

Claude Le Bigot

Universidad de Rennes 2, Alta Bretaña, Francia



La forma breve en la obra poética de Ángel González

Lo breve en poesía es un criterio formal que se admite casi naturalmente, ya que la condensación poética que supone el discurso poético contemporáneo tiene cierta propensión a no excederse, mostrando con esto cierta desconfianza ante lo narrativo y lo anecdótico. En realidad la forma breve que suele considerarse como signo de modernidad en poesía, no es nada nueva. En efecto, la tipología de los géneros señala cómo en tiempos remotos ciertas odas anacreónticas o los epigramas de Marcial fueron un punto de partida de lo breve en poesía. El tipo de concisión que conlleva la forma poética puede explicarse a partir de una preceptiva que aconseja el uso de versos cortos y una extensión mínima de la estrofa. Entonces, la limitación dimensional entra en relación con un contenido semántico ceñido al criterio de concisión, lo que el poema suele conseguir a veces mediante la metáfora. Se podrían traer a colación varias tradiciones literarias que valoraban la brevedad como la *quasida* o el fulgor de algunas composiciones *ultraístas* o la *décima guilleniana*, incluso importaciones más recientes como el *jaiku* japonés (forma poética fija que no puede superar las diecisiete sílabas). Pero el abandono de la versificación clásica y la irrupción del poema en prosa han modificado considerablemente el horizonte, dejando un espacio para una lista larga de composiciones lacónicas desde la poesía gnómica hasta la greguería, pasando por la máxima, la sentencia, el refrán, el aforismo cuyo representante máximo fue Baltasar Gracián. En un estudio dedicado a las formas breves (1), Alain Montandon no cuenta menos de 93 formas, consciente de las dificultades que han de surgir a la hora de definir la brevedad. En realidad, lo que importa es más bien el interés y la significación de la forma breve para quien acude a ella. Quisiéramos analizar con motivo de este monográfico dedicado a Ángel González el gusto del poeta por la forma breve que él llevó a veces hasta el caso límite del chiste. Contemplando su obra lírica reunida bajo el título genérico de *Palabra sobre palabra*, algunos títulos dejan ver su interés por este tipo de discurso: “Breves acotaciones”, “Fragmentos”, “Apotegmas” “Máximas”, “Narración breve”, aunque semejante rotulación no patentiza la variedad tonal que supone el uso del laconismo desde lo sentencioso hasta lo casi frívolo –digo ‘casi’ porque lo frívolo en Ángel González no es carente de enseñanzas. Como lo breve se opone a lo amplio, puede conllevar un doble inconveniente: o bien para salvar su carácter literario e inventivo pide ingenio y tiende a la oscuridad o a lo hermético, o bien tiende a la depuración, lo que equivale a veces a una forma de pobreza. El caso es que la brevedad durante mucho tiempo fue considerada como característica de los géneros humildes de asunto tosco o de géneros íntimos. Pero nunca las cosas están definitivamente fijadas en literatura; y se dan momentos en que lo breve será elogiado por ser muestra de inventiva y genio. El caso de Gracián fue ejemplar; pero sus aforismos entran en series de enunciados que llevan el género a otra práctica afín como el “fragmento”. De modo que más allá de un criterio exclusivamente cuantitativo, que no puede tener un valor absoluto, la forma breve tiene que ser pensada desde una doble perspectiva: el régimen retórico de la brevedad, en la medida en que el lector identifica forma y figuras como modo de significación sometido a la estructura

(1) Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 5.

breve; pero este tipo de acercamiento ha de tener complementación en el régimen enunciativo de la brevedad.

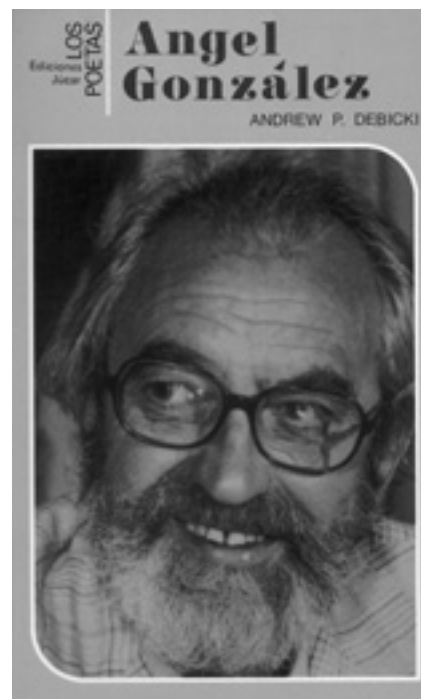
El régimen retórico de la brevedad

Desde el primer poemario que Ángel González publicó en 1956 (*Áspero mundo*) se puede observar una presencia de la forma breve vinculada con la tradición literaria de más largo abolengo. Este primer libro venía con secciones compuestas de poemas breves como canciones y sonetos; la mayoría de estas composiciones ostentaban un contenido de cariz lírico amoroso con tratamiento entre popular y culto, que enlaza con la tradición neopopularista de ante-guerra (por ejemplo el Rafael Alberti de *Marinero en tierra* o de *La amante*). Constan de cancioncillas, de algunos villancicos de inspiración pagana como el magnífico “Voz que soledad sonando” de nítidos contornos y acentos musicales donde la voz deja oír punzantes melancolías o “Tras la ventana el amor” (2) (p. 30) donde se asoman a través de la begonia en flor las delicadezas del amor. En esta primera etapa, Ángel González cultiva con asiduidad el soneto, que por su particular estructuración facilita todo tipo de simetrías y paralelismos. Desde los tiempos en que el soneto fue aclimatado en España, procedente de Italia, sus cultivadores y teóricos vieron en él una composición que permitía hacer alarde de todas las agudezas del espíritu. Esta forma por sí sola, con su longeva posteridad, sigue ejerciendo en los poetas un fuerte atractivo. Pero en los años en que A. González se hacía con esta forma, el soneto tenía aún sus rescoldos de “garcilasismo” con un José García Nieto y otros muchos, pero también sus inflexiones nuevas con un Blas de Otero. Tal vez no se haya señalado suficientemente que los sonetos gonzalianos están centrados temáticamente en el fulgor o el estremecimiento del instante, idea explícitamente expresada en el primer soneto de la serie; *En este instante, breve y duro instante / ¡cuántas bocas de amor están unidas* (p. 37), o bien sensación de momentos fugitivos de penetrante nostalgia, igual que la mariposa que deja sus huellas de polvo entre los dedos del cazador: *... y tengo la certeza / que, de tocarlo todo, vuestros dedos / tendrán la mancha de mi desaliento.* (p. 43)

Tales sensaciones huidizas vienen vinculadas las más veces con metáforas que encuentran, insertas en la condensación formal del soneto, un peculiar relieve donde el ritmo y las aliteraciones comunican al lector el insólito sobrecogimiento de los aciertos verbales: *soplo de brisa contra tu mejilla / Arena leve bajo tu pisada* (p. 42). El mismo efecto se observará en otros sonetos al fijarse la mirada del poeta en lo deleznable, lo cambiante, lo fugaz: *Prendida de tu ausencia mi mirada*” (p. 38), *gaViota, cielo, naVe, Vela, Viento* (p. 42) o al reconcentrar el poeta un universo entero en algún detalle de femina plasticidad: *Lúbrica polinesia de lunares / en la pulida mar de tu cadera* (p. 39)

El caso es que tales sensaciones no obedecen a un mimetismo ingenuo. Quien ha capatado la sensación es un hombre discreto, púdico, pero sagaz que al verbalizar sus emociones involucra al lector. El paisaje sublimado, el sentimiento encarnado, el pensamiento delineado, todo aquello converge hacia el laconismo de “Madrigal melancólico”, que citamos entero: *En tu mirada vi*

(2) De ahora en adelante, excepto indicación contraria, todas las referencias y citas proceden de *Palabra sobre palabra*, 1ª edición, Barcelona, Seix Barral, 1986.



un destello raro, / en parte de aprensión, también de alivio, / cuyo sentido comprendí más tarde: / recuerdo inesperado de un olvido (p. 383)

Fijar el mundo contemplado consiste en aislar con suficiente intensidad ciertos detalles, pero este mismo detalle tiene que revelar la presencia del observador, y aunar en una totalidad coherente: objeto, tiempo, sujeto, como lo veremos más a continuación en la modalidad enunciativa de lo breve. El malestar provocado por un gesto frustrado cifrado en la imagen de la “*carta no escrita*” es alzado a sensación viva gracias a la cortedad de la formulación que decanta fragmentos que anteriormente tenían cabida en el soneto o la cancioncilla, como en esta breve composición amorosa que gracias a la elipsis puede implicar tanto a la amada como a cualquier lector:

¿Sabes que un papel puede...? // ¿Sabes que un papel puede cortar como una navaja? // simple papel en blanco, / una carta no escrita, // me hace sangrar. (p. 385)

Al contrario, en otros casos la representación de lo fugaz tiende a eliminar la presencia del observador; el texto del poema queda aparentemente “despersonalizado”. La verdad es que Ángel González nos ha acostumbrado a un manejo de la fábula en clave humorística (3). En el poema siguiente, el poeta llegó a cifrar en la figura del topo *horadando su túnel tercamente* en la oscuridad la imposibilidad de reflejar cualquier imagen de la realidad circundante. Incluso el fulgor está negado, salvo tal vez el infinito ajeteo del ser que no ve adónde va, que es como ir a ninguna parte. Cobra entonces el breve enunciado de “Fugacidad de lo vivo” acentos metafísicos inesperados, pero sin el carácter abstracto de la sentencia. Citamos el texto íntegro:

Fugacidad de lo vivo // Ante los ojos de los muertos / abiertos sólo para la eternidad, / el topo, / horadando su túnel tercamente, / pasó ágil y veloz como una golondrina (4).

Acaso lo que diferencia la forma breve tal como la practica Ángel González y la sentencia es la ausencia de cierre estructural de la forma (5). No se encontrará en Ángel González el equivalente de los “Proverbios y cantares” de Antonio Machado; no se ve ninguna tendencia a la poesía gnómica (excepto en clave humorística como para poner distancia frente a cualquier dogmatismo). En las series, donde Antonio Machado ensarta sus composiciones sentenciosas, el enunciado tiene un carácter unitario basado sea en el ritmo, sea en alguna aliteración y sobre todo viene vertebrado por una lógica de pensamiento que da redondez al conjunto. Pongamos como ilustración el ejemplo siguiente con su microrrelato, tipo fábula, que tiene cabida en tres versos de arte menor: *¡Ya hay hombres activos ! / Soñaba la charca / con sus mosquitos* (6).

Las fábulas gonzalianas ocupan mayor espacio, y si el autor opta por la forma breve, huye del equilibrio formal con el desguace de las pautas métricas convencionales, abriendo el enunciado hacia perspectivas que tienden a

(3) Véase la sección “Fábulas para animales” en *Grado elemental* (1962).

(4) De “Deixis en fantasma” in *Poemas*, Madrid, Cátedra, 2003, 11ª ed., p. 214.

(5) Aunque la forma no es el criterio único para identificar una sentencia, un refrán o un aforismo, R. Barthes insiste en establecer que existe en este tipo de enunciado “una verdadera economía métrica del pensamiento”. El binarismo o los balanceos sintácticos indican una “trayectoria de significación” in *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Points Seuil, 1972, p. 72. La traducción es nuestra.

(6) A. Machado *Poesías completas*, Madrid, Austral, 1962, p. 200.



personalizar más que a universalizar, aunque al fin y al cabo lo que nos comunica el poeta al hablar de sí mismo es un poco de nosotros como en “Reflexión de un mal día”: *Me pregunto por qué, / a pesar de todo, / no me decido a dejar este pobre escenario / donde ya ni en el sueño / son los sueños posibles.* (p. 400)

La otra tendencia que naturalmente se nos ocurre al hablar de la forma breve es el jaiku. Pero, sin atenerse a la definición rigurosa del jaiku (poema de 17 sílabas distribuidas en tres versos 5+7+5), no hay en Ángel González huellas de semejante modelo, aunque algunos de sus poemas crepusculares podrían mantener cierto parentesco con la brillantez metafórica de esta forma poética oriental. El poema más breve de Ángel González cuenta 11 sílabas; es el poema “Crepúsculo, Albuquerque, invierno”: *No fue un sueño, / lo vi : // La nieve ardía.* (p. 337).

El título y el último verso no dejan lugar a dudas: el lector entiende que el oximorón “la nieve ardía” corresponde a la impresión que produce el último destello de luz en un paisaje nevado. ¿Qué añaden los primeros versos de corte coloquial? No está cierto que la ruptura tonal aporte algún significado particular (7) y está lejos de cumplir la simbiosis de efectos operada por la técnica del jaiku. La capacidad sugerente del jaiku ha sido analizada con atinadas reflexiones por Pedro Aullón de Haro cuando avanza la idea de que más allá de un signo que anida en la cortedad del decir, este tipo de poesía da cuenta de una realidad a la vez “palpable e insalvable” (8). Su brevedad esencial tiene algo del escorzo, el signo de una conciencia mística de la distancia y de lo inefable. No existe en Ángel González semejante uso de la brevedad poética.

Lo que sí, en cambio, me parece caracterizar la tendencia dominante es el interés de Ángel González por un tipo de composición derivada del epigrama. El autor entra de pleno en lo que podemos llamar las metamorfosis del modelo epigramático, abandonando lo que en los orígenes greco-latinos era coda imprescindible: la agudeza final. Pero también desde sus orígenes, no sólo el epigrama se impone por cierta flexibilidad formal sino que asimila tanto los motivos graves como los frívolos. Bajo la pluma de Ángel González, es la vertiente satírica y humorística la que destaca mayoritariamente lindando a veces con el chiste o el chascarrillo. Conforme avanza la obra del poeta, se nota especialmente a partir de *Prosemas o menos* (1982) una clara inclinación hacia esta poesía de humor y de circunstancias que no renuncia a cierta visión cáustica y mordaz de la vida social o bien que se encamina hacia la destrucción de personajes míticos. Toda la sección “Diatribas y homenajes” de *Prosemas o menos* va en este sentido, asimilado por ciertos críticos a una actitud “antipoética”, que ha sido a veces fuente de confusiones. El propio Ángel González avisa a sus lectores a propósito de esta orientación en la “Introducción” a una antología suya al comentar unos rótulos como “calambures, antífrasis, fábulas, apotegmas, glosas”:

“En esos títulos, la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehúye el chiste, la frivolidad de algunos motivos y el

(7) En realidad estos versos tendrían mayor relieve si fuesen contemplados a partir de la serie a la que pertenecen o sea unas variaciones sobre el tema crepuscular (“American Landscape” in *Prosemas o menos*).

(8) Véase la opinión de P. Aullón de Haro sobre la construcción formal del jaiku y sus efectos de sentido en la página 184, in *El jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2005.



gusto por la paródico, apunta hacia una especie de “antipoesía”, en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las ‘palabras inútiles’. Respecto a todo ello, quiero decir, en mi descargo, que lo paródico suele arrancar en mí de algo positivo: el amor por la parodiado (véase por ejemplo, ‘Oda a la noche o letra para tango’). Y también que las cosas frívolas han llegado a ser (algunas de ellas) parte muy seria de mi vida. Y por último que los “chistes” a los que soy propenso son el resultado de la manipulación de las palabras y que, por tanto, no se salen de las fronteras de lo que suele considerarse como estrictamente poético” (9).

Un poema como “Yarg Nairod” ha conservado mucho de la forma canónica del epigrama. La composición, según el principio de binaridad, se estructura en dos partes oponiendo el “retrato marcial” de un militar joven con el personaje que en su residencia “se llena de arrugas”, casi ignorado ya de las muchedumbres y cuyo culto se les había sido impuesto. *Por todas partes / en calles y oficinas, tabernas y cuarteles—/ su retrato marcial, joven, erguido. / Mientras tanto, / él se llena de arrugas y de lacras, / oculto en su palacio.* (p. 303)

La imagen lozana del tirano sigue fijada para la “eternidad” mientras su persona física cambia. La enumeración de los lugares donde imperaba la imagen del personaje es suficientemente explícita para que el lector intuya que se trata del Primer magistrado del país (o sea el Caudillo). Si se puede echar de menos la ausencia de una agudeza para redondear la composición, otro signo se ha sustituido, entregando una clave que obliga a cierta sagacidad: el título un tanto enigmático que es el nombre al revés de “Dorian Gray” o sea el apellido tal como lo reflejaría un espejo. El lector está en presencia de un sistema signico con el cual Ángel González teje un campo de reflexión sobre la identidad y el tiempo que en determinadas circunstancias históricas se cristalizan en torno a la imagen de quien desempeña el poder. En otras ocasiones, el espejo como elemento que refleja la realidad es un tercero falaz; así el poeta recomienda desconfiar de la imagen, reflejada en el espejo porque sólo fija un instante e impide ver la realidad viva y siempre cambiante.

Repetidas veces, Ángel González trata el motivo del espejo; con la alusión a Narciso enamorado de su propia imagen y que no puede asirla en el agua de la fuente, el mito ya no abre sobre las profundidades del “yo”; el mito sale desvirtuado cuando el poeta invita al lector a que descubra y construya su propia personalidad superando el individualismo. Asimilado éste a una forma de estrabismo, el poeta denuncia la limitación que nos impide ver correctamente nuestra imagen:

¿Recuerdas que querías ser Narciso? // Pequeña estrábica, / tú no te preocupes; // contempla el mundo y rompe los espejos. (p. 367)

Esta perspectiva reorganizadora de los grandes mitos suele encontrar en la poesía gonzaliana un tratamiento humorístico que abre su horizonte cerrado. Lo que sucede a Orfeo que emprendió el viaje al infierno para recuperar a Eurídice, su amada, encuentra un desenlace inesperado que lo condena al infierno perpetuo si quiere gozar indefinidamente de su amor:

Apotegma // No hay otra solución: / si de verdad amas a Eurídice, / vete al infierno. / Y no regreses nunca. (p. 299)

(9) A. González, *Poemas*, Madrid, Cátedra, 2003, 11 ed., p. 24.



Así personajes famosos como Edipo (“Yo mismo”, p. 65) o Ulises (“Ilusos los ulises”, p. 321) que dieron lugar a una amplia tradición literaria o a los conceptos claves del psicoanálisis desembocan en imprevisibles chistes que contribuyen a la desacralización de los intentos hermenéuticos que tienden a convertirse en dogmas. No resulta sorprendente que Ángel González se haya atrevido a parodiar, rozando con la insolencia, el versículo del Evangelio de San Mateo: “Tomad, comed, porque éste es mi cuerpo [...] Bebed todos porque ésta es mi sangre de la Alianza, que es derramada por muchos para el perdón de los pecados”. El poema gonzaliano dice:

Invitación de cristo // *Dijo: / Comed, éste es mi cuerpo. / Bebed, ésta es mi sangre. // Y se llenó su entorno por millares / de hienas, / de vampiros.* (p. 349)

La ruptura lógica se produce al suprimir el significado de las palabras de Cristo en la última cena y al sustituir al simbolismo del enunciado evangélico un significado literal que lastra el sacrificio de Jesús con la irrupción de bestias salidas de una película de terror o de literatura de quiosco (“hienas”, “vampiros”). Cualquiera que sea el hipotexto primitivo (religioso, pagano, literario), el producto gonzaliano opta por la forma breve que linda con el chiste porque su lógica no admite refutación; el anticonformismo expresado desacredita el presunto aporte de virtudes seculares e inmutables. El ejercicio será llevado a sus extremas posibilidades en la serie “Máximas mínimas” (p. 356) en donde Ángel González desvía sentencias para poner en tela de juicio la justedad de propuestas intocables. Véase en el poema citado: *Malaventurados los que aman, / porque de ellos será el reino de los celos.* Manifiesta Ángel González su rechazo rotundo de la autoridad dogmática, asestando pullas a partir de propuestas estafalarias, insidiosas o paradójicas. Su inclinación al chiste puede conducir a una sensación de extrañeza, propiciar una formulación graciosa pero en sus mejores aciertos enseña a sondear valores sospechosos e instaura preocupaciones que han de tomarse en serio.

El régimen enunciativo de la brevedad

La brevedad puede ser entendida no sólo como relación cuantitativa entre el significado y las palabras sino como la ausencia de jerarquía de marcas lingüísticas en la producción de la significación. Entonces la brevedad aparece como la atención puesta en todos los componentes del lenguaje: prosodia, entonación, sintaxis, tropología. Si la brevedad aparece como signo de la modernidad en poesía será porque este tipo de plasmación del lenguaje permite concentrar en una misma composición los distintos niveles del lenguaje en la construcción del sentido.

Así se explica la interrelación estrecha entre oralidad y escritura en Ángel González para acordar su modalidad enunciativa con el ritmo conversacional. La heterometría, los numerosos incisos, paréntesis, guiones a los que acude el poeta contribuyen a la creación del ritmo natural de una oralidad trasvasada a la escritura. La oralidad, según Meschonnic, es el cuerpo hecho ritmo, el ritmo como sujeto. El ritmo gonzaliano rompe la fuidez del decir dejando que aparezcan irrupciones y tropiezos del sujeto.

En la obra de Ángel González, llaman la atención unas composiciones que entran en una categoría que alza en principio estructurante el pensamiento parcelario (o espasmódico, si se prefiere). Acaso decepcionado por la parca eficacia del discurso argumentativo, Ángel González se vuelve hacia la parodia de formas textuales breves a las que nuestros hábitos culturales conceden cierto



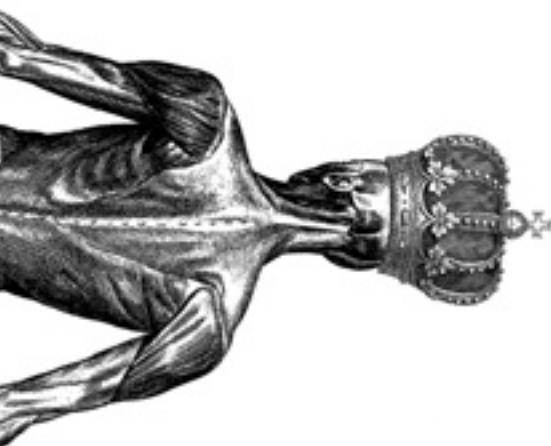


poder de aleccionamiento. Pero las verdades que pretenden divulgar tales formas resultan sospechosas pasadas por el filtro demoledor de un poeta resueltamente antidogmático. Por eso se siente el autor atraído por la práctica del fragmento, tipo de escritura que, por definición, no puede apoyarse en la estructura cerrada ni el pensamiento acabado. Se podría traer a colación: “Máximas mínimas” (p. 356), “Fragmentos” (p. 281), “Glosas a Heráclito” (p. 302). Algunos ejemplos sacados del primer ejemplo podrán parecer totalmente intrascendentes, y muchas veces irreverentes, lo que se contrapone a la finalidad de un género que aspira a traer una enseñanza de tipo ético y universalizable. El caso es que cuando el poeta se hace con este tipo de escritura le han entrado dudas en cuanto a la perennidad de los valores y prefiere afirmar la singularidad de un punto de vista y la subjetividad de una enunciación. Cuando dice Ángel González: “Fotografía: la verdad revelada” juega con la anfibología o el doble sentido de “revelar”; se superponen el significado técnico de la reacción fotoquímica (un revelado) y la revelación, en el sentido religioso, de una palabra oracular portadora de verdad. Poner al mismo nivel semántico una escena retratada gracias a la cámara (que el sentido común considera como representación indiscutible de lo acontecido) y el valor testimonial de una religión revelada, además de ser un juego jocoso, conlleva una reflexión más profunda sobre la validez relativa de lo que solemos considerar como verdades eternas. Por su extrema concisión, la fórmula pide la apoyatura complementaria de otros textos o presupone su existencia, estableciéndose entre ellos una continuidad atípica donde el pensamiento se exhibe de manera oblicua, velada, polisémica y paradójicamente provocativa. El método de pensamientos a trechos, sin desarrollar, más intuitivo que argumentativo tuvo partidarios desde la Antigüedad, especialmente en los presocráticos como Heráclito. Resulta interesante la tentativa de Ángel González para reactivar en tono humorístico la circularidad del Todo, según las percepciones de individuos tan diferentes como el pobre, el multimillonario, el marxista-leninista, el pesimista.

Glosas a Heráclito // 1 / Nadie se baña dos veces en el mismo río. / Excepto los muy pobres. // 2 / Los más dialécticos, los multimillonarios / nunca se bañan dos veces en el mismo / traje de baño. // 3 / (Traducción al chino.) // Nadie se mete dos veces en el mismo lío. / (Excepto los marxistas-leninistas.) // 4 / (Interpretación del pesimista.) // Nada es lo mismo, nada / permanece. / Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra: // se hacen las dos con sangre, se repiten. (p. 302)

Las “Glosas a Heráclito” con sus enunciados precedidos de un guarismo no obedecen más que a la fantasía del autor y la lógica del retruécano para fundamentar un saber irónico, una mirada de la sencillez sobre sí misma. La ironía en este caso se alza al nivel de una filosofía del desasosiego, enfoca las verdades de manera sesgada, distanciada y cautelosa. La reflexión sobre el tiempo es una constante en Ángel González, pero más como preocupación histórica que ontológica. La permanencia del tema que no puede encontrar ninguna solución filosófica impulsa sin embargo los tanteos y los picores de la creación artística que en la obra gonzaliana significa sus embates contra la hegemonía de la Norma, la arrogancia de la Ideología, el corsé del Sentido.

Desde su inclinación hacia la fórmula irreverente, Ángel González corroe desde dentro los presuntos temas graves. Pero, este mismo afán de transgresión se vierte en gesto contestatario del carácter sacro de la poesía (10). De ahí, tal vez el hecho de que la crítica haya hablado de “antipoesía”, un



tipo de discurso que muchos poetas condenan al olvido en los cajones, y que ahora sale a la luz pública, incluso puede llegar a configurar un género nuevo, que Angel González llama el “*prosema*”. Pero no esperó la acuñación de la palabra para brindarnos avances de este tipo de poemas (11) que parece derivar más de una práctica oral del chiste que de una técnica escritural, aunque en el caso de “Monólogo interior”, la disposición tipográfica delata el traspase de la oralidad hacia la escritura. Entre el título y el cuerpo de tan brevísima composición, el autor se apoya en la paronomasia: “monólogo/manolo go” para señalar un nivel latente del significado en el que la frustración sexual del personaje se resuelva en el onanismo: *Manolo go / interiormente za / cuando su mujer dice fornica por formica*. (p. 256)

La rotura del signo mimetiza el placer solitario del varón, designado aquí con un nombre muy corriente en el mundo hispánico, pero cuyo significado permite identificar la palabra “mano” aunada con “lo goza”. El último elemento de la frase permite el cierre semántico aludiendo al bagaje lingüístico limitado de la mujer cuya confusión léxica genera la comicidad.

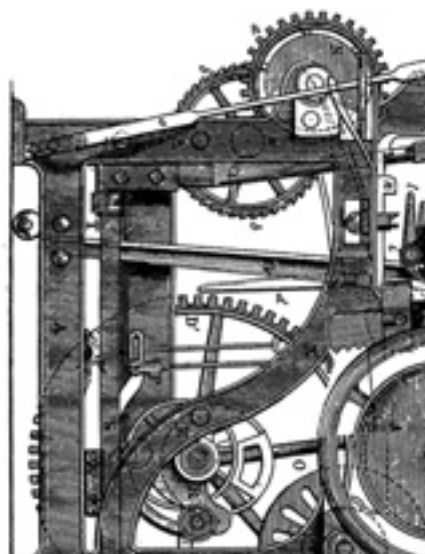
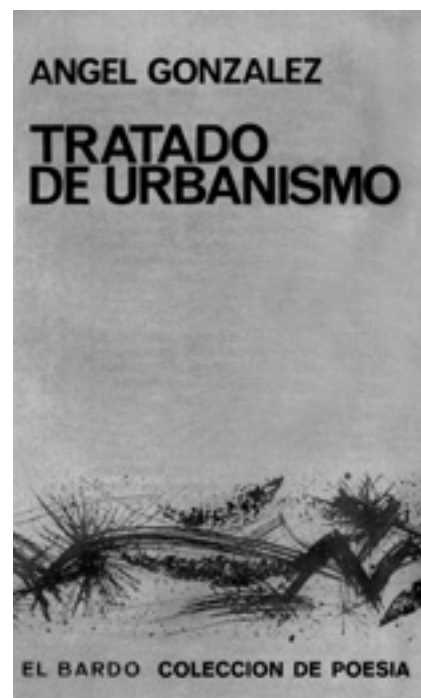
Este tipo de polisemia que recuerda el concepto quevedesco, se repite en otros textos. Por ejemplo en “Eso era amor”, el lector identificará una situación conversacional entre una pareja que comparte una comida. Pero el empleo del verbo “gustar” en un sentido inadecuado se convierte en resorte cómico: *Le comenté: / - Me entusiasman tus ojos. / Y ella dijo: / - ¿Te gustan solos o con rimel ? / - Grandes, / respondí sin dudar. / Y también sin dudar / me los dejó en un plato y se fue a tientas*. (p. 241)

La ruptura de la lógica supera la mera figura retórica del zeugma para obedecer a una lógica enunciativa que brota de la cohesión del conjunto. Avanzamos que fue para Ángel González una manera de resolver sus dudas ante la utilidad de las palabras y su alcance real. Aprovechando las situaciones más ordinarias, el poeta logra despertar un sentimiento de extrañeza y de desasosiego. Las aseveraciones más ingenuas obligan nuestra mente a salir de los caminos trillados. Este fue el principio rector de lo que iba a encontrar una forma acabada en *Prosemas o menos*, poemas breves casi todos donde domina un equilibrio calculado entre prosaísmo y profundidad, o sea una tensión constante en los textos más acabados. Esta novedad la captó cabalmente Gonzalo Sobejano al analizar “Hay tres momentos graves más el cuarto”. Terminaba su estudio arriesgándose en una definición más que aceptable del *prosema*:

Prosema es un poema irónico en el que deliberadamente actitudes, temas, motivos, estructuras o palabras del mundo de la prosa y de la prosa del mundo, rebajando aquello que se esperaría de competencias, contextos y códigos que entienden la poesía como expresión de lo más

(10) Esta radicalidad está expresada explícitamente en “Contra-Orden” (p. 293), poema en el que A.G. muestra su interés por la funcionalidad de los graffiti: *Aquí está prohibido/ fijar carteles, / tirar escombros, hacer aguas/ y escribir frases como: Marica el que lo lea*. Podríamos citar como ejemplo de sistematización de la preceptiva gonzaliana el reciente libro de Jorge Riechmann *Muro con inscripciones*, Barcelona, DVD ediciones, 2000 y traer a colación el siguiente ejemplo: “La lucha / no se decide en las calles / sino en los callejones de la conciencia”, p. 103.

(11) “Monólogo interior” y “Eso era amor” pertenecen respectivamente a *Procedimientos narrativos* y *Breves acotaciones*.





noble y más bello, crean una tensión intelectual entre belleza y verdad, idealidad y realidad, elevación y modestia, gravedad y levedad, cuyo efecto estriba en una agudeza epigramática desencubridora. (12)

El sujeto lírico moderno es un “sujeto disperso” en busca de una imposible unidad. Ángel González manifestó desde el comienzo de su labor poética su interés por la dialéctica del azar y la necesidad, especialmente en “Para que yo me llame Ángel González”, y cuando surgen los conflictos entre determinismo y libertad, él piensa que se puede salvar algo en los proyectos humanos, abogando por una ética del anticonformismo; su actitud irónica siempre fue una manera de poner distancia consigo mismo, de desconfiar de las certidumbres aparentemente definitivas, de inventarse unas mañas para no dejarse seducir por la búsqueda de una identidad apacible. En esta perspectiva, la forma breve es el contrario de la “monumentalidad” de la obra; por lo tanto, Ángel González encontró en ella un vehículo adecuado para un pensamiento espasmódico cuyo ritmo expresa mejor su constante forcejeo con la realidad.



(12) G. Sobejano, “Un prosema de Ángel González más ciertas precisiones” in A.P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, *Homenaje a Ángel González*, University of Colorado, 1991, p. 94.