

CELEBRACIÓN DE UNA MIRADA AMOROSA CON VARIACIONES: «VER PARA VIVIR»

EVELYNE MARTÍN HERNÁNDEZ

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)

*y fijándose acaso especialmente
en el volumen firme e insinuado
bajo el gastado lino
del vientre grávido de una mujer muy joven,
cerró un momento los cansados ojos
(el hombre que miraba todo aquello)
y articuló un suspiro
o bien dijo un sollozo,
o algo semejante
que repitió, y creció, y dejó su pecho
estremecido —así toda la rama
abandonada por un pájaro...*

Todos los lectores de Ángel González conocen y recuerdan esta soñada leyenda del origen de la palabra «amor», palabra que nace de la contemplación de un esclavo, cuya mirada recorre primero un bucólico y feraz paisaje, antes de detenerse en la figura femenina, promesa de vida. Es un poco un autorretrato del poeta, el del «hombre que miraba todo aquello», el retrato de quien mirando, admira, y cuya mirada conmovida se traduce en la poesía. La escena evocada, prudente, deleitosamente reconstituida, constituye una imagen-matriz del acto creador, de ahí la tentación de estudiar cómo en la obra del poeta se manifiesta y se modifica la expresión de tal mirada, de ver cómo va adaptándose a «todo amor».

La crítica ha destacado que los poemas amorosos de *Áspero mundo* formaban un conjunto que contrastaba con el libro, de una tonalidad «íntimista y susurrante», según José Agustín Goytisolo (1997: 39), un conjunto que el propio autor ha presentado a veces de modo casi

reticente¹. El «acariciado mundo» es, al revés del áspero, un mundo armonioso, con el que el ser humano está en profunda comunicación, vinculado con él por una corriente cuyo signo visible es principalmente la mirada, más exactamente las miradas. Porque son múltiples, de distinta índole, como las que dirige el sujeto lírico a la amada y/o que puede recibir de ella, y aquellas que proceden de una naturaleza animada.

«TRANSIDO DE DISTANCIA»

Una de sus manifestaciones más discretas es la que da forma sensible a —más que un sentimiento— un presentimiento amoroso, el amago de lo que podría dar un sentido a la vida. Es una visión fugaz, vislumbre de una presencia indeterminada: «Tras la ventana, el amor / vestido de blanco, mira» (1977: 32). En este poema de ambiente marcadamente machadiano² se repite el verbo «mirar», en un movimiento circular susceptible de no poder terminar nunca, como un deseo desprovisto de objeto preciso:

La begonia sin olor
sus verdes hojas estira
para mirar lo que mira:
tras la ventana el amor.

Algo más perfilada es la figura femenina de «Mientras tú existas» (1977: 33), pero no pasa de ser una «imagen» remota, que suscita el deseo de un hablante «transido de distancia», y cuya realidad parece depender de la intensidad de este mirar: «mientras mi mirada / te busque más allá de las colinas»³. La imposibilidad de que se cumpla lo anhelado prolonga indefinidamente algo que se parece al estribillo de una canción (¿un bolero?): «bajo este amor que crece y no se muere, / bajo este amor que sigue y nunca acaba». Llevada de una fuerte pulsión, la mirada aparece dolorosamente pendiente de esa «remota posibilidad» de la existencia de una amada-amante,

1 «Vagas disposiciones sentimentales, emociones más inventadas o deseadas que vividas, [...] un puro ejercicio imaginativo» (González, 1980: 16).

2 Cf. Antonio Machado: «Amada, el aura dice / tu pura veste blanca... / No te verán mis ojos; / ¡tu corazón me aguarda!» (1973: 72); «¿No ves en el mirador florido, / el óvalo rosado de un rostro conocido?» (ibíd.: 75). Vid. Araceli Iravedra (2005).

3 Eco quizás del «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, en la búsqueda y el relieve del paisaje: «Buscando mis amores / iré por esos montes y riberas».

todavía innominada, pero forzosamente «iluminada por una luz —cualquiera».

Al revés, la desesperanza amorosa se caracteriza por la sombra —en «Final»: «Entre el amor y la sombra me debato / último yo» (1996: 33)— y la ceguera, en «Me he quedado sin pulso y sin aliento» (ibíd.: 36): «Prendida de tu ausencia, mi mirada, / contra todo me doy, ciego me hiero». En ambos textos suenan ecos de la lírica medieval, de Jorge Manrique, del Marqués de Santillana⁴.

EL «TRASVASE EMOTIVO»

Usando una técnica que también tiene que ver con Machado y su «contemplación sentimental de la realidad» (González, 1986a: 79), el sujeto lírico no describe directamente a la amada, sino mediante todo un dispositivo de reflejos o resonancias⁵ que revelan tanto su belleza como las emociones que inspira. En estos textos se aúnan paradójicamente dos formas de expresión poética antagónicas. Por una parte, la lítote, por el pudor y recato⁶ que consiste aquí en expresar en imágenes tomadas de la naturaleza la emoción personal, reduciendo así cualquier posibilidad de efusión desbocada del locutor; y por otra, la hipérbole, ya que es el paisaje entero el que vibra ante la aparición y la hermosura de la mujer. El asombro, el «raptó de amor» (Celaya, 1997: 40), el deseo, todo lo que experimenta el sujeto lírico se pueden leer en dicho paisaje, como «traducidos» a lo vegetal, a lo cósmico. Y el lector de ese lenguaje natural es en primer lugar el amador, quien se mantiene al margen de aquellos cuadros animados cuyo centro, imantado, es, desde luego, la amada.

Ella no tiene por lo general más contacto con el hablante que el deíctico «tú», por el que él se dirige a ella y al cual ella no contesta, mientras que está en relación íntima con los elementos naturales. Y cuando está lejos, ellos funcionan como múltiples captos sensoriales que detectan, preparan su inminente aparición. Es lo que pasa en «El otoño cruzaba» (1977: 52) —un poema no recogido en la antología *A todo amor*—, donde el hablante recuerda la alteración de una naturaleza recorrida por un profundo estremecimiento

4 Se puede encontrar un texto más tardío de análogo parecido con la lírica amorosa de Manrique: «Soneto para cantar una ausencia» (González, 1977: 236).

5 Bénédicte Mathios (2009: 96-104) estudia detenidamente este proceso.

6 Con palabras de Alarcos, «la expresión frenada», «restringir el vuelo del sentimiento» (Alarcos, 1996: 20, 171).

revelador de su expectación. Mediante un zoom vertiginoso, acentuado por los encabalgamientos, la vista parte de la lontananza para acercarse a lo más cercano, lo más diminuto, pero no por eso menos sensible: «las hierbas anhelantes». El silencio creado por la pausa versal hace que se concentre la atención en el punto focal que representa la aparición mágica de la figura amada:

Tú llegabas,
y una amarilla paz de hojas caídas
reponía el silencio a tus espaldas.

Bénédicte Mathios, acertadamente, ve en ella un Orfeo femenino (2009: 104), ya que la amada ejerce un poder de seducción total sobre los seres naturales; hasta podríamos decir que supera al personaje del mito, ya que, sin cantar, ni tocar ningún instrumento, impone silencio e irradia luz⁷. Semejante efecto surte la figura de la mujer que «va por el río» (1999: 39), infundiéndole hermosura, suavidad, luminosidad, y eso gracias a la serie de los gerundios:

Por aquí pasa un río.
Por aquí tus pisadas
fueron embelleciendo las arenas,
aclarando las aguas,
puliendo los guijarros, perdonando
a las embelesadas azucenas...

La progresión del personaje se interrumpe antes de la corrección: «No vas tú por el río», cuando la mirada del hablante llega a las azucenas cuyo embeleso se transmite al discurso, ya que, con el blanco de la columna versal, se hace sentir, a la vez, la mirada deslumbrada y el «aliento contenido»⁸ del observador.

Emilio Alarcos Llorach comentó estos «tiempos parados» de los poemas de *Áspero mundo* (1996: 27), que coinciden con los paisajes intemporales de los escenarios. Además, en este último texto se combinan y refuerzan mutuamente dos tiempos verbales, el pretérito que se amolda al cumplimiento del prodigio, y el presente de la mirada sobrecogida, extasiada. El trasfondo natural, asimismo, es a la

7 Se podría ver un efecto comparable de restauración de una armonía anterior en el poema «Jardín» (1996: 42), donde, paradójicamente, una vegetación alterada, hasta hostil, recobra el orden y la calma cuando la amada corta una flor: «Pero tú cortas / un clavel. / Los alhelios recobraron su aroma».

8 Como el de los árboles en «Bosque»: «Cientos de árboles / contienen el aliento sobre tu / cabeza» (1996: 40).

vez animado por la presencia de la figura femenina y, en torno a ella, atravesado por las mudanzas de las horas y de las estaciones y, por otra parte, fijado en una eternidad ahistórica. No se trata de un mundo rural, ya que faltan figuras campesinas como en *Campos de Castilla*, es el paisaje utópico, idílico, producido por este «trasvase sentimental»⁹.

Volviendo al texto antes comentado, vemos que la negación que sigue al momento de contemplación arrobada, «No vas tú por el río», introduce un tópico de la lírica amorosa renacentista y barroca: el esfuerzo vano de la naturaleza por competir con la belleza de la dama. Y en ese reflejo que atrae al río aflora el mito de Narciso, con la diferencia de que, en este ingenioso «piropo», es el río quien queda cautivo de la imagen humana, y no de su cara, sino de su espalda.

La hermosura de esta, la mirada del río prendida de ella tienen un cierto parecido con la Venus de Velázquez, quien abandona a un espejo el borroso reflejo de su cara. En ambos casos, el artista parece burlar la expectación del espectador, para revelar la belleza oculta de una mujer, la cual, por su postura, manifiesta indiferencia, esquivez acaso. En ambos casos, el artista se permite ciertas libertades con el mito, y cada uno a su manera, lo desplaza humanizándolo. El final del poema demuestra el poder avasallador de la amada, con la sumisión¹⁰ del río a su andar: «Si vas de prisa, el río se apresura. / Si vas despacio, el agua se remansa». Todo ello sin la menor violencia en la perfecta armonía de una pareja que avanza con paso acompasado.

Orfeo, Narciso: no podía faltar Eco, y así ocurre, pero se manifiesta discretamente, insinuándose con una minúscula en un paisaje donde la sinestesia funde lo visual con lo sonoro y lo táctil. Efecto prodigioso de esta mujer callada, cuya resonancia se propala en la naturaleza, irresistiblemente, indefinidamente:

El mundo cambia de color: es como el eco
del mundo. Eco distante
que tú estremeces, traspasando
las últimas fronteras de la tarde.

Sorprende el contraste entre la fuerza magnética, mágica, de la figura femenina, su poder avasallador y lo poco que vemos de ella

9 Según fórmula de González en su estudio sobre Machado, «atribuyendo en ocasiones a la naturaleza sus propios sentimientos [...] ese trasvase emotivo» (1986: 149).

10 «Soneto para imaginarte con exactitud» (1977: 237) ofrecerá un efecto parecido de la sumisión de los elementos naturales al atractivo de la mujer: «Pensarte así: la sombra deslumbrada / se pliega al resplandor de tu sonrisa, / retrocede ante ti, pasa sin prisa, / de gris a rojo, de naranja a nada».

en este grupo de poemas. Una mano: «Apoyas la mano / en un árbol» (1996: 43); unos pies, no en su forma, sino en su movimiento: «tus pisadas», de «Por aquí pasa un río». En otras partes, no se distingue más que la tenue huella que deja el pie al andar: así, en «Lluvia sobre la nieve en primavera» (1977: 53); o fragmentos de cuerpo: «tu espalda», en «Por aquí pasa un río»; «tus piernas», en «Milagro de la luz: la sombra nace». Reconstituir la figura entera es imposible y, a estas alturas, podría verse acaso como profanación.

En dos ocasiones, la atención del observador se concentra, al final del texto, en un perfil, casi inconcreto. En «Milagro de la luz: la sombra nace» (1996: 41), la belleza de la hora matutina, con el avance voluptuoso y paradójico de la sombra que va dibujando las moles y las líneas del paisaje, prepara el portentoso contraluz final: «el más puro / milagro de la luz: tú contra el alba». La puntuación y la vigorosa acentuación del endecasílabo¹¹ ponen de relieve el espectacular acontecimiento —la epifanía—, que por otra parte está sobriamente transcrito, como si fuera suficiente la reunión en el centro del verso de estos dos monosílabos: «luz: tú» para deslumbrar. El contraluz se exhibe como maravilla mediante la elipsis, el silencio instaurado por los dos puntos.

Un efecto parecido se puede observar en «Apoyas la mano» (1996: 43), donde después de una lenta, morosa descripción de un primer plano de mano, después de reunir, en un *continuum* de dulzura, la mano, el árbol, la luz del día, el final del texto da una como síntesis de la presencia femenina: «te estás quedando así: cada momento / más sola, más pura, más concisa». Si nos referimos a la etimología del último y sorprendente adjetivo, «conciso» —de *concidere*, cortar—, vemos que aquí también es por el perfil —lo que se recorta— como se fija la última imagen, como si toda la belleza del mundo se concentrara en la delimitada silueta. Resulta curioso que se amolde la representación de la amada a la forma de escribir del poeta, especialmente en el final de los textos de esta serie, y más en adelante.

Tal parquedad en la descripción de una mujer puede ser propia de la actitud de adoración respetuosa del amador, y como varias veces se comentó, del pudor que caracteriza la lírica del poeta. Mas viene corregida por la percepción indirecta que tenemos de ella, mediante los reflejos y las resonancias que provoca. Su dulzura, su

11 Para un estudio más detallado, véase Mathios (2009: 101) y los trabajos de varios estudiosos, como María Payeras Grau, Ángel Ruiz Pérez, Verónica Leuci, etc.

luminosidad irradian en el paisaje que la rodea, y, «de rebote», la configuran. Pero, amén de eso, en ella se ve algo más que ella misma porque se llena su diáfana silueta de la sustancia de numerosos fantasmas. No son solo los mitos, sino las visiones perdurables de las heroínas clásicas que inspiraron su creación. La herencia de la tradición lírica le da a la figura femenina unos rasgos que no siempre se pueden rastrear literalmente en los poemas, pero que impregnan su personalidad. Sobre este punto se podría aplicar, en parte, a Ángel González el análisis que él mismo hace de la presencia de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Darío, etc., en la obra de Blas de Otero:

El poeta escribe recordando, o, lo que es lo mismo, recuerda a medida que escribe, no antes. Eso confirma que lo que aflora en sus versos, aunque ajeno, es algo también íntimamente suyo, realidad aprehendida, parte ya esencial de su mundo y de sí mismo, que a veces quisiera perder, pero a la que no puede renunciar. Su memoria es un gran depósito en el que no busca; encuentra (González, 1986b: 73).

«Escribe recordando» y ve recordando, y nos hace ver, a nosotros lectores, también recordando, lo cual confiere a su personaje femenino algo de la elegancia aristocrática de la dama de Garcilaso, del vitalismo de la de Góngora, de la ensoñación de la de Bécquer, de la «idealización» (Mathios, 2009: 96) de todos. De ahí quizás la intensidad de estas apariciones, tras las cuales se traslucen prestigiosas apariciones anteriores. Y en este palimpsesto, o «poética de aluvión», según una bella fórmula de Álvaro Salvador (1984: 75), podemos ver algo más que «un descarado y hermosísimo ejercicio de imágenes» (ibíd.): el homenaje a la literatura de un lector deslumbrado por unos cosméticos cultos con los que pinta discretamente —lejos del artificioso mundo creado por algunos novísimos— a la amada, y un gran dominio del arte de la alusión.

No todos los poemas de este libro obedecen al mismo tropismo clásico, y es curioso observar que cuando la mirada del poetamador —si se me permite el fácil «mot-valise»— se hace más directa, son ecos románticos, o de épocas más recientes, los que se oyen. En el soneto «Alga quisiera ser», su deseo se proyecta, proteiforme, en los elementos del paisaje marítimo en el que está inmersa la amada, y mediante un hábil dispositivo de correlación, va detallando las partes del cuerpo femenino cuyo contacto anhela. Pero a esta efusión febril, a este sentimiento oceánico: «Todo quisiera ser, infinito», sucede un movimiento de retrainimiento, con la concentración en

un objeto reducido, la caracola, de los antagónicos conceptos de la intensidad del sentimiento y de la timidez de su expresión.

«Perros contra la luna, lejanísimos» (1996: 45) recuerda el «horizonte de perros» de «La casada infiel», de quien hereda la constitución, por un silencio «cercado» de rumores, del ámbito íntimo, amparado, en que tiene lugar la escena de amor. Pero difiere del romance lorquiano, una vez más, por el pudor y la técnica alusiva de la que se vale. Es el silencio, o sea, el cómplice de la pareja el que va acariciando el cuerpo de la amada, de modo que se confunden e invierten los papeles de cómplice y actor, para expresar la contemplación callada del ser querido. Sin embargo la presencia del amador es obvia en la frase tranquilizadora que pronuncia al final: «Es la noche y el sueño: no te inquietes»; y vemos que, gracias a este fragmento de un diálogo incompleto, el amador asume al fin el papel de protector que desempeñaba en un principio el silencio¹².

«TU LUZ Y TU SOMBRA»

Por el contrario, él es quien puede buscar amparo y quietud en el espacio creado por la mirada recíproca de un amor correspondido en «Muerte en el olvido» (1996: 29):

Yo sé que existo porque tú me imaginas.
Soy alto porque tú me crees
alto, y limpio porque tú me miras
con buenos ojos,
con mirada limpia.
Tu pensamiento me hace
inteligente, y en tu sencilla
ternura, yo soy también sencillo
y bondadoso.

No solo demuestran la mutua confianza las repeticiones de los adjetivos «limpio», «sencillo», sino que la gradación de los verbos, situados en la rima —«me imaginas», «me crees», «me miras», «me hace»—, sugiere el poder realizador, casi gestante, de la mirada de

12 En este primer período de la lírica amorosa de González, el telón de fondo y actor de estas escenas es el campo, un campo intemporal, apacible. Una sola excepción, a tono con la evocación social de los poemas existenciales y críticos: el poema «Ciudad», donde el espacio debe su coherencia a la presencia de la amada y que se deshace en cuanto ella desaparece.

la amada. El sujeto lírico se recrea —en los dos sentidos de la palabra— en sus ojos. De ella parecen nacer, por puro reflejo, los sentimientos y las cualidades que él experimenta, la benevolencia, la lealtad. Los encabalgamientos, con la tensión que imponen al sintagma verbal, hacen patentes a la vez la fuerza y la fragilidad de esta mirada y la dependencia del «mirado» con relación a ella. El poder de esta se acaba de demostrar con la segunda parte del poema: «Pero si tú me olvidas». Entonces se precipita el desmoronamiento, la pérdida de las cualidades generadas por la mirada benévola de ella. Conforme a una como ley de reciprocidad, el amante abandonado (no mirado) se convierte en un ser «oscuro, torpe, malo».

La antología *A todo amor* se abre con este poema, en el que se exhiben las dos caras del amor, una luminosa, risueña, «vivificadora» (Taibo, 1996: 13), la otra sombría y mortífera. Lo que en la primera organización de *Áspero mundo* se podía aislar como *Acariciado mundo* es, de entrada en este libro, el anuncio de la ambivalencia del sentimiento, de la ilusión y desilusión que puede conllevar.

Antes de abordar el tema, conviene fijarse en un detalle de este texto inaugural: es la interesante ruptura de un sistema formado por una frase hecha (Bousoño: 1970: 433), provocada por el encabalgamiento: «me miras / con buenos ojos». Por una parte refuerza, al final del verso, el poder de la mirada, en la cual parece abismarse el hablante, y por otra, el efecto de exaltación producido por el mirar extasiado se viene abajo con el complemento «con buenos ojos», el cual pertenece al lenguaje coloquial. Ya no estamos en un mundo ideal de sentimientos inoxidables, sino en la realidad diaria, familiar de lo mudable, de la ambivalencia y de la evolución —con sus vicisitudes— de la relación amorosa.

Un caso más discreto de la mirada ambigua se da en «Son las gaviotas, amor» (1996: 46), donde lo que a primera vista prevalece es la dulzura que se desprende de la figura femenina: «Tus piernas, tus dulces piernas, / enternecen a las olas». Pero algo inquietante se cierne, así como el vuelo de las gaviotas, sobre esta enternecida contemplación. El reflejo de la figura femenina en el agua no tiene la luminosidad primaveral de «Por aquí pasa un río»: «Las tediosas / charcas de sal y de frío / copian tu luz y tu sombra». El ambiente de invierno, los matices turbios del paisaje, la contraposición «luz» vs. «sombra», la doble distancia, la de las aves y la de la mirada, como ausente, de la mujer («Algo gritan en lo alto / que tú no escuchas, absorta»), todo anuncia un posible alejamiento de los dos protagonistas. La mirada del observador capta sutilmente el extrañamiento

en el breve destello del reflejo de la charca que distingue, contrapone los dos aspectos de la amada: «tu luz y tu sombra».

La «Carta sin despedida» (1996: 48), de *Sin esperanza, con convencimiento*, forma un contrapunto de «Muerte en el olvido». En este poema todo el ser del hablante dependía de la mirada de la mujer, mientras que, en la «Carta», es la mirada del hombre la que está en escena. El solo título del poema ya sugiere un grave enfrentamiento entre dos protagonistas, en tal grado que podría llevar a una separación. La mirada viene a ser la escribana forense del drama que se presenta como confesión, tomando nota de los celos que alteran el concepto que tiene el hablante de sí mismo, así como la imagen que da de la amada: «te odio tanto que te veo distinta. Ni en el corazón, ni en el alma te pareces / a la que amaba solo hace un instante»¹³. Cuando, luego, tiene lugar el re-enamoramiento de la «desconocida cuyo nombre es el tuyo» y se lleva a cabo la reconciliación de los amantes, todo ello se plasma también en la mirada:

Cuando sonrías, yo te reconozco,
identifico tu perfil primero,
y vuelvo a verte,
al fin,
tal como eras, como sigues siendo
como serás ya siempre, mientras te ame.

El sujeto lírico se mira amar y, en la sucesión de las miradas amorosas que sorprende, observa la mutabilidad de los sentimientos, sus contradicciones.

Conforme a lo que observa en la obra de Antonio Machado —«el poeta no es el personaje que canta o que cuenta, sino un autor de personajes» (1986a: 150)—, Ángel González aplica en la elaboración de su obra un consciente enmascaramiento: «cuando me expreso en los versos, me descoloco, me sitúo en otro lugar» (2002: 22); «quien habla, insisto, es un personaje, a pesar de estar vestido con mis trajes» (en Alarcos, 1996: 206). Coincide en estas reiteradas aclaraciones con sus contemporáneos y amigos Jaime Gil de Biedma, con sus «Personas del verbo», o Carlos Barral, que en un debate con este afirma: «El poeta contemporáneo sabe muy bien que llora con lágrimas de uno de sus personajes» (en Gil de Biedma, 1980: 247)¹⁴.

13 La misma violencia de los sentimientos antagónicos se puede leer en «Hoy» (1996: 69): «Hoy todo me conduce a su contrario [...] Odio a quien amo».

14 Véase también Salvador (1984).

De ahí la tentación de observar los perfiles de sus distintos «agonistas» (González, 2001: 41), la variación de distancias y tonalidades que crean.

«LAS ACTITUDES SENTIMENTALES QUE HABITUALMENTE COMPORTAN»

Un primer grado de desdoblamiento del hablante procede de la anticipación de su envejecimiento, a través de sus «sucesivos cuerpos», para afirmar la constancia de «lo que la gente llama amor, en suma», y cuya última manifestación es la orientación, la imantación de la mirada: «Y los ojos / —qué importa que no sean estos ojos— / te seguirán a donde vayas, fieles» («Cumpleaños de amor» [1996: 50]). La solemnidad de la promesa de fidelidad viene matizada por el paréntesis: como si estableciera una distancia entre la palabra «amor»¹⁵ y lo que está demostrando. El sujeto lírico viene a ser, pues, el que vive y siente en el momento de la enunciación, el que promete ser, y el que parece observar, desapasionadamente, desde el paréntesis, a ambos.

Sin pretender agotar el tema, ni rehacer análisis ya realizados, acaso sea útil esbozar una muestra de los distintos roles¹⁶ que puede interpretar el poeta en esta veta lírica. Puede aparecer como amador nostálgico —«Así nunca volvió a ser» (1996: 68)—, desengañado y amargo —«A qué mirar, a qué permanecer» (1996: 30)—, angustiado, maravillado, sensual, mirón frustrado —«Jardín público con piernas particulares» (1977: 199)—, o escéptico —«Empleo de la nostalgia»¹⁷ (1996: 70)—, sarcástico e hiriente —«Canción, glosa y cuestiones» (1985: 71)—, burlón y juguetón, clandestino¹⁸, etc.

Ofrece un compendio de contrapuestos estados de ánimo el texto «En ti me quedo» (1996: 55), en el cual dan lugar a una acelerada gesticulación —o coreografía grotesca— del personaje: «avanzo»,

15 «Acaso amor, / esa palabra impronunciable» («En serio» [1985: 90]).

16 «Disfraz paródico», según Rovira (2002: 285); un ensayar «otras posturas», para Laura Scarano (2002: 299).

17 El espectador mira entre melancólico e irónico a las muchachas del campus universitario. Expresa un *carpe diem* que no se dirige a ninguna de ellas, sino a sí mismo, incitándole a que anticipe la nostalgia que todavía no siente.

18 Como en «Esto» (2001: 41), donde un alusivo drama sentimental, «tragedia sin grandeza», da lugar a un comentario distanciado sobre un enigmático «agonista de torpe actuación».

«retrocedo a velocidad indecible», «entro y salgo»¹⁹. Figuran en el espacio el tormento del amador, deseoso de huir de un amor que le desazona pero incapaz de apartarse de él. Un encadenamiento de metáforas dispares, insólitas en un contexto sentimental, como la siguiente: «alegre casi como quien dobla la esquina de la calle / donde hay una reyerta», le confiere al personaje un aspecto a la vez lastimoso e irrisorio: «La soledad es un farol certeramente apedreado: / sobre ella me apoyo». Se dibuja ante el lector la silueta de un protagonista tan desamparado como un Charlie Chaplin, un lector cuya complicidad está convocada, en el aparte que le está dirigido:

y regreso a mi posición primera,
alegre y triste a un tiempo
—como dije al principio,
alegre [...]

El vértigo producido en los versos siguientes por bruscos cambios de escala espacial y temporal desemboca al fin en una visión gulliveriana del cuerpo de la amada, equiparada con la patria, gozosa y golosamente recorrida como si fuera un ameno paisaje.

Del papel de amante-viajero (aunque con querencia) podemos pasar al del amante-Dios-panadero en la risueña blasfemia «Me basta así» (1996: 51). El a la vez exaltado y prosaico requiebro: «Si yo fuese Dios / y tuviese el secreto, / haría un ser exacto a ti; / lo probaría / (a la manera de los panaderos²⁰ / cuando prueban el pan», se prolonga en la adaptación del milagro de la multiplicación de los panes, terminando con una parodia del Credo, llena de fervor: «Creo / en ti». Muy divertida es esta visión de un Dios con las manos en la masa, buen catador de pan. Pero lo más inesperado es la inversión de la máscara del hablante: «que si yo fuese Dios, haría / lo posible por ser Ángel González», de un Dios que, en esta nueva encarnación, usurpa ahora la identidad del autor para expresar su dicha.

«Calambur» ofrece un caso similar de desdoblamiento del hablante «a lo divino», con la ficción de un «Dios» muy pagano, que está mirando con «pupila dulce y piadosa» a la amada. Mas dios es sin embargo el observador, quien es capaz de abarcar toda la escena: «os veo / a él, a ti, al mar, la luz, la tarde», y, como demiurgo,

- 19 Tal gesticulación desordenada recuerda la que se ve en poemas de Vallejo o Blas de Otero.
- 20 Quizás tenga esta ficción algo que ver con la comparación popular «bueno como un cacho de pan», y con el coloquial «Eso no lo sabe, cree, etc. ni Dios».

puede modificar, metamorfosear el placer visual en placer auditivo: «dore mi sol así las olas y la / [...] / *do re mi sol la si la sol la si la*»: el calambur²¹. Lo cual «relativiza el valor del sentido», según Víctor García de la Concha, «disipándolo» (1996: 49), pero también se puede leer en este final una expresión de la euforia del protagonista, un arrebató tan intenso que transforma el lenguaje en canto.

El cambio de tono repentino se puede observar en estos textos, la actitud juguetona, que no excluye una ternura delicada, lo irreverente que puede atenuar una profunda emoción. Otro ejemplo de ello es «Siempre lo que quieras» (1996: 66), que remeda la letra de un corro de niñas: «Cuando tengas dinero regálame un anillo, / cuando no tengas nada dame una esquina de tu boca», para terminar con una nota más sombría: «cuando quieras marcharte, esta es la puerta: / se llama Ángel y conduce al llanto». El surrealismo es una de las dimensiones de la inventiva del amor-juguetón, en el mismo texto: «Yo te sostengo asida por los pétalos, / como te nuevas te arrancaré el aroma», pero también en «Aquí me quedo» y en «Eso era amor», donde se hace más espectacular²² con el sacrificio de los ojos de la amada, depositados encima de la mesa, cual si fueran un trivial plato de huevos fritos, después de un frívolo coqueteo: «¿Te gustan solos o con rímel?». Son varias y complejas las máscaras que reviste el poeta en esta breve escena —que por su misma brevedad algo tiene también de greguería—, porque tras el chiste²³ subyace la significación del dolor impuesto, voluntariamente o no, y del dolor sufrido, en esta elíptica historia de amor. El hablante aparentemente cínico es un amor desgarrado, un burlador de sí mismo²⁴, quizás más que un burlador del amor.

-
- 21 Uno de sus más logrados «malabarismos», evocados por Carmen Martín Gaité (2002: 268).
- 22 Álvaro Salvador señaló el «casi» surrealismo de la escena (2002: 289); me parece que forma efectivamente parte de la imaginativa surrealista de las manos cortadas de Lorca, de los cuerpos troceados de Bellmer, y resulta muy afín a un cuadro de Remedios Varo, *Ojos encima de la mesa*, probablemente de los años 30, que representa unas gafas con pestañas depositadas junto a unos globos oculares encima de una mesa (reproducido en *Histoire du mouvement surréaliste* [Durozoi, 2004: 322]).
- 23 Comentado por el propio poeta: «Y aún podría añadir que en alguna ocasión el chiste ha sido una forma de liberarme de sentimientos que no podía expresar de otra manera, sin incurrir en lo patético» (véase «Eso era amor» [González, 1980: 22]).
- 24 Donde más irrisorio se presenta el personaje del amor es quizás en «Artritis metafísica», de *Prosemas o menos*, que reduce la relación sexual a una torpe actuación de payaso, para acabar con una nota desconsolada (1996: 80).

No son solo los disfraces que viste el personaje poético lo que crea una distancia entre él y el mundo inestable de los sentimientos, sino el uso de ciertos medios de expresión tradicionales, como la canción²⁵, tal como lo señaló Francisco Díaz de Castro comentando la «Canción triste de amigo» y su ritmo de *blues*: «muchas veces en la poesía de Ángel González las expansiones sentimentales de su protagonista se canalizan, para mantenerse en una cierta distancia, mediante el empleo del poema-canción» (2002: 210). Se puede agregar que en la mayoría de estas «canciones» es la tristeza la nota dominante, y que, una vez más, el pudor impide la efusión directa, personal, del sentimiento; la forma de la canción, como la ironía o el chiste, es una forma de «cortafuego» para contener la emoción. Una distancia parecida puede crearse con una mirada esteticista, cuando la descripción del cuerpo femenino se equipara con la de un cuadro. Así se puede leer «Danae» (1977: 42), un poema que no fue recogido en la antología *A todo amor*, cuya languidez sensual y ambigua²⁶ recuerda a la vez ciertos ambientes de la obra de Rubén Darío y algún que otro soneto de Blas de Otero. De este, «Mademoiselle Isabel, / con un mirlo debajo de la piel» (1971: 89)²⁷ y «Venus» (1971: 91), cuyo erotismo se disimula tras la referencia culta a Giorgione.

«SOMBRA O LUZ FIEL AL BORDE DE MÍ MISMO»

Sin embargo, la admiración por Blas de Otero que González manifestó en más de una ocasión, y que se puede rastrear más precisamente en otras partes²⁸, pocas veces se percibe en su poesía amorosa²⁹. Existe en la obra del poeta vasco una continuidad entre la preocupación social y la esfera íntima de los sentimientos. La mujer de sus libros es la compañera, la que comparte su mirada inquieta:

—
25 Piezas recogidas en *La música y yo*, Madrid, Visor, 2002.

26 Como lo recalca María Payeras Grau: «Danae recibe a la divinidad suprema con la indiferencia más displicente: “Y Danae, indiferente y ojerosa / siente el alma transida de desgana / y se deja, pensando en otra cosa”» (1990: 41).

27 Un poema que también puede anunciar «Calambur».

28 En concreto, en «Luz llamada día trece», «Donde pongo la vida pongo el fuego» y «Unas palabras para Blas de Otero», textos estudiados por María Payeras Grau (2010: 265-272).

29 Con alguna excepción: «Casi invierno» (2001: 15), además de los dos poemas comentados.

«Tachia, los hombres sufren. No tenemos / ni un pedazo de paz con que aplacarles» (1971: 156); puede ser la víctima de la injusticia social: «Laura, / paloma amedrentada» (1977: 50); a veces se convierte en bandera, en la que se encarna la esperanza política: «Tú. / El cabello / luminoso. / Roja bandera herida por el alba» (1977: 73). La mujer amada en la obra de Ángel González no desempeña un papel social, ni siquiera tiene un nombre que la integre en una colectividad³⁰. O está a solas con el poeta (con el sol, la lluvia, la noche...) o forma parte de un grupo y no suscita en el «conmovido observador» más que un deseo fugaz, a veces con un deje de amargura³¹: «Jardín público con piernas particulares» (1996: 60). Lo mismo pasa en «Inventario de lugares propicios al amor» (1977: 97), «Empleo de la nostalgia» (1996: 70), «Colegiala» (1996: 78).

Y cuando se le atribuye un nombre, no es uno, sino una retahíla, o letanía, en «También un nombre puede modificar un cuerpo» (2001: 37). No sirve el nombre aquí para identificar, entre otras personas, a una, sino para concentrar en ella múltiples cualidades («El nácar y la espuma, / la palidez sonrosada, / la transparencia, el llanto, la alegría»), las que tendría cada una de las mujeres nombradas. Ella —y la poesía que reproduce la operación— es el crisol donde se funden todas las perfecciones:

Los nombres que te invento no te crean.
Solo
—a veces
son como luz los nombres...—
te iluminan.

Los nombres actúan pues como focos que sirven —al contrario que las «palabras inútiles»— para revelar las distintas facetas de LA amada, la única. Lo primordial es su vida: «en el principio no era el verbo», reza el impotente poeta en este homenaje de *Otoños y otras luces*.

Un concepto parecido de lo irreductible de la figura amada ya aparecía en la conmovedora «Carta» de *Prosemas o menos*: es lo único que resiste al «tiempo turbulento», en el poema, metáfora de la riada que se lo lleva todo:

-
- 30 Es una separación de ámbitos algo sorprendente tratándose de un poeta comprometido, de aguda visión social y política en el resto de su obra.
- 31 «[...] del conmovido / espectador / que siente la humillante quemadura de la renuncia, y maldice en voz baja».

y tu imagen entera, incommovible,
tercamente aferrada
—como la rama grande
que el viento desgajó de un viejo tronco—
a la borrosa orilla de mi vida.

La firmeza de la «imagen», apuntalada por la densa adjetivación —la imagen, es decir, lo que conserva grabado la mirada del hablante—, contrasta con lo «borroso», la perspectiva vital de este, que se va desdibujando. Volvemos en los últimos libros de Ángel González al concepto del amor como «asidero», pero ya no se trata de un refugio contra la aspereza del mundo, como en el primer libro, sino de un antídoto frente al paso del tiempo y a la muerte. Es un tema que venía rondando la conciencia del amador desde hacía tiempo, ya que la promesa de un amor eterno, el trillado «polvo enamorado», forzosamente desemboca en la visión del acabamiento; pero los libros de la madurez del poeta le dan visos distintos, resonancias más graves, una complejidad mayor.

Más allá de la muerte personal, surge el tema de la muerte de la amada en un poema de *Tratado de urbanismo* que asocia, como en las *vanidades*, la belleza con lo ineludible de su destrucción. En «Parque para difuntos» (1977: 217), las flores que adornan el cementerio —la sonrisa de las rosas, el «impreciso nácar» de las magnolias— expresan a la vez el esplendor de la vida y la inminencia de la muerte («Pronto lo veréis todo a través de mi tallo / —susurra un nomeolvides—»). Pero, entre estas dos visiones, la insuperable belleza de la amada impone una efímera reafirmación de la vida y del deseo:

La brisa,
al conmover las ramas del cerezo,
dispersa
una eyaculación de leves hojas blancas
sobre los ojerosos pensamientos:
así retorna al aire un afán enterrado,
vuelve a latir, regresa
un perdido deseo.

La vanidad está reescrita, como redimida de su carga tétrica, con una suavidad que no se percibe en el duro *memento mori* de «Inmortalidad de la nada» (1996: 75):

Todo lo consumado en el amor
no será nunca gesta de gusanos.
Los despojos del mar roen apenas

los ojos que jamás
 —porque te vieron—,
 jamás
 se comerá la tierra al fin del todo.

De la contemplación de la belleza de la amada, la mirada enamorada parece recibir la inmortalidad, pero será «inmortalidad de la nada»: «lo que ha ardido / ya nada tiene que temer del tiempo». Con una concisión conceptual digna de Quevedo, el poema termina mostrando la ilusión del duradero deslumbramiento sometida al devastador incendio del amor. ¿Devastador o salvador? El lector no sabe a ciencia cierta cómo interpretar lo contradictorio de esta página. Un desconcierto parecido le puede invadir cuando lee por primera vez «Todo amor es efímero» (1996: 83), un epigrama en el que, pese a la brevedad de la formulación, el sentido de la frase se tuerce dos o tres veces:

Ninguna era tan bella como tú
 durante aquel fugaz momento en que te amaba:
 mi vida entera.

El complemento «durante aquel fugaz momento» suena insólito asociado con el imperfecto de los dos verbos —«era», «te amaba»—, y solo se aclara tal impropiedad después de dilucidarse otra ambigüedad: la de «mi vida», que suena primero como apóstrofe apasionada y, después del encabalgamiento, como compromiso de eterno amor. Pero el imperfecto sitúa tal compromiso en un pasado ya cumplido. Vistas desde la distancia irónica del presente (el título), todas las contradicciones parecen resolverse: la mirada amorosa y la promesa de su duración eterna resultan ilusorias; pero siguen resonando.

El autor juega con el lector, a través del juego, algo cruel, con la destinataria, en un arte del «sí pero no» muy dominado: «La ironía es para mí un sí pero no, la ironía permite presentar las dos caras de la misma moneda en el mismo plano» (González, 1984: 145). En este caso, las dos caras de la moneda son el amor eterno vs. el amor fugaz, vistos por la mirada de un «romántico que duda» (González, 1996: 83).

Las mismas dos caras aparecen concomitantes en el desplante «No creo en la eternidad», de *Deixis en fantasma*, donde un sentido y su contrario coexisten: «No creo en la eternidad. / Mas si algo ha de quedar de lo que fuimos / es el amor que pasa». Entre el «pasar», ya de por sí ambiguo (García de la Concha, 1996: 54),

según signifique «ocurrir» o «envejecer», y el «quedar», suena una «palabra en el tiempo», respaldada por las interrogaciones sobre la teoría cuántica y su «tiempo cóncavo»: «¿No te amé acaso, todavía, mañana?». El poema forma pese a todo un verdadero desafío frente al acabamiento. El adverbio desempeña aquí como en otros textos de *Deixis* un papel relevante. En «Todavía un instante» (1992: 421), concentra toda la capacidad de resistencia a la amenaza de la sombra: «Todavía un instante mientras todo se apaga»: es esa hora inestable del crepúsculo, tan llena de connotaciones como en la obra de Machado analizada por González: «El crepúsculo precipita el acontecimiento de la negación, expone el devenir sombrío de la luz, es el instante dinámico y dialéctico por excelencia, en el que se produce el encuentro de dos grandes contrarios: el día y la noche, la claridad y las tinieblas» (1996: 97).

Dicho encuentro se hace patente entre la terca anáfora de «todavía» (cuya capacidad de resistencia se ve menguada cuando se sitúa al final del verso en la tercera estrofa) y lo desvaído de la sintaxis: la oración incompleta parece perderse como la luz. En el centro del poema, la doble mirada del sujeto lírico: la exterior que se fija en la última «mancha» de luz en la piedra, y la interior, que conserva «la memoria de la belleza de un rostro»³², así como la memoria de una mirada: «esos ojos lejanos». Se opera la síntesis de los contrarios en «este amor obstinado / para cuando el olvido», a cuya perspectiva se sigue oponiendo un como desafío³³ o/y lema: «Pero el olvido nunca».

El tema de «Sol ya ausente» se prolonga en el libro siguiente, *Otoños y otras luces*, en el poema «Fiel» (2001: 31), de tonalidad menos melancólica, donde la amada se hace menos evanescente, ya que toda la luminosidad del día a punto de desaparecer se concentra en ella. Es una figura grácil («vencido el dulce gesto», con el «sigiloso giro» de su rostro hacia el sol), pero que resalta con gran fuerza. La intensidad de su mirada, que pasa de «deslumbrada» a «contempladora», de la pasividad a la actividad, la luminosidad que la dora proceden además de la reverberación provocada por las aliteraciones, y, particularmente, por la reiteración de la sugestiva sílaba «dor». Los dos esdrújulos del penúltimo verso

32 La mirada, el rostro y la sonrisa de la amada tienen, en este libro, el mismo poder iluminador, como se ve en este poema y en «Nada más bello» (2001: 43), una breve alabanza de la sonrisa, breve como un haiku.

33 Postura opuesta a la del amador herido por un recuerdo doloroso, en la bella metáfora continuada «A mano amada», donde la memoria se vale de la «mirada verde» para asaltarle: «¡el olvido o la vida!».

contribuyen por otra parte a transmitir la elevación, la exaltación de la mirada contempladora.

Y, aunque el final señale la próxima desaparición del astro, «resplandores de un sol que se alejaba», no deja de resistir al acabamiento la doble y reiterada contemplación, la de la amada y la del que la mira: «Cuántas veces te has vuelto, en heliotropo / convertida, / a mirar lo que amabas, deslumbrada. // Así te he visto yo [...]». El haber visto es haber dejado constancia de la belleza.

«La luz a ti debida» (2001: 45) presenta, como «Fiel», un momento de contemplación visto desde la perspectiva del inexorable fin del observador: «Sé que llegará el día en que ya nunca / volveré a contemplar tu mirada / curiosa y asombrada». Pero la contemplación misma se inmoviliza, el tiempo está parado, con el gerundio que cierra la primera estrofa: «y allí, en su centro, tú / iluminándolo». Quizás sea en este poema donde culmina la celebración de la mirada, con una paradójica oposición óptica entre reducción y dilatación: la mirada del amator exclusivamente pendiente de unas pupilas en las que cabe toda la «belleza del mundo», cuyo centro forman. El vaivén entre la mirada de él y la de la amada: «mírame mirarte», «déjame verte cuando tú me miras», «ver por ti y a ti», el cruce de los verbos y de los pronombres, así como de sus funciones (Mathios, 2009: 125), forma un entramado denso que une estrechamente a los dos protagonistas. Se realiza en la sintaxis de este poema el «viejo tapiz», el «espacio luminoso / que urdían incansables / las obstinadas manos amorosas» (2001: 63). La luz, obra y arte de la madre, se «debe» aquí a la amada. Esta pasa de «asombrada» a «asombrosa», de receptora de la luz a proveedora, salvadora fuente de ella. Su «don de la ebriedad» contempladora³⁴ le da no solo el de médium, sino el de hechizar y crear un mundo, de poetizarlo.

Una variante del tema de la mirada compartida, más melancólica, pero no por eso menos poética, se lee en «Quise» (2001: 33). Lo que era imagen embellecedora del mundo se vuelve, después de su transmisión, visión desengañada del mismo, se «in-vierte»³⁵. Estas dos aprehensiones por la mirada del sentido de la vida dan lugar

34 Dado el tono lleno de fervor de este poema, cabe dar a la palabra «contemplación» su sentido religioso: acción de considerar atentamente con los ojos y con la mente una cosa espiritual o material.

35 Para plagiar al autor, que en «Sobre poesía y poetas» expone su experiencia: «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» (2002: 59).

a un fuerte contraste. Por una parte, la evocación complacida de la mirada femenina codiciada, con su color, su luminosidad, y la dilatada perspectiva que abre la comparación «desde / el claro mirador de tus pupilas»³⁶. Y por otra, el brutal desengaño: «viendo/ el fracaso del mundo con las mías».

«Lo comprendiste pronto: porque no poseemos, / vemos», le dice el protagonista llamado Ángel González a Claudio Rodríguez en un homenaje fraternal. La mirada, en su lírica, es efectivamente el mayor, quizás el único tesoro, principalmente cuando se refleja en las pupilas del ser amado y cuando las refleja. Ellas le dan al mundo su luz, que es su sentido. El cual no es siempre unívoco ni risueño, como el sentimiento amoroso, según lo advierte la dedicatoria de *Otoños y otras luces*:

Estos poemas los desencadenaste tú
[...]
nada más que palabras que se encuentran,
que se atraen y se juntan irremediadamente,
y hacen un ruido melodioso o triste
lo mismo que dos cuerpos que se aman.

Melodioso, sí, es el cancionero amoroso que atraviesa los libros de Ángel González. Más triste es la dedicatoria del libro póstumo *Nada grave*: «Sin ti la poesía / ya no me dice nada». Pero, a pesar de la proximidad de la muerte que se percibe en todo el poemario, sigue sonando, en esta última dedicatoria, trágicamente asociada y enfrentada con la nada, la palabra «amor», tantas veces eludida y tantas veces latente, latiendo, en la obra del poeta:

La única palabra
que entiendo y que pronuncio
es esta
que con todo mi amor hoy te dedico:
nada.

36 *Vid.* la sugerente definición de Covarrubias: «mirador: el lugar alto de la casa [...] desde el cual se espacia la vista, mirando a una parte y a otra». La musicalidad de las vocales en este poema, y particularmente en este verso, contribuye a sugerir una visión placentera. También interesante en este poema es el contraste entre la pequeñez enternecedora de las pupilas (recuérdese el origen de la palabra en latín: pupila = niña) y el panorama que reflejan.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1996). *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel.
- (1990). «Recato y elegía», *Anthropos*, 109, pp. 52-54; recogido en *Litoral*, 233 (2002), pp. 144-149.
- (1997). «El poeta Ángel González», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, Luna de Abajo, pp. 42-43.
- BOUSOÑO, Carlos (1970). *Teoría de la expresión poética*, Madrid Gredos.
- CELAYA, Gabriel (1997). «A Ángel González Muñiz», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, Luna de Abajo / Tribuna Ciudadana, 3, 3.ª ed., p. 41.
- DEBICKI, Andrew P. (1989). *Ángel González*, Madrid-Gijón, Júcar.
- (2002). «Símbolo y experiencia en *Otoños y otras luces*», *Litoral*, 233, pp. 202-205.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (1990). «Lectura de *Prosemas o menos*», *Anthropos*, 109, pp. 45-51.
- (2002). «Lectura de *Deixis en fantasma*», *Litoral*, 233, pp. 206-216.
- DUROZOI, Gérard (2004). *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1996). «Introducción» a *Luz, o fuego, o vida*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-62.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980). *Al pie de la letra*, Barcelona, Crítica.
- GONZÁLEZ, Ángel (1977). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Barral.
- (1980). *Poemas*, Madrid, Cátedra.
- (1984). «Coloquio sobre poesía» (con Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, Fernando Quiñones), *Olvidos de Granada*, pp. 129-145.
- (1985). *Prosemas o menos*, Madrid, Hiperión.
- (1986a). *Antonio Machado*, Madrid-Gijón, Júcar.
- (1986b). «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero», en *Al amor de Blas de Otero. Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*, ed. José Ángel Ascunce, San Sebastián, Mundaiz-Universidad de Deusto, pp. 63-75.
- (1994). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.

- (1996). *A todo amor*, Madrid, Visor.
- (2001). *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets.
- (2002). «Sobre poesía y poetas», *Litoral*, 233, p. 59.
- (2008). *Nada grave*, Madrid, Visor.
- GOYTISOLO, José Agustín (1997). «Elogio nada desmedido de... Ángel González», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Oviedo, Luna de Abajo / Tribuna Ciudadana, 3, 3.^a ed., pp. 39-40.
- IRAVEDRA, Araceli (2005). «Entre las voces, una. Procedimientos machadianos de Ángel González», *Zurgai*, junio, pp. 86-96.
- LEUCI, Verónica (2007). «La poesía en el tiempo. Ángel González y la tradición», en *Lo vivo lejano*, coord. Marcela Romano, Mar del Plata, EUDEM, pp. 103-121.
- MACHADO, Antonio (1964). *Obras. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Losada.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2002). «Bodas de oro con la vida. Ensayo sobre el poeta Ángel González», *Litoral*, 233, pp. 267-268.
- MATHIOS, Bénédicte (2009). *Une lecture de l'œuvre d'Ángel González: corps et écriture poétique*, Bern, Peter Lang.
- OTERO, Blas de (1971). *Ancia*, Madrid, Visor.
- (1982). *En castellano*, Barcelona, Lumen.
- PAYERAS GRAU, María (1990). «Ángel González, un espíritu burlón», *Anthropos*, 109, pp. 35-44.
- (2010). «Lecciones y elecciones: Blas de Otero en Ángel González y otros poetas del 50», en *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, eds. Araceli Iruveda y Leopoldo Sánchez Torre, Sevilla, Renacimiento.
- ROVIRA, Pere (2002). «Los prosemas de Ángel González», *Litoral*, 233, pp. 284-287.
- SALVADOR, Álvaro (1984). «Ángel González o la poética del pudor», *Olvidos de Granada*, pp. 75-78.
- (2002). «La palabra precisa de Ángel González», *Litoral*, 233, pp. 288-292.
- SCARANO, Laura (2002). «Los paisajes urbanos de Ángel González», *Litoral*, 233, pp. 293-299.
- TAIBO, Paco Ignacio (1996). Prólogo a *A todo amor*, Madrid, Visor, pp. 9-21.