



La inversión de los géneros discursivos en *Grado elemental*, de Ángel González

Quizá no se haya insistido todavía lo suficiente en que *Grado elemental* (1962) es en la trayectoria poética de Ángel González mucho más que el libro en el que alcanza expresión acabada su particular apuesta por una poesía crítica, elaborada —como el propio poeta y sus comentaristas han explicado en tantas ocasiones— a partir de técnicas de composición y estrategias retóricas que se nutren principal y sistemáticamente de la ironía. Estamos ante un libro que es culminación de un proceso de decantación temática y hallazgo y personalización de unos recursos de análisis de la experiencia privada y civil que desde entonces no harán sino perfeccionarse, abrirse con decisión a nuevos empeños y dotarse de mayor amplitud y carga significativa. Un libro, en fin, que supone claramente un antes y un después en la obra del autor y que resulta, por tanto, crucial para la construcción de una voz y de unos acentos definitivos y definidores de una de las escrituras más sobresalientes y representativas de nuestro tiempo.

Y ello no sólo por los motivos aducidos, sino también porque es en *Grado elemental* donde arraigan dos de sus formantes fundamentales: la permanente inversión de los discursos mediante los cuales se realizan y se reproducen la comunicación y la convivencia humanas y el cuestionamiento, asimismo infatigable, de uno de ellos, el poético. Así supo verlo recientemente Marcela Romano:

“Más allá de los poemas que tematizan y exhiben el proceso de la tarea de la escritura, la enunciación se informa permanentemente, sobre todo a partir de *Grado elemental*, de la literatura como sistema de convenciones y como enciclopedia apropiable. Este juego se traduce en el reemplazamiento de registros, de procedimientos y de funciones con un objetivo por momentos desmitificador, que pone en cuestión la literatura desde la literatura misma pero que, al mismo tiempo, la tiene como prioritario mundo de referencia” (Romano, 2003: 51-52).

Según palabras del propio poeta, en *Grado elemental* aplica “las fórmulas irónicas al entorno político y social con predominio de las intenciones críticas sobre las testimoniales, y con cierta ambición didáctica y —en lo que a tono y lenguaje se refiere— paródica, como el título indica” (González, 1980: 20). En efecto, tanto el título del volumen como los de las dos secciones de que consta, “Lecciones de cosas” y “Fábulas para animales”, transparentan la voluntad de conferir a los textos una modulación didáctica y, a la vez —por lo inusitado del horizonte de expectativas que generan al sugerir interferencias entre el poético y otros géneros discursivos—, inducen a pensar que el tratamiento no será por completo serio o recto. Pero las claves de lectura insinuadas por los títulos se actualizan de una forma equívoca, porque ni los poemas serán por entero didácticos ni la parodia será siempre el enfoque adoptado.

En *Grado elemental*, como luego se hará tan común en la poesía de González, el fluir de muchos textos, su sintaxis y su arquitectura toda es adversativa y, en consecuencia, serpenteante, arborescente, además de entrecortada por los omnipresentes y tan eficaces incisos parentéticos, en los que se vuelca buena parte de la dosis de ironía que los va apuntalando. Así sucede

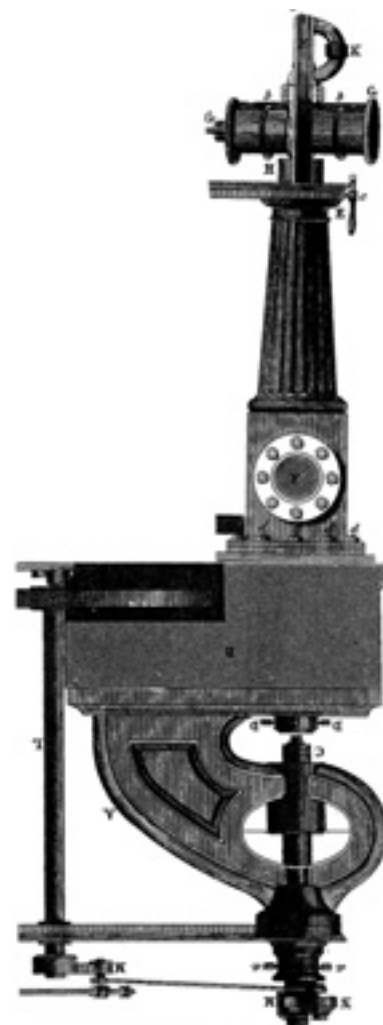


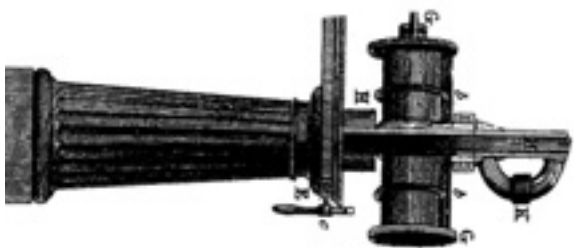
en el primer poema del volumen, donde la argumentación —pues ésa es la apariencia que presenta para sorpresa del lector acomodado en los cauces convencionales— discurre contraponiendo de modo insistente unas secuencias a otras (“Quizá el último sol del otoño / —antes de que las lluvias / lleguen— sea este”, “De cualquier forma, no es preciso / mirar hacia lo alto para maravillarse”, “Pero como los días / son cortos”, “cosas que sobreviven en su forma / siempre provisional, mas sin embargo / tenazmente busca”). Pocos años después, en “Lecciones de buen amor” —cuyo título, como el del libro al que pertenece, *Tratado de urbanismo* (1967), vuelve a señalar la emulación del molde didáctico—, la técnica se aplicará forzando al lector al cotejo del cuerpo del poema con su tramo final y con una nota a pie de página, también en verso pero impresa en un cuerpo menor, que lo explica y que refleja la cruz de la cara amable del matrimonio “perfecto” que lo protagoniza, configurando así un discurso que, al textualizar y yuxtaponer el haz (“se amaban / y se mantenían juntos / [...] / defendiendo los mismos ideales, / atacando los vicios más comunes”) y el envés (“a solas, pensaban / en esa cosa extraña que es la vida / y se veían / tal como eran por dentro”) de la realidad tratada, encamina al lector al desmontaje de uno de los mitos más aireados por la propaganda del régimen político vigente y del sistema de valores a él asociados, la familia burguesa (unida “como mandan la Epístola y las Leyes”).

La misma técnica se emplea para enlazar parejas de poemas, ya sean contiguos (“Lecciones de cosas” y “Nada es lo mismo”, variantes de una misma sustancia de contenido, como enseguida veremos) o mediatos, pero simétricos en la organización del conjunto (así se disponen, por ejemplo, “Introducción a unos poemas elegíacos” y “Epílogo” en la sección “Poemas elegíacos” de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, de 1977), y también funciona para establecer relaciones de sentido entre un poema y el resto de su serie (como ocurre con “Introducción a las fábulas para animales” y el total de esos peculiares apólogos).

Esta práctica contrapuntística se pone al servicio de la relativización de la verdad y desencadena un abanico de perspectivas desde las que poder contemplar los asuntos poetizados, con lo que no sólo se orilla cualquier asomo de dogmatismo —uno de los riesgos más ruidosos de las poéticas comprometidas— sino que se involucra al lector en un proceso interrogativo equivalente y se le empuja a aproximarse a la realidad evocada en toda su complejidad. Claro está que el poeta emite avisos, cava surcos en los que siembra una interpretación, un enfoque privilegiados; pero, al trazarlos con las sinuosidades que provocan el contrapunto, la ironía, las dilogías, el esguince humorístico, el monólogo dramático y demás recursos característicos de su estilo, coloca al receptor en condiciones de apreciar y examinar más de una percepción de los hechos y de asentir o disentir con el hablante lírico.

“Lecciones de cosas” anuncia la animalización a que en la sección siguiente se va a someter al hombre, presentándolo como “usurpador del reino de las fieras / y de los ciegos, tercos vegetales, / fiera insaciable él mismo”, aunque en su primera parte se le apremie a imitar a las hormigas —irónica o seriamente, el lector no ha recibido instrucciones fiables— en su afanosa dedicación de “aprovechar al máximo el tiempo que les queda”. En el mismo poema, el hombre se presenta obligado a repetir lo dicho, a no buscar explicaciones y, anulado su instinto natural, a callarse, porque “todo es lo

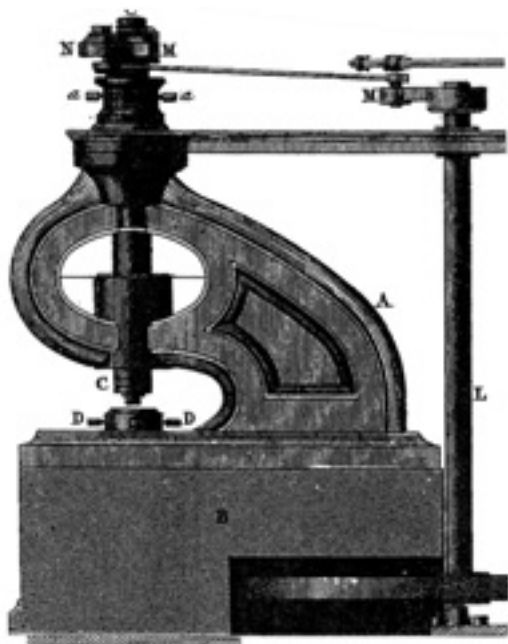




mismo ya”; pero el poema siguiente se titula “Nada es lo mismo”, entre otras cosas para asentar definitivamente que en el anterior se procede por ironía. Y si en “Lecciones...” se habla de la “incierto historia” que “queda escrita” sin que el hombre pueda cambiarla, en “Nada es lo mismo”, dorso resemanizador del poema anterior, se proclama la convicción de que han de surgir “palabras nuevas para la nueva historia” (1). Y, añade, “es preciso encontrarlas antes de que sea tarde”, lo que de nuevo nos remite a “Lecciones...” y a la invitación allí expresa de remedar en esto a las hormigas. Y todo ello porque “no es bueno repetir lo que está dicho”.

Los poemas se suceden, pues, como escritura y reescritura de unas “lecciones” que proporcionan no tanto las cosas, sino más bien las diversas formas de observarlas. De ese modo se invierten, se desenmascaran los procedimientos y registros del discurso didáctico tradicional, el de los manuales al uso que se toman como referencia en el título de la primera sección y del primer poema del libro, que privilegia una y sólo una mirada hacia las cosas, y que ignora, por ello, su natural rehacerse, “la menuda diferencia / que las separa / de su entidad de ayer / y que define / el transcurso del tiempo y su eficacia”. Con ello, se deja en manos del lector no ya la solución, que no es exactamente lo que se pretende, sino la continuación de la reflexión y la búsqueda de una visión crítica —lúcida y desprejuiciada— de la realidad en todas sus dimensiones.

La inversión del didactismo es una de las motivaciones principales de las “Fábulas para animales”: para compensar los bienes recibidos de los protagonistas de las fábulas tradicionales, el poeta quiere brindarles una serie de conductas emblemáticas del ser humano para que, especularmente, puedan llegar a ser más “animales”, más “bestias”, también en el sentido familiar o figurado del término: más indignos, traidores, feroces y sanguinarios, más necios, más tercos, inhibidos y conformistas. Y así van compareciendo ante el lector el tirano que gobierna un cementerio colmado por él mismo de silenciosos cadáveres; el intelectual que ve interrumpidas sus evanescentes cavilaciones por el pragmatismo de un lechero que, cual modélico capitalista, encabeza un “próspero negocio” (y así el tradicional “cuento de la lechera” se transmuta en la “cuenta del lechero”); el probo funcionario cuyo servilismo y docilidad llevan como premio “una existencia inexistente”, una condición degradada de “teórico ser civil y humano”; el hombre público flanqueado por sus solícitos ujieres, tan esperpénticos el uno como los otros; el violento e hipócrita predicador de afilada palabra a quien asusta, sin embargo, la fortaleza física del pacífico campesino que usa su navaja sólo para partir el pan; la máquina que expira como si se tratase de un ser vivo y que es, en realidad, figuración del hombre mecanizado, cosificado por el trabajo; el cabeza de familia ejemplar, ciudadano perfecto, a quien el orador reclama más fe para negar lo innegable y seguir siendo sólido pilar “de la civilización y de



(1) También en “El momento este” se poetiza la fe en la palabra con similar estrategia: después de afirmar (desviando irónicamente la atención hacia las calamidades atmosféricas, pero sin dejar de declarar rotundamente que “somos invulnerables de tanto vulnerados, / insensibles / de haber sentido tanto”) que “no vamos a quejarnos desde ahora por nada”, al final se advierten en el aire “vestigios de palabras” que el poeta rescata camufladas e inserta a modo de *collage* en su poema; así es como la famosa máxima de Dolores Ibárruri se convierte —censura obliga, claro, pero conduce también a un admirable hallazgo expresivo y a la colaboración de un lector cómplice y avisado— en ... *supervivientes todos de inclinada postura: / sería / preferible / fallecer intentando enderezar los huesos...*

Occidente”. Y todo ello descabalandando, desnudando, desarticulando — mediante la ironía, la sátira y la parodia— los géneros discursivos asociados por convención a los tipos y situaciones a los que se ha pasado revista.

La “Introducción a las fábulas para animales” constituye, por su parte, un curioso ejemplo del singular didactismo de la obra; su ubicación como pórtico de la sección le confiere una función propedéutica: establece un programa de lectura y prepara al lector para lograr su asentimiento a la inversión del género fabulístico que se opera a continuación. La ironía, junto con la mezcla de registros y tonos (gravedad y ligereza, afirmación y negación) o el uso seriamente lúdico de la intertextualidad, garantizan una recepción abierta y compleja, pero está claro que el poema inicial incita al destinatario a arrancar desde unas determinadas expectativas y claves de lectura. En última instancia, podemos decir que este tipo de poema provoca una recepción suspicaz, recelosa, pero por ello inquisitiva y tanteadora, dinamizadora de las pautas de lectura normalizadas.

Con parecidos propósitos de dotar al lector de instrucciones que, sin embargo, pronto se revelan ambiguas, González coloca “Introducción a unos poemas elegíacos” al frente de la serie “Poemas elegíacos” de *Muestra* (2), y en él las “yuxtaposiciones de tono y perspectiva tienen el efecto de parodiar la actitud empírica tanto como la romántica” que el poeta pone en juego, como observa Douglas K. Benson, quien añade:

“De su tema González ha fabricado una rica experiencia humana, dramatizando el conflicto humano y poético por medio del lenguaje y envolviendo al lector en el proceso. El lenguaje ha encarnado el tema y las perspectivas en lugar de explicarlos. La victoria final del hablante en fundir las perspectivas le da cualidades heroicas que de otra manera nunca habrían sido aceptables en un poema moderno [...]. Ahora, con esta compleja preparación del lector establecida en el primer poema del libro, González puede ser mucho más económico en su tratamiento de las perspectivas múltiples de sus hablantes. El lector ya estará en guardia contra una interpretación simplista” (Benson, 1978-1979: 46-47).

Este podría ser, a grandes rasgos, el sentido de ese proceso de inversión, pero también de reversión, que se opera con tanta frecuencia en la poesía de Ángel González y que comienza a cobrar relieve en *Grado elemental*: si se invierte una idea, concepto, género discursivo o motivo literario no es sólo para deconstruirlo y desenmascararlo, sino también —y sobre todo— para conferirle nueva significación, en conformidad con las nuevas condiciones que propone el autor, concordantes, como no podía ser menos, con las de su tiempo histórico, en el que no caben ya actitudes ingenuas y simples ante la realidad ni mucho menos ante la representación artística de la realidad (Eco, 1984: 74). Por tanto, las fábulas “para animales” no hacen sino revertir el género después de haberlo invertido, de haber desarmado los entresijos del discurso didáctico

(2) La sección no sólo va precedida de este poema (“Dispongo aquí unos grupos de palabras. / [...] / Que esas palabras, / en su inutilidad / [...] / sean al menos / [...] / eterno —si eso fuera posible— testimonio, / no del perdido bien que rememoran; / tampoco de la mano / —borrada ya en la sombra— / que hoy las deja en la sombra, / sino de la piedad que la ha movido”), sino que concluye con un “Epílogo” que obliga a la relectura de los textos precedentes (recuérdese su comienzo: “Me arrepiento de tanta inútil queja”). Para otros ejemplos de poemas que modifican la totalidad de una sección o un libro completos y especulan en torno a la figura del poeta y a su credibilidad, véase Benson, 1981: 578-579.



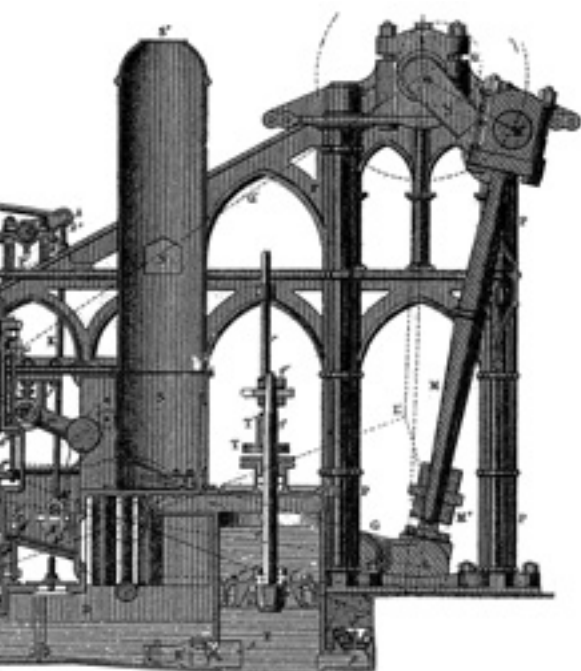


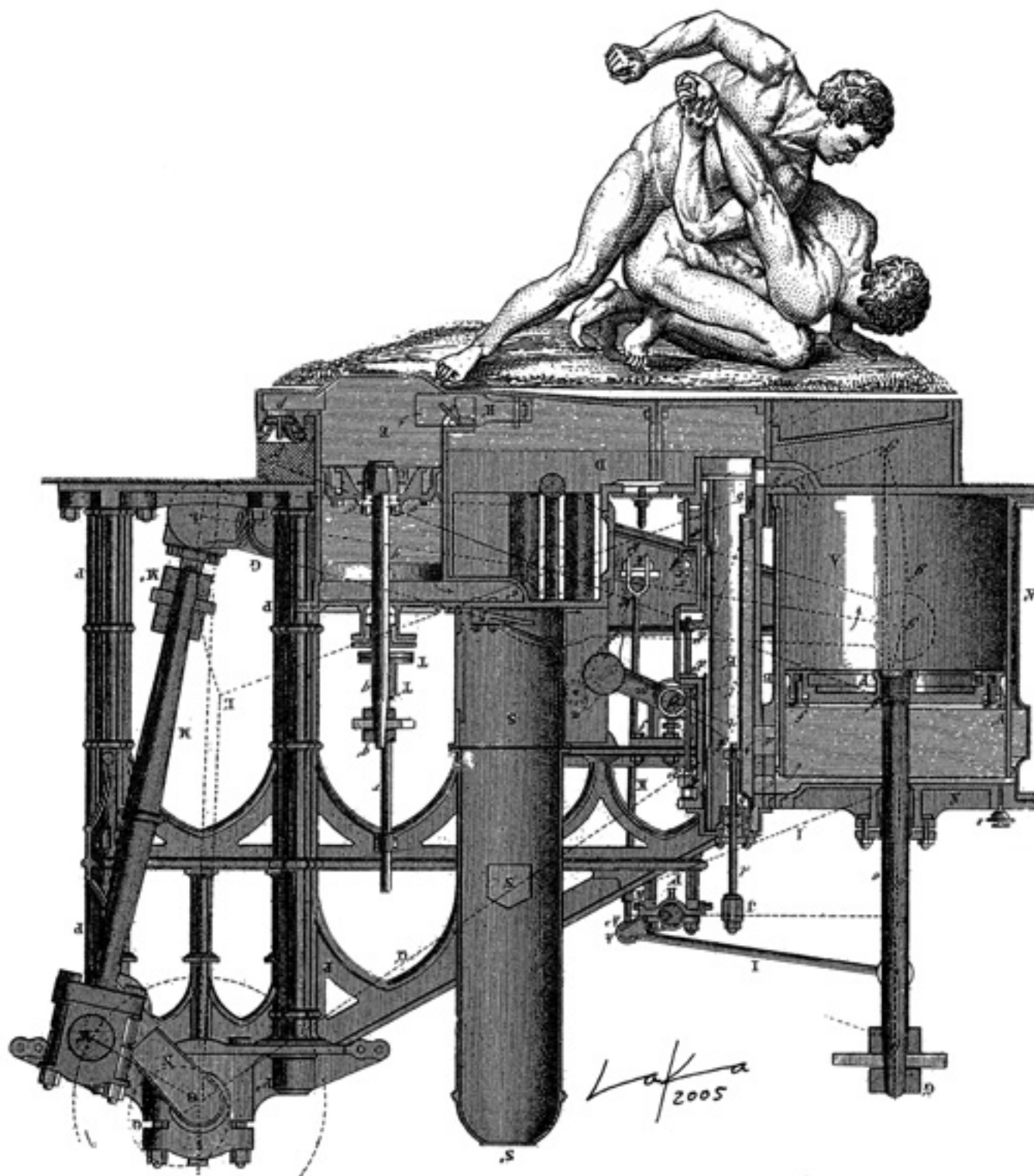
tradicional, sus dispositivos y estrategias, no tanto sus contenidos; después de haber mostrado, en fin, las trampas de unas escrituras por las que se transita, por lo común, de una forma automatizada, sin advertir su naturaleza alienante.

En otras palabras: si se ironiza sobre el didactismo tradicional no es para evitar el didactismo, sino para actualizarlo, para instalar lo que podríamos llamar un didactismo *oblicuo*, basado en el establecimiento de un pacto con el receptor que reposa en un doble movimiento: de distancia emocional de la realidad poetizada y, al mismo tiempo, de aproximación afectiva. En la poesía de Ángel González, si se ironiza sobre el tratamiento romántico de la nostalgia, del amor y de la muerte, no es para mostrar la inconveniencia de los temas, ni siquiera del planteamiento sentimental —por muy espeso que sea el gesto antiromántico y escéptico en estas ocasiones—, sino para proponer una nueva articulación de lo sentimental: la que conviene a sus convicciones y experiencias y al tiempo histórico en el que vive y escribe, aunando lo personal y lo civil, biografía e Historia, en línea con lo que Antonio Machado primero y algunos poetas de los ochenta después llamarían “nueva” u “otra sentimentalidad”.

Hay en muchos de estos poemas, como puede observarse, una aguda preocupación metapoética, pues en el fondo están planteando también el problema de la capacidad de la poesía para concertar un discurso satisfactorio sobre la realidad. Se verbaliza, así, una sustancia de contenido, pero al mismo tiempo se convierte en una parte de ella el acto de poetizarla, como se hace en “Prueba” y, más tarde, en poemas como “Empleo de la nostalgia” (*Procedimientos narrativos*, 1972). En efecto, cuando frente a la historia que queda escrita en la piedra como una verdad incuestionable, se proclama la confianza en la existencia de nuevas palabras capaces de construir una nueva historia, hay algo más que fe en la posibilidad de transformación de la realidad, hay más que compromiso ético: también lo hay estético. Pero, para afianzarlo, González se servirá de sus acostumbrados planteamientos: activación y coexistencia de múltiples planos, diferentes perspectivas y, por qué no, contradicciones, pues quizá la poesía sea, como el corazón de “Reflexión primera” (*Sin esperanza, con convencimiento*, 1961), “crisol donde se funden / contrariedades con contradicciones” y no exista, por consiguiente, mejor arma para salvar las contrariedades (las de la vida personal y las de la vida social, pero también las engendradas por el mismo oficio de poeta) que exhibir y compartir las paradojas y turbulencias del pensamiento.

En definitiva, en *Grado elemental* no sólo se reformulan los procedimientos constitutivos del discurso didáctico tradicional, sino también —y con cierta sistematicidad— los del discurso poético. Así es como tales inversiones adquieren por primera vez una presencia recurrente y toman cuerpo en fórmulas y modelos con los que seguirá ensayando el poeta hasta la actualidad. Por lo demás, Ángel González ha reconocido que escribir es para él “una manera de distanciarnos del que somos siempre, de salir de nosotros mismos. Verterse en el verso, ser otro allí; verse en el verso igual que en un espejo; el mismo y distinto; ajeno, extraño, raro; in-verso” (González, 1987: 208). Entendemos así que la inversión de los géneros, discursos y convenciones que se opera en su poesía comienza por —conduce a— la inversión de uno mismo: de uno mismo en tanto hombre, pero también en tanto poeta, por lo que no es en absoluto extraño que pueda apreciarse un sedimento metapoético incluso cuando no se (in)vierte claramente en la superficie textual.





Referencias bibliográficas

Benson, Douglas K., "Ángel González y *Muestra* (1977): las perspectivas múltiples de una sensibilidad irónica", *Revista Hispánica Moderna*, 40, 1-2 (1978-1979), pp. 42-59.

Benson, Douglas K., "La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González", *Hispania*, 64 (1981), pp. 570-581.

Eco, Umberto, *Apostillas a "El nombre de la rosa"*, Barcelona, Lumen, 1984.

González, Ángel, *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1980.

González, Ángel, "Sobre poesía y poetas", en *Ángel González. Verso a verso*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1987, p. 208. [Originalmente, en *Peñalabra*, 52 (1984)]

Romano, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Editorial Martín, 2003.