

# LA VOZ A ELLA DEBIDA: INTIMIDAD, TRADICIÓN Y POLÍTICAS DE LA ESCRITURA EN ÁNGEL GONZÁLEZ

LA VOZ A ELLA DEBIDA: INTIMACY, TRADITION AND POLITICS IN THE WRITING OF ÁNGEL GONZÁLEZ

MARCELA ROMANO

CONICET-CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar las apropiaciones de la tradición en algunos tramos de la poesía amorosa de Ángel González a partir de tres constelaciones interrelacionadas: la mirada idealizante, las representaciones materiales de la mujer (que alternan con aquella una física de los cuerpos) y la perspectiva desmitificadora provista desde distintas formaciones discursivas. Detrás de estas operatorias subyace el núcleo político del proyecto creador de Ángel González: esto es, la conjunción de intimidad y esfera pública, en la senda de la «nueva sentimentalidad» inaugurada por Antonio Machado, uno de sus insoslayables precursores.

PALABRAS CLAVE: poesía española; Ángel González; poesía amorosa; política.

ABSTRACT: This article aims at analyzing the appropriations of the tradition in some sections of Ángel Gonzalez loving poetry, from three interrelated constellations: the idealized inquiry, the woman's material representations (that alternate with that one a physics of bodies) and the debunker perspective provided from different discursive formations. Behind these operations sublies the political nucleus of Ángel Gonzalez creative project: this is, the conjunction of intimacy and public sphere, in the way of the «nueva sentimentalidad» inaugurated by Antonio Machado, one of his unavoidable predecessors.

KEY-WORDS: Spanish poetry; Ángel González; loving poetry; politics.

En un tiempo, como el nuestro, de creciente violencia discursiva y real, de terrorismos varios, de reivindicaciones separatistas, en un tiempo «agonístico» (Ong, 1987) que impone las alertas y las denuncias y que clama por espacios de memoria y de luchas y compensaciones históricas colectivas, resulta difícil, cuando no inoportuno o *políticamente ocioso*, hablar del amor o de la intimidad en general. No obstante, en el ámbito de la teoría literaria, la sociología, la historiografía y otras disciplinas, categorías concurrentes como *emociones*, *afectos*, *intimidad*, entendidas en su cualidad de microcosmos análogos a la esfera pública, han intentado revisar el problema, todavía hoy con aportes bastante recientes, por ejemplo los provenientes del llamado «giro afectivo»<sup>1</sup>. Marc Bloch, ya por los 50, inauguraba la Escuela de los Annales advirtiendo la importancia de los «testigos sin saberlo» (1949: 52), esto es, el funcionamiento del capital simbólico y vivencial como testimonio de «otra» historiografía posible, que contuviera la modesta pero productiva *invención de cotidianidad* (De Certeau, 1999) y el régimen del arte como praxis social y revulsiva, más allá de sus contenidos (Rancière, 2005). En este sentido, la intimidad y la privacidad son espejos a partir de los cuales los cuerpos y sus hábitos, las almas y sus mundos difícilmente reductibles, la economía de la piel y los afectos revelan unas «estructuras de sentimiento» (Williams, 1980) que advienen como relato anímico, larvado y subyacente, de la ideología en tanto motor de las tensiones históricas a gran escala.

Este cruce productivo fue intuido y poetizado por algunos autores españoles del 50 y, todavía más conscientemente, por los «otros sentimentales» granadinos (Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, iluminados a su vez por los lúcidos escritos de Juan Carlos Rodríguez y su utillaje marxista y psicoanalítico). Sin

1 De modo llamativo, Leonor Arfuch advierte ciertos peligros de esta nueva corriente en un artículo de muy reciente aparición. Tras establecer la relación del «affective turn» con estudios y tendencias previas —el «espacio biográfico» (sus propios ensayos), el «giro subjetivo» (Beatriz Sarlo) y el «giro autobiográfico» proporcionado desde el ámbito de la literatura—, se pregunta con toda pertinencia «si este giro emocional supone un capitalismo más humano, de mayor sensibilidad o se trata, una vez más, del apogeo del individualismo y de la cultura del hedonismo» (2016: 245). En esta *mainstream*, Arfuch cree encontrar posturas que abonan un nuevo «determinismo» o «esencialismo» ahistóricos. Su afán es entonces «poner en contrapunto dos posiciones que disputan este nuevo campo: por un lado las “anti-intencionales” o “pre-discursivas”; por el otro, las que articulan lo corporal, lo discursivo y lo social, para analizar tanto sus implicancias teóricas, en cuanto al abordaje de fenómenos contemporáneos, como sus consecuencias políticas», con las que, claramente, acuerda la autora (2016: 254).

embargo, imposible es soslayar que estos posicionamientos confluyen, prioritariamente, en el magisterio de Antonio Machado, quien, como primer referente de una «nueva sentimentalidad», escribe en su «Proyecto del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua»:

Los sentimientos cambian a través de la historia y aun durante la vida individual del hombre. En cuanto resonancias cordiales de los valores en boga, los sentimientos varían cuando estos valores se desdoran, enmohecen o son sustituidos por otros [...] Nada tan voluble y tan vario como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensan que les basta sentir para ser eternos (1997: 1017-1018)<sup>2</sup>.

Hay que agregar que la intimidad, así concebida, no solo es mudable históricamente, sino que, cuando se escribe, y más cuando es escrita desde la literatura, resulta un cuarto propio que hay que reorganizar a partir de un decorado de enseres, mobiliarios y adornos multiformes y encimados recibido como herencia. Los «signos memorables» de los que hablaba Barthes en sus *Fragmentos*, los *topoi* del amor vividos en la epifanía de las palabras a los que se refiere luminosamente Agamben en sus reflexiones sobre la poesía trovadoresca, nos llevan a una pregunta crucial: ¿quién dice «yo amo» cuando alguien dice «yo amo»?

Esta pregunta, como puede inferirse, y en concordancia con Machado, atañe a la historia. Apela a los usos de la lengua y del arte como patrimonios colectivos y mudables, según las épocas y las geografías. Responderla supone bucear, por ejemplo, en la poesía, comprendiendo esta práctica dentro del variopinto archivo documental que planteara, según adelantamos, Marc Bloch: «La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica, cuanto toca, puede y debe informarnos acerca de él» (1949: 55). De las «huellas» que la historia deja en esos otros «documentos», nos ocuparemos en este artículo, centrándonos en algunos tramos de la poesía amorosa de

2 Machado es, sin duda, quien inaugura una reflexión sobre la intimidad de larga duración en la poesía española posterior. El «Machado integral» que en su momento advirtiera con perspicacia José Olivio Jiménez (1984) abre la puerta a una reformulación de la poesía social y de sus alcances en el 50 y, como hemos expresado, los autores de Granada y la «poesía de la experiencia» ahondan la propuesta en la teoría y en la práctica poéticas. Un interesante y reciente aporte al respecto es el de Félix Manuel Martín Gijón (2016).

Ángel González y su relación con la tradición, para desandar los timbres singulares y colectivos de esta peculiar «sentimentalidad». Como lo ha resumido Araceli Iravedra, «el impulso integrador que Ángel González percibe en su maestro, [resuelto en la] etapa de síntesis de la obra machadiana —definida por la interacción de historias personales e Historia—», caracteriza nodalmente «la poesía del ovetense y aun la de toda su generación» (2005: 89). En esta misma línea, Xelo Candel advierte en el discípulo, en la senda de su precursor, el cruce productivo «entre el conocimiento de lo individual y la reflexión sobre lo colectivo» a partir de su diálogo con tradiciones múltiples. De este modo, según Candel en su hipótesis de lo que ella denomina un «realismo dialéctico», «en los entresijos de una palabra integradora [...] subyacen sin estridencias las ascuas de otros crepúsculos menos reales y más ensoñados» (2002: 194-195).

Ahora bien, desde una postura inserta en la modernidad y al calor de aportes ya canónicos al respecto como los de T. S. Eliot y Raymond Williams, *leer la tradición* y sus voces no implica interpretar esas presencias como colecciones de *topoi*, alusiones, tonos, formas métricas susceptibles de ser meramente descritas y catalogadas en relación con sus fuentes. Por el contrario, desde esa lectura en vaivén, asistimos al espectáculo de unos signos *vivos* que escenifican, junto con el precedente textual canonizado, la vibración de la voz que lo ha elegido para decirse a sí misma, y con ella (o a pesar de ella), la de un contexto colectivo del que esa voz es también, e inevitablemente, una muestra en escala. La apropiación es entonces productiva: el hipotexto y sus imaginarios son *usados* como materia flexible, una y otra vez resignificados, en una intervención activa que desdeña la pasividad adjudicada por la ya periclitada teoría de las «influencias». El propio González ha reflexionado al respecto: «Todos los que escribimos poesía tenemos [...] los textos que nos sirvieron de modelo y que, consciente o inconscientemente, imitamos cuando comenzamos a escribir» (1998: 246). No obstante, esta conexión, más temprana o más tardía, «no significa retroceso ni inmovilismo porque es un regreso hacia adelante, desde el pasado hacia el futuro. Lo que mueve el arte es el impulso dinámico del eterno retorno, que acerca al presente las cosas del pretérito» (ibíd.: 245).

A partir de lo expuesto, advertimos que la poesía amorosa de González, analizada de manera diacrónica en la totalidad de su obra, desde el inicial *Áspero mundo* (1956) hasta el póstumo *Nada grave* (2008), permite advertir la apropiación de diversas poéticas, que

podríamos analizar de acuerdo con tres constelaciones, a menudo implicadas o matizadas entre sí. Los puntos de contacto, los roces y coqueteos entre las mismas nos redirigen, como en toda su poesía, a una lectura plural y compleja dentro de su aparente amabilidad, que solicita no solo nuestra complicidad, sino también nuestros propios saberes y enciclopedia lectores.

Un primer agrupamiento justificaría, entre otras representaciones, una imagen trascendentalizada de la figura femenina, y, concurrentemente, del amor como metafísica imperecedera a lo largo de su producción: «un imposible paraíso —nos dice María Payeras— anticipando un cierto grado de idealismo que en la obra de González se asocia comúnmente al entorno natural, por contraposición al entorno hostil que aparece en ella más vinculado a la experiencia urbana» (2009: 197). Este «tú» amoroso idealizado habilita el enlace de la obra del ovetense, en primer término, con la poética romántica, en ese vaivén entre lo eterno y lo fugaz de un «romántico que duda» en palabras del propio autor (1996: 5). Pero, también, dicha idealización obliga a la revisión de otros textos, autores, estéticas, presentes en su obra: Salinas, la poesía provenzal y galaico-portuguesa, el amor «meditado» de autores auriseculares como Garcilaso y Quevedo, sumados ambos a la reticencia sentimental, pudorosa, de, otra vez, el gran maestro Machado y su recato tan afín, dicho sea de paso, a nuestro autor asturiano.

En un segundo agrupamiento, intersectado en parte con el anterior, González combina «el amor constante más allá de la muerte» con una refinada poética «de la presencia» (Gumbrecht, 2005), cuyos cuerpos —en distintos grados, y hasta con Góngora al fondo— reconocen voces como las de Pablo Neruda en Latinoamérica (coetáneo, más que precursor) y otra vez Pedro Salinas. Este entramado coral de imaginarios entre sí complementarios supone la concurrencia de referencias e intertextos explícitos, formas estróficas —canción, soneto, madrigal, égloga (Leuci, 2010)—, así como «tonos», tópicos, motivos, sistemas retóricos, modalizaciones de *ethos* discursivos, representaciones del amante y de la amada, etc. En este punto hay que señalar, también, un gesto muy bien observado por Ángel Luján Atienza (2014) en un reciente estudio sobre los sonetos del autor, y es la triangulación, digamos, de bibliotecas probablemente comunes a distintos referentes. De este modo, el tono desgarrado de textos gonzalianos en los que el crítico ve al primer Blas de Otero remite, a su vez, por ejemplo, a Miguel Hernández. Idéntica tensión, transida

de preguntas irresueltas entre la «realidad» y el «deseo» y la «destrucción» o el «amor» enlazan aquellas voces airadas con Cernuda y Aleixandre, según la medulosa observación de Marta Ferrari en su ensayo sobre la intertextualidad en nuestro autor (2014)<sup>3</sup>. De igual manera, Hernández y Neruda parecen confluír en una semiótica del cuerpo femenino común, asociada a los también comunes ritmos de la naturaleza, destacados según vimos por María Payeras, y presentes en el oriolano y en el chileno. Pedro Salinas, dijimos, una figura fundamental para González, podría reescribir de un modo muy *sui generis* en *La voz a ti debida* las teorías platónicas de la mirada de Marsilio Ficino en torno a la in-fusión amorosa, recreadas por Garcilaso de la Vega —«escrito está en mi alma vuestro gesto»—, de largo arraigo en la poesía amorosa a lo humano y a lo divino: así, «los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibuxados» de Juan de la Cruz. A modo de divagación, no sabemos con certeza, debemos decir, si nuestro Ángel González tenía presente a Ficino. Solo podemos asegurar que el capital simbólico, cultural, fluye mucho más generosamente dentro del campo artístico y el de la misma vida que el otro, el material, y a veces nos encontramos, como críticos, deshilando textos dentro de textos de una manera milagrosa. Esta posible respuesta a la pregunta que subyace a nuestras reflexiones (¿quién dice «yo amo» cuando alguien dice «yo amo») fortalece la esperanza en esa voz plural, río de enorme caudal que fluye a lo

- 3 La autora rescata en este sentido el poema «De dos palabras nítidas ahora», de *Sin esperanza, con convencimiento*, de 1961: «Destruirse o amar... ¿Qué significa / esa cruel disyuntiva o amenaza [...] ¿Opone o identifica / lo que enlaza? [...] Es difícil saber, pero yo intuyo / esa verdad oscura» (1994: 82). Ferrari advierte también la voz del Cernuda de *Los placeres prohibidos*, en una suerte de amplificación dilógica por la que González suma la reflexión metapoética. Así, en *Otoños y otras luces*, el texto «Estos poemas»: «Estos poemas los desencadenaste tú / [...] Nada más que palabras que se encuentran, / que se atraen y se juntan / irremediadamente, / y hacen un ruido melodioso o triste, / lo mismo que dos cuerpos que se aman» (2001: 27). El citado es el poema que abre la sección «La luz a ti debida» del libro, sobre la que, en la misma línea que Ferrari, nos dice Bénédicte Mathios: «Amor, mundo y lenguaje poético van estrechamente ligados unos a otros [...]. Se puede considerar el primer poema [...] evocador de un título de Blas de Otero en el poemario *Ancia* (1958) como un arte poética, una suerte de anti-descripción del proceso creador que recuerda poemas anteriores referidos a la vez a la dificultad de fiarse del lenguaje, a la dificultad de que el lenguaje actúe sobre la realidad [...]. La composición “Estos poemas” [...] al definir el proceso creador, también recuerda el becqueriano “poesía eres tú” ya desde el primer verso: “Estos poemas los desencadenaste tú”. O sea que *participa la alteridad amorosa en la creación poética*, algo que va a demostrar la mayor parte de los siguientes poemas» (2014: 186; subrayados nuestros).

largo de la historia y en el que podemos felizmente encontrarnos, como quería nuestro poeta, los «hombres de todo mar y toda tierra», según reza aquel poema inaugural de *Áspero mundo*.

La mencionada disposición hojaldrada de voces coincidentes ocurre también en un tercer y último agrupamiento posible de la tópica amorosa gonzaliana, que espiga una veta muy socorrida por los estudios en la poesía del asturiano: el gesto distante e impiadoso que emparenta algunas piezas del escritor con la tradición satírico-burlesca expuesta formidablemente por Quevedo, por ejemplo, o el vitalismo jocoso y demoleedor del Lope de Vega de *Tomé de Burguillos*, asociados con aportes más contemporáneos como el fino escepticismo machadiano, el absurdo, el surrealismo, la música popular (otro de los grandes amores de Ángel González), la antipoesía de Nicanor Parra. La ironía, los juegos con el lenguaje, la parodia, la sátira —rostro sarcástico de la propia elegía, con sus posos y pozos, en definitiva, de irredenta melancolía— nos muestran, según veremos, en espejos deformantes una sociedad y un canon literario insertos, como en el siglo xvii, en una profunda crisis. Hay que insistir, sin embargo, para no caer en interpretaciones apresuradas, en que la reapropiación de estas matrices revulsivas por parte de nuestro poeta se realizan en clave «social», esto es, radicalmente crítica y comprometida, bastante lejos de los simulacros meramente juguetones del «pensamiento débil» planteados por cierta posmodernidad. Clave «social», entonces, de la ironía heredada de Machado en su magnífica conjunción, insistimos, de subjetividad y alteridad. Nos lo explica mejor Leopoldo Sánchez Torre:

En la poesía de Ángel González, si se ironiza sobre el tratamiento romántico de la nostalgia, del amor y de la muerte, no es para mostrar la inconveniencia de los temas, ni siquiera del planteamiento sentimental [...] sino para proponer una nueva articulación de lo sentimental: la que conviene a sus convicciones y experiencias y al tiempo histórico en el que vive y escribe, aunando lo personal y lo civil, biografía e Historia, en línea con Antonio Machado primero y algunos poetas de los ochenta después (2005: 102).

Las escrituras «serias» del amor afinan su registro dentro del espacio tonal de la elegía —que hace foco tanto en la pérdida e imposibilidad de la amada como en la autoconmiseración— por encima del encuentro de cuerpos y almas a veces coincidentes. Si atendemos

a esa veta de la poesía de González —de toda su poesía, no solo la amorosa—, podemos predecir que desde ambas operatorias, elegía e ironía, esta obra escenifica las grietas del proyecto revolucionario de los sociales precedentes y los rincones de unas maneras de *sentir* en la que podemos, como lectores, espejarnos.

Para empezar a hablar con la voz de Ángel González, hay un poema que reúne privilegiadamente los dos tonos más concurridos de su *ethos* poético. Se trata de «Artritis metafísica», de *Prosemas o menos*, de 1985, y lo cito completo:

Siempre alguna mujer me llevó de la nariz  
(para no hacer mención de otros apéndices).

Anillado  
como un mono doméstico,  
salté de cama en cama.

¡Cuánta zalema alegre,  
qué equilibrios tan altos y difíciles,  
qué acrobacias tan ágiles,  
qué risa!

Aunque era un espectáculo hilarante,  
hubo quien se dolió de mis piruetas,  
lo cual no es nada extraño:  
en semejante trance  
yo mismo  
me rompí el alma en más de una ocasión.

Es una pena que esos golpes  
que, entregados al júbilo del vuelo,  
entonces casi no sentimos,  
algunas tardes ahora,  
en el otoño,  
cuando amenaza lluvia  
y viene el frío,  
nos vuelvan a doler tanto en el alma;  
renovado dolor que no permite  
reconciliar el sueño interrumpido.

En esas condiciones no hay alivio posible:  
ni el bálsamo falaz de la nostalgia,

ni el más firme consuelo del olvido  
(1994: 494)

Aquí se combinan, con graciosa impertinencia, dos planos de realidad —uno, físico; el otro, justamente, metafísico— que, no casualmente, calibran los encontrados acentos del poema. En este texto la figura deconstruida es la del sujeto amoroso, convertido en un obsecuente animal circense que, a toda costa y contra toda dignidad, pretende continuar con un juego en el que ya vacila torpemente. Sin embargo, tras la descripción de las «piruetas» fallidas de este Tarzán en retirada, el humor deja paso, como siempre en González, a la dolorosa y garcilasiana «memoria del bien perdido»: «En estas condiciones no hay alivio posible: / ni el bálsamo falaz de la nostalgia, / ni el más firme consuelo del olvido».

El poema referido, a modo de disparador, nos introduce en la autofiguración del sujeto poético, la cual va a incidir poderosamente en *los fragmentos de su discurso amoroso*. Esta subjetividad se constituye desde el principio al fin de la obra gonzaliana acosada ontológicamente por la percepción desencajada del paso del tiempo. El homicida dispone la peripecia antiheroica de una identidad fastasmática, la cual parece reencontrar, en el «acariciado mundo» del amor, la esperanza de la precaria unificación de quien «vive porque es amado y no porque ama», según dice Paco Ignacio Taibo en la antología *A todo amor* (en González, 2006: 15). En el dibujo de esta identidad está presente, ya desde el primero de los libros del autor, un sujeto asediado por su naturaleza partida, aluvional. Así, el ya referido poema «Para que yo me llame Ángel González», de *Áspero mundo* (1994: 13), describe el tránsito de una voz en descomposición, hecha del material residual de sus propios ancestros y resultado último de una temporalidad implacable. A partir de allí, el relato de la historia en singular reconstruye las andanzas de un personaje cuya peripecia vacila entre el fragmento, la autodesmitificación y la *deixis*. Ese límite abismal parece sortearse con ciertos matices positivos en *Otoños y otras luces*, de 2001, merced a ese don de «paciente vitalismo» con que García Montero ha definido el derrotero de la poesía gonzaliana (1993: 26). Pero en el póstumo *Nada grave*, de 2008, la voz ingresa definitivamente en «una sombra en pena de sí misma» («Una sombra»; 2008: 33) de la que la identidad poemática —y el propio poeta que la escribe— no podrán retornar.

## (I)

Esta subjetividad deficitaria encamina al personaje amoroso a la escucha de las tradiciones más propiamente intimistas y líricas, como la queja élega —de antiguo abolengo— y la celebración, eficazmente regulada por un elegante recato. Ello encuentra en la semiótica de la mirada proporcionada por Pedro Salinas su cauce más fecundo: se trata no de la perfección quimérica a la manera platónica, sino de encontrar y encontrarse en el *yo* y el *tú* más esenciales de sí mismos. «Quiero sacar de ti tu mejor tú», dice el maestro del 27, y por ese camino va también Ángel González. Más allá de todos los vacíos, es la experiencia amorosa la que alienta la reconciliación, entre la desolación y la pregunta esperanzada, aunque esa pervivencia se liquide, definitivamente, en *Nada grave*, cuya dedicatoria parece advertir no solo el final del amor y de su propio relato, sino también el del sentido de poetizar: «Sin ti la poesía / ya no me dice nada, / y nada tengo que decirle a ella. / La única palabra / que entiendo y que pronuncio / es esta / que con todo mi amor hoy te dedico: / nada» (2008: 19).

Dentro de ese «acariciado mundo» (presencia especialmente insistente en el poemario de 1956, en oposición al «áspero mundo» de la contingencia y de la muerte), la enunciación construye un sujeto trascendentalizado, pero solo a partir de la mirada demiúrgica y fundante de la mujer. Mirada que son «más exactamente —asegura la hispanista Evelyne Martín-Hernández— las miradas. Porque son múltiples, de distinta índole, como las que dirige el sujeto lírico a la amada y/o que puede recibir de ella, y aquellas que proceden de una naturaleza animada» (2004: 40).

En «Muerte en el olvido», de *Áspero mundo*, el *tú* opera en el sujeto una suerte de purificación: «Yo sé que existo / porque tú me imaginas. / Soy alto porque tú me crees / alto, y limpio porque tú me miras / con buenos ojos» (1994: 19). La momentánea o definitiva ausencia de la amada no solo modifica el espesor existencial del *yo*, sino que desarticula la percepción de este respecto del mundo, creado a imagen y semejanza de la mirada de ella. Así, el poema «Adiós. Hasta otra vez o nunca», en el que leemos en un tiempo a Neruda («todo lo llevas tú / todo lo llevas») y el maravilloso tópico de la amada durmiente que con tanta belleza nos regala Quevedo en uno de sus romances: «dormid, ojos, dormid a sueño suelto, /

mientras ato a mi vida vuestro sueño». De este modo lo reescribe Ángel González:

Adiós. Hasta otra vez o nunca.  
 [...] Todo lo llevas con tu cuerpo.  
 Todo lo llevas.  
 Me dejas naufragando en esta nada inmensa.  
 Cómo desaparece el monte  
 —me dejas...—,  
 se hunde el río  
 —...en esta...—,  
 se desintegra la ciudad.  
 Despiertas  
 (ibíd.: 32).

Imagen, mirada, percepción sensorial recorren, como estamos viendo, la poética de González, y establecen uno de los modos preferenciales con que el sujeto se conecta con la alteridad femenina a lo largo de toda su producción.

Pese a la precariedad con que dichas imágenes parecen esculpir esta dinámica de identidad/es, marcadas, como las palabras, en la azarosa «piel del agua», el amor en tanto sentimiento trascendente persiste, más allá de todas las disoluciones. Con acentos clásicos se dice en «Texas, otoño, un día» (ibíd.: 318), un poema de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977): «Pero tú nada temas: / [...] / el deseo / de hallar la paz en el olvido / no prevalecerá contra tu imagen». En igual sentido, y dentro del mismo libro, «Inmortalidad de la nada» (ibíd.: 275) retoma, otra vez, la voz honda del Quevedo metafísico y su «amor constante más allá de la muerte», para ratificar su fe en el «polvo enamorado»: «Todo lo consumado en el amor / no será nunca gesta de gusanos. / [...] Abandona cuidados: / lo que ha ardido / ya nada tiene que temer del tiempo».

Inclusive, tras el despojamiento absoluto del sujeto en *Deixis en fantasma*, de 1992, uno de los poemas últimos, «No creo en la Eternidad» (ibíd.: 420), acentúa el escepticismo general del texto pero parece dejar fuera de toda sospecha de extinción, Bécquer mediante, al amor: «No creo en la Eternidad. / Mas si algo ha de quedar de lo que fuimos / es el amor que pasa». También allí, «Sol ya ausente» (ibíd.: 421), la voz, ya impersonal, insiste, siempre con Quevedo, en conservar del apagado «sol» «la memoria en donde

ardía»: «esa mancha de luz / para cuando no quede, / un punto de calor / para cuando la noche...». Adelgazada, rota, la voz ubicua de «Ya nada ahora» (ibíd.: 422), pieza final de este poemario, confirma, en su verso último, el pacto definitivo, leal, con el amor más allá de la muerte, indiferente a la contingencia de los cuerpos que lo han habitado. El texto empieza evocando al Machado hipocrático del entrañable «Consejo»: «Y si la vida es corta / y no llega la mar a tu galera, / aguarda sin partir y siempre espera, / que el arte es largo / y, además, no importa». González juega con la dilogía, una de sus estrategias habituales, como en el caso del «amor que pasa» becqueriano que citamos: «pasar» como aparición epifánica, y «pasar» como *tempus fugit*. Aquí, el precedente textual que opone el *arte largo* a la *vida corta* resulta trastocado en la clase de palabra, que de adjetivo se convierte en un verbo punzante y aterrador. En esta transformación gana, por contraste, el final del poema: «Largo es el arte; la vida en cambio corta / como un cuchillo. / Pero nada ya ahora / —ni siquiera la muerte, por su parte / inmensa— / podrá evitarlo: / [...] este amor ya sin mí te amará siempre».

Un apartado especial en nuestro acercamiento al tema merece la segunda parte de *Otoños y otras luces*, de 2001, titulado «La luz a ti debida» (en obvio homenaje a Salinas), que reintroduce en este recorrido las figuraciones del amor, en su lucha contradictoria, claroscuras que reinventan las agónicas paradojas del trovar provenzal y las cantigas de amigo. «Palabras que se encuentran» del mismo modo «que dos [cernudianos] cuerpos que se aman» («Estos poemas»; 2001: 27), los textos de esta sección atraviesan, como indica el título del libro, los territorios del otoño, a veces del invierno, y otras, los de la luz, que finalmente parece imponerse en esta pugna de adversarios con fuerzas desparejas. La mirada deslumbrada y auroral de ella ilumina también, como «heliotropo», «vencido el dulce gesto», el rincón de «sombra» desde donde el sujeto, a la vez, la mira («Fiel»; ibíd.: 31). En este espejo amoroso, en este pacto de miradas reales y soñadas, el sujeto poético, con esperanza irrenunciable, intenta desplazarse hacia ese «claro mirador de tus pupilas», para fusionarse con ellas, pero el tránsito es vano, e invierte la perspectiva de la primera ilusión: «Y fuiste tú la que acabaste viendo / el fracaso del mundo con las mías» («Quise»; ibíd.: 33). El fin del amor duele en la voz elegíaca de la «Canción de amiga» (ibíd.: 39), espacio de otro «invierno» más gélido aún, el de la experiencia de la soledad y del desdén helado

de esta Galatea, que aparece en su omnipotencia sin el tironeo del «encendido fuego» del amante, sumido aquí en la resignación:

Nadie recuerda un invierno tan frío como este.

[...]  
Helado está también mi corazón,  
pero no fue el invierno.

Mi amiga,  
mi dulce amiga,  
aquella que me amaba,  
me dice que ha dejado de quererme.

El poema de cierre y que da nombre a la serie, «La luz a ti debida» (ibíd.: 45), vuelve sobre «la mirada curiosa y asombrada» de la mujer, su capacidad de dar luz al mundo, el deseo del sujeto de ver ese mundo a través de sus ojos: «déjame verte cuando tú me miras / también a mí, asombrado / de ver por ti y a ti, asombrosa». El «asombro» es la palabra clave en la construcción de esta experiencia: asombro instalado en la mirada de ella, incorporado por su gracia a la de él, y que permite, a ambos, contemplar el mundo, «la belleza del mundo», con ojos aurales.

## (II)

Ahora vayamos al segundo agrupamiento. Desde el principio de la obra gonzaliana, en esa dialéctica entre absoluto y vacío, se evoca, con distintas intensidades y propósitos, la materialidad del cuerpo deseado. Así, el poema «Me he quedado sin pulso y sin aliento», de *Áspero mundo* (1994: 38), un soneto en el que, dijimos, Luján Atienza ha advertido el tono elevado y trágico de Otero y Hernández, con quienes parecen combinarse otros ecos: Bécquer o el primer Garcilaso sombrío, de alegorías paisajísticas, tan cercano a Ausiàs March. Transcribimos un fragmento:

No es que sienta tu ausencia el sentimiento.  
Es que la siente el cuerpo. No te miro.  
No te puedo tocar por más que estiro  
los brazos como un ciego contra el viento.

Todo estaba detrás de tu figura.  
Ausente tú, detrás todo de nada,  
borroso yermo en el que desespero.

«No es que sienta tu ausencia el sentimiento», se dice en el soneto: «Es que la siente el cuerpo». En tal sentido, el componente sensorial resulta determinante en la constitución de esta alteridad, en analogía con el mundo natural, que en ocasiones «introduce —según Martín-Hernández— un tópico de la lírica amorosa renacentista y barroca: el esfuerzo vano de la naturaleza por competir con la belleza de la dama» (2004: 43). Por ejemplo, en «Alga», de *Áspero mundo* (1994: 42), el deseo de ser naturaleza para acompañar permanentemente a la mujer amada da cuenta de una identidad que se deconstruye y reconstruye excluyentemente a partir de esa relación, a través de un juego encadenado de llamados sensoriales diversos que exponen tanto la absolutización del «tú» como la atomización del yo: «Todo quisiera ser, indefinido / en torno a ti: paisaje, luz, ambiente / gaviota, cielo, nave, vela, viento... // Caracola que acercas a tu oído, / para poder reunir, tímidamente, / con el rumor del mar, mi sentimiento». En este soneto encontramos el atlas físico del amor que inspira la naturaleza en el «esposo soldado» y el «hijo de la luz y de la sombra» de Miguel Hernández, pero, más cercanamente, el Neruda de los *Veinte poemas* y de los clandestinos *Versos del Capitán*, dedicados por el chileno a su amante Matilde y por lo mismo publicados como anónimos en 1952: «Bella, —dice Neruda— con un nido de cobre enmarañado / en tu cabeza, un nido / color de miel sombría / donde mi corazón arde y reposa, / bella» (1980: 32). En el poema gonzaliano las altas temperaturas de sus referentes próximos se presentan esmeriladas, para no alejarse demasiado del tono medio y reflexivo característico de su escritura. Tal vez con ellos colaboren también otros ecos, como las huellas del pie amado romántico escrito en sibilantes y una audaz «pantorrilla» que se aproxima, no obstante, a la cortesía amorosa del «leve pie» renacentista, metáfora de todos los ardores.

La física de los cuerpos es abordada en el poema «En ti me quedo», de *Palabra sobre palabra*, de 1965, cuya arquitectura ejemplar reúne los diversos tonos y *ethos* del autor asturiano: lirismo e ironía, política e intimidad, narratividad, coloquialismo y autobiografía de «niño de la guerra», a los que acompaña un *flâneur* gozoso del cuerpo femenino: «En ti me quedo, / paseo largamente tus brazos y tus

piernas, / asciendo hasta tu boca, me asomo / al borde de tus ojos,  
 / doy la vuelta a tu cuello, / desciendo por tu espalda, / cambio de  
 ruta para recorrer tus caderas, / vuelvo a empezar de nuevo» (1994:  
 181). Pero habría un poco más en este largo poema. Cito algunos  
 otros fragmentos:

Los aviones de propulsión a chorro salvan rápidamente la  
 distancia que separa Tokio de Copenhague,  
 pero con más rapidez todavía  
 me desplazo yo a un punto situado a diez centímetros  
 [...] lo cual supone una velocidad media de setenta kilómetros  
 a la hora,  
 que me permite,  
 si mis cálculos son correctos,  
 estar en este instante aquí,  
 después mucho más lejos,  
 mañana en un lugar sito a casi mil millas,  
 dentro de una semana en cualquier parte  
 de la esfera terrestre,  
 por alejada que os parezca ahora.

Consciente de esa circunstancia,  
 en muchas ocasiones emprendo largos viajes;  
 pero apenas me desplazo unos milímetros  
 hacia los destinos más remotos,  
 la nostalgia me muerde las entrañas,  
 y regreso a mi posición primera  
 alegre y triste a un tiempo  
 —como dije al principio:  
 alegre,  
 porque sé que tú eres mi patria,  
 amor mío;  
 y triste,  
 porque toda patria, para los que la amamos,  
 —de acuerdo con mi personal experiencia de la patria—  
 tiene también bastante de presidio.

La «patria» nerudiana del cuerpo de mujer regresa en este poema, como hemos podido advertir, con el plus de la dilogía, en sí misma desafiantemente polémica: patria-mujer y patria-España, nos preguntamos, ¿comparten la condición de «presidio»? La segunda ecuación (patria-España) no necesita mayores explicaciones en un

poema escrito en 1965, o antes. En la primera (patria-mujer) podría resonar, en simultáneo, latente, casi en el hueso del poema, el eco del motivo del «carcelero» de la poesía de cancionero o de *Cárcel de amor*, la novela sentimental de Diego de San Pedro: «Sácame desta cadena, / que recibo muy gran pena, / pues tu tardar me condena. / Carcelero, / no te tardes que me muero», ruega bellamente Juan de la Encina en el siglo xv.

Los cruces intencionales —o no— que acabamos de observar nos llevan a pensar la pertinencia con la que algunos críticos, como María Payeras y Ángel Luis Luján Atienza, analizan el sensualismo impúdico del soneto «Geografía humana», también de *Áspero mundo* y también este algo más que un poema de amor:

Lúbrica polinesia de lunares  
 en la pulida mar de tu cadera.  
 Trópico del tabaco y la madera  
 mecido por las olas de tus mares.

[...]  
 Terreno fértil, huerto de azucenas:  
 tan variada riqueza de hermosura  
 pesa sobre tus hombros, que te inclinas  
 (1994: 39).

La saturación de los componentes naturales expuestos rompe con el pudor de la retórica gonzaliana en tonos, aliteraciones ríspidas, fuertes pausas. María Payeras lo lee como

una especie de divertimento en forma de soneto que constituye una burlesca descripción de la belleza femenina. Se trata de un canto jubiloso e hiperbólico a la belleza de la amada, lo que no es obstáculo para que la imaginería —básicamente de origen geográfico, como su título indica— resulte chocante (2009: 201).

Luján Atienza va un poco más allá. En su inteligente análisis, ve «algún hipérbaton de filiación claramente cultista o gongorina: “meridianos rompiendo en su locura”, y un léxico en la misma línea: “Lúbrica polinesia”, “pulida mar”, “helados círculos polares”». Pero su aporte más interesante radica en observar la disposición metapoética del texto, en polémica con los imaginarios esteticistas

que, a partir de Góngora y hasta los *novísimos*, desentonan con el proyecto creador gonzaliano. Vuelvo a citarlo:

lo que resulta aquí un tanto desconcertante es el cierre: ¿qué quiere decir el poeta con «que te inclinas»? Creo que Ángel González quiere gastarnos una broma al final precisamente burlándose del tópico que ha elegido como tema: la amada está tan cargada de cosas que al final tiene que vencerse ante tanto peso. La poesía ha cargado a lo largo de la historia tanto las tintas sobre la figura de la mujer, que esta no puede más que sentirse abrumada ante tanto preciosismo volcándose encima (2014: 76).

### (III)

Un poema que podría, entonces, haberse entendido como «serio» nos desorienta: tal es el procedimiento de esta *actitud sentimental* y de otras *que habitualmente comporta* Ángel González y que, desde esa recepción indecible, nos introduce en el tercer núcleo de nuestro análisis, el gesto de la ironía y sus procedimientos: la sátira, la parodia y, como hemos visto, los juegos verbales (presentes a través de operaciones como la desautomatización de frases hechas, las asociaciones léxicas impertinentes, el chiste, entre otras posibles). Todo ello determina una suspensión en el *continuum* de la primera persona del singular para, más allá de la autofiguración grotesca, mostrarnos el *in-verso* de la voz, que, distanciada, pulveriza lúdicamente personajes y costumbres, discursos consagrados de la cultura erudita y popular y, de modo decisivo, señala con sarcasmo y ácido humor la hipocresía y el autoritarismo de la sociedad primero franquista, luego capitalista y siempre burguesa.

Este gesto, que comienza en *Grado elemental*, de 1962, y declina a partir de *Deixis en fantasma*, de 1992, encuentra en *Tratado de urbanismo*, de 1967, una especial flexión, merced a la sátira de las instituciones conservadoras, la riqueza, la alienación y el consumo voraz de las metrópolis. La hipocresía del contrato matrimonial es abordada en «Lecciones de buen amor» (1994: 199), que establece una clara confrontación dialógica en su misma estructuración gráfica. El cuerpo central relata el «buen amor» de un matrimonio burgués, atento a todos los rituales de su clase. En esta macrosecuencia la

enunciación despliega permanentes piruetas para mantener la coherencia entre texto y título del poema, mediante argumentaciones que se confirman y replican alternativamente:

y ese estar siempre juntos, sin tocarse,

(mas tan compenetrados y corteses,  
tan medidos sus justos ademanes,  
tan comedidos sus bostezos entre  
pasta y taza de té o pausa y pausa,  
que parecía que toda su historia  
conyugal solo era  
un largo ensayo general, pensando  
en la ovación final de las visitas)

y ese estar cotidiano sin tocarse,  
repito, pero juntos,  
irreparable, tenazmente próximos,  
como mandan la Epístola y las leyes.

[...] era evidente y claro que se amaban.

Pero el acierto de este poema lo constituye la nota final, a pie de página, y con letra pequeña, que invierte, punto por punto, el (a medias) alabado «buen amor», liberando a la enunciación del esfuerzo (ostensiblemente exhibido) con que se edificó el cuerpo principal. Si los sintagmas parentéticos a menudo aciertan —paradójicamente— en designar el sentido clave de muchos textos gonzalianos, aquí la nota al pie lleva este engaño a su mayor desarrollo, y cifra, en su apariencia mínima, la (máxima) hipocresía de la institución matrimonial a través de la cual los valores burgueses pretenden mantenerse cohesionados. De este modo, por ejemplo, «ella» «sabía su egoísmo» y «no ignoraba tampoco» «los punzantes materiales [de su alma] / que formaban un núcleo oscuro y frío / puñales de violencia hundidos, yertos / en la ceniza de su cobardía».

En el mismo libro, en la sección «Ciudad uno», trece de sus poemas ensayan el mapa heteróclito característico de la ciudad moderna. La impertinencia de la relación entre lo objetivo descriptivo y lo subjetivo sensorial o sentimental domina como eje de la mirada analítica de la enunciación. Esto se evidencia en títulos (y poemas) como «Inventario de lugares propicios para el amor», por ejemplo, o

«Jardín público con piernas particulares». El primero de los nombrados (que remite tanto al motivo abordado como a la forma discursiva que lo constituye) contrasta el estilo explicativo y pretendidamente neutral del «inventario» —utilitario y comercial— con su materia enunciativa: el amor. En este texto el amor —en sí mismo, y tradicionalmente un cronotopo en apariencia autosuficiente— aparece históricamente «fechado»: cercado por la mojigatería y la censura social de un «tiempo hostil», es aludido metonímicamente desde el campo de la «mirada» —una mirada bien distinta de la que hemos hablado—, que constituye un montaje panóptico de vigilancia y control:

¿A dónde huir, entonces?  
 Por todas partes ojos bizcos,  
 córneas torturadas,  
 implacables pupilas,  
 retinas reticentes,  
 vigilan, desconfían, amenazan.  
 Queda quizá el recurso de andar solo,  
 de vaciar el alma de ternura  
 y llenarla de hastío e indiferencia,  
 en este tiempo hostil, propicio al odio  
 (1994: 187).

Los juegos de palabras, por su parte, dan paso al absurdo, al desacomodamiento surrealista en poemas como «Eso era amor», de *Breves acotaciones para una biografía*, de 1969. Allí, un sujeto literalmente voraz nos cuenta:

Le comenté:  
 —Me entusiasman tus ojos.  
 Y ella dijo:  
     —¿Te gustan solos o con rimmel?  
 —Grandes,  
     respondí sin dudar.  
 Y también sin dudar  
 me los dejó en un plato y se fue a tientes  
 (ibíd.: 241).

La escena amorosa, en la que el «yo» y el «tú» recrean paródicamente todas las idílicas escenas posibles centradas en la cuestión, clave, de la mirada, como hemos visto en la propia escritura de

González y en sus referentes próximos o lejanos, nos ofrece ahora una identidad nuevamente troceada en la que el yo pasa de la autofagia al canibalismo: el de los «ojos» de la ¿amada?, cuya incondicionalidad parece, también, replicar con sarcasmo al tradicional motivo del «sacrificio» del amor extremo, por el que se entrega, si no la vida, al menos la visión. La anécdota desarrollada contesta, asimismo, deslexicalizándola, a la frase «el amor es ciego».

La parodia, por su parte, uno de los procedimientos deconstructivos más utilizados por González, aloja las resonancias de la institución literaria, en su mayor parte demonizada, las alusiones a sus géneros y formas cristalizadas, así como otros discursos sociales: el coro autoritario de la Iglesia y el poder y, también, los ecos de la calle, la canción popular, etc.

Así, el temprano poema «Dánae», de *Áspero mundo* (1994: 40). El soneto, desarrollado en un ambiente bucólico, a la hora del atardecer, cuando los pájaros cantan, recrea muy a su modo la historia clásica de Dánae, hija de Ancriso, rey de Argos, y madre de Perseo. Según el mito, Zeus la concibió al visitarla convertido en lluvia de oro, para así poder ingresar en la torre donde su padre la tenía encerrada. Nos dice en su final el texto gonzaliano:

Un pajarillo gris, desde una vana  
rama, canta a la tarde lenta y rosa.  
Oro de sol entra por la ventana

y Dánae, indiferente y ojerosa,  
siente el alma transida de desgana  
y se deja, pensando en otra cosa.

El poema, se ha dicho, parece inspirado en la Dánae cortesana popularizada por el cuadro de Tiziano en el siglo xvi y sigue —al *gonzaliano modo*— la huella burlesca, tremenda, de Quevedo en su pulverización de los relatos mitológicos ya declinantes en el siglo xvii<sup>4</sup>. Si es verdad que las andanzas sexuales de Zeus, siempre metamorfoseado, sorprendieron malamente a más de una ninfa, diosa o mortal, es cierto también que el texto de González exagera el contrapunto del encuentro en la presentación contemporánea de

4 La prostitución de la ninfa es expresada claramente en el soneto «Bermejazo platero de las cumbres», donde Quevedo reemplaza la «lluvia de oro» por una prosaica y utilitaria «lluvia de dinero» merced a la cual Dánae se levanta las faldas.

esta Dánae prostituta y entregada a su destino. Como inferimos en la lectura, el terceto de cierre (que establece una rotunda polémica de sentido con el resto del soneto, el cual había dado cuenta de la descripción clásica de la escena pastoril, con reminiscencias simbólicas) nos muestra una mujer frígida, sin rebeldía alguna. Sucede que la consumación de la violación divina es, en su destino, inevitable, porque en estos versos no es violación: es un trabajo. Por añadidura, también parece ser inevitable la recurrente insistencia en el relato de sus desventuras, aquí en manos del poeta Ángel González. Dánae parece estar asistiendo a una anécdota conocida y repetida, en donde su frialdad sexual se cruza con el aburrimiento de verse, nuevamente, narrada, mediante un artilugio, a nuestro entender, claramente metapoético. En este insolente diseño del personaje mítico, consciente, según entendemos, de su condición ficcional, el gesto paródico se completa por el contraste entre la estirpe del hipotexto y el discurso empleado: de una parte, el extrañamiento léxico que produce el choque entre «transida» y «desgana» (cuando habitualmente el receptor espera un sustantivo de semántica ascendente); y de otra, más contundentemente, la expresión coloquial «se deja», que, además de bajar la anécdota al aire de la calle, la moderniza con una lexía contemporánea, atribuyéndola también, es posible, al «mal amor» de la convención burguesa.

\*\*\*

Para cerrar, quisiera recuperar, en las bambalinas de la escena amorosa a la que hemos intentado desnudar aquí en sus múltiples voces —la de González, las de las tradiciones convocadas— esa «voz única» de la que habla Dionisio Cañas respecto de la poética de nuestro autor. Una «única» voz, consciente de sus límites, que abandona todo relato utópico en torno al poder de las palabras, asumiendo igualmente su compromiso moral, crítico, desde los pequeños pero efectivos intersticios que ellas le ofrecen. Escribir poesía, amar y vivir parecen, en el final de este trayecto, coincidir como pudorosos actos de afirmación de una identidad precaria pero cierta. Por eso, quiero traer aquí un fragmento de *Prosemas o menos*, de 1985, sobre ese amor otro, el de la misma vida, que justifica, ennoblece y embellece todos los otros amores de los que hemos hablado en estas páginas:

Avanzaba de espaldas aquel río.

[...] No ignoraba el mar ácido, tan próximo

que ya en el viento su rumor se oía.  
Sin embargo,  
continuaba avanzando de espaldas aquel río,  
y se ensanchaba  
para tocar las cosas que veía:  
los juncos últimos,  
la sed de los rebaños,  
las blancas piedras por su afán pulidas,  
Si no podía alcanzarlo,  
lo acariciaba todo con sus ojos de agua.

¡Y con qué amor lo hacía!  
(1994: 352).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1999). «El lenguaje de la muerte. Séptima jornada», en *Teorías de la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, pp. 105-126.
- ARFUCH, Leonor (2016). «El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política», *DeSignis* [«Emociones en la nueva esfera pública»], 24, pp. 245-254.
- BARTHES, Roland (1989). *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI.
- BLOCH, Marc (1982 [1949]). *Introducción a la historia*, México, FCE.
- CANDEL VILA, Xelo (2002). «Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado», *Litoral* [«Ángel González. Tiempo inseguro»], 233, pp. 194-201.
- CAÑAS, Dionisio (1980). «La polifonía poética de Ángel González», *El País*, 17 de agosto, p. 5.
- DE CERTEAU, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana - ITESO - Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- ELIOT, T. S. (1944). *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé.
- FERRARI, Marta B. (2014). «“Un constante regreso”: la escritura intertextual de Ángel González», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 1, pp. 85-109.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993). «Impresión de Ángel González», *Ínsula*, 553, enero, pp. 25-26.
- GONZÁLEZ, Ángel (1994). *Palabra sobre palabra. Poesía 1956-1984*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1998). «Divagación sobre los clásicos», en *50 años de periodismo a ratos y otras prosas*, ed. Susana Rivera, Oviedo, Nobel, pp. 243-248.
- (2001). *Otoños y otras luces*. Barcelona, Tusquets.
- (2006). *A todo amor. Antología*. Madrid, Visor (Colección «A viva voz»).
- (2008). *Nada grave*. Madrid, Visor (Colección «Palabra de Honor»).
- GUMBRECH, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, México, Ediciones de la Universidad Iberoamericana - Departamento de Historia.
- IRAVEDRA, Araceli (2005). «Entre las voces, una. Procedimientos machadianos de Ángel González», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 86-97.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1984). *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Colorado, Society of Spanish and Spanish American Studies.

- LEUCI, Verónica (2009). «La poesía en el tiempo: Ángel González y la tradición», en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, ed. Marcela Romano, Mar del Plata, Eudem, pp. 103-121.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2014). «Los sonetos de Ángel González: tradición literaria y experiencia», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 1, pp. 61-83.
- MACHADO, Antonio (1997 [1960]). *Obras. Soledades y otros poemas*, eds. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, tomo II, Buenos Aires, Losada.
- MARTÍN GIJÓN, Félix Manuel (2016). «“El revés de un autógrafo”: notas sobre intimidad e Historia en Ángel González y la otra sentimentalidad», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 2, pp. 59-82.
- MARTÍN-HERNÁNDEZ, Evelyne (2014). «Celebración de una mirada amorosa con variaciones: “Ver para vivir”», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 1, pp. 39-60.
- MATHIOS, Bénédicte (2014). «Otoños y otras luces: la luz del mundo como pérdida y emergencia», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 1, pp. 175-193.
- NERUDA, Pablo (1980 [1952]). *Los versos del Capitán*, Barcelona, Bruguera.
- ONG, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE.
- PAYERAS GRAU, María (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*, Santa Cruz de Tenerife, La Página.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994). «La Poesía y la sílaba del no (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)», *Scriptura*, 10, pp. 40-58.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2005). «La inversión de los géneros discursivos en *Grado elemental*, de Ángel González», *Zurgai* [«Con Ángel González»], junio, pp. 98-103.
- TAIBO, Paco Ignacio (1991). «A todo amor: notas sobre la poesía amorosa de Ángel González y su nacimiento como poeta», en *En homenaje a Ángel González. Ensayos, entrevistas y poemas*, eds. Andrew P. Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.