

ÁNGEL GONZÁLEZ: UNA NUEVA VOZ EN LA ANDADURA CRÍTICA

ÁNGEL GONZÁLEZ: A NEW VOICE THROUGH THE CRITICAL PATH

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

Universidad de León

RESUMEN: La insistencia de Ángel González en la lectura del poema como previa a cualquier comentario implica una asimilación de lo leído, producto de una larga convivencia con los poemas, que es la única vía que lleva a la comprensión. Si el ámbito de lo poético debe extenderse a toda la experiencia verbal, pues lo que caracteriza a la palabra poética es su poder de encarnación, aquello que hace posible la crítica sobre poesía, mucho más intensa que la novelística o la dramática, no es el intento de establecer grados y jerarquías en la valoración de la obra estudiada, sino de estimular la participación del lector en la obra poética, manteniendo siempre su autonomía.

PALABRAS CLAVE: Ángel González; convivencia; asimilación; lectura; autonomía.

ABSTRACT: The insistence of Ángel González on the reading of the poem as prior to any comment implies an assimilation of the read, product of a long coexistence with the poems, which is the only way that leads to understanding. If the scope of the poetic must be extended to the entire verbal experience, since what characterizes the poetic word is its power of incarnation, that which makes poetry criticism possible, much more intense than novelistic or dramatic, is not the attempt to establish degrees and hierarchies in the evaluation of the work studied, but, on the contrary, to stimulate the participation of the reader in the poetic work, always maintaining its autonomy.

KEY-WORDS: Ángel González; coexistence; assimilation; reading; autonomy.

En «Autopercepción intelectual de un proceso histórico», texto que constituye su autobiografía poética, refiriéndose a su experiencia como profesor universitario, que comienza con su salida de España en 1972, afirma Ángel González: «Todo me llevó a intentar un género para mí nuevo, la crítica y el ensayo literario, a sabiendas de mis limitaciones como erudito. Lo que he publicado en ese terreno tiene más de aventura personal que de trabajo de erudición» (2005: 428). No hay aquí lamento por la ausencia de una tradición literaria, motivada por un aprendizaje autodidáctico, sino opción personal por la lectura, ajena tanto a los modelos consagrados como a las normas establecidas por la crítica. El propio poeta ha repetido varias veces que comenzó a escribir poesía partiendo de la experiencia literaria, pues todo poeta empieza a escribir a partir de unos textos previamente leídos, pero se niega a aceptar los conocimientos literarios como sustitutivos de la experiencia poética: «Soy el primero en reconocer que lo que no diga el poema, lo que no se vea en el poema, no puede añadirse *a posteriori* y en prosa». Esta insistencia en la lectura del poema como previa a cualquier comentario implica una asimilación de lo leído, producto de una larga convivencia con los poemas, que es la única vía que lleva a la comprensión. Si el ámbito de lo poético debe extenderse a toda la experiencia verbal, pues lo que caracteriza a la palabra poética es su enorme poder de encarnación, aquello que hace posible la crítica sobre poesía, mucho más intensa que la novelística o la dramática, no es el intento de establecer grados y jerarquías en la valoración de la obra estudiada, sino de estimular la participación del lector en la experiencia poética, manteniendo siempre su autonomía. En los comentarios que Ángel González nos ha dejado sobre obras poéticas, fruto de la libertad de pensamiento y expresión, su aproximación a la experiencia verbal, entendida esta como una teoría por hacer, se ha convertido en un ejercicio de interrogación sobre el lenguaje, ya que la poesía es ante todo forma lingüística, en una palabra de acogida y hospitalidad¹.

Suele ser propio de los llamados «tiempos de oscuridad», expresión que tomo prestada del famoso poema de Bertolt Brecht «A

1 Aludiendo a la crítica como vía de aproximación a la experiencia literaria, señala Northrop Frye: «El fin de la crítica y la enseñanza no es, en cualquier caso, un fin estético, sino ético y participativo. En definitiva, para ella las obras literarias no son algo a contemplar, sino capacidades a asimilar» (1973: 119). En cuanto a la consideración del lenguaje como «amistad y hospitalidad», remito al estudio de Emmanuel Lévinas (1977).

la posteridad», la formulación de un discurso engañoso, marcado por la ideología, frente al cual se configura el poder iluminador de la palabra poética, capaz de transformar por sí misma el lenguaje de la ocultación. En comparación con la época vanguardista de los años veinte, tan ligada a la experiencia creadora, la década de los cincuenta conoció una inflación sobre la cuestión poética, tanto de poemas como de comentarios de los propios poetas, derivada tal vez de la necesidad que siente el poeta de expresar su responsabilidad frente a la circunstancia histórica. Conscientes de que en la oscuridad cabe esperar cierta iluminación y de que esta viene más de una actitud ética que de aspectos teóricos, los poetas sociales más reconocidos, como Gabriel Celaya y Blas de Otero, mostraron una conciencia del tiempo histórico y una concepción pragmática del lenguaje poético que alcanzaron su auge en los años cincuenta e influyeron en los poetas más jóvenes, de manera que para un poeta como Ángel González, que regresa a la vida pública en 1947, después de haber pasado tres años de convalecencia leyendo a Juan Ramón Jiménez y a los poetas del 27, no era fácil sustraerse al predominio de una poesía centrada en la denuncia de las injusticias y el compromiso con aquellos que las padecen. Desde este punto de vista, se entiende su primer ensayo, que data de 1952 y en donde el poeta asturiano defiende un arte ligado a la humanidad y, a partir de ahí, su acento en la responsabilidad del artista, que consiste en descubrir realidades nuevas para los demás. Precisamente, al formular su poética, que le fue solicitada para la antología *Poesía última* en 1963, Ángel González habla de la unidad de lo individual y lo colectivo en el proceso artístico, defendiendo la libertad del poeta como forma de verdadero compromiso:

Pero yo me pregunto, si el artista ha de ser libre para todo, menos para comprometerse, ¿para qué le sirve la libertad? ¿No es esa una libertad que cierra más caminos de los que abre, que inmoviliza y limita? Sinceramente, no concibo cómo puede haber alguien que se interese por esa libertad sin consecuencias. En rigor, el compromiso es un acto de libertad, un acto libre. Por otra parte, vivimos en un mundo demasiado comprometedor, entre realidades ante las cuales la indiferencia o el desconocimiento son difíciles, por no decir imposibles, incluso para los poetas más embebidos en la contemplación de la hermosura de la Naturaleza (2005: 451).

La obra de arte tiene como función principal descubrir una nueva realidad y para ello se requieren nuevos medios de expresión. En una época como la del realismo social, donde las experiencias personal y colectiva se fundieron en una sola, el poeta, al hablar de los demás, está hablando de sí mismo, por eso su lenguaje no puede limitarse al mundo subjetivo de la imaginación («en la contemplación de la hermosura de la Naturaleza»), como sucedía en la época romántica, sino entrar en contacto con la vida circundante, pues el hombre, como diría Zubiri, es un animal de realidades. Al relacionarse con un mundo en el que le ha tocado vivir, al tener que compartirlo con los otros, el poeta no puede renunciar a él, por eso el verdadero compromiso radica más en la aceptación de lo ajeno que en el reconocimiento de lo propio, en la comprensión de la libertad como una forma de aproximación a la realidad humana («En rigor, el compromiso es un acto de libertad, un acto libre»). Si por algo se distingue la poesía es por ser una actividad humana dentro de la Historia, por crear un espacio de libertad desde el que uno entra en contacto con los demás, de modo que solo adquiere permanencia quien se ha aventurado en el ámbito público. De acuerdo con ello, comprometerse equivale a pasar lo ético al terreno de lo estético, a hacer del lenguaje una forma de expresar la dramática realidad de la vida².

Aunque los manualistas y antólogos suelen ir en contra de la operación artística, pues la reducen a simple clasificación, no cabe duda de que las antologías sobre poesía, cuando están bien hechas, permiten salvar los poemas más destacados de un poeta. Durante la vigencia de la poesía social aparecen cuatro antologías: *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), *Poesía última* (1963), *Poesía social: antología* (1965) y *Antología de la nueva poesía española* (1968). A lo largo de ellas los poetas nos ofrecen su concepción de la poesía, la cuestión de qué es un poema. En el caso de Ángel González, poeta que se va haciendo muy lentamente y cuya mirada poética transforma la vida en solidaridad, no resulta extraño que su palabra, experiencia de un tiempo sangriento y opaco, surja, desde la soledad, como máximo compromiso con la realidad en su plenitud, y exprese, en la experiencia compartida con el lector,

2 Para los ensayos de Ángel González, sigo la recopilación de José Luis García Martín (2005), que recoge los más importantes. En cuanto al compromiso desde el punto de vista estético, tengo en cuenta el estudio de B. Brecht (1984).

las formas de la colectividad social. Además, si tenemos en cuenta que la poesía social, en los años de su mayor desarrollo, contribuyó a ampliar el público de la poesía, al ofrecerle vivencias muy concretas, se entiende que el escritor ovetense exprese su modo de ser poético en publicaciones relacionadas con este tipo de poesía. Así, en la antología de la *Poesía social*, recopilada por Leopoldo de Luis en 1965, después de analizar con objetividad los fundamentos de la poesía social, destacando entre ellos el tema frente al estilo, lo cual desembocó en la llamada «urgencia del contenido», cuya marca ideológica no deja discurrir libremente a la expresión, termina el ensayo subrayando su sentido crítico:

Al margen de las discusiones y de la polémica, yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas. Más que posible, esa poesía me parece inevitable (2005: 454).

Si toda poética es a la vez una indagación de sí mismo y de lo otro, rara vez se ha dado, como en este fragmento, una fusión de afirmación en la vida, propia del existencialismo, y de compromiso con la realidad, característica del realismo social. En efecto, el poeta no se queda aquí en la simple denuncia de una situación injusta, sino que toma partido ante ella, ofreciendo una renovación de lo humano en el decir, pues esa poesía solo puede ser crítica si va acompañada de una transformación profunda de la realidad. Bastaría un poema como «Discurso a los jóvenes», de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), obra donde la crítica social es ya más consciente y el tema civil se aborda de forma más deliberada, para entender que esa crítica del poder está directamente relacionada con el problema de la palabra, pues lo que esta pretende, dentro del patriotismo triunfante y retórico de la dictadura, es revelar lo que la ideología oculta³.

Los viajes que Ángel González realizó por Europa a lo largo de los años sesenta, París, Londres y Berlín Oriental, así como su vinculación al Partido Comunista, le dieron ocasión para ponerse en contacto con los pensadores de la escuela de Frankfurt, Adorno,

3 En su «Discurso sobre lírica y sociedad», en *Notas sobre literatura* (2003: 51), escribe Th. W. Adorno: «La grandeza de las obras de arte no reside únicamente en el hecho de que dejan hablar a lo que la ideología oculta. Lo quieran o no, su éxito va más allá de la falsa consciencia».

Benjamin y Bloch, así como con la obra de Sartre y el teatro de Brecht, que no fueron ajenos a su visión del arte como compromiso moral, de modo que, cuando en la *Antología de la nueva poesía española*, editada por José Batlló en 1968, tiene que definir su propia poesía, lo hace en los siguientes términos:

No puedo definir mi poesía, es tarea de otros, pienso. Puedo decir lo que pretendo al escribir, que no es otra cosa que expresarme. No me interesa expresar ese yo ideal en el que algunos todavía creen, encerrado en los insalvables límites de la piel de cada uno, entre otras razones, porque ese yo no existe. Cuando digo *expresarme*, me refiero a toda mi historia, que es una parte de la Historia que vivimos todos. Esa parte común, colectiva, es la que determina, incluso, mis confesiones más personales (2005: 457).

¿Puede surgir en el seno de la historia, asociada con frecuencia al relato realista, un lenguaje abierto a la posibilidad y creación poética? Conviene recordar que en el mundo griego la historia, al tomar el relevo de la épica, fue considerada como una de las formas de la poesía. En lo moderno, pensadores como Kierkegaard y Feuerbach, al rechazar la trascendencia hegeliana, abrieron la vía de la utopía marxista, según la cual se sueña con una vida mejor que sea posible. Solo desde un presente poético es posible comprender el proceso histórico, cuya naturaleza cambiante nos obliga a entender la expresión no como algo fijo, sino en su variación y apertura constantes. De este modo, al prescindir de «ese yo ideal» y decantarse por lo anónimo de la Historia, por lo que está condenado al olvido («Esa parte común, colectiva, es la que determina, incluso, mis confesiones más personales»), el hablante no se refiere a la totalidad de una historia unitaria, que es el tiempo único y homogéneo de los vencedores, sino al ingreso del lenguaje en un ámbito de participación colectiva, de experiencias compartidas, con el objeto de recuperar su iluminación originaria. Al volverse comunitaria, al expresar el sentir común, la palabra poética muestra su plenitud, haciéndose más profunda y verdadera⁴.

4 Sobre la función poética en el discurso histórico, que se articula en tres formas de hablar, la descripción, la evocación y la expresión, véase el estudio de José Carlos Bermejo Barrera, *Sobre la Historia considerada como poesía* (2005).

Cuando nos asomamos a las capas más profundas de la evolución histórica, lo que vemos no son rupturas, sino continuidades. Desde este punto de vista, es lógico que las grandes preocupaciones críticas de Ángel González, como Juan Ramón Jiménez, los poetas del 27 y Antonio Machado, no constituyan una visión monolítica, sino que van cambiando a lo largo del tiempo. En cuanto a Juan Ramón, es evidente que el «Estudio» de 1973 debe completarse con los ensayos «El primer Juan Ramón en su contexto» y «Las *Rimas* de Juan Ramón Jiménez», publicados ambos en 1981 con motivo del centenario, a los que hay que añadir «La poesía desnuda», de 2004, que vienen a completar la visión de un poeta cuya lectura ha estado siempre presente en su escritura. Si Ángel González piensa que solo el lenguaje poético hace al poeta y que Juan Ramón se distingue en su momento por una renovación de la poesía española, inventando para ello un nuevo lenguaje, no sorprende que se sienta atraído por la obra del poeta moguerño, al que sitúa en el marco de la tradición liberal, que va de 1837 a 1936, y del que subraya su individualidad creadora en la imitación de lo popular. En su trabajo crítico sobre el poeta andaluz, al que sigue en 1974 una cuidada antología, Ángel González, teniendo en cuenta la interpretación aristocrática de lo popular, de raíz krausista, destaca su visión de la palabra poética como depuración de lo sencillo, idea presente en la carta a García Morente, de 1919, y que abre la *Segunda antología poética* (1922). Refiriéndose a esta imitación de lo popular, que habría que entender mejor como «tradicionalidad popular», en el sentido de considerar el acto creativo individual dentro de una colectividad mayor, cuya forma dinámica la va integrando y depurando, señala el escritor asturiano:

más que un acercamiento real al pueblo y a lo popular, lo que Juan Ramón Jiménez propone es la recuperación de lo que hay de aristocrático en lo popular. Porque en la creación de lo popular, Juan Ramón Jiménez no le da al pueblo ninguna beligerancia (1973: 133-134).

Desde las jarchas hasta hoy, la auténtica poesía ha sido en todo momento poesía culta, incluida la mal llamada *poesía popular*, pues la poesía, como escribió Cernuda en su conocido ensayo «Poesía popular», de 1941, «exige como condición previa para acercarse a ella la singularidad, lo cual es incompatible con lo colectivo», siguiendo en esto la línea de Juan Ramón Jiménez, quien afirma en *Crítica*

paralela: «Lo esquisito que se llama popular es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido». Basta la supervivencia de la canción tradicional en el teatro del Siglo de Oro, en el Romanticismo y en la Generación del 27, sobre todo en poetas como Lorca y Alberti, cuya poesía arranca de una lectura directa de los Cancioneros y de Gil Vicente, para darnos cuenta de que lo que se percibe en ella, haya o no imitación directa, es una incorporación de tonos y ritmos que vienen de lejos. Cuando Ángel González afirma que lo que Juan Ramón Jiménez se propone «es la recuperación de lo que hay de aristocrático en lo popular», no solo alude a la necesidad de entrar en contacto con la tradición popular —pues, como es sabido, el poeta culto, si no tiene oído para lo popular, es imposible su renovación—, sino también a la melodía de esa voz, cuyo delgado rumor suena a lo largo del tiempo. De la unión entre «lo popular y lo aristocrático», fraguada en la Institución Libre de Enseñanza y continuada por la Generación del 98, brota el *humus* de la poética juanramoniana, atenta siempre al sonido de las letras populares, según vemos en *Canción*, obra publicada en 1935, poco antes de su salida de España, e incorporada más tarde por los poetas del 27. La imitación de lo popular, que logra Juan Ramón, hay que entenderla no por «el atractivo de lo antiguo», sino por su desnudez, por haber conservado lo esencial para la comprensión del poema⁵.

Es fácil confundir cultura con erudición. En el erudito, el conocimiento se añade al conocimiento y lo que domina es la repetición. En el hombre culto, que no depende de la acumulación, sino de la asimilación, fruto de la madurez, que permite poner en orden los conocimientos y relacionarlos entre sí, su lucidez, que ve solo lo esencial, tiende a evitar la retórica que se añade a la afectación. Por eso, los ensayos de Ángel González, en los que se percibe una concentración y que, por ello, no están sujetos a la dispersión, traducen una sensibilidad en donde la crítica no se opone a la creación y los análisis son conquista de la propia experiencia creadora. Como es sabido, a raíz de la introducción del estructuralismo en nuestros estudios literarios, allá por los años setenta, dos modalidades expresivas

5 El ensayo «La poesía desnuda» aparece recogido en el volumen *Cartografía poética* (2004: 154-158). Sobre la relación de Juan Ramón con la poesía de tipo tradicional, expresada ya en su «Estudio» de 1973, que no aparece en *La poesía y sus circunstancias*, tengo en cuenta el artículo de Francisco Abad, «Crítica literaria y lengua poética de Ángel González» (1990).

atrajeron la atención de nuestros críticos, el tono y el ritmo, que dejaron de ser simples procedimientos técnicos para convertirse en factores determinantes del lenguaje poético. Sin embargo, mientras el ritmo comenzó a ser estudiado en profundidad por los formalistas rusos, quienes lo consideraron más como factor constructivo del verso que como simple recurso métrico, el tono despertó menos interés, manteniéndose en la atmósfera nebulosa del *aura* benjaminiana. Por eso, resulta de suma importancia el ensayo «Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma», escrito en colaboración con Shirley Mangini y publicado en 1975, al poco tiempo de haber llegado Ángel González a la Universidad de Nuevo México, donde la tonalidad no depende solo de la emoción, sino que afecta a la construcción misma del poema y al personaje que nos habla desde él. Dejando claro que el tono se transmite a través de los afectos y que es una forma de individualizar la voz, señalan los autores del ensayo:

A pesar de que el tono es uno de los elementos más importantes de la poesía moderna (al menos de la que Langbaum define como poesía de la experiencia), la crítica al uso suele dedicarle poca atención, quizá por las dificultades que su tratamiento ofrece. La dificultad del tono radica en este hecho aparentemente contradictorio: desde la literalidad del texto, y solo desde allí, el tono añade al poema un nuevo sentido que no está en su significado literal. Así, la tarea de aislar los elementos definidores del tono, tan sencilla en el habla, se complica en el discurso poético, porque el tono no es añadido postizo al poema —como los gestos o la entonación en una lectura en voz alta—, sino que opera desde sus mismas palabras sin otras apoyaturas exteriores: el tono está marcado por el léxico, la sintaxis, el ritmo y la métrica, las imágenes, incluso la rima; depende exclusivamente de todo ello, a la vez que todo ello depende del tono para cobrar su sentido final (1975: 120-121).

La palabra poética se sostiene en una conjunción de sonido y sentido. Y dado que lo que la singulariza es la posibilidad de decirlo todo, siendo esencial la relación entre el texto y la voz, la eficacia del tono dependerá más de la selección de palabras que de la transmisión de un contenido determinado. En el análisis de los poemas de Biedma, donde se observa un doble tono, íntimo o confidencial e irónico o distanciador, se destacan dos modalidades básicas: el tono como hilo conductor entre «el texto literal» y «el discurso poético»;

y la entonación como totalidad lingüística («el tono está marcado por el léxico, la sintaxis, el ritmo, la métrica, las imágenes, incluso la rima»), mediante la cual se configura el sentido del discurso. Así pues, frente al ritmo, que depende en gran medida de la disposición melódica, el efecto del tono aparece de forma súbita, como manifestación de la totalidad afectiva y va ligado a la inflexión de la voz que articula el discurso⁶.

A la hora de definir una generación o grupo se debe tener en cuenta tanto la trayectoria individual de cada escritor como la coherencia de ciertos rasgos comunes. Desde el punto de vista histórico, la del 27 se desarrolla básicamente entre 1926, año en el que Pedro Salinas inaugura la colección «Nova novorum», y 1936, que marca el comienzo de la guerra civil y del exilio. El hecho de que durante esos años los escritores más reconocidos participasen en una serie de actos comunes, como el homenaje a Góngora en 1927 o la *Antología* de Gerardo Diego en 1932, no debe pasar por alto el motivo de fondo que articula esas relaciones: la unidad de tradición y vanguardia. Aunque en el extenso prólogo a su antología *El grupo poético de 1927*, Ángel González utiliza el grupo como hipótesis de trabajo, lo cual le impide, entre otras cosas, hacer una valoración justa de la primera generación poética de posguerra, a la que considera como «apariencia de un remedo» de la del 27 y como «generación conservadora», siguiendo en esto a Cernuda, tal vez para destacar por contraste a los poetas del «medio siglo», que se opusieron a los sociales para volver a los del 27, no por ello deja de reconocer como rasgo distintivo la incorporación de la tradición a la vanguardia, que fue una experiencia de renovación:

En la proximidad de los años veinte, la presencia de la vanguardia, con su iniciación a la libertad y a la aventura, enriquece y ensancha las posibilidades de la poesía lírica. El desarrollo de las nuevas tendencias coincide —o provoca— el agotamiento definitivo de las viejas e inútiles fórmulas: los escritores de aquellos años tuvieron la posibilidad única de conectar con una tradición sin lastres, toda impulso y estímulo, abierta a direcciones hasta entonces inéditas. Los poetas del 27 no desperdiciaron la oportunidad: en un plazo

6 Este ensayo conjunto apareció en la revista *Prohemio* (1975: 119-133). En cuanto a la relación del tono con la voz, señala Gadamer en *Arte y verdad de la palabra*: «El tono es, para el poeta verdadero, su segunda naturaleza» (1998: 92).

de poco más de diez años lo intentaron casi todo, y lograron la mayor parte de las metas que se propusieron (2005: 222).

Si algo caracteriza a los poetas del 27 es su labor renovadora, el abandono de las viejas fórmulas modernistas y su sustitución por las nuevas experiencias vanguardistas. Tal proceso de renovación, ya iniciado por la generación liberal de 1914, la de Ortega y Juan Ramón, es la que llevó a estos poetas a incorporar en su escritura las aportaciones del surrealismo, la penetración en el mundo onírico, la espontaneidad de la escritura automática y los experimentos con la imaginación, que contribuyeron a desarrollar y enriquecer su lenguaje. Precisamente, en su posterior ensayo «La poesía de la generación del 27», publicado en 1993, Ángel González reacciona contra la imagen exclusivamente literaria de esta generación para ampliar su entorno cultural («La poesía del 27 crece y cobra pleno sentido cuando la ponemos en contacto con cuanto, desde fuera de los versos, le sirvió de estímulo, cuando la relacionamos con todo lo que ella misma prestigió o contribuyó a crear en otros ámbitos: la música, el teatro, el cine, el arte popular, la pintura, incluso la política» [2005: 229-230]). Solo así, abandonando los límites del género poético y abriéndose a nuevos cauces de expresión («abierta a direcciones hasta entonces inéditas»), puede esta generación dar lo mejor de sí misma. El diálogo con las demás artes no limita, sino que «enriquece y ensancha las posibilidades de la poesía lírica», haciendo de esta, en un proceso de constantes modificaciones, una alternativa a la versión oficial del *canon* dominante, una «incitación a la libertad y a la aventura» en el amplio marco cultural de las vanguardias⁷.

Nuevas concepciones acerca de la poesía conllevan nuevos procedimientos expresivos. Frente a un poeta como Juan Ramón Jiménez, que en su etapa anterior a 1936 presumía de escribir para la «inmensa minoría», los poetas sociales consideran la poesía desde el tiempo histórico que les ha tocado vivir y escriben sus poemas para que lleguen a un público lo más amplio posible, utilizando para ello la expresión hablada en su escritura («Escribo / hablando», afirma Blas de Otero para definir su «Poética»). La confianza de Otero en la palabra como posibilidad de transformación social se

7

En cuanto a la interpretación de la tradición como vanguardia, véase el estudio de Andrew A. Anderson, *El Veintisiete en tela de juicio* (2005). Los dos ensayos de Ángel González sobre el 27 son: «El grupo poético de 1927», prólogo a *El grupo poético del 27. Antología* (1976), y «La poesía de la generación del 27» (1993).

da igualmente en la poesía de Celaya, si bien esta se halla más volcada a las circunstancias inmediatas y, por tanto, más condicionada por las marcas expresivas de un discurso referencial, que a través del tono irónico se presenta a la vez como testimonio y crítica de una época. Esa posición de compromiso, que debe mucho a la visión dialéctica del hombre y de la Historia, propia del marxismo, es la que subyace en el prólogo a la *Poesía* de Gabriel Celaya, publicada en 1977, donde el carácter revolucionario de esta poesía hay que verlo en función de la fidelidad al tiempo histórico, de aceptación total de la realidad, cuyo sentido último no está en la superficie, sino en un nivel más profundo. Sobre ello escribe Ángel González:

Mientras el impulso de rechazo daba sentido evasivo y carácter religioso a toda la poesía de la posguerra inmediata, la obra de Gabriel Celaya (o de Juan de Leceta) surge en aquellos años como organizada alrededor de un núcleo de obsesiones de significado opuesto; es, desde el principio, una poesía diferente, concebida en torno al aquí y al ahora, una poesía de integración total de lo inmediato, de la que quedan excluidas las preocupaciones trascendentes derivadas del ansia de eternidad (2005: 295).

Tras la revolución rusa de 1917, el arte europeo adquirió una visión más realista, que intenta fundir lo individual con lo colectivo y requiere una nueva forma de lenguaje («Sería absurdo decir que no hay que dar ninguna importancia a la forma y al desarrollo de la forma en el arte. Sin introducir innovaciones de carácter formal, la literatura no puede presentar temas o puntos de vista nuevos a nuevos sectores del público», escribió Brecht). Por eso, ese arte presencial («una poesía de integración total de lo inmediato»), del que queda excluida la preocupación trascendente, lo primero que genera es una gramática existencial («concebida en torno al aquí y al ahora»), que traduce una comunicación del hombre con el mundo que le rodea, dando a la palabra un poder de transformar la realidad. De ahí que lo que incorpora Celaya a su escritura no sea la simple imitación de textos ajenos, sino la absorción de mitos y estructuras, que es consecuencia de su profunda cultura. Esa es la razón por la que años más tarde, en su ensayo «Intertextualidad e interdiscursividad en la poesía de Gabriel Celaya», publicado en 1994, Ángel González alude a la relevancia de lo discursivo sobre lo racional, valiéndose del diálogo para expresar la complicidad con

el lector («Porque lo que Celaya acoge de los otros y actualiza con mayor eficacia en su escritura no está en la superficie de los textos, sino en planos más profundos: símbolos, mitos y creencias, métodos de conocimiento, sistemas ideológicos y lingüísticos» [2005: 331]). Al permitir que lo otro se manifieste en el lenguaje, la escritura de Celaya se ofrece como acto de comunión, como experiencia de un diálogo con la realidad de la existencia⁸.

Entre 1939 y 1975, el largo período de la dictadura franquista, la historia se ha sentido como la escritura del poder y la poesía como una ruptura radical con el pasado inmediato. Si en los años de auge de la poesía social, entre 1950 y 1960, la acción política se tomó como modelo de la creación artística, de ahí que los poetas del «medio siglo» reaccionaran contra la poesía del momento, volviendo a los poetas del 27 directamente y sin mediación alguna, los llamados *novísimos*, que ya no vivieron la experiencia de la guerra civil siendo niños, sino que la recuerdan como algo extraño, son conscientes de que esos «tiempos oscuros» han pasado a mejor vida y, aunque en los momentos finales del período seguían existiendo bastante diluidas la represión y la censura, la interpretación que los poetas dan de la realidad ya no puede ser de índole moral, sino estética. Bajo la inflación del término, auspiciada por la antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), lo que subyace es la continuidad de la visión estética, como si ese «seguir siendo» en el entramado cultural, que con frecuencia enmascara la falta de compromiso, fuese el sello diferencial de su carácter. Reaccionando contra el esteticismo de estos poetas, por los que siente una mezcla de admiración y rechazo, Ángel González, en su ensayo «Poesía española contemporánea», publicado en 1980, al negar que la poesía *novísima* sea la única después de la muerte de Franco, no hace más que poner en tela de juicio ese código estético que la ha maniataado, alejándola de cualquier conflicto y convirtiéndola en un bello producto cultural:

Sin embargo, a mí me parece que esa poesía pretendidamente *novísima* puede ser definida, con tan buenos o mejores argumentos, como la última manifestación de la cultura del franquismo. Si la poesía *novísima* rompe expresamente con

8 La procedencia de estos dos ensayos relacionados entre sí aparece recogida en García Martín (2005: 486-487). En cuanto a la función social de la poesía de Celaya, remito a Chicharro Chamorro (1983).

algo no es con la cultura franquista —que deja cuidadosamente a un lado—, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo (2005: 387).

La escritura poética suele definirse más como riesgo que como certidumbre. En su tarea por hacer, no se limita a reproducir contenidos previstos, sino que se abre siempre a nuevos territorios. El período al que pertenece la poesía de los *novísimos* es importante no solo por la progresiva disolución de las estructuras en que se asienta la dictadura, sino también por la nueva forma de experimentar con el lenguaje. De ahí que, en el fragmento seleccionado, la ruptura lingüística en la entonación, propia del guion o paréntesis («—que deja cuidadosamente a un lado—»), cuyo carácter de segunda voz actúa como comentario del tema principal, así como la reiteración de adverbios de modo («pretendidamente», «expresamente», «cuidadosamente»), que aluden a la actitud del hablante, funcionen como marcas expresivas de una ausencia («la *otra* cultura»), la que deja aparecer, desde su ruptura con el régimen franquista, un tiempo vacío de contenido. De este modo, al mostrar la distancia entre la realidad y el lenguaje, la poesía *novísima* pone de relieve la necesidad de recuperar un espacio intermedio entre el código y la transgresión⁹.

En el terreno de la investigación literaria, el problema no reside en la división abstracta del tiempo, pues las periodizaciones vigentes se vuelven con frecuencia formas vacías, sino en el proceso de continuidad vital y estética, que hace saltar las marcas temporales. Es lo que hace Ángel González con Juan Ramón Jiménez y, con más persistencia y fidelidad, con Antonio Machado, al que después de una prolongada convivencia con su escritura, que pasa de lo uno a lo otro, llega a considerar como el poeta más importante del siglo xx en lengua española, más profundo y versátil que el propio Juan Ramón («No puede negarse que Juan Ramón Jiménez renovó el lenguaje poético español y, en cambio, Machado no lo hizo. Antonio Machado fue, probablemente, un poeta en el último extremo del romanticismo. Sin embargo, es un poeta mucho más hondo que Juan Ramón, mucho más rico, misterioso y profundo», nos dice el poeta asturiano en su ensayo ya citado «Autopercepción intelectual de un proceso histórico»). A Antonio Machado dedicó Ángel González tres

9 Todo el fragmento transcurre en un clima de ironía, que traduce la actitud escéptica del poeta asturiano. De ello he hablado en mi ensayo «La actitud escéptica de Ángel González» (1999).

obras importantes: *Aproximaciones a Antonio Machado* (1982), *Antonio Machado. Estudio* (1986) y *Antonio Machado* (1999). Como esta última recoge casi todos los artículos de las dos anteriores, salvo el texto «La elegía como forma poética en Machado», escrito en colaboración con el profesor Alfredo Rodríguez y publicado en 1977, el lector se siente inclinado a tener solo en cuenta la tercera, que es la más próxima, olvidando que cada obra y cada ensayo tienen su propio significado en el momento de su aparición. De las tres obras, la primera recoge cuatro ensayos: «Identidad de contrarios en la poesía de Antonio Machado», «Antonio Machado y la tradición romántica», «Comentario en torno a un poema de Antonio Machado» y «Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado». De todos ellos, el más conseguido me parece el último, porque destaca el impulso dialéctico que recorre la escritura del poeta andaluz:

Lo que está por debajo de ese paso de una a otra actitud es, otra vez y con más relieve que otras causas, el temple dialéctico de Machado, su inconformismo con cualquier formulación que pueda ser interpretada como la versión de «la realidad absoluta»; inconformismo que le empuja a la negación de lo afirmado como único modo de evitar las versiones simplistas que se derivan de (o conforman) una concepción unilateral del universo. Ni una afirmación, fuese cual fuese su signo, ni la consiguiente negación que supusiese la categórica invalidación de aquella, tendría sentido. La eficacia de la una y de la otra consiste en el constante enfrentamiento de ambas: si una lograra prevalecer definitivamente, perdería su razón de ser (1999: 182).

A lo largo de la trayectoria de Machado se percibe una transición de la «homogeneidad del yo» a la «heterogeneidad del otro», del subjetivismo de *Soledades* (1903) a la objetividad de *Campos de Castilla* (1912) y a la posterior integración en la síntesis del nosotros, tanto en *Nuevas canciones* (1924) como en los personajes de *De un cancionero apócrifo* (1936). En el fondo, al afirmar Ángel González que en el discurso dialéctico de Machado la afirmación no puede existir sin la negación («La eficacia de la una y de la otra consiste en el constante enfrentamiento de ambas»), lo que hace es subrayar la búsqueda del otro, unida a la desaparición del sujeto poético, rasgo esencial de la lírica del siglo xx. La aceptación del otro que nos

constituye, de la otra voz que nos busca para nombrarnos, resulta esencial para el reconocimiento de la realidad¹⁰.

La verdadera amistad resulta incompatible con el juego literario, que exige orden y competencia. En los ensayos que Ángel González dedicó a los escritores asturianos, no siempre elaborados con la misma intensidad, intentó poner algo de orden en el caos, concentrándose en lo esencial en lugar de dejarse llevar por lo anecdótico. Con motivo del centenario de la novela de Clarín en 1984, publicó su ensayo «*La Regenta* va al teatro», en donde, tomando como referencia el capítulo xvi de la novela, que actúa como límite entre lo estático y lo dinámico dentro de la narración, la representación de *Don Juan Tenorio* en Vetusta, a la que asiste Ana Ozores, le sirve a Ángel González de pretexto no solo para analizar la composición de la novela y la conducta de los personajes, sino también para aludir al problema de las relaciones entre arte y realidad, tan presente en la evolución de la novela decimonónica. Lo que destaca Ángel González en su lectura de *La Regenta* es algo que preocupó siempre a su autor: el peligro de confundir la vida con el arte, pues cuanto más se aleje el arte de la vida, tanto más artificial será:

Pero la poética que es posible entrever en los resquicios de la trama de *La Regenta* no se limita a señalar los vínculos que aproximan el arte y la vida. Clarín se aleja del romanticismo y se afirma como un escritor realista precisamente cuando señala la enorme distancia que media entre la realidad y la ficción. Para ejemplificar la inconveniencia de confundirlas o de mezclarlas, el crítico se vale de dos personajes principales: don Víctor Quintanar, que se engaña con el arte, y don Álvaro Mesía, que *engaña con arte* (2005: 46).

En tiempos de Clarín, un escritor como Flaubert defendió la impersonalidad del artista como forma de alcanzar la objetividad. Desde su prestigio como crítico, Clarín estuvo al corriente de la polémica sobre el realismo y tuvo la perspicacia, en cuanto novelista, de crear un universo verbal, dotado de plena autonomía, en donde los personajes, al ser extraídos de la vida misma, muestran con su actuación la diferencia entre verdad y ficción, según revelan los ejemplos

10 En cuanto a la cuestión de la otredad en la lírica del siglo xx, ya anticipada por Rimbaud y que ha sido analizada por Antonio Carreño en su estudio *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea* (1982), remito a mi ensayo «Antonio Machado y la búsqueda del otro» (2006).

de Víctor Quintanar («que se engaña con el arte») y Álvaro Mesía («que *engaña con arte*») y, en consecuencia, la necesidad de resistir a las tretas del artificio literario. Si a Clarín le interesa presentar la vida como algo verosímil, nada mejor que transformarla dentro de la narración misma, pues la experiencia literaria se distingue porque crea imaginariamente su propia realidad. Por tanto, cuando se afirma que Clarín prefiere la vida al arte, como más tarde hará Unamuno, no se quiere dar a entender que la ficción prescindiera de la realidad, pues toda experiencia artística no es más que una imitación disimulada, sino que lo nuevo, para que resulte convincente en un mundo trivializado, debe ofrecer la intensidad de una composición más elaborada, ya que lo vivido se ilumina al proyectarlo sobre la ficción de la posibilidad. No hay en la expresión artística, que tiene sentido en sí misma, un dualismo de vida y arte, sino el intento, por parte del escritor, de que ambas experiencias sean una sola, de hacer que lo increíble resulte creíble al lector¹¹.

En 1987 publica Ángel González dos ensayos: «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero» y «Ramón de Campoamor: una semblanza». A pesar de su diferencia, ambos son fruto, no de la investigación erudita, sino de la lectura atenta que revela la experiencia vital del poeta. En cuanto al primero, la práctica intertextual, tan frecuente en la poesía oteriana, le sirve a González como posibilidad de diálogo que mantienen los textos entre sí, por su libre adopción en el poema, cuya fragmentación lingüística encierra un gran volumen de sugerencia:

Merced al hábil aprovechamiento de los recursos que la intertextualidad ofrece, Blas de Otero consigue, en un alarde de economía verbal, que se entienda más de lo que sus versos dicen. Desde la ausencia que crean las citas fragmentadas o manipuladas, su poesía se colma de presencias lejanas y misteriosas. Lo mismo que en un bajorrelieve podemos admirar el volumen de un cuerpo ausente, las palabras que faltan en los poemas de Blas de Otero configuran un hueco o un silencio que añaden al texto tonalidades y significados que, en pureza, no se encontraban en él (2005: 279).

11 Sobre la autonomía de la ficción artística como acto de identificación, que tiende a neutralizar los límites entre el arte y la realidad, véase el estudio de Daniel Innerarity *La irrealidad literaria* (1995).

Lo que aflora en los versos del poeta es la memoria de un mundo perdido al que no se puede renunciar («se canta lo que se pierde», había dicho Antonio Machado). De este modo, lejos de ser un depósito de experiencias muertas, la memoria se configura, con su presencia activa, como representación de algo que sigue fluyendo. Tal vez por eso, los mejores hallazgos intertextuales los obtiene Otero en el terreno de la canción tradicional, cuya «economía verbal» alude a un mundo sumergido que no se manifiesta, pero que está ahí vivo y latente. En realidad, lo que hace la cita intertextual es llenar un vacío («un hueco o un silencio»), hacer que lo que falta, lo ausente, diga más que lo que está dicho. Bastaría una composición como «Folía popular», perteneciente a la sección «Cantares», de *Que trata de España* (1964), para comprender que los cambios introducidos por el poeta, como la ruptura lingüística del paréntesis, el valor sugerente del demostrativo de tercera persona («*Aquel* paxarillo») y el símbolo del aire como expresión de libertad, sirven para matizar un proceso emocional, lleno de musicalidad y dramatismo, en el que nos movemos desde el dolor de la prisión a la alegría de la libertad. La música de la vieja canción popular ha sido la base sobre la cual se ha organizado este poema, cuyos procedimientos intertextuales, al sacarlos de su contexto, intervienen sobre la realidad histórica, ampliando sus perspectivas y añadiéndole nuevos niveles de significación¹².

En la evolución que va del romanticismo al realismo, Ramón de Campoamor ocupa un lugar clave en la renovación de la poesía española, tratando de alejar la expresión poética de la retórica dominante y aportando una estética de la naturalidad, mediante la incorporación de la lengua hablada al discurso literario. El deseo de escribir en la lengua de todos se va a convertir en principio estructurante de su *Poética* (1883), en la que, tomando como base la relación entre ciencia y poesía, busca el equilibrio entre realidad e imaginación. En su tendencia hacia una mayor simplicidad y sobriedad, el lenguaje poético de Campoamor se va desprendiendo de las convenciones del discurso retórico, dejando aparecer lo espontáneo con el objeto de expresar lo esencial:

- 12 La poesía de Blas de Otero aparece construida, en gran parte, sobre alusiones y préstamos literarios. A ello se ha referido Emilio Alarcos en su estudio *Blas de Otero* (1997: 75-77). En cuanto al valor de lo musical como ambientación de los poemas oterianos, remito a mi ensayo «Blas de Otero: la música del lenguaje» (2011).

Para valorarlo con justicia, es preciso recordar que Campoamor, nacido el mismo año que Zorrilla y apenas ocho años más joven que Espronceda, se inicia como poeta durante el auge del Romanticismo, en uno de esos momentos en los que el lenguaje poético, excesivamente alejado de la lengua hablada, de la lengua de todos, tiende a convertirse en una jerga amanerada y —lo que es peor— hueca, inexpressiva. Campoamor advirtió a tiempo ese peligro, y reaccionó en contra con admirable lucidez y puntualidad: ese es su gran mérito (2005: 55).

Habitado a la representación pública del parlamentarismo político, que se distingue por su vehemencia y efectismo, el lenguaje de esta época se aleja cada vez más de «la lengua hablada» y se convierte en «una jerga amanerada», condicionando su artificio su falta de expresividad. El interés de la crítica de Campoamor sobre poesía se debe al hecho de que sus juicios tienen que valorarse en relación con la poesía que escribe, en la que busca componer una expresión adecuada al medio social, la más natural que pueda expresarse. Leyendo a Campoamor, uno se pregunta si el acto de escribir no será una prolongación del hecho de vivir, pues ambos se explican recíprocamente, si lo que debe evitarse es la afectación retórica. Arte de la poesía: sensibilidad para percibir lo natural en un medio derivado, para esperar en este mundo trivial un soplo de misterio¹³.

El centenario de *Azul* en 1988 ha traído una nueva valoración tanto del modernismo como de la obra de Rubén Darío. Lo que se afirma en este libro inaugural es la huella de lo que ya no está, la voz de nuestra tradición más inmediata, la de Bécquer y Rosalía, tan presentes en Machado y Juan Ramón, que se convierte así en experiencia de una profunda búsqueda, en algo que nos pertenece y sigue vibrando en nuestra memoria:

Insisto: la tradición en la que se insertan los poemas del *Azul* de 1888 sigue siendo española. Solo la segunda edición, de 1890, delata con certidumbre que Rubén comienza a escribir a la sombra del parnaso francés. Lo que ocurre es que en el primer *Azul*... ya no hay mimetismo manifestado antes

13 La evolución artística de Campoamor puede seguirse a través del trabajo de Manuel Lombardero, *Campoamor y su mundo* (2000). En cuanto a la originalidad de su *Poética*, ya destacada por Cernuda, véase el estudio de Vicente Gaos, *La poética de Campoamor* (1969).

muy directamente respecto a Campoamor, sobre todo, y a Bécquer, sino asimilación y enriquecimiento de los escasos elementos valiosos susceptibles de desarrollo que ofrecía la poesía española posterior al Siglo de Oro (2005: 65).

El encuentro con la tradición es algo que el poeta tiene que experimentar antes de escribir algo nuevo. Al defender la «asimilación» frente al «mimetismo», Ángel González no hace más que poner de relieve la mutua correspondencia de pensamiento y expresión, ya que, para ser él mismo y no dejarse arrastrar por el torrente de la retórica, necesita el poeta de una lengua flexible, de un castellano híbrido, en lo cual coincide con Unamuno, que incorpore tanto la diversidad lingüística de España y América como el gusto por lo bien hecho de los decadentistas franceses («en Rubén Darío hay, sobre el mestizo de español y de indio, el extraño, la refinada tintura del parnasiano», escribe Juan Valera a Menéndez Pelayo el 18 de septiembre de 1892), resultando de esa síntesis entre lo tradicional y lo nuevo un lenguaje insólito y vigoroso, cuyo desarrollo afectó a escritores jóvenes como Manuel Machado, Villaespesa y Valle-Inclán, quienes practicaron el mestizaje como marca modernista en la renovación del lenguaje poético. Toda esa espontaneidad de la lengua, que el intelectualismo parnasiano no pudo ahogar, es lo que hace de *Azul* una obra fronteriza, en donde el discurso poético, sustentado por una época de intenso cambio, muestra un trazo subjetivo que abre el camino hacia la originalidad de la creación. Solo a partir de la búsqueda de la novedad, que sirve de contención al proceso mimético, es posible entender la eclosión del modernismo¹⁴.

La experiencia del exilio ha sido uno de los rasgos básicos de nuestra cultura, desde el *Cantar del Cid* hasta el momento histórico posterior a 1939, pasando por la expulsión de los judíos en 1492. Para quien vive extraño en este mundo, escindido entre el vacío y la esperanza, el exilio no hace más que acelerar la capacidad creadora del hombre, despertar su impulso trascendente de salvación. Por eso, en su ensayo «El exilio en España y desde España», publicado en 1991, Ángel González no se queda en una situación de bloqueo,

14 El ensayo de Ángel González fue publicado inicialmente en *Revista Hispánica Moderna* (1989: 137-135) y recogido en *Antonio Machado* (1999: 229-252). En cuanto al modernismo como movimiento artístico de ruptura y renovación del lenguaje poético, remito a mi estudio *La flor del mundo. Estudios sobre Rubén Darío* (2016).

que para muchos compañeros suyos resultó paralizante, sino que considera el exilio una «contracultura» activa, ligada a la disidencia y al inconformismo, que desde la pérdida de la identidad reclama su reconocimiento:

En realidad, durante los penosos años de posguerra no se trataba tanto de reanudar los vínculos con una tradición rota —de eso se encargaría el tiempo— como de crear, *allí y entonces*, una cultura diferente, o mejor aún disidente respecto a la cultura oficial. Y esa cultura distinta hay que apuntarla en el haber de los «exiliados interiores», cuando en un momento determinado se sintieron con fuerza para pasar del extrañamiento y la forzosa pasividad a la resistencia y a la oposición (2005: 257).

En cierto modo, el viaje al exilio forma parte de la aventura humana, existencial y poética, pues solo el que abandona los límites de lo conocido acepta el riesgo de lo desconocido. El lenguaje es al exilio lo que la memoria es al olvido. Se trata de olvidar para recordar, de morir para vivir («Pocas situaciones hay como la del exilio para que se presenten como en un rito iniciático las pruebas de la condición humana. Tal si se estuviese cumpliendo la iniciación de ser hombre», escribe María Zambrano en su *Carta desde el exilio*, de 1962). Al hacer del exilio su propio lugar, al asumir la lengua hasta el estallido, el escritor convierte la pasividad en rebeldía, desarticulando el lenguaje con el objeto de explorar sus posibilidades expresivas. Así pues, el exilio, aun siendo interior, representa una ruptura salvadora, propia de la experiencia poética, pues supone perderse para volverse a encontrar. Y es que en poesía no podemos imaginarnos fuera del instante, que pone a prueba la realidad entera. Por eso aquí, tan importante como el intento de «reanudar los vínculos con una tradición rota», que pasa por la aceptación del otro, lo es la experiencia concreta de crear («*allí y entonces*»), desde una vida recubierta por la falsedad oficial, «una cultura diferente», esto es, propia. El exilio es un aprendizaje de la aceptación de la soledad y solo desde ella es posible dar el salto de «la forzosa pasividad a la resistencia», reencontrar lo que hemos olvidado, llevar el lenguaje a su más alto nivel de expresión. Sin la experiencia del exilio, que permite trascender el acontecimiento, no podríamos recuperar la

condición natural de la escritura, pues es a partir de esa fractura, de esa ausencia sin cesar reavivada, por la que decidimos escribir¹⁵.

A medida que la trayectoria de Ángel González se aproxima a su final, se advierte un cambio en su escritura: de lo crítico se pasa a lo elegíaco, al recuerdo de lo que una vez fue y ya no volverá, como si la reflexión metapoética, visible en textos como «Sobre poesía y poetas», «Unas palabras para la poesía» y «Por qué escribo», revelase que el mayor compromiso del poeta es la independencia de su creación. La intención social ya no puede mantenerse en un contexto distinto y el poeta no trata de afirmar su presencia en lo concreto, en imágenes fácilmente reconocibles, sino que elige la sorpresa para la forma de la poesía. Así lo vemos en dos textos pertenecientes a momentos distintos, pero unidos entre sí por la amistad del personaje homenajeado. Me refiero a «*Laudatio* a Emilio Alarcos», de 1995, y «Emilio Alarcos, poeta», de 2001. La breve acotación del primero («El crítico literario, el excepcional crítico literario que es Emilio Alarcos debe su excelencia a su sensibilidad de poeta»), halla su cumplimiento natural en la más amplia consideración del segundo:

Esa escritura jugosa, abundante en imágenes, no se limita a ser un instrumento de comunicación, sino que además cumple una función estética o, mejor dicho, poética; la información que transmite se advierte en un resonante acorde compuesto por sentimientos, sensaciones e ideas que da noticia de una particular visión del mundo y del íntimo latido emocional de quien lo contempla (2005: 363).

Como ya advirtió Nietzsche, la dedicación a la filología exige una atención constante a la palabra, extremando el vínculo entre lo auditivo y lo visual. Bastarían algunos de los ensayos de Emilio Alarcos sobre poesía, como los dedicados a Juan Ruiz, fray Luis de León, Quevedo, Unamuno, Guillén, Hierro, Otero y el propio González, para darnos cuenta de que la crítica no se entiende sin la gramática, que nos enseña a comprometernos con la escritura («porque, como es sabido, gramático es *escriba*, el que cultiva y

15 Aludiendo a la analogía entre la condición existencial del exilio y el riesgo de lo desconocido, propio de la experiencia artística, señala María Zambrano en *Los bienaventurados* (1990: 35): «El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y el artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir».

maneja la letra, que en griego se dice *gramma*»), con la materialidad de lo sonoro, que evita todo intento de sistematización y traduce el compromiso con la lengua hablada. Siguiendo la vocación filológica de Unamuno («Ya desde antes de mis seis años me hería la atención al misterio del lenguaje; ¡vocación de filólogo!», nos dice el escritor vasco en *Recuerdos de niñez y mocedad*), de amante de las palabras, supo combinar creación y reflexión en todos sus escritos, consciente de que no puede existir la una sin la otra. Recordando la terminología de Humboldt, la palabra fue para él principio activo (*enérgeia*), y no un simple producto (*ergon*). En el soneto dedicado a su padre («Extraño ser cercano, padre mío»), tomando como base la preocupación quevedesca de que la muerte nada puede contra la afirmación de la vida, nos ofrece un tiempo compartido («nuestro»), al que contribuyen tanto la sincronía de los gestos como las formas verbales en presente de indicativo, fruto de un lenguaje verdaderamente creador. Si el ser de la palabra consiste en sacrificarse para que algo sea posible, lo cual exige que el lenguaje hable en uno, nada más revelador que el ejemplar altruismo de Emilio Alarcos, siempre partidario de que la realidad del habla, manifestación de nuestra interioridad, depende más de lo que se calla que de lo que se dice¹⁶.

A pesar de que Ángel González empieza a ser valorado internacionalmente como poeta a partir de *Tratado de urbanismo* (1967), su reconocimiento social no se produce hasta que en 1985 obtiene el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y, más tarde, el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1996 y el ingreso en la Real Academia Española en 1997. Si bien estas conmemoraciones eclipsaron durante algún tiempo otros ensayos no menos valiosos, con el paso del tiempo vuelve a aflorar lo que estaba oculto, aquello a lo que no habíamos prestado mayor atención y que, sin embargo, constituye el modo de ser del poeta. Eso es lo que ocurre con el ensayo «La poesía y otras dudas», pronunciado con motivo del acto de entrega del Premio Reina Sofía en 1996, en el que, además de ofrecernos su visión de la poesía como iluminación de la vida, habla de la duda como impulso creador instalado en el proceso mismo de su escritura:

16 En cuanto a la actividad filológica del profesor Alarcos, véase el estudio de José Carlos Mainer, *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950* (2003). Una integración de crítica y poesía puede seguirse a través de las cinco «sesiones» que conforman el título «El poeta y el crítico», en *La poesía de Ángel González* (1996: 193-292).

Porque, aunque las esperanzas sean frágiles y a veces engañosos fundamentos, resultan imprescindibles para seguir escribiendo, para seguir viviendo, para seguir dudando, que es mi particular manera de afirmarme. La duda, si la ilusión no la desampara, es un impulso dinámico y creador, más estimulante que la certidumbre. Dudo, luego insisto (2005: 472).

Frente a la mentira del mundo oficial, que se caracteriza por la homogeneidad del pensamiento, la verdad reside en la duda, en el inconformismo del escritor ante la vida. Sin la actitud cuestionante de la duda («impulso dinámico y creador»), la poesía se convierte en mero efectismo retórico. Por eso aquí la inversión propia de la ironía le sirve a Ángel González para dar la vuelta a la fórmula cartesiana («Dudo, luego insisto»), haciendo de tal insistencia el resorte de su creación. Aunque la relación entre ambas sea asimétrica, pues la poesía siempre se eleva por encima de la duda, no por ello la duda deja de estar presente en la construcción misma del lenguaje poético, ya que lo que este expresa no son certidumbres, sino posibilidades. El ámbito de la poesía es el de la indeterminación, ley que afecta tanto a la irreversibilidad de la naturaleza, propuesta por la física cuántica, como a la ambigüedad de la experiencia poética, cuyo espacio cambiante revela la ilusión de la falta de límites. Al considerar la duda como forma de su identidad («que es mi particular manera de afirmarme»), lo que hace el poeta es asumir la vida en la escritura, llena de aciertos y errores, aceptar la dualidad para ser inmune en ese ámbito de lo imposible, habitado por el funámbulo, donde la palabra se hace visión¹⁷.

Fruto de la admiración que Ángel González siempre sintió por Antonio Machado, tanto por su persona como por su pensamiento, es su Discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1997, que lleva por título «Las otras soledades de Antonio Machado», en el que traza una evolución de Machado desde el modernismo al realismo y cuya construcción contrapuntística, hecha sobre la divergencia entre el elitismo aristocrático de Ortega, defendido en su ensayo «La deshumanización del arte», de 1925, y la difusión de la cultura para todos, de la que se hace eco Machado en sus «Reflexiones

17 Respecto a la relación entre la poesía y la duda, que no es armónica, sino asimétrica, comenta Adam Zagajewski en su ensayo *En defensa del fervor*: «La poesía necesita la duda mucho más que la duda a la poesía. Gracias a la duda la poesía se purifica de la insinceridad retórica, de la palabrería» (2005: 171).

sobre la lírica», le sirve a Ángel González para destacar la posición revolucionaria de Machado y subrayar su libertad de pensamiento. Si en los ensayos de su primer libro, *Aproximaciones a Antonio Machado* (1982), el poeta asturiano había formulado el principio de contradicción como determinante en la articulación de la escritura machadiana, y más tarde, en 1986, al trazar un perfil de su biografía, se había detenido en el mundo de los sueños como posibilidad de dar sentido a su existencia, lo que hace Ángel González en su discurso académico, y en otros ensayos afines de estos años, es centrarse en el período de Baeza, que discurre entre 1912 y 1919, donde empieza a manifestarse con intensidad el pensamiento liberal de Machado, basado en su creciente atención hacia el Otro, el próximo o el prójimo, y acrecentado por su simpatía hacia el socialismo a partir de los años veinte. De ese pensamiento liberal y revolucionario da idea el siguiente fragmento:

Si en 1904 inicia Machado su retirada de las posiciones simbolistas, a partir de 1912, en todo lo que publica durante los años indignados de Baeza deja muy claro su distanciamiento de los planteamientos noventayochistas. Ya no se trata de pesimismo, de dolor de España, de vagos propósitos regeneracionistas: la suya es una indignación que reclama soluciones radicales. Creo que su actitud de comprensión hacia las soluciones revolucionarias es importante, porque por paradójico que pueda parecer, fue lo que le permitió pensar y comportarse como un liberal hasta el final de sus días. El miedo a la revolución paralizó el pensamiento liberal de los liberales más conspicuos, y llevó a muchos a renunciaciones y a filiaciones en ellos impensables. A diferencia, otra vez, de sus contemporáneos —con la excepción, quizá única, de Valle-Inclán— Machado nunca pensó atenazado por ese miedo (2005: 131).

La adscripción de Machado a las posiciones de un arte realista, que empieza a dominar en Europa a raíz de la revolución rusa de 1917, es una marca de sus ensayos, si bien ese «salto al otro» no podría explicarse sin las fuertes raíces de un pensamiento liberal, que hace del diálogo una forma común de entendimiento («Quien dialoga, ciertamente, afirma a su vecino, al otro yo», escuchamos en *Juan de Mairena*). Este temple liberal de Machado, que ya aparece en el poema «Retrato» y que él mismo heredó de su maestro Unamuno, no depende solo de una mayor dedicación a la actividad filosófica,

como muchas veces se ha querido ver, sino que abarca a todo lo humano, real y posible, sin estar condicionado por las «renuncias y filiaciones» de algunos compañeros suyos de generación, lo que en el fondo refleja un pensamiento débil, y dando así consistencia a sus escritos. Tal vez ese pensamiento liberal, producto del que sabe escuchar y nada teme («Machado nunca pensó atenazado por ese miedo»), sea la mejor forma de dar continuidad a un lenguaje desprovisto de toda fijación dogmática, de presentar a un Machado verdadero y sin fisuras¹⁸.

Por encima de homenajes y conmemoraciones, frecuentes en los últimos años, Ángel González no ha perdido nunca el hilo conductor de su escritura: una voz abierta a los hombres para que la vida continúe. En su ensayo «La música y yo», publicado como prólogo de *La música y yo* (2000), el poeta subraya la libertad de la música, que aparece como un cuerpo transparente sin materia, lo mismo que la palabra, aunque dotado de mayor sugerencia. Así habla de la relación entre ambas:

Porque, aunque no sean lo mismo, la música y la poesía son fenómenos asimilables en virtud a algunas propiedades compartidas. Las dos son artes que se producen en el tiempo, secuencias sonoras organizadas en períodos y ritmos que sugieren o intensifican movimientos anímicos, estados sentimentales. Lo que ocurre es que el poder de sugerencia de la música es mucho más intenso y rico que el de la poesía. La música está hecha con sonidos puros, incontaminados, sin referencia a ninguna Realidad concreta que no sea la de ellos mismos: no hay nada que interfiera su ilimitada capacidad de producir ensueños. La poesía, en cambio, se hace con palabras, y las palabras conllevan inevitablemente ideas o nociones que orientan y limitan sus posibilidades de sugerencia, aunque no las anulan por completo: la poesía nos seduce no solo por lo que dice sino también, y en medida muy importante, por lo que expresa irracionalmente su eufonía memorable, que pone la palabra al borde de la música (2005: 469-470).

18 Para la relación de Ángel González con la obra de Antonio Machado, remito al estudio conjunto de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *Antonio Machado en la poesía española* (2002: 61-63, 202-206). En cuanto a la actividad filosófica de Machado, remito al estudio de José Luis Abellán, *El filósofo «Antonio Machado»* (1995).

Aguzar el oído equivale a esperar la revelación de lo que no se tiene. A través de la escucha nos liberamos de los excesos verbales y prestamos atención a lo inefable. La analogía de lo musical con lo poético, basada en la fusión irracional de experiencias distintas («por lo que expresa irracionalmente su eufonía memorable»), es lo que engendra su poder de alusión («el poder de sugerencia de la música»), en la que se cumple lo imposible. Al contrario de lo que ocurre con el lenguaje referencial, el poético se mide por la ley de no interferencia, que exige abandonar nuestra condición humana y abrirnos a lo desconocido («no hay nada que interfiera su ilimitada capacidad de producir ensueños»). En música y en poesía, la reiteración es signo de novedad, lo que se ha dicho queda aún por decir, de manera que la emoción se nos hace sensible por medio de la regularidad rítmica («secuencias sonoras organizadas en períodos y ritmos que sugieren o intensifican movimientos anímicos, estados sentimentales»). Por eso, el acto de llevar «la palabra al borde de la música» no hace más que poner de relieve la mutua correlación entre el sentido que preexiste y el lenguaje que lo expresa. En el fondo, lo que busca la audición musical es situar lo posible al mismo nivel que lo real¹⁹.

El germen de lo poético hay que buscarlo en la sombra («Ibant obscuri sola sub nocte per umbram», dice Virgilio al comienzo del libro VI de la *Eneida*), pues el poeta no hace más que andar a tientas por lo oscuro hasta descubrir lo que busca. Ese reino de las sombras, en donde no dejan de confundirse los opuestos, es el territorio de la escritura poética, zona límite, habitada por figuras como el ángel y el funámbulo, en la que lo no visible se deja ver como inminencia de toda manifestación. Por eso, en su ensayo «Sobre la poesía: un alegato», de 2002, Ángel González no arremete contra el silencio, clave última de todas las escrituras poéticas, sino contra la llamada «poética de la oscuridad», que suele recubrir un lenguaje carente de sorpresa, de donde irrumpe, después de tanto tiempo, lo que debe venir sin ser esperado:

Porque la poesía es un hecho eminentemente social que necesita el concurso de los otros para realizarse, la palabra poética no puede, en mi opinión, dejar de ser común, compartida.

19 En cuanto a la música como arte irracional, que permite crear nuevas condiciones de posibilidad, véase el estudio de Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable* (2005).

Los intentos de crear un lenguaje especial que proclame en su misma rareza la «poeticidad» del texto derivan con frecuencia en una jerga gremial que solo entienden —y no siempre— los colegas. La ininteligibilidad es patrimonio común de los poetas que, como las pitonisas en el templo de Apolo, hablan sin decir nada para decirlo todo. Su palabra oscura (variedad gárrula del silencio) es en opinión de algunos revelación del misterio. ¿De qué misterio? Yo en la oscuridad, como cualquier ciudadano normal, no veo absolutamente nada (2005: 482-483).

El poeta trabaja con un material oscuro y el poema, producto de esa oscuridad, es algo ininteligible. En efecto, el lector de un poema se encuentra ante una experiencia que no entiende y esa falta de entendimiento es la que despierta el deseo de comprensión («Quiero decir que nunca te quieras satisfacer en lo que entendieras de Dios, sino en lo que no entendieras de él», dice san Juan de la Cruz en su comentario al *Cántico espiritual*), de manera que esa palabra ininteligible, que apunta a un saber del no saber, a un «entender incomprensiblemente», por utilizar la terminología de Nicolás de Cusa, es una palabra anterior a la significación, palabra cuyo sentido solo se ilumina desde su inmersión en lo oscuro («Oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla», dice el *Tao Te King*). Por eso, cuando la palabra es engendrada por la luminosidad de lo oscuro, no desaparece, sino que se abre a lo posible. Desde este punto de vista, esa «palabra oscura» no puede identificarse con la «variedad gárrula del silencio», pues lo que hace el silencio es abrirnos a todas las significaciones posibles. El fenómeno de la poesía hermética no tiene que ver con la falta de expresividad, sino con la intensidad de la condensación, producto a su vez de la brevedad («La poesía es forma, por su propia naturaleza, extremadamente sintética», afirma Ungaretti). Y esa brevedad constitutiva, que se hace oír con la plenitud de su propia interioridad, es la que convierte a la palabra en signo de inminencia, en revelación de la totalidad. Entrar en su silencio o en su vacío es participar del movimiento infinito de la formación²⁰.

20 Para una visión del silencio, no como elemento de composición retórica, sino como germen de toda escritura, véase el estudio de Santiago Kovadloff, *El silencio primordial* (1993).

Desde Baudelaire en adelante, las fronteras entre la creación y la crítica han sido cada vez más permeables. En la escritura de Ángel González se combina su concepción de la poesía, entendida como transformación de la realidad, con el análisis de los poemas, hecho a partir de intuiciones fundamentales. En un curso celebrado en El Escorial, en junio de 2003, trata de explicar su experiencia de cómo se hace un poema a partir de tres instancias básicas: *la lectura* («Todo poema procede de un poema»), *la motivación* («El poema tiene que ser necesario, tiene que haber algo, una sacudida interna, que me mueva a escribir») y *la realidad* («Yo no confundo la literatura con la realidad, pero, a partir de la realidad, la imaginación puede y debe realizar el acto poético»). Bajo el lema que articula su obra poética, *Palabra sobre palabra*, revelador de toda una historia padecida a golpes de violenta luz, lo que el poeta asturiano pone ante el lector es la acumulación de la experiencia vivida en el lenguaje poético y la posibilidad de este, en lo que tiene de invención, para ir más allá de las palabras con una clara voluntad de construcción poética. Porque lo que esta escritura revela, entre las ruinas que el tiempo ha dejado, es una palabra llevada hasta el límite de su condición humana, que perdura en la memoria por la fuerza de estar viva²¹.

21 En una de sus últimas entrevistas confiesa el poeta a Ana Solanes: «Realmente mi biografía está en mis poemas. Y está bastante clara, creo yo. ¿Para qué escribir en prosa lo que ya he escrito en verso?» (2008: 135).

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Francisco (1990). «Crítica literaria y lengua poética de Ángel González», *Anthropos*, 109, pp. 55-57.
- ABELLÁN, José Luis (1995). *El filósofo «Antonio Machado»*, Valencia, Pre-Textos.
- ADORNO, Theodor (2003). «Discurso sobre poesía lírica y sociedad», en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, pp. 49-67.
- ALARCOS, Emilio (1996). *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (1997). *Blas de Otero*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- ANDERSON, Andrew A. (2005). *El Veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos.
- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2005). *Sobre la Historia considerada como poesía*, Madrid, Akal.
- BRECHT, Bertolt (1984). *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- CARREÑO, Antonio (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1983). *El pensamiento literario de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada.
- FRYE, Northrop (1973). *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus.
- GADAMER, Hans-Georg (1998). *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós.
- GAOS, Vicente (1969). *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ, Ángel (1973). *Juan Ramón Jiménez. Estudio y antología*, Madrid, Júcar.
- y MANGINI, Shirley (1975). «Tono y poesía: a propósito de Jaime Gil de Biedma», *Prohemio*, VI, 1, pp. 119-133.
- (1976). «El grupo poético del 27», prólogo a *El grupo poético del 27. Antología*, Madrid, Taurus.
- (1993). «La poesía de la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (abril-mayo), pp. 39-51.
- (1999). *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara.
- (2004). «La poesía desnuda», en *Cartografía poética. 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*, eds. Anthony Geist y Álvaro Salvador, Sevilla, Renacimiento, pp. 154-158.
- (2005). *La poesía y sus circunstancias*, ed. José Luis García Martín, Barcelona, Seix Barral.
- INNERARITY, Daniel (1995). *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2005). *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Ducay.

- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (2002). *Antonio Machado en la poesía española*, Madrid, Cátedra.
- KOVADLOFF, Santiago (1993). *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé.
- LÉVINAS, Emmanuel (1977). *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Sígueme.
- LOMBARDERO, Manuel (2000). *Campoamor y su mundo*, Barcelona, Planeta.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1999). «La actitud escéptica de Ángel González», en *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años sesenta*, Madrid, Pliegos, pp. 165-199.
- (2006). «Antonio Machado y la búsqueda del otro», en *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, Madrid, Devenir, pp. 83-105.
- (2011). «Blas de Otero y la música del lenguaje», en *El ángel caído. Ensayos de lectura sobre Blas de Otero*, Madrid, Endymión, pp. 129-159.
- (2016). *La flor del mundo. Estudios sobre Rubén Darío*, León, Universidad de León.
- MAINER, José Carlos (2000). *La filología en el purgatorio*, Barcelona, Crítica.
- SOLANES, Ana (2008). «Entrevista con Ángel González», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 692, pp. 119-140.
- ZAGAJEWSKI, Adam (2005). *En defensa del fervor*, Barcelona, Acantilado.
- ZAMBRANO, María (1990). *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.