

Marcela Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)



L'aquexada pasión de Ángel González

*Ángel, ¿de dónde trajiste
una alegría tan triste,
tanta albada en el ocaso?*

De este modo concluye el poema que Francisco Rico dedica –en el número monográfico de *Litoral* de 2002– a *Otoños y otras luces*, el último libro de González, publicado por Tusquets en 2001. Nos parece oportuno sustraerlo como disparador de estas páginas, porque, según creemos, no hablan sólo de ese libro, aunque sí preferentemente, sino del vasto arco que constituye la poética total del autor asturiano. *Otoños y otras luces*, que, junto con *Deixis en fantasma* de 1992, cierra la parábola trazada por la voz meditativa de los primeros libros de Ángel González, viene a exhibir, con toda contundencia y explicitación esta vez, un movimiento que, a nuestro juicio, caracteriza la poética total del escritor y que tiene como protagonista absoluta de todas sus variaciones *l'aquexada pasión*, diría Herrera, de la elegía. Un tono, un gesto, una modalidad “élega” que, sin embargo, como sugieren los versos de Rico a propósito del libro mencionado, se sostiene en la metáfora paradójica de la *luz otoñal*, que verifica el ocaso al tiempo que lo enciende. Desbrozar esta imagen nos permite entender el empecinamiento de una poética que, más allá de todas las pérdidas, el *dolorido sentir*, los *casos lamentables* que propone la larga tradición del género, se va trazando en González con el barniz del “paciente vitalismo” al que oportunamente alude, entre otros, García Montero. Frente al tiempo inexorable y sus despojos, esta poesía “avanza” hacia “la mar” manriqueña contemplando la vida, en un esfuerzo de afirmación que desbarata la linealidad de una lectura “posmoderna”, terminal, para la obra gonzaliana.

Ya se habrá advertido que cuando aquí hablamos de *elegía* no nos referimos al género canonizado como tipo textual, de larga data en la tradición española, sino mejor a “lo elegíaco”, como una tonalidad de la voz, una marca particular de subjetividad asociada, claro está, al dolor y la nostalgia por lo perdido o lo nunca alcanzado. El uso más laxo, generalizado, del término “elegíaco” tal vez se deba, justamente, a la dificultad de una demarcación del género *per se* dentro del sistema de la literatura española, incluso la renacentista, donde la “elegía” encuentra un lugar más o menos autónomo recién hacia fines del siglo XVI, con Fernando de Herrera. Begoña López Bueno estudia con lúcido detenimiento el trasiego de esta forma durante la primera centuria áurea, y los múltiples “casos” que trae a modo de ejemplo certifican la dificultad de una generalización de la misma, a menudo cruzada con otras modalidades discursivas como la epístola, la canción, etc. Justamente es este posicionamiento provisional lo que permite más tarde en el Barroco pensar este género ya no como una práctica fija resultante de ciertas características retóricas y pragmáticas sino, mejor, como un “tono”. Así lo estudia Pedro Ruiz Pérez en relación con el imaginario del período:

“La pérdida de la ataraxia, como ideal renacentista de superación de las pasiones, se precipita en el sentimiento personalizado del barroco, en el que una capa de estoicismo no llega a ocultar el emergente sentimiento de la nueva edad: la melancolía. Es en este nuevo espacio



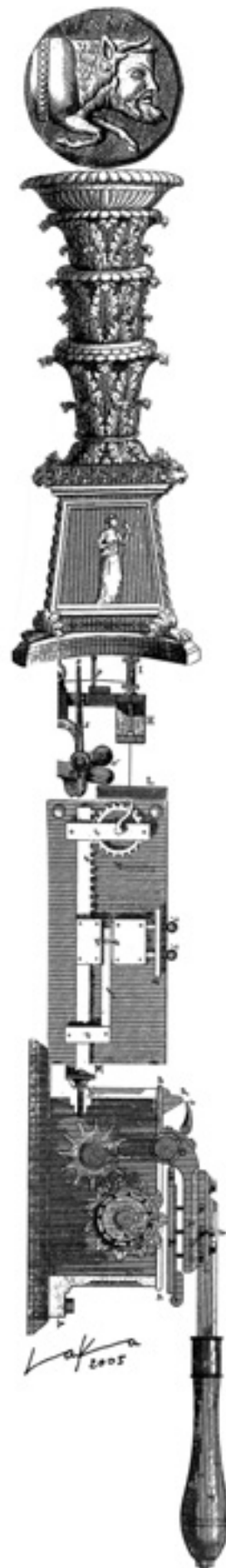
donde una temática específica se transforma en una diluida tonalidad [...] [que] deja paso a un hecho más trascendente: la irrupción definitiva del yo, la expresión lírica de la subjetividad, el sentimiento de la pérdida, el espacio de la memoria, el discurso, en suma, de la melancolía" (325-6)

Esta nueva conformación de lo elegíaco, que recupera, dicho sea de paso, la escena íntima de la elegía amorosa clásica, frente a la *exhortatio* y el panegírico públicos de la elegía funeral, se proyecta indudablemente, como asegura Ruiz Pérez, en la poesía contemporánea. Esta proyección no solamente se lleva a cabo por el diseño de una subjetividad crítica y en crisis frente a "la cruel retirada de las cosas", sino también en los acuerdos de la institución literaria frente al género: la poesía se circunscribe a lo "lírico", lo "lírico" se sostiene en su transitividad con lo "elegíaco".

La poesía de Angel González, implicada necesariamente en estos procesos, es una poesía, se ha dicho hasta el cansancio, comprometida en su esencia con la experiencia de la temporalidad, y *canta lo que se pierde*. La enseñanza machadiana, que para el González ensayista trae de la mano las interrogaciones anhelantes del romanticismo, se traduce en la poesía del asturiano –como en muchos otros de sus "compañeros de viaje" del 50– en un "triple canto temporal" (José Olivio Jiménez): el tiempo de la intimidad, el tiempo de la Historia, la reflexión sobre el tiempo. Variaciones todas ellas en torno al mismo e inclemente adversario. Variaciones, también, que imponen en la poesía de González un tono y un gesto, conducente, éste último, a un programa poético en el que lo "elegíaco" puede leerse, provocativamente, desde otras perspectivas.

El tono "élego" (podemos llamarlo también "lírico", a propósito de lo mencionado líneas arriba) se traza en González como un eslabón más dentro de la extensa genealogía de la poesía meditativa en lengua española. Manrique, el primero, con su transparencia gravemente luminosa; el Quevedo metafísico que, a despecho de la concentración epigramática de sus versos, no deja de señalar, aun cuando recatadamente, su desesperada percepción del *horror vacui*; un Juan Ramón tardorromántico, becqueriano, leído en el reposo obligado de los años juveniles; y, dentro del mismo ámbito de nostalgia, carencia, ensoñación, meditación subjetiva, el Machado de las *Soledades*, *galerías* y *otros poemas*, y de algunos textos de la primera edición de *Campos de Castilla*.

Dentro de este autorizado contexto, la poesía de González maneja un registro "élego" que reconoce al menos los tres elementos estructurantes del género: el *dolorido sentir* de la voz, siempre a la intemperie; el caso *lamentable* que traduce la ausencia (de la vida, del amor, de los ideales, de la palabra, del pasado dichoso); y una cómplice necesidad de *movere*, que apela a un diálogo con el que está del otro lado, el lector, tan humano y tan a la intemperie como él. Por su parte, muchos críticos, cuya opinión suscribimos, han resaltado que la enunciación elegíaca de González sigue el cauce de sus maestros. "Recato" (Emilio Alarcos), "pudor" (Alvaro Salvador), señalan la intención de un *dulce lamentar* que evita cuidadosamente el patetismo, el torrente declamatorio, la extensión innecesaria, en favor de un clásico estilo "medio" que reconoce en la brevedad, el laconismo y la depuración sentimental sus materiales fundamentales. A modo de ejemplo, los escuetos trazos de esta "Elegía pura", de *Muestra* (1977):



Poesía social, civil, comprometida, crítica... Esas eran las tendencias que dominaban en el ambiente literario y no sólo en el de España cuando comencé a publicar mis poemas.

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

Esta constituye, en efecto, una elegía “pura”, cuyo destinatario es, sencillamente, el *tempus irreparabile fugit*. Elegía “pura” que recuerda el título juanramoniano del libro de 1908, pero que juega, como en una puesta sinfónica (así lee Cañas la poesía gonzaliana), con múltiples referentes, esbozados apenas en nueve versos mínimos. La *aquexada passion* del sujeto aparece aquilatada en este texto por una voz epigramática, sentenciosa, que en la distancia de una tercera persona reemplaza el *pathos* privado por una curiosamente construida moraleja de índole general, cruzada, simultáneamente, por el lirismo y la ironía, dos marcas fundamentales de la poesía de Angel González. “Pura” es esta elegía por su contención formal, “pura” lo es por la generalización impresa sobre su emisor y su destinatario, y “pura” por ese gesto enunciativo al borde del cinismo (esa forma oscura de la *ataraxia*), emocionalmente prescindente, resultante de la deslexicalización maliciosa de la frase hecha (“aquí no pasa nada”) en su irreverente cópula con la metaforización del “tiempo” en música y la sinécdoque del desechado “corazón”, a su vez metaforizado en un caracol poblado de ecos inaudibles. Elegía más “pura” aún, porque lo que se escucha, lo cantado, no es simplemente lo perdido, sino lo perdido que no puede siquiera oírse, es decir, recordarse. No hay aquí *lamentatio*, y menos *consolatio*, sino una percepción de lo perdido como un hábito de la vida misma, en tanto *nueva ejecución*, todo lo cual justifica, como en tantos otros textos gonzalianos, la *cortedad del decir*.

Ahora bien, más allá del tono, de la conformación de lo elegíaco como discurso en González, nos interesa intentar otro desafío, que incluye lo anteriormente expuesto pero que lo excede, para pensar la opción por lo elegíaco dentro de un programa estético e ideológico más abarcador que una simple modalidad tonal. Volvemos en este sentido al “triple canto temporal” que rescataba José Olivio Jiménez de Machado y que el crítico cubano enlazaba con los poetas del 50. En los surcos de esta multiplicada *palabra en el tiempo* nos interesa recoger lo “élego”, también, como un gesto que acuerda con unas postulaciones enunciadas por el maestro sevillano en sus notables textos prosísticos y en la invención de sus apócrifos y que González hace suyas, y enriquece, a lo largo de toda su producción.

Se canta lo que se pierde, pero ¿qué ha perdido González, sus compañeros de promoción, nosotros, nuestro tiempo? En primer término, y ya lo advertía Ruiz Pérez en su artículo sobre la elegía barroca, la percepción de nuestra identidad como algo fijo, autosuficiente, enterizo, unívoco. De la razón humanista y cartesiana hemos saltado, primero con el barroco y más contundentemente con el romanticismo, a la percepción de una subjetividad des-agregada, poblada de reveses y de máscaras, definitivamente separada de toda esperanza de conciliación. La ironía romántica, por ejemplo, en su constatación de la doblez que ontológicamente nos define, viene a poner de manifiesto esta explosión, de la que se harán cargo –aunque de muy distintos modos– todas las poéticas posteriores. El caso *lamentable* es, ahora, el desamparo de un sujeto cuya identidad va encarnando, trashumante y sin destino, como en la poesía de González, en diversos personajes: harapientos mendigos, cuerpos mutilados o fragmentados por el tiempo, insectos nocturnos, esquizofrénicos, hipocondríacos, amantes decadentes o aban-

Por entonces, la guerra estaba aún muy próxima, mordiéndonos a todos los talones o la conciencia, muy viva en la memoria del corazón.

donados, fantasmas deícticos, antihéroes serios y clownescos, fracasados predicadores sociales, poetas, al fin, que confiesan su tenaz impotencia ante la propia escritura, esa piel del agua efímera y tantas veces inútil, también ella hecha de tiempo. En este desfile incesante de humanidades incompletas, cabe el lamento clásicamente “élego”, pero también se vuelve “élega” la ironía, que pone en escena (con el desencanto lacerante de la parodia, el recurso a la antipoesía y otras modalidades) el deseo, oblicuamente referido, por lo perdido. En este sentido, toda la poesía de Angel González, según se ha dicho repetidas veces, orquesta polifónicamente (vuelvo a Cañas, a Alarcos) ya desde el lirismo, ya desde el ademán burlón, complementarios entre sí, una única voz: la de un sujeto en retirada, un Ángel cuyas alas caídas recuerdan la encadenada y sufriente doblez de ese ser mestizo de Blas de Otero, y, más lejanamente, al artista del grabado de Dürero, de 1514, que con magnífica erudición estudiara Walter Benjamin a propósito de la melancolía barroca. Así el final del enorme poema gonzaliano, “Preámbulo a un silencio”, con el cual cierra, sugestivamente, *Tratado de Urbanismo* (1967):

Eso es cierto, tan cierto / como que tengo un nombre con alas celestiales / arcangélico nombre que a nada corresponde. / Angel, / me dicen, / y yo me levanto / disciplinado y recto / con las alas mordidas / -quiero decir, las uñas- / y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras.

¿Qué es lo perdido aquí? ¿Cuál el caso lamentable? Lejos de la certificación ritual, civil o religiosa, que pacta una definitiva relación de analogía entre el nombre y la persona, entre las palabras y las cosas, aquí “Angel” –y los ángeles– se degradan en una designación vacía y más, contradictoria, que hace desaparecer, en la ironía parentética, la cualidad del “nuncio” o “mensajero” de Dios con que se invisten etimológicamente el término y el ser, para presentar, a cambio, un sujeto esquizoide y cínico, al final, en su desesperanza: el derrumbado “ángel con grandes alas de cadenas” de Blas de Otero, el artista melancólico, con sus herramientas abandonadas, en el grabado de Dürero.

Otras pérdidas, también, ocupan con insistencia la poesía de Angel González, y son cantadas con tonos furibundos, las más veces paródicos, pero siempre convencidos, y convincentes. Nos referimos a la más estrictamente llamada veta “social” de su producción, a través de la cual asistimos al espectáculo de las miserias y mediocridades humanas, los restos de la guerra, el autoritarismo y sus discursos, la indiferencia autosuficiente de la ciudad capitalista, el fracaso de las utopías liberadoras. El tratamiento de estos temas acusa, en todos los casos, una certeza común, que se traduce en la percepción desencantada de una imposibilidad, en suma, el sentimiento de pérdida ya no sólo del paraíso ontológico de una identidad consolidada, sino también de otro paraíso posible, político, social, histórico, de y para los otros.

En estos textos, el recurso preferente de la parodia evita con acierto el cliché a lo “social”: la voz denunciante nada en diagonal, como el pez ínfimo que debe evitar el encuentro frente a frente con el depredador, para burlarlo. En los pliegues de esta retórica “posibilista” anida, sin embargo, la sospecha de un miedo: el juego incesante con los discursos, en los discursos, contra los discursos, parece sugerir que la realidad misma ya no es posible de ser significada. Esta sospecha, que atraviesa la poesía autorreferencial de Angel González con angustiante tenacidad, también encuentra, como



La dictadura era, además, una realidad demasiado agresiva, imposible de desconocer, difícilmente tolerable.

No por contagio de una corriente que llegó a ser moda, ni porque quisiese transformar el mundo algo que, por supuesto, también quería, sino porque tenía que clarificarlo ante mí mismo, porque debía asumirlo o conjurarlo, comencé a escribir poemas sobre aquel tiempo y las gentes que lo poblaban, a verbalizar mi manera de verlo y de vivirlo, a contar mi historia dentro de la Historia, tan envolvente entonces, tan hiriente y pegada a la piel.

siempre, el contrapunto lírico, distintivamente “élego”, con que a menudo finalizan los poemas más mordaces del autor. Tono paródico, tono lírico... ¿dos caras de la misma moneda? No nos parece impropio esta pregunta, y su consecuente respuesta afirmativa. La poesía “social” precedente a los 50 había depositado su fe en una palabra cuya relación transitiva con la realidad pudiera transformarla. Las escrituras posteriores dan cuenta, en cambio, de esa carencia: el caso *lamentable* no es sólo la evidencia de una realidad deficitaria respecto de las expectativas progresistas de muchos, sino la insuficiencia del lenguaje para reponer esos déficits. El tono elegíaco *strictu sensu* no es lo suficientemente útil para señalar esta ausencia. La ironía, la parodia, entonces, vienen a compensar, con su distancia letal, aquella constatación. Pero la distancia del buen ironista, cree Wayne Booth, es, inevitablemente, política, y, en definitiva, busca reparar un orden, traer, como en la elegía, el cuerpo de lo ausente, de lo perdido, de lo quitado, para hacerlo visible, escenificar su necesidad. No desde el *plancto* sino desde la risa, desde la reparación del carnaval, como pensaba Bajtin.

Por todo lo dicho, nos resulta inquietante pensar que lo elegíaco en González —en los diversos aspectos desde los cuales lo hemos examinado— genera, efectivamente, un pacto de restitución, una apuesta que *canta lo que se pierde* para que no lo olvidemos o bien, para aceptarlo en su ausencia y desde ella, descubrir, como hizo Machado con sus apócrifos, el desafío de la incompletud y la otredad. Si nos hemos perdido como sujetos únicos, la poesía de González viene a decirnos que sus diversos personajes poéticos lo constituyen tanto como sus propias vísceras, y por eso ha seguido escribiendo. Si los ideales fueron fagocitados por estos tiempos crueles, *nos queda la palabra* para recordarlos, conmemorarlos, o bien emprenderla, ácidamente, contra sus asesinos. En esa espera, o mejor, en ese *convencimiento*, permanece expectante la escritura del último González, en el poema final que cierra su *Otoños y otras luces*: “Aquella luz que iluminaba todo/ lo que en nuestro deseo se encendía / ¿no volverá a brillar?” (80).

La elegía sólo se justifica por la re-presentación del ausente. Invoca, lamenta, exhorta, elogia, aconseja, consuela a veces, pero no calla. La mostración del caso *lamentable* no es sino el disparador de la memoria, de la nostalgia, de un dolor que quieren (y deben) ser dichos para volver a vivir en la palabra, y, con ellos, el cuerpo, los nervios, la fuerza del ausente que los origina. En esta terquedad se instala la poesía de Angel González, y de este modo el autor lo ha manifestado en una entrevista aparecida en el citado número de homenaje en *Litoral*:

“El sentimiento de fracaso y derrota me confirma la legitimidad de las causas perdidas, me devuelve la fe en ellas, la conciencia de su necesidad” (25)

Por lo mismo, pensar la escritura de Angel González desde la especulación terminal de cierta posmodernidad clásica es negar su naturaleza esencialmente vitalista, aunque el suyo sea un *vitalismo pesimista*, como muchos aseguran, el mismo que le legara su maestro, con sus inquietantes dudas paradójicamente esperanzadas. Lejos de los relatos del fin, Angel González, desde su *aquexada pasión*, no escribe sobre las cenizas del sentido, sino, como querría Quevedo, para otorgar un sentido a las *cenizas*.

Aunque a veces siga escribiendo acerca de lo mismo, el tono y las maneras son diferentes. Todo ha cambiado mucho, por fortuna, desde entonces.

Bibliografía referida

- Alarcos Llorach, Emilio (1990). "Recato y elegía", en *Anthropos. Número monográfico. Angel González: una poética de la experiencia y la cotidianidad*, coordinado por María Payeras Grau, 109: 52-54.
- AA.VV. (2002). *Revista Litoral. Angel González. Tiempo inseguro*. Edición de Susana Rivera. Málaga.
- Bajtín, Mijail (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, Walter (1990) "Melancolía", en *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus: 130-150.
- Booth Wayne, (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- García Montero, Luis (1993), "Impresión de Angel González", *Insula*, 553, (enero): 25-26.
- Cañas, Dionisio (1980), "La polifonía poética de Angel González", *El país*, 17 de agosto.
- González, Angel (1994). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix-Barral.
- ----- (2001). *Otoños y otras luces*. Barcelona: Tusquets.
- ----- y Alfredo Rodríguez (1977), "La elegía como forma poética en Antonio Machado", en *Papeles de Son Armadans*, CCLIX: 23-51.
- ----- (1999). *Antonio Machado*. Madrid: Alfaguara.
- Jiménez, José Olivio (1984). *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies: 116.
- López Bueno, Begoña (1996), "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", en López Bueno (ed.). *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español. La elegía*. Sevilla: Universidad de Sevilla: 133-166.
- Ruiz Pérez, Pedro (1996), "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía", en López Bueno (ed.): 317-367.
- Salvador, Alvaro (1984), "Angel González o el pudor", en *Olvidos de Granada (Palabras para un tiempo de silencio: la poesía y la novela de la generación del 50)*. 13: 74-78.



La Historia es ahora, para mí, un Habi-táculo menos envolvente, menos abrumador, que me permite moverme con una libertad que antes desconocía. Y eso debe notarse en mi escritura.