

«NO ACABA AQUÍ LA HISTORIA»: ÁNGEL GONZÁLEZ EN LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL¹

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Crítico literario

1. UN ÁRBOL GENEALÓGICO

Según las leyes de la herencia literaria, los nietos suelen parecerse a los abuelos más que los hijos a los padres. Este salto en la cadena genealógica explica que la influencia de Ángel González se advierta con nitidez en los autores que empiezan a publicar al filo de los años ochenta, y que su magisterio se afiance en los nombres que surgen a lo largo de las décadas siguientes. En ese periodo Ángel González se considera un ejemplo no solo por su dominio de los moldes compositivos, por la originalidad de su reflexión existencial o por la amarga ironía que destilan sus versos. Además de todo ello, interesa especialmente la caracterización de su sujeto enunciativo, el sesgo autobiográfico o ficcional de la voz que habla en el poema. Aunque es obvio que la persona no equivale al personaje, la lírica de Ángel González muestra una evolución desde la voluntad de reflejar los rasgos de un *yo* veraz hasta la producción textual de un *yo* verosímil. No en vano, Luis García Montero apuntaba a la progresiva configuración de un «personaje moral cómplice y tierno» (2002b: 230-231), que aspira a suprimir las barreras entre lo privado y lo público, y a interiorizar en su devenir vital las cicatrices del mundo circundante.

1 Este trabajo es un resultado del Proyecto de Investigación de referencia FFI2011-26412, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

El calado ideológico de las emociones y la dimensión moral de la primera persona anticipan la *épica subjetiva* que postuló el grupo granadino de «la otra sentimentalidad» a principios de los años ochenta. En la senda de su maestro Juan de Mairena —y abriendo el camino a sus discípulos experienciales—, Ángel González defiende una escritura condicionada por los imperativos de la historia, comprometida con las necesidades de su tiempo y concebida como la escenificación de una conciencia. Por un lado, el lenguaje de *Prosemas o menos* (1985) y *Deixis en fantasma* (1992) remite a algunos resortes expresivos habituales en los autores de los ochenta, como el rechazo del trascendentalismo mediante fórmulas de atenuación, o la utilización de un humor liberado de sus ataduras instrumentales (Prieto de Paula, 2002: 282). Por otro lado, este planteamiento lúdico se inserta en el contexto de la discusión sobre la función y la utilidad de la poesía². En este debate, Ángel González sintetiza la importancia conjunta de la comunicación y del conocimiento desde la trinchera del realismo crítico: «No se puede excluir la parte de comunicación que hay en la poesía, ni se puede negar que la poesía debe ser y es una forma de investigar, de conocer el mundo y la realidad, incluso la sociopolítica» (en Carriedo, 2007: 400). Ya en su poética para la antología *Poesía última* (1963), de Francisco Ribes, el escritor había declarado que «el poema ha de ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que después sea legítimo para quien lo lee» (en Provencio, 1988: 24). Casi veinticinco años más tarde, Carlos Marzal se haría eco de esas palabras en uno de los tercetos de su manifiesto «Las buenas intenciones», donde el desencanto de estirpe manuelemachadiana se conjuga con un programa de ascendencia realista y vocación rehumanizadora: «Por tanto, los poemas han de ser necesarios / para quien los escribe, y que así lo parezcan / al paciente lector que acaba de comprarlos» (*El último de la fiesta*, 1987).

En la obra de Ángel González, ese ideario queda esbozado desde «Para que yo me llame Ángel González» (*Áspero mundo*, 1956), a la vez poema y emblema de un modo de entender la poesía³. La

- 2 Isaac Rosa (2008: 98-103) ha resumido en los siguientes puntos la «utilidad literaria» de Ángel González en las últimas décadas: la difusión del caudal lírico de la tradición; la incitación a la lectura, gracias a la «voz asequible» del autor y a la «engañosa facilidad» de sus estrategias retóricas; y la construcción de un proyecto creativo humano y humanista, tan lejos de la cautelosa asepsia de los «poetas prudentes» como de la primavera endecasilábica promovida por los «cantores acéfalos» contra los que se había alzado Gabriel Celaya.
- 3 Todas las citas de Ángel González provienen de *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)* (Barcelona, Seix Barral, 2004), salvo las que corresponden a *Nada grave* (Madrid, Visor, 2008).

singladura mítica del sujeto no se define aquí por los aspectos que singularizan su periplo, sino por los que comparte con quienes le han precedido en su «viaje milenario» a través de los siglos y los huesos. El propio Ángel González incidía en dicho alcance colectivo al señalar que «[e]l poema es un recorrido por mi árbol genealógico, por otra parte anónimo: a los González no hay quien nos rastree por la genealogía hispana» (en Campbell, 1970: 373). Se trata, en efecto, del árbol genealógico de un sufrimiento propagado a lo largo y ancho de las generaciones. Esta historia contada desde abajo, como pretendía Brecht, se organiza en torno a la presencia de un nombre y de un apellido: las metonimias de una identidad que actúa como fuerza centrífuga y como resistencia centrípeta. El nombre propio se expande hacia el exterior en círculos cada vez más amplios, que engloban «el pensamiento, la experiencia histórica y el cuerpo de un individuo» (García Montero, 2008: 32). Sin embargo, junto con ese proceso de abstracción, en el texto se observa un retraimiento hacia una serie de convicciones específicas. Quien responde al nombre de Ángel González encarna la toma de conciencia de sí mismo e incorpora los elementos que lo constituyen como individuo: no solo el legado de las generaciones anteriores, sino también el testimonio del presente («esto que veis aquí»).

Ese itinerario paradójico, que abarca el regreso a la semilla y el movimiento hacia delante —a redropelo de la evidencia del fracaso—, se transfiere a otras composiciones pautadas sobre la falsilla previa, como «Todo ocurrió para que tú nacieras», de Miguel d'Ors, y «—El trabajo es...», de Carlos Pardo⁴. En «Todo ocurrió para que tú nacieras», el trayecto biográfico se asocia con un *tú* impersonal, tras el que se esconde la silueta de la primera persona. Frente al «viaje milenario» de la carne, Miguel d'Ors menciona la «confabulación milenaria / que hizo que tú fueras». La distinción entre la primera y la segunda persona, así como la diferencia entre «el viaje» y «la confabulación», se traducen en una enumeración caótica que explicita lo que Ángel González había preferido dejar en suspenso. Los acontecimientos significativos (las Guerras Púnicas, la Guerra Civil), los eslabones del ADN, los azares providenciales y los sucesos nimios convergen en una identidad compleja, entre el determinismo histórico y la genética familiar:

4 En «Ignora todo», Natxo Vidal rinde homenaje al poema de Ángel González mediante la apelación a un *tú* desdoblado: «Intenta no pensar en las razones / por las que tú eres tú: / el álgebra imposible / del azar y la sangre / descartando / caminos y ecuaciones, / pasando por mil cuerpos, / hasta llegar al tuyo» (*La niña que jugaba a la pelota con los dinosaurios*, 2013).

[...]
 todo lo que tuvo
 que suceder para que tú nacieras
 desde que aquellas Manos amasaron
 el limo primigenio. Modelado
 también para que de él esta mañana
 brotara este poema (*Codex 3*, 1981).

Por su parte, Carlos Pardo coincide con Miguel d'Ors en su orientación metadiscursiva. En cambio, el retorno al origen se sustituye ahora por el impulso hacia una hipotética descendencia lógica o genealógica; hacia un lector futuro que habrá de completar el autorretrato fragmentario del poeta y erigirse en el destinatario definitivo de sus versos:

Perdurará mi nombre, hasta
 donde sé, en las personas
 que vuelvan a llamarse Carlos Pardo,
 y quizá alguno, por curiosidad,
 hojee este libro (*Echado a perder*, 2007).

Más allá de su arrastre inercial, «Para que yo me llame Ángel González» suscita varias dudas sobre la conflictiva autobiografía lírica de su autor. La aparición de un personaje con sus mismas señas de identidad favorece un espejismo de sinceridad e introduce un vínculo contractual bajo el formato de un pacto autobiográfico o de un pacto realista. Sin embargo, no estamos ante una autobiografía, sino ante unas *Breves acotaciones para una biografía*, donde las *acotaciones* se han de interpretar como un inciso en el gran teatro del mundo y un aparte discursivo; como un conjunto de notas que registran las acciones y los movimientos del personaje. Ángel González era consciente de la delicada trama autobiográfica con la que estaba tejida su obra, según manifiestan las reflexiones en las que valora la creación como un medio de reconocimiento y de autoconocimiento:

Pero si el *yo* que aparece en el poema quiere hacerse pasar por Ángel González, no tendrá más remedio que pensar y actuar como piensa y actúa Ángel González. Desde que comprendí que toda poesía confesional es el resultado de ese juego de proyecciones, desdoblamientos e imposturas, intento, ya deliberadamente, que el personaje por mí creado, para que sea creíble, se parezca cada vez más a mi persona (en García Montero, 2002a: 22).

La decisión de dotar de nombre y apellido a su correlato autorial requiere el empleo de la autonominación —«Me basta así», «Preámbulo a un silencio», «Siempre lo que quieras»—, un mecanismo que proviene de las poéticas de posguerra (José Hierro, Blas de Otero) y que se extiende hasta escritores como Miguel d’Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Enrique García Máiquez o Manuel Vilas, que ha hecho de su homónimo y complementario Manuel Vilas un *alter ego* fabuloso. Si bien la autorreferencia no es suficiente para certificar la correspondencia biunívoca entre el hablante y el autor, su utilización sistemática desemboca en dos opciones contrarias: bien la autoafirmación del sujeto como un miembro más de la trama social, o bien la autoelegía, la autoironía y, en fin, el distanciamiento del *yo* real. Mientras que la primera actitud es la más frecuente en los poetas de vocación crítica, la segunda resulta habitual en aquellos autores más jóvenes y aparentemente menos comprometidos (Siles, 1991: 168). No obstante, basta con adentrarse en la producción de Ángel González para advertir que en él se dan cita todas esas posibilidades sincréticas, desde el monodílogo hasta la autoparodia. Asimismo, en diversos escritores contemporáneos se comprueba la rentabilidad de dichos procedimientos. Si «In memoriam C. M.», de Carlos Marzal, o «The End», de Manuel Vilas, ilustran una burlesca proyección de la propia muerte, la autopresentación de Andrés Neuman en «Testamento casual de un día jueves» tematiza el desmontaje irónico del *yo*. Aunque el verso inicial de este poema («Me moriré tranquilo aquí en Granada») se inspira en César Vallejo, se trata de una composición de aire claramente *gonzaliano*⁵. Ejemplo de ello es el primer terceto, en el que el protagonista comparece ante su audiencia como un individuo de sospechosa catadura moral y tintes acanallados:

Andrés Neuman, señores, no renuncia,
tal vez se haya fugado con astucia
a cobrar el importe del seguro
(*Sonetos del extraño*, 2007).

En otros casos, el artefacto literario llamado Ángel González despliega estrategias que prefiguran al sujeto escindido de la posmodernidad. Así lo demuestra «Muerte en el olvido» (*Áspero mundo*), una ficción «que hace depender al *yo* lírico de un *tú* amoroso» (Baena, 2007: 79), de tal manera que las metamorfosis del

5 La elección del día de la semana —al que solo se alude en el título— podría vincularse con el verso que abre y cierra «Acaso» (*Prosemas o menos*): «Me dicen que hoy es jueves».

hablante se subordinan a la imaginación de la amada: «Yo sé que existo / porque tú me imaginas». De hecho, es posible establecer un paralelismo entre estos versos y los de un poema de *Diario cómplice* (1987) en el que García Montero no solo supeditaba su existencia a la de la amada, sino la de ambos a la transcripción estética: «Recuerda que yo existo porque existe este libro, / que puedo suicidarnos con romper una página». Un grado más en la asunción de la otredad supone «Evocación segunda» (*Tratado de urbanismo*, 1967), donde Ángel González dialoga desde el presente con su *alter ego* pretérito, «aquel infantil yo ahora evocado». Años después, García Montero acudirá a un recurso similar en «Las huellas» (*Vista cansada*, 2008), en el que el poeta conversa con «aquel tímido Luis» de cuyo paso solo quedan en la actualidad las difusas huellas que dan título al texto. Finalmente, en «De otro modo» (*Deixis en fantasma*), la autodesignación se desdibuja en la extrañeza del propio nombre: «Cuando escribo mi nombre / lo siento cada día más extraño. // ¿Quién será ese? / —me pregunto. / Y no sé qué pensar. // Ángel. // Qué raro». Esta es la última vuelta de un camino que conduce desde la confianza en la identidad —depositaria de la memoria colectiva— hasta la asimilación de una subjetividad fracturada, que mezcla el inequívoco dato biográfico con el apunte ficticio (Payeras Grau, 2009: 187-188)⁶.

2. HISTORIA DE DOS CIUDADES

Uno de los asuntos recurrentes en la poesía de Ángel González es el protagonismo de la ciudad. Como sucedía en la obra de algunos de sus *compañeros de viaje* (Barral, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo), el recinto urbano entraña tanto un asentamiento físico como una categoría discursiva: el hábitat natural del sujeto contemporáneo y el decorado de la especulación metaliteraria (Prieto de Paula, 2004: 140-148). A partir de *Tratado de urbanismo*, la ciudad compendia la educación sentimental y la crónica histórica, dos

6 La amalgama entre la herencia genealógica y la arquitectura de la identidad define la obra de varias autoras que subrayan la continuidad entre el cuerpo individual y el organismo social. Así se aprecia en «Árbol genealógico» (*Tara*, 2006), de Elena Medel, o en «Genealogía» (*Color carne*, 2009), de Erika Martínez. Una pulsión semejante late en libros de Miriam Reyes (*Desalajos*, 2008), Yolanda Castaño (*Profundidad de campo*, 2009) u Olga Novo (la antología *Los líquidos íntimos*, 2013), en los que la evocación de un pasado telúrico se troquela sobre un presente desarraigado, carente de un suelo firme y de un techo protector.

facetas que se implican mutuamente. Por una parte, la representación lírica permite bucear en la intimidad de quienes habitan en la *polis* actual. Por otra, la privacidad de los ciudadanos reproduce de forma inconsciente las normas que rigen la organización social. Cabría hablar, pues, de la oposición entre un gesto antagónico y un gesto cómplice: si el primero remite a la ciudad-sumidero de las vanguardias o al pudridero expresionista de *Hijos de la ira*, el segundo se identifica con la posmoderna ciudad de servicios (Scarano, 2002: 9-32). Solo a través de esta doble perspectiva —resemantización de la dicotomía que el propio Ángel González había establecido entre el «áspero mundo» y el «acariciado mundo» de su primer libro— se puede acceder a la totalidad de la condición urbana⁷.

2.1. LA CIUDAD ÁSPERA

A veces el autor adopta los ropajes de un *flâneur* que asiste al espectáculo degradado de la sociedad industrial, al igual que Manuel Vilas transita en los versos de *Resurrección* (2005) y *Calor* (2008) por las lonjas del consumo y los eslóganes comerciales. La ciudad funciona entonces como un espejo de la alienación o como la pantalla sobre la que se proyecta la dialéctica entre la tensión crítica y la utopía. En este caso, la profundización en la cartografía urbana es una excusa para indagar en el entramado legal y burocrático que la conforma. Junto con aquellos textos que atienden a los signos externos del acontecer diario, cabe resaltar ciertas composiciones ligadas a unas coordenadas precisas: la Guerra Civil y la inmediata posguerra. El aprendizaje de la ciudad se vincula con la doble lección del fracaso personal —la conciencia individual del dolor y la muerte— y del fracaso histórico —la conciencia generacional de la derrota—. Esta premisa se desarrolla en «Ciudad Cero», donde el autor subordina sus recuerdos de infancia a la evaluación moral del personaje adulto. La clave reside en la reinterpretación de los prodigios cotidianos de antaño («suspensión de las clases escolares», «Isabelita en bragas en el sótano») a la luz de su auténtico significado ideológico: lo que, «años más tarde, / resurgió en mi interior, ya para siempre: / este miedo difuso, / esta ira repentina, / estas imprevisibles / y verdaderas ganas de llorar».

7

Para José Ángel Cilleruelo (1990: 63), la mirada urbana de Ángel González nace de la encrucijada entre dos patrones literarios: la capital de provincias y la ciudad moderna.

El diseño de una ciudad anestesiada ante el sufrimiento colectivo se traslada a varios poemas de «la otra sentimentalidad», escritos ya en los años ochenta, como «Sonata triste para la luna de Granada», de Luis García Montero, o «Paseo de los Tristes», de Javier Egea. En ellos, la experiencia urbana se concibe como una epopeya interior donde resuenan los ecos del pasado (la mitología lejana de la guerra) y la ruina de la actualidad (la explotación y la renuncia). Esa metrópoli marcada por el estigma de la pobreza se relaciona asimismo con la Barcelona descarnada de José María Fonollosa —a pesar de todo, *Ciudad del hombre* (1996)—, o con la *Fugitiva ciudad* (2012) de Manuel Rico, escenario de la aleación entre miseria y tecnología a la que Ángel González se había referido en «Muerte de máquina» y «Chatarra». Por último, ese enclave violento se expande al territorio magnético de *Las afueras* (1997) en la poesía de Pablo García Casado, o al paisaje industrial que anima la densidad contemplativa de Alberto Santamaría en *Pequeños círculos* (2009).

2.2. LA CIUDAD ACARICIADA

La *otra* ciudad de Ángel González obedece a los rasgos de una naturaleza emotiva que puede actuar como trasunto de la ensoñación amorosa, de la invención metapoética o del desdoblamiento anímico. Ya en «Ciudad» (*Áspero mundo*), el contraste entre el esplendor urbano y los residuos de la naturaleza sirve como trasfondo de una narración sentimental basada en la enumeración de los efectos que el enamoramiento del sujeto provoca en el entorno próximo: «Brillan las cosas. Los tejados crecen / sobre las copas de los árboles. / A punto de romperse, tensas, / las elásticas calles. / Ahí estás tú». A su vez, en «Esta ciudad me invita a desearte» (*Diario cómplice*), de Luis García Montero, el sistema metafórico anterior se desplaza a una visión ambigua de la jungla de asfalto, inspirada en la polisemia del término *copa* y en la contigüidad irónica entre las avenidas y la selva: «Esta ciudad me invita a desearte. / Veo sus casas rojas en el alba, / y parecen botellas ordenadas / en la barra de un bar, / selvas donde vivir / de copa en copa».

La síntesis entre el trasbordo metropolitano y el estudio de las pasiones se constata en «Historia apenas entrevista», de Karmelo C. Iribarren, que toma prestado el título de un famoso poema de Ángel González para invertir sus características más reconocibles. Mientras que el texto de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) mostraba los jirones de un relato elíptico, ambientado en un *no*

lugar borroso y brumoso (con alguna alusión puntual a «mi casa» o al «trigo indiferente»), Iribarren describe una escena literalmente *entrevista* desde la ventanilla del coche y desde el retrovisor de la memoria: «Acaba / de cruzar / frente mi parabrisas. / Es ella. / La recuerdo / muy bien» (*Seguro que esta historia te suena*, 2012). Frente al deliberado desleimiento referencial de la «historia» de Ángel González, la figuración detallada y prosaica de Iribarren se erige en la antítesis de aquella composición. La ciudad cómplice de Ángel González se asoma igualmente a los versos de «Los alanos emigraban», de Carlos Pardo, cuya demarcación epocal («A ti a mí / bajo el caparazón de un cielo rosa / nos cuida el siglo XXI») concuerda con la desmitificación de los tópicos del amor cortés. La amada se convierte ahora en una construcción estética, a medio camino entre la dinámica «musa vestida con vaqueros» de García Montero y el estatismo de la plasmación pictórica. No olvidemos que, ya en el epílogo de *El invernadero* (1995), Pardo había admitido sus deudas con el taller de Ángel González: «No veo otra salida / si cada reflexión que me conmueve / ya está escrita en *Tratado de urbanismo*».

En los últimos libros de Ángel González, la solidez del mundo exterior se diluye en un repliegue introspectivo y en una percepción relativista de la cronología y del espacio. Prueba de ello son «No tuvo ayer su día» (*Prosemas o menos*), «Tal vez mejor así» (*Deixis en fantasma*), «Aquí o allí» (*Otoños y otras luces*, 2001), «Hoy» y «Algunas tardes» (*Nada grave*, 2008)⁸. Con todo, cualquier intento de alinear ese giro hacia la atemporalidad con los discursos sobre el final de la historia está condenado al fracaso. El inherente vitalismo de Ángel González —aunque sea un «vitalismo pesimista» (Romano, 2005: 84)— nos convence de que nos hallamos en el «Entreacto» de la función, y de que el espectáculo debe continuar: «No acaba aquí la historia. / Esto es solo / una pequeña pausa para que descansemos».

8

En la disgregación cronológica de sus últimas entregas puede advertirse un intento de transponer al ámbito privado el corolario sobre el tiempo roto o arrebatado que subyace en su poesía civil (Rosales, 2008: 63-67).

3. LA MÚSICA DEL POEMA

Ángel González también influye en la poesía reciente a causa de la riqueza estilística que exhiben sus versos. Esa diversidad de tonos refleja la opinión cambiante del autor acerca del valor de la palabra en distintas etapas de su trayectoria. En su itinerario se aprecia una evolución desde la confianza en la capacidad creadora —y recreadora— del lenguaje («La palabra») hasta un escepticismo que le lleva a proclamar, en su periodo más virulento, la inocuidad del hecho poético frente a los estragos del tiempo («Introducción a unos poemas elegíacos»). Este planteamiento somatiza los síntomas de una doble crisis: una crisis de la razón social, que conduce al abandono de la idea de la escritura como vehículo de transformación histórica; y una crisis semiótica, que cuestiona la fuerza genésica de la palabra para alumbrar mundos o generar visiones del mundo (Romano, 1996: 110). En cualquier caso, la amenaza del desengaño actúa como estímulo para una constante revisión del oficio y de sus circunstancias.

3.1. UNA POESÍA SIN MÚSICA

El rechazo de las formas consensuadas desemboca en una poesía impura, que conecta con el programa de Pablo Neruda en su célebre manifiesto «Sobre una poesía sin pureza», publicado en el primer número de *Caballo Verde para la Poesía*. Esta práctica textual limita con la antipoesía de Nicanor Parra y no desdeña la utilización de ingredientes prosaicos y, en principio, incompatibles con la concepción más adocenada de la lírica (esto es, con los flecos neorrománticos o esencialistas de la poesía redundantemente «poética»). Así, Ángel González somete el lenguaje a un juicio paralelo al que le merece la realidad designada (Díaz de Castro, 2006: 94). El epítome de esta propuesta es «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» (*Muestra, corregida y aumentada...*, 1977), un palimpsesto en el que tienen cabida el humor, la obscenidad e incluso las consignas políticas. La indagación en el lado oculto de las palabras, el afán de experimentación y el juego verbal se dan cita en esta composición disidente, que entronca con las pintadas de las paredes y con los eslóganes publicitarios: «Esto es un poema. / Mantén sucia la estrofa. / Escupe

dentro»⁹. Además, el texto promueve una elocuente impugnación del lema «Mantenga limpia España», leitmotiv de una campaña patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo, y difundida por los medios de comunicación en los años sesenta (Payeras Grau, 2009: 60).

Con este gesto provocador, el autor no pretende derrocar el canon vigente para instaurar una jerarquía alternativa, sino ampliar los márgenes del decir para evitar que la justificación artística descansa en utopías colectivas o en esperanzas redentoristas. Este impulso acoge una ironía que en Ángel González siempre ha sido una herramienta multiusos, más una navaja suiza que un arma cargada de futuro. En los años noventa y en la década de dos mil, numerosos escritores apuestan por la identificación del discurso con un muro donde dejar constancia de su indignación ante el actual estado de cosas (Bagué Quílez, 2005: 114; Le Bigot, 2005: 129). Precisamente *Muro con inscripciones* (2000) es el título de un libro de Jorge Riechmann representativo de esta forma de moldear la materia poética. El propio Riechmann, David González o Antonio Orihuela aspiran a un desenmascaramiento ideológico mediante la interpelación a un receptor abierto y plural (Sánchez Torre, 2002: 53). Si una de las píldoras aforísticas de *Rengo Wrongo* (2008) sostiene que «redactar un buen panfleto es tan difícil / como escribir un buen poema», no es de extrañar que algunos de estos autores hagan depender el vuelo estético del «imperativo ético de desvelar la verdadera realidad» (Iravedra, 2014: 11)¹⁰.

Junto con esta vertiente *alírica* —que se nutre de la jerga de la publicidad y de la retórica del poder—, Ángel González maneja con envidiable desenvoltura la intertextualidad y la desautomatización de frases hechas, refranes y sentencias. Un buen ejemplo es «Glosas a Heráclito», cuya ontología polemista concluye con una nueva refutación del purismo a través de una fórmula lúdica e irreverente: «Nada es lo mismo, nada / permanece. / Menos / la Historia y la morcilla de mi tierra. // Se hacen las dos con sangre,

9 Aníbal Núñez destacaba la potencialidad subversiva del grafiti en unas anotaciones recogidas bajo el rótulo de «La luz en las paredes»: «La pintada es un género, no una figura. Cada pintada, si no es interrumpida por la alarma, es un mensaje entero, un texto completo» (Núñez, 1995: 165).

10 Así se explicita en el desenlace de «Ya hay quien, como amigo», de Antonio Orihuela: «Sí, puede que mi poesía ya no sea poesía / porque llega un momento en el que ya no se puede seguir siendo / por más tiempo / un cómplice, silencioso, / de lo que REALMENTE pasa» (*Edad de Hierro*, 1997).

se repiten»¹¹. Esa ruptura de las expectativas cristaliza en algunas piezas de autores recientes. En su reescritura del «Salmo 23» del *Libro de los Salmos*, Enrique Falcón entabla un coloquio con los intertextos bíblicos de Ángel González (la sección «Teología y moral», de *Prosemas o menos*), así como con el contenido satírico de las «Fábulas para animales» de *Grado elemental* y con el desmontaje discursivo operado en *Procedimientos narrativos* y en *Muestra, corregida y aumentada*... La superposición del salmo de David a las circunstancias de la actualidad política termina por dinamitar el modelo sobre el que se edifica la glosa:

El Señor es mi pastor, nada me falta.
[...]
Desde el parlamento, Él obra maravillas.
Protege mis caminos con rebajas fiscales
y aparta de mi vista las presiones del pueblo,
esa terca voluntad de democracia, ese demonio.
(*Porción del enemigo*, 2013).

Mediante estas estrategias de distanciamiento, la responsabilidad de la interpretación recae en los lectores: ellos deben juzgar las incongruencias entre sujeto, objeto y contexto, y alcanzar un veredicto acerca de la presente situación del mundo (Benson, 1981: 570-581; Persin, 1986: 119-147).

3.2. LA MÚSICA ANTE TODO

Esa versatilidad de acentos y modulaciones exige un tratamiento de la musicalidad que no renuncia ni a la reproducción de diferentes texturas melódicas ni a la reelaboración de los moldes estrófico-tradicionales. De hecho, las «Canciones» y «Sonetos» de *Áspero mundo* y el «Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas» de *Tratado de urbanismo* cumplen una función análoga a la de la ironía, pues permiten canalizar la expansión sentimental sin descender al tematismo biográfico ni a la emanación confesional, al tiempo que obturan todo conato de patetismo. A este respecto, Ángel González (1980: 21) afirmaba que a mediados de los años sesenta

11 La fluencia del *panta rei* aparece de forma intermitente en la obra de Felipe Benítez Reyes, ya sea para darle la razón o para desmentir al filósofo presocrático. A su vez, esta lección de transitoriedad se atomiza en «Panta Rhei (Heráclito de Éfeso)» (*Frecuencias*, 2012), de Jesús Jiménez Domínguez, donde la sentencia heraclítica se aplica a las mutaciones de la identidad.

se había producido en su obra «cierta apertura a lo imaginativo, un acercamiento a temas intrascendentes (la música ligera) y una búsqueda, más a través del tono y de la estructura profunda del poema que de su organización estrófica, de una expresión próxima a la canción». Más tarde, en el prólogo de la antología temática *La música y yo* (2002: 10), el autor matizaría que su pesquisa pretendía transmitir «lo que podríamos llamar el “espíritu” de la canción», que él cifraba en la coincidencia de la música y la palabra en los ritmos populares.

La música es, por tanto, una vía de acceso a la realidad humana y poética. De esa fusión entre voz y letra dan fe «Tango de madrugada» (*Tratado de urbanismo*) y «Oda a la noche o letra para tango» (*Muestra, corregida y aumentada...*), que recrean la cadencia y el lamento del tango. Así lo sugiere la «leve esperanza densamente imposible» que sacude el alma del personaje y provoca los suspiros del bandoneón en «Tango de madrugada»¹². Tampoco es ajena a esa displicente melancolía la alevisa nocturnidad de «Oda a la noche», que finaliza con una despedida à la *Baudelaire*: «—¡hasta mañana, noche!—, / negra, deshabitada, misteriosa». No obstante, a Ángel González no le interesa únicamente la atmósfera marginal del tango, sino que introduce notas testimoniales y meditativas en el juego formal, hasta construir un género híbrido entre la lírica y la canción¹³. Estas composiciones anuncian la veta cancioneril de cierta poesía de la experiencia, según ponen de relieve proyectos como la antología *Granada / Tango* (1982). Las letras del tango orientan el ejercicio emotivo de Javier Egea en su elegía «Noche canalla» («Yo no sé si la quise pero andaba conmigo, / me guiaba su risa por la ciudad tan gris»), sobre cuyas cenizas Inmaculada Mengíbar levantaría su «Tango de noche» («Yo no sé si lo quise, pero anduvo conmigo / una noche en que era muy hermoso soñar»). Esta armonía tonal propicia la contradictoria semblanza que Andrés Neuman consagra «A una bailarina de tango» («Fue el amor de mi vida para siempre / y luego no lo fue», *El tobogán*,

12 Según ha señalado Almudena del Olmo Iturriarte (2012: 96), este poema le da la vuelta a la letra del tango «Has de volver un día», de José María Contursi.

13 En el prólogo de *Además*, Luis García Montero (2006: 562) confesaba que «mi poesía [...] limita al norte con la vanguardia juvenil, al este con la poesía social, al oeste con la retórica clásica y al sur con el mar de las letras de tango o de bolero y con las canciones de Joaquín Sabina». Curiosamente, desde la ladera contraria a la poesía de la experiencia, se mencionan referentes musicales comunes: en el apéndice de *Feroces* (1998: 208), la antología de Isla Correyero, se consigna la influencia de «Manolo García, Joaquín Sabina, Manu Chao y Joan Manuel Serrat» en los autores seleccionados.

2002), y el elogio de la libertad que García Montero disfraza de tango en «Uno de mayo», dedicado al exiliado argentino Horacio Rébora. La expresividad que lleva a los poetas «tango abajo» flirtea con la frivolidad y el erotismo, potencia los contrastes ideológicos y pone a prueba el virtuosismo de sus artífices¹⁴. Con diferentes partituras, libros como *Tatuaje* (2005), de Verónica Aranda, o *Un, dos, tres... jazz* (2007), de Luis Artigue, aportan el desgarrado amoroso de la copla y la musicalidad sincopada del jazz, respectivamente, a los registros de la escritura contemporánea. De esta manera, los autores avanzan en la dirección señalada por obras como *Blues castellano*, de Antonio Gamoneda, y *Blanco spirituals*, de Félix Grande, que contribuyeron a que la lírica del medio siglo sonara de otro modo.

En este ámbito se enmarca la conversación que mantienen las canciones de Ángel González con las que Luis García Montero ha incluido en algunos de sus libros, como *Las flores del frío* (1991) y *La intimidad de la serpiente* (2003). Al margen de compartir ciertos atributos rítmicos y melódicos —asonancias en la rima, paralelismos sintáctico-semánticos, estribillos ocasionales—, las canciones de García Montero están surcadas por una simbología impresionista, que desplaza la anécdota hacia un espacio fronterizo entre la acotación realista y la disolución referencial. Además, el parecido de familia entre las composiciones de ambos autores se resuelve en un influjo mutuo: así se deduce de la comparación entre «Canción 19 horas», de Luis García Montero («¿Quién habla del amor? Yo tengo frío / y quiero ser diciembre», *Las flores del frío*, 1991), y «Canción de amiga», de Ángel González («Nadie recuerda un invierno tan frío como este [...]. // Helado está también mi corazón, / pero no fue el invierno», *Otoños y otras luces*, 2001). La pincelada estacional y la metaforización del frío entrecruzan sus significados y enriquecen los imaginarios de los dos creadores.

14 En este sentido cabe resaltar «Tango dulce» y «Tango amargo» (*Caleidoscopio*, 2013), de José María Micó, donde el autor ofrece el haz y el envés de este formato musical: la exaltación sensual y la queja existencial (o, lo que es lo mismo, «tu puñado de huesos» y mi «corazón podrido»).

4. UNA DERROTA COMPARTIDA

Las peculiares razones de la genealogía se retrotraen al magisterio común recibido por Ángel González y diversos poetas contemporáneos. Entre esos maestros no falta Antonio Machado, cuya relevancia no se circunscribe a su legado literario ni a su labor como modelo cívico, sino que se constituye en el gozne entre ambas facetas. El vate sevillano representa para Ángel González mucho más que lo consabido:

La ejemplaridad insoslayable de su personaje civil, su moral republicana, su discurso ideológico recuperado en los años de combate antifranquista fueron sin duda muy importantes; pero Ángel González también supo aprovechar, y muy largamente, el rendimiento de sus soluciones a los problemas estrictamente poéticos (Iruveda, 2008: 69).

Ángel González ha admitido en múltiples ocasiones el papel que desempeñaron la lucidez y el pudor de Antonio Machado en su educación estética: «Antonio Machado es mi ejemplo de lectura con la tradición» (González y García Montero, 2007: 39). Ya en «Camposanto en Colliure» (*Grado elemental*, 1962), González se había sumado al tributo que varios miembros del cincuenta le habían dispensado al creador de *Campos de Castilla*, cuya tumba visitaron algunos de ellos en 1959, al cumplirse veinte años de su muerte¹⁵. El texto de Ángel González ratifica la vigencia de un «realismo dialéctico» (Candel Vila, 2002: 200) que sirve de soporte a «una intimidad convertida en testimonio histórico» (García Montero, 2007: 33). Más allá de la coherencia de su propuesta, «Camposanto en Colliure» se inserta en una zona de fechas que obliga a un análisis acorde con las circunstancias del momento. El tímido aperturismo y la pervivencia de la tópica españolista traslucen la mediocridad de una España que amenaza con olvidar o con deformar su pasado. Frente a las dos Españas machadianas, aquí el germen destructivo se encuentra en el corazón de un país dispuesto a traficar con su memoria. Mediante la utilización ambigua de los términos «paz» y «gloria», repetidos a lo largo del discurso, el autor no solo reconoce

15 En torno a la conmemoración de dicho aniversario se gestarían «Colliure, 1959», de Blas de Otero; «A un maestro vivo», de Jaime Gil de Biedma; «Homenaje en Colliure», de José Agustín Goytisolo; «La palabra más tuya», de José Manuel Caballero Bonald, y «A don Antonio Machado, 1939», de José Ángel Valente. Para un balance reciente sobre la influencia de Machado en los poetas del cincuenta, véase García (2012: 315-326).

la herencia poliédrica de Machado, sino que entona el réquiem por una nación que ha logrado la paz a costa de devaluar sus señas de identidad: «Se paga con la muerte / o con la vida, / pero se paga siempre una derrota. // ¿Qué precio es el peor? / Me lo pregunto / y no sé qué pensar / ante esta tumba, / ante esta paz»¹⁶.

También en «Colliure» (*Vista cansada*), de García Montero, alternan el elogio moral y la elegía funeraria. Uno de los aspectos más llamativos de esta revisitación es la presencia de Ángel González como un personaje de carne y verbo que regresa al cementerio de Colliure casi medio siglo después de la conmemoración generacional que había aglutinado a la plana mayor del cincuenta. En su conturbadora tensión lírica, García Montero dialoga con Antonio Machado y con Ángel González; es decir, con «aquello que perdimos una vez» y con «lo que nos trae aquí»:

Cuando baja del coche,
 Ángel González duda,
 pone sus pies heridos en la historia
 y sube muy despacio,
 entre muros franceses
 y casas repintadas
 con el azul de los veranos,
 hasta llegar al cementerio.

Lo que nos trae aquí
 no es el sol de la infancia (*Vista cansada*)¹⁷.

- 16 En «Recuerdo y homenaje en un aniversario» (*Deixis en fantasma*), Ángel González volvería a ponerse bajo la advocación de Machado para delimitar un espacio fronterizo entre la memoria y el ensueño: «Y sin embargo, / piadosa luz, / y muerte más piadosa que la vida, / que detuvo en los lienzos del recuerdo / contigo hacia la sombra, / tan lejanos y claros, / tan imposibles ya, / pero contigo, en ti al fin para siempre // —mañana es nunca, nunca, nunca— // esos días azules y ese sol de la infancia».
- 17 García Montero (2009: 50-52) evocaba esa expedición y la trastienda de su poema en la crónica «En la tumba de Antonio Machado»: «Cuando el 24 de abril de 2007 un grupo de amigos viajamos a Colliure para participar en un nuevo homenaje machadiano, yo acarreaba en mi silencio muchos libros y horas de conversación [...]. Ángel González, además, ya muy envejecido y enfermo, era el corazón sentimental del grupo. Encarnaba la presencia viva de una tradición poética y cívica que me afecta de un modo muy íntimo. Sus recuerdos se confundieron con las imágenes de nuestro pasado colectivo, las escenas de los republicanos vencidos que huían a Francia por el litoral catalán, la muerte de Walter Benjamin en Port Bou, los episodios de frontera, las ilusiones rotas».

Ese crisol de influencias machadianas se extiende a otras piezas de *Vista cansada*, de Luis García Montero, que toma su rótulo de dos textos siameses de Ángel González, pertenecientes al poemario póstumo *Nada grave* (2008). No obstante, hay algunas diferencias de enfoque y de dioptrías. El desenlace de la «Vista cansada» de Luis García Montero reclama aún un territorio vitalista, relacionado con la materialidad histórica («estar aquí») y con la comunicación cómplice (la «compartida soledad» sintetizada en el pronombre *nosotros*):

No hablo de ilusiones,
sino de dignidad, y de mis gafas,
cristales trabajados que me ayudan
a comprobar el precio de las cosas,
a buscar los teléfonos que quiero,
a recorrer los libros,
a mirar el reloj y los periódicos.

A estar aquí,
en una compartida soledad,
para ver lo que pasa
con nosotros (*Vista cansada*).

En cambio, las dos versiones de «Vista cansada» compuestas por Ángel González irradian un pesimismo que no admite ninguna atenuación ni corrección óptica: si en la primera la realidad está cansada de reflejarse en la retina del poeta («La fatiga / no está en los ojos que miran, / está en todo lo que ven»), en la segunda es la propia mirada la que se cansa de contemplar la realidad («La fatiga [...] / está / no en lo que los ojos ven, / sino en los ojos que miran»). Si reunimos el corolario de los dos poemas, no habría más remedio que certificar que el tedio no procede simplemente del desajuste entre el mundo objetivo y la percepción subjetiva, sino «del agobio del mundo sumado al agobio del sujeto» (Scarano, 2011-2012: 439). La adición de ambos cansancios da como resultado el desolador balance que transmite *Nada grave*, donde se escucha el eco de esa obra maestra del arte breve que son los *Proverbios y cantares*. En efecto, el escepticismo perspectivista de Ángel González se troquela sobre el mensaje de una conocida *soleá* de Machado: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve». Desde 2008 han aparecido algunos textos que se instalan en el perímetro acotado por Ángel González y Luis García Montero. En su «Vista cansada», Karmelo C. Iribarren contrapone la intensidad de la visión psíquica y la vaguedad de la visión superficial, en otra vuelta

de tuerca a la dicotomía barroca entre verdad y apariencia: «Tengo / vista cansada. / Las letras / se me emborronan / sobre la página. / Curiosamente ahora / que empiezo a ver / con tanta / claridad / tantas cosas... / Pero no hay gafas / para eso» (*Atravesando la noche*, 2009). Asimismo, la «Vista cansada» de José Luis Morante apoya la conclusión de una de las dos versiones de Ángel González, pues la presbicia es aquí un síntoma de la escasa capacidad para la sorpresa de quien ha cruzado el umbral de la madurez: «La aurora se renueva / pero yo la percibo / crepúsculo gastado. // Mis ojos envejecen» (*Ninguna parte*, 2013).

De cariz hondamente existencial es la negatividad que percuete en las páginas de *Nada grave*, una entrega ajena a las antífrasis e ironías habituales en el escritor. La concisión, la sentenciosidad y el sesgo epigramático de este libro conectan con la sabiduría proverbial de Machado, pero también proporcionan una pauta expresiva —entre la esquirra fragmentaria y la contundencia aforística— en la que se sienten cómodos los poetas jóvenes. Un paradigma de este esquema elocutivo es «A vueltas», donde Ángel González encadena una serie de preguntas retóricas a partir de la alegoría de la vida como viaje («Y ahora, ¿dónde estoy», «entonces, ¿por qué sigo»), e intercala sus inquisiciones con meandros digresivos: «Pese a todo, sigo viaje. / Me detengo / para mirar el paisaje, / lo reconozco y me digo: / ya lo vi». El tópico que equipara el devenir humano con un camino de imperfección preside igualmente *Gira* (2011), de Álvaro Tato, otro recorrido por la órbita ocular y por los dobles de la identidad. En algunas secuencias del autor madrileño se observa un paralelismo con los citados versos de Ángel González y con las inquietudes que los mueven: «¿Cuántos viajes nos quedan? / ¿Cuántas preguntas?» («Ruta»), o «Adentro / miramos el espejo del paisaje / y confundimos otra vez el viaje / con no pertenecer» («Lugar»). Por su parte, la disolución subjetiva que Ángel González ensaya en «Arte de magia», al tiempo fábula sobre la desaparición y anticipación de la despedida («Nada por allá, / nada por aquí. // Nada, nadie, nada»), se asocia con la emoción escueta de *Nadie* (2002), de Bruno Mesa («A nadie pertenezco, / soy nadie»), y de *31 poemas* (2013), de David Mayor («Tan importante es / aparecer como desaparecer»). Por último, el autorretrato de «El poema de los 82 años», la «tristeza insólita» de «Algunas tardes» o el salto al vacío de «Caída» insisten en las «presentes sucesiones de difunto» que acuñó Quevedo y que dan título a un texto *en fantasma* de Javier Almuzara: «¿Quién me habrá dado vela en este entierro, / precisamente a mí, que ya estoy muerto?» (*Constantes vitales*, 2004).

Desde la derrota histórica compartida con el Machado de *Campos de Castilla* hasta la rotunda brevedad compartida con el Machado de *Proverbios y cantares*, Ángel González ha ofrecido el testimonio de una *leve gravedad*. En ese oxímoron inciden los poemas póstumos del autor, donde se escenifica un enfrentamiento (ahora sí, irónico) entre la lítote coloquial que intenta quitar importancia a las cosas («nada grave») y la aceptación terminal de una «grave nada»: el acecho de la muerte y la inexorable desaparición (Scarano, 2011-2012: 429-430).

5. PALABRAS PARA UNA DESPEDIDA

Los homenajes dedicados a Ángel González por parte de numerosos autores de los ochenta y noventa subrayan algunas de las cualidades que el propio escritor había destacado a propósito de Antonio Machado. «Una noche con Ángel González», de Benjamín Prado, elogia el tono de confianza y la mirada interior del poeta, capaz de resolver las contradicciones que habitan en el sujeto posmoderno y de suturar la brecha entre la experiencia y la reflexión. El reconocimiento de ese aprendizaje, reiterado en el anafórico «Me enseñó», recalca el papel de Ángel González como numen tutelar de los jóvenes:

Me enseñó que la suma de las huellas
no equivale a la nieve;
que en el ojo cerrado comienza lo invisible
como la sed se inicia en el vaso vacío.
Eso es lo que decía Ángel González:
busca la claridad
y comprende lo oscuro (*Iceberg*, 2002).

Otros textos acogen el retrato de Ángel González a partir de la plantilla musical, las asonancias y los juegos de rimas. En «Canción para Ángel González», Felipe Benítez Reyes imprime la leyenda áurea y canta la épica noctámbula del caballero González, que desafía los tópicos y se bate contra los espejismos del alba¹⁸:

18 En las aceras de una noche canalla se encuadra el «Nocturno» que Luis García Montero dedica a Ángel González: un *travelling* alucinatorio en el que confluyen Garcilaso y las tribus urbanas. Aunque este es un poema de corte amoroso, el colorario puede trasladarse a la frontera de la amistad sin que crujan las cuerdas: «Agradezco su vida, me acerco, te lo digo, / y abrazados seguimos cuando un alba rayada / se desploma en la espalda violeta de Granada» (*Rimado de Ciudad* [1980-2005], en *Además*).

La cueva de su guitarra
sirve de estuche a un lamento.

Amanece en la ciudad
y ya se va el caballero,
paso quedo, al mundo oscuro,
a domeñar
el albo dragón del sueño
(*Trama de niebla*, 2003).

En esa faceta abunda el soneto «Para la guitarra de Ángel González», de Jon Juaristi, que traza un jugoso paralelismo entre la figura del poeta y el «Asturco» o «Asturcón» de Marcial: el tenaz caballo astur que «cojeaba de la pata izquierda / y, a pesar de todo, siguió su aventura» (*Tiempo desapacible*, 1996).

Entre el encanto de lo cotidiano y el apunte circunstancial, «Muchacha con ángel», de Fernando Beltrán, explota la polisemia contenida en el título: «con ángel» significa aquí tanto «tener ángel» (irradiar simpatía o carisma) como «ir en compañía de Ángel» (González). El protagonista se presenta como el testigo de una escena trivial —una muchacha hojea un libro de Ángel González durante un viaje en autobús—, pero sublimada por el milagro de la palabra. No en vano, el hechizo de la lectura logra transmutar un trayecto anodino en un descubrimiento visionario:

Acaba de cerrar el libro.

Palabra sobre palabra apoya
los charcos de un poema en sus rodillas
y se queda mirando lluvia adentro
(*La semana fantástica*, 1999)¹⁹.

19 Mención aparte merecen las semblanzas líricas incluidas en el volumen monográfico preparado por la revista *Zurgai* (*Con Ángel González*, 2005) y en el número especial que *Cuadernos Hispanoamericanos* («Los Complementarios», 17, 2008) consagró al escritor tras su fallecimiento. El primero convocó a una extensa nómina de autores de distintas promociones, entre ellos Luis Antonio de Villena, Carlos Marzal, Lorenzo Oliván, Fernando Beltrán, David González, Luis Muñoz o José Fernández de la Sota. El segundo incorporó una corona de poemas a cargo de José Manuel Caballero Bonald, Juan Gelman, Joan Margarit y Jesús Munárriz.

Ángel González ha sido un maestro indiscutible para diferentes generaciones poéticas. En su musa se aúnan la desacralización del *yo* lírico y la integración de la biografía individual en la trama colectiva de la ciudad; una rara habilidad para explorar nuevos itinerarios rítmicos y una extraordinaria capacidad para mitigar «los golpes de la vida» con dosis homeopáticas de humor e ironía. Frente a la impostura del fingidor de Pessoa, al que se suele aludir un tanto a la ligera, el autor esgrime la compasiva y amarga lucidez de unos versos humanos en los que se halla la receta para que «el dolor fingido / se vuelva verdadero en nuestros corazones»²⁰. Entre las ramas del árbol genealógico y la tierra firme del compromiso literario, el legado de Ángel González demuestra que esta historia tampoco acaba aquí.

20 Ángel González había completado el mensaje de la «Autopsicografía» de Pessoa al precisar que «el poeta que finge ser el autor del poema no tiene por qué mentir; es más: está obligado, si quiere que el fingimiento sea eficaz, a decir la verdad» (en García Montero, 2002a: 22)

BIBLIOGRAFÍA

- BAENA, Enrique (2007). *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2005). «Las huellas de una complicidad: Ángel González y la última poesía española», *Zurgai* [monográfico *Con Ángel González*], pp. 110-116.
- BENSON, Douglas K. (1981). «La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González», *Hispania*, 64, 4, pp. 570-581.
- CAMPBELL, Federico (1971). *Infame turba*, Barcelona, Lumen.
- CANDEL VILA, Xelo (2002). «Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado», *Litoral*, 233 [monográfico dedicado a *Ángel González. Tiempo inseguro*], pp. 194-201.
- CARRIEDO, Pablo (2007). «“La poesía, aunque no sea capaz de derribar un régimen, no deja de transformar el mundo”»: Encuentro con Ángel González», *Lectura y Signo*, 2, pp. 395-408.
- CILLERUELO, José Ángel (1990). «Dimensión de la ciudad en la poesía de Ángel González», *Anthropos*, 109 [monográfico dedicado a *Ángel González*], pp. 60-63.
- CORREYERO, Isla (1998). «Apéndice» a *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, ed. Isla Correyero, Barcelona, DVD, pp. 403-408.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2006). «Los otoños de Ángel González», en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, coords. José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Almería, Universidad de Almería, pp. 93-107.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2002a). «Conversación con Ángel González», *Litoral*, 233, cit. *supra*, pp. 15-27.
- (2002b). «Historia y experiencia en la poesía de Ángel González», *Litoral*, 233, cit. *supra*, pp. 230-239.
- (2006). «Trazado de fronteras», en *Además* [1993]; recogido en *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets, pp. 551-562.
- (2007). «El pudor de Ángel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 31-34.

- (2008). «Ángel, me dicen. Sobre la utilidad de las palabras», *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los Complementarios», 17: Ángel González], pp. 22-36.
- (2009). «En la tumba de Antonio Machado», *Ínsula*, 745-746 [monográfico *Colliure, 1959*], pp. 50-52.
- GONZÁLEZ, Ángel (1963). «Poesía y compromiso», en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 24.
- (1980). «Introducción» a *Poemas*, Madrid, Cátedra, pp. 11-26.
- (2002). «Prólogo» a *La música y yo*, Madrid, Visor, pp. 7-10.
- (2004). *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, Barcelona, Seix Barral.
- (2008). *Nada grave*, Madrid, Visor.
- y Luis GARCÍA MONTERO (2007). «Cuestión de palabras. Conversación entre Luis García Montero y Ángel González sobre el aprendizaje poético», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 680, pp. 35-41.
- IRAVEDRA, Araceli (2008). «Ángel González y el pleito de la poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit. *supra*, pp. 68-83.
- (2014). «Función de la poesía y función de la crítica: del realismo a la realidad», *Ínsula*, 805-806 [monográfico *Poesía española contemporánea*], pp. 8-12.
- LE BIGOT, Claude (2005). «La forma breve en la obra poética de Ángel González», *Zurgai*, cit. *supra*, pp. 122-130.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995). *Obra poética II*, Madrid, Hiperión.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del (2012). «“Cuatro compases más y otra vez solos”: La música en la poesía de Ángel González», en *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, eds. Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-109.
- PAYERAS GRAU, María (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife, La Página.
- PERSIN, Margaret H. (1986). «Presencia contra ausencia en la primera poesía de Ángel González», en *Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 119-147.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2002). «Ángel González, la fuerza del desaliento», *Litoral*, 233, cit. *supra*, pp. 278-283.
- (2004). «La “construcción de la ciudad” en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo», en *De manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 111-148.
- ROMANO, Marcela (1996). «Usos y costumbres de un Narciso “posmoderno”: La poesía autorreferencial de Ángel González», en *Marcar la piel del agua*.

La autorreferencia en la poesía española contemporánea, eds. Laura Scarano y otros, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, pp. 103-115.

— (2005). «*L'aquexada passió*n de Ángel González», *Zurgai*, cit. *supra*, pp. 80-85.

ROSA, Isaac (2008). «¿Para qué sirven los poetas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit. *supra*, pp. 98-103.

ROSALES, José Carlos (2008). «El tiempo ajeno de Ángel González», *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit. *supra*, pp. 63-67.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2002). «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Ínsula*, 671-672 [monográfico *Los compromisos de la poesía*], pp. 49-53.

SCARANO, Laura (2002). «Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero», en Luis García Montero, *Poesía urbana (Antología 1980-2002)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 9-32.

— (2011-2012). «*Nada grave* o grave nada: La mueca póstuma de Ángel González», *Archivum*, LXI-LXII, pp. 427-444.

SILES, Jaime (1991). «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 112-113, pp. 149-169.