup>. Otro tanto sucede con la aparente liviandad de «Yo mismo» (P.P., 72), de «Historia apenas entrevista» (P.P., 109) o de «Carta sin despedida» (P.P., 112), en relación con la severidad que condensan sus versos.

Estos cambios estilísticos muestran que un mismo acontecimiento puede ser contemplado desde perspectivas muy diferentes, dado que variados y complejos son los planos de la realidad. La técnica, por otro lado, se convierte en un procedimiento muy rentable en las letras de este poeta, sobre todo a medida que el autor domina con mayor pericia el humor y los distintos perfiles del lenguaje. En «Entreacto», por ejemplo, el epígrafe, separado gráficamente del texto, sirve de contrapunto grave al tono sarcástico que se desprende de los versos:

#### ENTREACTO

No acaba aquí la historia. .  
 Esto es sólo  
 una pequeña pausa para que descansemos.  
 La tensión es tan grande,  
 la emoción que desprende la trama es tan  
 intensa,  
 que todo,  
 bailarines y actores, acróbatas  
 y distinguido público,  
 agradecemos  
 la convencional tregua del entreacto.  
 (P.P., 122)

<sup>18</sup> Los poemas citados a lo largo de esta exposición corresponden a la edición de *Palabra sobre Palabra* (Barcelona, Seix Barral, 1968, que reúne los versos de *Áspero Mundo, Sin esperanza, con convencimiento, Grado Elemental, Palabra sobre Palabra* y *Tratado de Urbanismo*), *Procedimientos Narrativos* (Santander, La Isla de los Ratones, 1972), *Muestra corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (Madrid, Turner, 1977), *Poemas* (edición del autor, Madrid, Cátedra, 1980) y de *Prosemas o menos* (Madrid, Hiperión, 1985), obras representadas respectivamente por las abreviaturas P.P., P.N., M.C., P. y P.R.

El sentido del título adquiere unos tintes más metafóricos tras la lectura de las unidades métricas. Así, la suma de los matices ambiguos que reflejan ciertas construcciones («No acaba aquí la historia») y adjetivaciones («pequeña pausa», «emoción intensa», «distinguido público»), más la entonación burlesca que se infiere de las pausas versales («la trama es tan / intensa», «agradecemos / la convencional tregua», «esto es sólo / una pequeña pausa»), entre otros artificios, apuntan al escenario de «la gran farsa del mundo», anunciado en el epígrafe.

Resultados similares se hallan en otras composiciones como «Lecciones de cosas» («Consúltese estos nombres en una enciclopedia: / *galaxia, paralaje, azimut, Newton, auge*» pág. 143) o «Lecciones de buen amor» («Se amaban. / No demasiado jóvenes ni hermosos, / algo marcados ya por la fatiga / de convivir durante aquellos años, / una alimentación con excedentes / de azúcar y de grasa había dañado / su silueta», *P.P.*, 218). En ambos casos el sentido aleccionador que parece condensar el título contrasta con la interpretación oblicua que posteriormente revelan los versos.

La alternancia de registros resulta más pretenciosa cuando el mismo epígrafe conforma el pastiche: *u. gr.*, «Penúltima nostalgia» (*P.P.*, 149), «Inventario de lugares propicios al amor» (*P.P.*, 201), «Jardín público con piernas particulares» (*P.P.*, 203), «Eso era amor» (*P.P.*, 141), «Empleo de la nostalgia» (*P.N.*, 9), «Introducción a unos poemas elegíacos» (*M.C.*, 9). En estos textos el título anticipa y esquematiza la interacción de planos que desarrollan los versos:

#### ESO ERA AMOR

Le comenté:

—*Me entusiasman tus ojos.*

Y ella dijo:

—*¿Te gustan solos o con rímel?*

—*Grandes,*

respondí sin dudar.

Y también sin dudar

me los dejó en un plato y se fue a tientas.

La combinación de estilos dispares produce un efecto desmitificador, porque al transgredir los códigos expresivos más frecuentes se puede ejercer una mirada más distanciada de los hechos y apostar, al mismo tiempo, por nuevos cauces discursivos. La iniciativa no pretende enaltecer un espacio a costa de la parodia del otro, sino mostrar que cualquier ángulo permite una visión desenfadada sin dejar de ser afable, y que la confluencia de las partes proporciona una visión más acabada del conjunto.

La amalgama de usos lingüísticos aparece otras veces delimitada en forma de acotación gráfica. El contenido del texto se vuelve entonces mucho más

fértil, porque se superponen dos lecturas posibles de los versos –una sucesiva y otra alterna– que aportan variados matices poéticos.

#### EMPLEO DE LA NOSTALGIA

*Ah las flores marchitas de los libros de  
texto*

finalizando el curso  
*deshojadas*  
cuando la primavera  
se instala  
en el culto jardín del rectorado  
*por manos todavía adolescentes*  
y roza con sus rosas  
*manchadas de bolígrafo y de tiza*  
el rostro ciego del poeta  
*transustanciándose en un olor agrio  
a naranjas*  
Homero  
*o semen...*

(P.N., 9)

La intersección de estilos se convierte aquí en un procedimiento muy eficaz, porque fragmenta la linealidad de la escritura y crea un enunciado singular, adecuado para observadores agudos que sepan advertir que tras el equívoco y la ambigüedad que urde el lenguaje se encuentra la clave de la chanza:

Amo el campus  
universitario,  
sin cabras,  
con muchachas  
que pax  
pacem  
en latín,  
que meriendan  
pas pasa pan  
con chocolate  
en griego,  
que saben lenguas vivas  
y se dejan besar  
en el crepúsculo  
(y también en las rodillas)  
y usan  
la coca cola como anticonceptivo.  
(P.N., 9)

La dilogía («pacem», «pas pasa pan», «saben», «crepúsculo») constituye una pieza esencial de este engranaje poético, porque representa el punto de



encuentro de las líneas discursivas; es decir, el artificio a través del cual confluyen en un mismo vocablo o en una estructura los sentidos de cada registro. De esta forma, la lectura del texto se hace necesariamente ambigua. El título –como ya se ha apuntado– se traza en más de una ocasión como un apunte breve de esta técnica: la anfibología que resume «Hay tres momentos graves más el cuarto», por ejemplo, queda al descubierto tras recorrer los versos. Sólo entonces se percibe la argucia de la superposición de dos contextos semánticos (uno temporal y otro espacial):

Hay tres momentos graves en la vida de un hombre,  
a saber:  
cuando nace,  
y cuando pierde el uso de sus seres queridos.

Luego transcurre el tiempo,  
y el olvido acontece,  
y ya como si nada,  
como casi nada,  
nos sentimos vivir en un lugar extraño.

El cuarto es conocido;  
lo que pasa es que apenas tiene muebles.

(P.R., 41)

El equívoco muestra una resuelta voluntad de estilo en el escritor, un perseverante celo por la obra bien construida y una concepción unitaria del conjunto poético, donde cada una de las partes contiene los ingredientes de su estética. Por este motivo, el título no se reserva tan sólo la función de presentar el contenido de unos versos, sino también la tarea de exponer de manera abreviada la industria de su elaboración. Este proceder permite al autor experimentar con el lenguaje y acceder a áreas menos iluminadas y explícitas, que no están exentas de una gran dosis de humor.

#### MONÓLOGO INTERIOR

Manolo go  
interiormente za  
cuando su mujer dice *fornica* por *formica*.

(P.N., 20)

El propio epígrafe es el que impele en estos versos a crear la paronomasia con los sintagmas que aparecen a continuación («Monólogo interior» - «Manolo go interiormente») y, sin duda, anuncia el giro burlesco que adquiere la pausa gráfica («Manolo go / za interiormente»), al dibujar el malévolo y contenido alborozo del personaje. En estos casos, el resultado se acerca a la fórmula del chiste y al pasaje lúdico, como ocurre en «Final conocido»:

Después de haber comido entrambos doce nécoras,  
alguien dijo a Pilatos:

—*Y qué hacemos ahora?*

Él vaciló un instante y respondía  
(educado, distante, indiferente):

—*Chico, tú haz lo que quieras.*

*Yo me lavo las manos.*

(*P.N.*, 21)

Estos y otros ejemplos que nos brinda la poesía de Ángel González implican una notable contemplación jocosa de las situaciones y, sobre todo, del lenguaje que las hace posible, porque el discurso poético, como instrumento narrativo, se transforma paulatinamente en el eje constructor del relato. La pluma del poeta, a fuerza de restar solemnidad a las palabras consabidas y consagradas, manipula el lenguaje y lo modela hasta convertirlo en un objeto lúdico cuyo placer dimana de la interacción de las palabras. De esta manera, la aparente veleidad que cifran los textos no constituye sino la clave del aprecio que siente por la escritura y un signo indudable de lo que representa, en su pensamiento estético, el oficio de poeta<sup>19</sup>.

La ambigüedad expresiva se esboza también en los capítulos de las obras e, incluso, en los títulos de los libros. Así sucede con las secciones que integran *Prosemas o menos*, donde el tono grave que anuncian los rótulos —«Poemas amorios», «Biografías e historias»— adquiere tintes más festivos tras la lectura de los nuevos epígrafes —«Madrigal melancólico», «Todo amor es efímero»— y, sobre todo, con la chanza que trazan los versos:

#### COLEGIALA

De besos y abrazos  
no nacen muchachos,  
pero tocan a vísperas.

(*P.R.*, 69)

#### CANCIÓN, GLOSA Y CUESTIONES

Ese lugar que tienes,  
cielito lindo,  
entre las piernas,  
ese lugar tan íntimo  
y querido,  
es un lugar común  
por lo citado y lo concurrido.

(*P.R.*, 71)

<sup>19</sup> Según el testimonio del propio autor, le mueve el deseo de hallar lo que denomina como «antipoesía», es decir, «cierto rencor frente a las palabras inútiles», Ángel González, *Poemas*, pág. 22.

El contraste es más ostensible en otros encabezamientos, porque aparece la cita de voces neológicas («Teoelegía y moral») o porque se alude a empresas muy contrapuestas («Diatribas, homenajes»).

Los títulos de los libros también revelan con elocuencia el particular arte de Ángel González. Desde los primeros escritos (*Palabra sobre palabra*) existe una resuelta voluntad de mostrar el fundamento de esta poesía: una empresa de ardua y laboriosa construcción, que emprende la aventura de desafiar los códigos establecidos (*Grado elemental, Tratado de urbanismo, Breves acotaciones para una biografía*) para establecer, a partir de los materiales existentes, una lírica muy singular (*Procedimientos narrativos, Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*). El estilo, forjado a fuerza de solicitud y esmero, es el galardón que permite observar, desde la distancia del lenguaje, las formas del arte, y el ingenio se establece aquí como una marca indeleble (*Prosemas o menos: «prosa»-«prosodemas»-«sema», «pro-sé-más o menos»*).

Los epígrafes de los textos también incluyen con bastante frecuencia los nombres de cierto tipo de escritos («Introducción a las fábulas para animales», *P.P.*, 167; «Fábula y moraleja», *P.N.*, 24; «Diatribas contra los muertos», *P.R.*, 35), con los que se parodian los estilos verbales y ciertas actitudes, en una elocución próxima a veces al sarcasmo<sup>20</sup>. La ironía, no obstante, parece más notoria cuando el objetivo selecciona el discurso literario, contemplado a menudo con el margen suficiente para no velar la agudeza, ni siquiera en los momentos más delicados:

#### PRUEBA

De todas formas, tengo todavía  
 este papel,  
 la pluma  
 y la mano derecha que la aprieta,  
 y el brazo que la liga con el cuerpo  
 para que no se quede  
 –tan distante y lejana–  
 como un desarraigado objeto extraño  
 –cinco dedos moviéndose,  
 marchando por el suelo,  
 igual que un sucio  
 animal acosado por la escoba...

(*P.P.*, 158)

<sup>20</sup> Como sucede también en «Mensaje a las estatuas» (*P.P.*, 107), «Horóscopo para un tirano olvidado» (*M.C.*, 30) o en «Discurso a los jóvenes»: «De vosotros, / los jóvenes, / espero / no menos cosas grandes que las que realizaron / vuestros antepasados» (*P.P.*, 119).

Y especialmente mordaz se vuelve la expresión cuando el objetivo poético es la propia poesía. La sucesión de epígrafes incluida en el apartado «Metapoesía» de *Muestra, corregida y aumentada...* («POÉTICA a la que intento a veces aplicarme», «ORDEN. POÉTICA a la que otros se aplican», «CONTRA-ORDEN. POÉTICA por la que me pronuncio ciertos días», «POÉTICA N.º 4») representa una enérgica apuesta por otra manera de comprender la realidad a través de la palabra poética. La voz lírica se alza contundente contra la escritura cautiva, subyugada por los preceptos<sup>21</sup>, que no acomete el desafío de los códigos:

CONTRA-ORDEN. (POÉTICA  
por la que me pronuncio ciertos días.)

Esto es un poema.

Aquí está permitido

fijar carteles,

tirar escombros, hacer aguas

y escribir frases como:

*Marica el que lo lea,*

*Amo a Irma,*

*Muera el... (silencio),*

*Arena gratis,*

*Asesinos,*

etcétera.

(M.C., 39)

La inflexión irónica se deduce también de la redundancia de los vocablos («Canción para cantar una canción», *P.P.*, 245), de los sintagmas especificativos («Soneto para cantar una ausencia», *P.P.*, 246; «Soneto para imaginarte con exactitud», *P.P.*, 247; «Letra para cantar un día domingo», *P.P.*, 250; «Canción de invierno y de verano», *P.P.*, 252), del epíteto («Madrigal melancólico», *P.R.*, 72), del oxímoron («Máximas mínimas», *P.R.*, 43), etc. El apunte ingenioso no constituye, sin embargo, una veleidad, sino, por el contrario, la fórmula imprescindible para contener la laceración que produce la fluencia del tiempo: la vida, en definitiva, sentida a veces con un ademán festivo (*v. gr.*, «Glosas a Heráclito», *M.C.*, 48-49) y, otras, con un hondo clamor:

<sup>21</sup> «Los poetas prudentes, / como las vírgenes –cuando las había–, / no deben separar los ojos / del firmamento. / ¡Oh, tú, extranjero osado / que miras a los hombres: / contempla las estrellas! / (El Tiempo, no la Historia.) / Evita / la claridad obscena. / (*Cave canem.*) / Y edifica el misterio. / Sé puro: / no nombres; no ilumines. / Que tu palabra oscura se derrame en la noche, / sombría y sin sentido / lo mismo que el momento de tu vida» (*M.C.*, 38). En el mismo tono acre se encuentra «Soneto a algunos poetas» (*Á.M.*, 46) y sobre todo «Oda a los nuevos bardos» (*M.C.*, 57), «A un joven versificador» (*P.R.*, 50), «Poeta joven» (*P.R.*, 51) y «Viejo poeta incontinente» (*P.R.*, 52-53).

## ELEGÍA PURA

Aquí no pasa nada,  
 salvo el tiempo:  
 irrepetible  
 música que resuena,  
 ya extinguida,  
 en un corazón hueco, abandonado,  
 que alguien toma un momento,  
 escucha  
 y tira.

(M.C., 19)

La combinación de formas líricas –grave y lúdica al mismo tiempo– se puede reconocer, pues, en todas las piezas del engranaje poético, como una prueba ostensible de que la obra no se improvisa, sino que se esculpe deliberadamente. En este sentido, la disociación de planos<sup>22</sup> es también un rasgo singular de los títulos que encabezan los textos y las obras, puesto que dejan de ser notas adicionales para convertirse en formulaciones entreveradas con los versos donde se esbozan las claves de la escritura.

El contraste puede enunciarse de diferentes maneras, pues unas veces los títulos reflejan un tono de mayor desenfado que los versos, o, por el contrario, un matiz de solemnidad aderezado con las notas más festivas que sobresalen en el texto. Otras veces, es el mismo epígrafe el que engloba en su enunciado términos y sintagmas de registros diferentes, que de manera más extensa modelan las unidades métricas.

El procedimiento se concreta en forma de apunte coloquial o prosaico («El momento este», *PP*, 160; «Los sábados, las prostitutas madrugan mucho para estar dispuestas», *PP*, 212; «Centro comercial», *PP*, 225; «Que le vamos a hacer», *PP*, 248; «Todo se explica», *M.C.*, 26; «Dato biográfico», *M.C.*, 54; «Hipótesis absurda, por fortuna», *PR*, 42), mediante la invocación de locuciones lexicalizadas («Ciencia aflicción», *PN*, 23; «A mano amada», *M.C.*, 14) y juegos fónicos y léxicos («Ilusos los Ulises», *M.C.*, 69; *Prosemas o menos*), además de otros recursos, como la dilogía, la antífrasis, el encabalgamiento o la amalgama de contextos semánticos:

## INVITACIÓN DE CRISTO

Dijo:

Comed, este es mi cuerpo.  
 Bebed, esta es mi sangre.

<sup>22</sup> Rasgo especialmente particular de la poesía del escritor ovetense, como ha estudiado E. Alarcos Llorach en su libro *Ángel González, poeta* (Oviedo, Archivum, 1969, pág. 72 y ss.).

Y se llenó su entorno por millares  
de hienas,  
de vampiros.

(*P.R.*, 35)

El resultado es la ambigüedad, la anfibología, la mirada irónica, puesto que el humor en la poesía de Ángel González representa algo más que un recurso de estilo: un elemento estructurador de su singular poética.