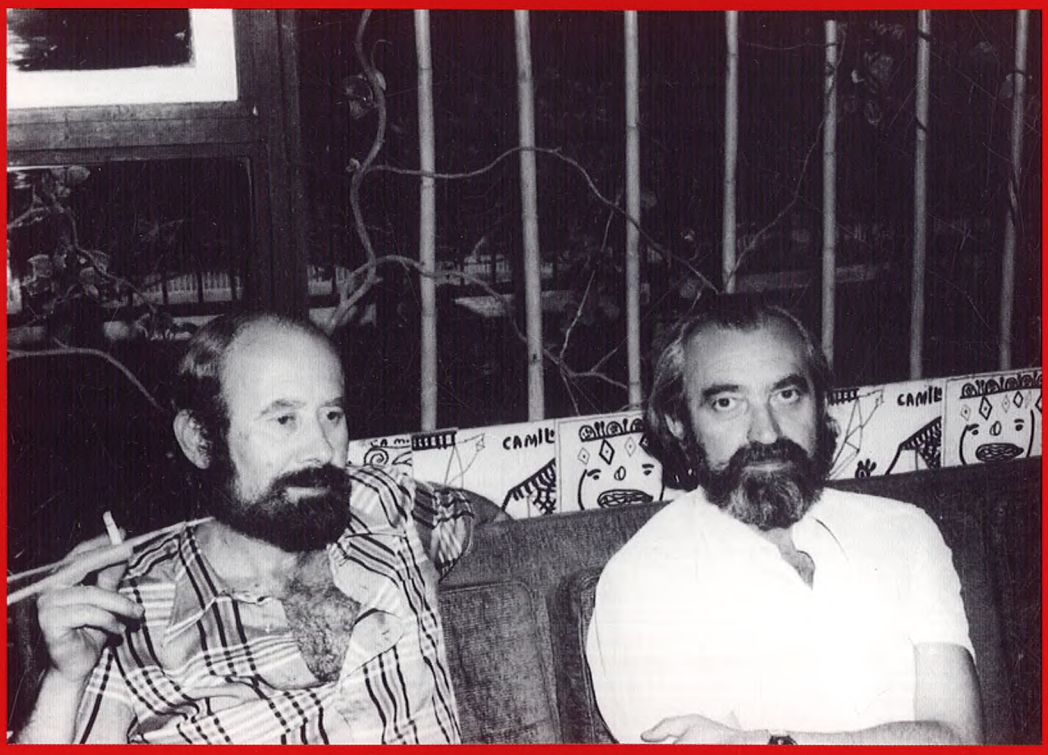
EL ANTIPOETA

Ángel González

Álvaro Salvador



José Manuel Caballero Bonald y Ángel González (Madrid, 1975).

EL ANTIPOETA Ángel González

La crítica parece coincidir en que a partir de *Tratado de Urbanismo* (1967), la trayectoria poética de Ángel González experimenta un giro importante con el que el poeta intenta encontrar una nueva voz más consistente que la de su primer e ingenuo personaje poético. El propio González lo explica claramente en el prólogo a su recopilación de 1988, titulada *Poemas:* "Creo que *Tratado de Urbanismo* marca el final de una etapa –o de una actitud– y también el comienzo de otra... Mediada la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que yo no veía salida me hacía desconfiar de cualquier intento... de incidir verbalmente en la realidad". Más adelante describe lo que él acierta a definir como "una cierta apertura hacia lo imaginativo" para intentar salir del "personaje poético" de los libros anteriores: acercamiento a temas intrascendentes; búsqueda de una expresión en el poema cercana a la canción, a través del tono y la estructura; poner el énfasis en lo convencional y formulario, a través de los llamados por él mismo "procedimientos"; apoyatura en fórmulas y rótulos estilísticos y, en definitiva, una escritura basada no en experiencias sino en esquemas, aunque "sin poder evitar –ni querer– casi nunca que los esquemas se llenasen con mis experiencias".[1]

Como hemos dicho en otro lugar, González en sus posteriores entregas (*Breves acotaciones...* (1969), *Procedimientos narrativos* (1972), *Muestra corregida...* (1977), *Prosemas o menos* (1985) etc.), radicaliza el personaje poético en un intento por conseguir que, extremando sus rasgos, los perfiles del mismo acaben por diluirse. Efectivamente, la poesía escrita por González en este período parece distanciarse ostensiblemente de su tono anterior y aproximarse a posiciones "antipoéti-

1 González, Ángel, "Introducción" a *Poemas*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 21.

cas" y, en concreto, a un grupo de escritores hispanoamericanos, Parra, Cardenal, Dalton, Benedetti, etc., que desde una tradición y unas condiciones históricas muy particulares desembocan en una práctica poética que guarda indiscutibles puntos de contacto con la "poética del 50". Quizá, como el mismo González ha dicho, esta intensificación del proceso de extrañamiento se deba a la necesidad del poeta por recobrar la fe en la utilidad de la palabra.[2] El parentesco con los procedimientos antipoéticos es ratificado por el propio González: "En esos títulos, la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehuye el chiste, la frivolización de algunos motivos y el gusto por lo paródico, apuntan hacia una especie de `antipoesía´, en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las `palabras inútiles´".[3] E incluso mucho antes, en la entrevista concedida a Federico Campbell para su famoso libro de 1971, cuando la obra de Parra es prácticamente desconocida todavía en España, Ángel González, recién iniciado este aparente cambio en su trayectoria, ya señalaba su filiación : "...los antipoemas de Parra coinciden con mi intención de hacer poemas con materiales, con léxico, muy poco poéticos. Me sorprendo, ahora de vez en cuando, haciendo algo que no quiero que parezca un poema ; que lo sea, pero que no lo parezca. No podría explicarlo mejor, pero ese tipo de poemas sería como eructar en un banquete."[4] A pesar de todo, la crítica no se ha hecho demasiado eco de esta valiosa relación entre la poética gonzaliana y la poderosa tendencia hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX. A excepción de unos pocos críticos como Marta Ferrari, Marcela Romano, Antonio Moreno, Francisco Díaz de Castro, Luis Bagué, Upiano Lada, o algunos otros que merodean los espacios limítrofes de la antipoesía como Sobejano con los "prosemas", Debicki con el concepto de "posmodernidad" literaria, Le Bigot y las formas poéticas "breves"o Susana Rivera y la "intertextualidad", la inmensa mayoría de la crítica gonzaliana no ha insistido mucho en analizar el evidente parentesco del poeta asturiano con una parte de la poesía hispanoamericana contemporánea.[5] Parece, incluso, como si para al-

---

2 Salvador, Álvaro, "Ángel González o la poética del pudor", en *Las rosas artificiales*, Sevilla, Editorial Genesian, 2003, pág. 268.

3 González, Ángel, "Introducción", ob.cit. pág.22

4 Campbell, Federico, "Ángel González o la desesperanza", en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1971, pág. 371.

5 Ferrari, Marta, "El otro lado del poema: la antipoesía de Ángel González", en *La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero*, Mar del Plata, Editorial Martin, 2001, págs. 129-168; Romano, Marcela, "Un temporal en una taza de té" en *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Editorial Martin, 2003, págs. 65-71; Moreno, Antonio, "La poesía de Ángel González: `una viva historia´", en http//www.cervantesvirtual.com/ bib_autor/AGonzalez/ obra.shtml; Díaz de Castro, Francisco, "Los otoños de Ángel González" en *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*, ed. de José Guerrero, Elena Peregrina y Álvaro Salvador, Universidad de Almería, 2006, pág. 93-107; Bagué, Luis, "Las huellas de una complicidad:

gunos autores se tratara de una cuestión menor que no merece ninguna atención excesiva. Es más, en algún caso, las críticas más detenidas y argumentadas parecen argüir que este ingrediente particular de la poesía de Ángel González, al fin y a la postre, no parece tan genuino, concluyendo en consecuencia con una descalificación que, a mi entender, evidencia un cierto desconocimiento de las características y el funcionamiento del subgénero poético conocido como antipoesía y publicitado en Hispanoamérica sobre todo por el chileno Nicanor Parra. Por ejemplo, Marta Ferrari finaliza su argumentación afirmando que: "...la paradoja central de la escritura de González radica en que este programa antipoético, con la propuesta extrema de formular una estética de la basura, de lo prohibido, de los restos, no pasa de ser sólo una `declaración de principios poéticos´ que nunca se traduce en práctica escrituraria. Porque resulta incuestionable que la poesía del autor, aún en lo que comporta de impronta lúdica-humorística (*sic*), de irreverencia paródica y desenfado nunca llega a poner en peligro el `lirismo´ de sus poemas".[6] Por su parte, Marcela Romano, aunque se apoya también en afirmaciones de Ferrari, es más prudente, al conceder al menos cierta carta de naturaleza a los procedimientos antipoéticos en la trayectoria de Ángel González: "Sin embargo, Ángel González no es sólo un `antipoeta´ como lo demuestra una lectura prevenida de su extensa obra: en ella conviven, lo subrayamos, junto a la `antipoesía´, una persistente fe moral en la palabra y, sobre todo, como diría Gil de Biedma, el `don de la elegía´. Esto último vincula inextricablemente sus textos, si no con el ideario, al menos con una intensa mirada romántico–simbolista, la cual, muchas veces sumida en el pesimismo, se compromete, por la negativa, con los ideales (existenciales, comunitarios) a los que oblicuamente, una y otra vez, está convocando."[7] Estas reflexiones, sin embargo, suscitan en nosotros algunas interrogantes: ¿Por qué la "antipoesía" de Ángel González tiene que poner en peligro el lirismo de sus poemas? ¿Por qué debe renunciar a la tradición poética romántico–simbolista, que no es otra que la de casi toda la poesía moderna, sobre todo si se la acaba aderezando con cierto pesimismo o con ideales existenciales y / o comunitarios?¿Por qué pretender que la poesía de Ángel González sea algo más que "un temporal en una taza de té"? ¿De qué hablamos, en definitiva, cuando hablamos de "antipoesía"?

Ángel González y la última poesía española", en *Zurgai* (Con Ángel González), Junio de 2005, págs.110-116; Lada, Upiano, "La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor. Nicanor Parra y Ángel González", en *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*, ed. de Upiano Lada y Álvaro Arias-Cachero, Oviedo, Literastur, 2005, págs. 69-75.

6 Ferrari, Marta, Ob. cit. págs. 206-207.

7 Romano, Ob.cit. pág.68.

Algunos de los autores citados, resumiendo los estudios canónicos dedicados a este tema (Montes, Rodríguez, Retamar, Benedetti, Carrasco, De Costa, Ortega, Schopf, Yamal, Nómez, Binns, etc.,) señalan las características de la antipoesía en un repertorio parecido al que citamos a continuación: reacción contra la retórica romántica y modernista (yo añadiría que también contra la vanguardia canonizada), empleo del lenguaje común, acentuado prosaísmo, coloquialismos, uso abundante de frases hechas y referencias literarias (intertextualidad), huida de la expresión altisonante y del lenguaje convencionalmente poético (excepto cuando se parodia), rechazo hacia la tradición literaria (yo no diría rechazo, sino más bien "desmitificación" de la tradición literaria), rehumanización especial (preocupación por el individuo, pero sin caer en la solemnidad ni en el tono predicativo), acusada conciencia crítica, empleo de una ironía distanciadora (yo diría que una ironía "radical" que ironiza incluso sobre la misma ironía), empleo del humor y de la parodia, de procedimientos cercanos al chiste, procedimientos provenientes de la poética surrealista como la metonimia y el símbolo sin correlato y, finalmente, una visión pesimista de la realidad (yo diría más bien que de la "sociedad").

En otros lugares hemos estudiado algunos aspectos de la antipoesía hispanoamericana y de la poesía de Nicanor Parra.[8] Intentamos ofrecer a continuación un resumen de las principales conclusiones a las que hemos llegado en ellos, para ver de qué manera pueden relacionarse con las formalizaciones de Ángel González que venimos comentando.

El mismo Nicanor Parra intentaba aclararlo ya en 1958, unos años después de la aparición de *Poemas y Antipoemas* (1954): "El antipoema..., a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealis-

8 Salvador Álvaro, *Para una lectura de Nicanor Parra*, Universidad de Sevilla, 1975.

– "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad" en *Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Universidad Autónoma de México, págs.95-116.

– "Viaje por las hojas de Parra", revista *La Estafeta del viento*, nº 6, otoño/invierno 2004, págs. 21-27.

– "La poesía morirá si no se la ofende" (Sobre la *Obra Poética Completa* de Nicanor Parra), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 680, Madrid, Febrero 2007, págs. 148-153.

ta —surrealismo criollo o como queráis llamarlo—."[9] No obstante, diez años antes, en una carta que escribe desde Oxford a su amigo Tomás Lago, ya tiene muy clara la concepción poética que quiere poner en práctica y los reproches que se ve obligado a hacer a la tradición más reciente: "Me parece que el arte no puede ser otra cosa que la reproducción objetiva de una realidad psicológica... Un poema debe ser una especie de corte practicado en la totalidad del ser humano, en el cual se vean todos los hilos y todos los nervios, las fibras musculares y los huesos, las arterias y las venas, los pensamientos, las imágenes y las sensaciones, etc., etc."[10]

En el poema "Test" del libro *La camisa de fuerza* (1969), Parra pone en práctica todos sus principios poéticos en un texto metapoético que se interroga precisamente sobre las características de la antipoesía: "¿Qué es la antipoesía?/ ¿Un temporal en una taza de té?/ ¿Una mancha de nieve en una roca?/ ¿Un espejo que dice la verdad?/ ¿Un bofetón al rostro del Presidente de la Sociedad de Escritores?/ ¿Un ataúd a chorro?/ ¿Un ataúd a fuerza centrífuga?/ ¿Un ataúd a gas de parafina?/ ¿Una capilla ardiente sin difunto?" El poema va reproduciendo, como vemos, lo más objetivamente posible una realidad psicológica, la "antipoesía", al proponerla como resultado de la levitación continua de la interrogante en relación con aquellos aspectos de la realidad que, indudablemente, no son la antipoesía, pero se articulan como resultado de los mismos efectos que produce la antipoesía al asociar aspectos de la realidad no relacionados lógicamente entre sí. Estos versos no son exactamente metáforas o imágenes creacionistas, sino que unas veces parecen paradojas, otras frases hechas, discursos extra literarios, *slogans*, delirios, etc., aunque todos tienen algo en común: la yuxtaposición de elementos que parecen no guardar ninguna relación. Es decir, la asociación –aparentemente– libre e inconsciente de objetos pertenecientes a la realidad y distantes entre sí, en su materialidad o su sentido.

Podríamos identificar aquí el ingrediente surrealista que Parra reclama para su poesía. Como él mismo decía en la carta citada: "el individuo no tiene importancia en la poesía moderna sino como un objeto de análisis psicológico". Ahora bien, Parra es un antipoeta, pero no un mago y, por lo tanto, no podemos considerarlo como un surrealista ortodoxo, ni siquiera un "surrealista criollo", como él mismo se definió. Parra es, en cambio, un matemático, un físico, un hombre de ciencias, al que le interesa la interpretación del hombre que ejecuta la psicología, porque precisamente no se trata de interpretación sino de análisis científico. Y el

---

9 Entrevista a Nicanor Parra en la revista *Atenea*, nº380-381, págs. 46-48.

10 Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*, ed. de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1988, pág.91.

mismo, o parecido, procedimiento es el que propugna para la poesía. Parra, más que un mago, es un "prestidigitador" que construye sus tinglados poéticos, sus antipoemas, sus artefactos, con plena conciencia de que son productos artificiales, productos del hombre, pero artificiales: "A diferencia de nuestros mayores/ —y esto lo digo con todo respeto— nosotros sostenemos/ que el poeta no es un alquimista/ el poeta es un hombre como todos/ un albañil que construye su muro:/ un constructor de puertas y ventanas."

Parra, lejos de la frivolidad lúdica de algunas manifestaciones vanguardistas, afirma, sin embargo, el carácter rehumanizador de la antipoesía. El nuevo artificio surgido del absurdo del mundo moderno debe tener alguna utilidad para el hombre. Cuando Parra afirma que "la vida no tiene sentido", para Julio Ortega parece claro que lo dice desde "el absurdo hallado" y que este encuentro se produce precisamente contra el sinsentido de la vida, como una nueva "búsqueda de otro sentido para ella: búsqueda amarga y sarcástica, hecha de humor y fantasía, de rigor y de patetismo": [11] "Yo soy el individuo./ Bien./ Mejor es tal vez que vuelva a ese valle,/ A esa roca que me sirvió de hogar,/ Y empiece a grabar de nuevo,/ De atrás para adelante grabar/ El mundo al revés/ Pero no: la vida no tiene sentido".

Humor y sarcasmo actúan como recursos subversivos, dinamitando otra de las constantes tradicionales en la poesía moderna: la ironía. Nicanor Parra, aunque parezca lo contrario, no ironiza o, para decirlo más exactamente, no se limita a ironizar en su poesía, no se limita a proyectar su inteligencia superior con la intención de establecer una distancia entre la realidad y el mundo privilegiado de la creación sublime —al modo de Borges, por ejemplo, cuando utiliza el sistema analógico tradicional como si fuese una verdad, pero desde la conciencia de su artificialidad—; Parra, en cambio, "ridiculiza" la realidad al mostrarla como un absurdo que se cree lógico, y ridiculiza la poesía al presentarla como discurso "sublime" de esa realidad. Y, por supuesto, se ridiculiza, ridiculiza al propio "antipoeta": "Ni muy listo ni tonto de remate/ Fui lo que fui: una mezcla/ De vinagre y aceite de comer/ ¡Un embutido de ángel y bestia!"

Tampoco pretende Parra, en ningún momento, que la antipoesía sea ninguna clase de verdad al servicio de un utópico hombre futuro. Simplemente la pone ahí, como un producto más de la inseguridad, de la fragmentación, de la falta de valores profundos, de la duda, de la condición del hombre del siglo XX: "Generoso lector/ quema este libro/ No representa lo que quise decir/ A pesar de que fue escrito con sangre/ No representa lo que quise decir." En este sentido, convendría que

---

11 Ortega, Julio, "Sobre la poesía de Nicanor Parra", en *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971, pág.260.

De izda. a dcha. Isabel Hierro, Amparo Gastón, J.M. Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Ángel González, Ricardo Zamorano, Gabriel Celaya. Madrid 1962. (En casa de JMCB)

nos detuviésemos un instante en otro de los grandes problemas que ha planteado la antipoesía: el de su más correcta ubicación dentro del mapa historiográfico de la literatura latinoamericana contemporánea. ¿Es la "antipoesía" una manifestación característica de la llamada "cultura neovanguardista" surgida en los años cincuenta/sesenta? Peter Bürger señalaba en su texto ya clásico que, en la mayoría de los casos, "la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas".[12] Sin embargo, podemos constatar la existencia de proyectos artísticos, tanto en los momentos iniciales de la vanguardia como en otros más tardíos, que mantienen un decidido carácter antinormativo desde su propia lógica interna, ejecutados además con una lucidez y efectividad verdaderamente admirables. El caso de Parra y la antipoesía sería uno de los más destacados. La poesía del Parra más maduro aparece en el contexto neovanguardista de mitad de siglo al que nos hemos referido, pero ese momento problemático, también es señalado por los especialistas con otros rótulos como, por ejemplo, los de "rehumanización", "ocaso de las utopías" o "fin de la modernidad".

12 Burguer, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, pág. 115.

Si aceptamos la existencia de un espacio cultural posmoderno, marcado por la heterogeneidad, quizá no nos resulte demasiado complicado situar allí a Parra y a su antipoesía. El posmodernismo se define como el fin de un proceso que se inició con los movimientos de vanguardia y en el que la subjetividad se ha ido diluyendo hasta poder hablar de un ocaso de los afectos. Esta percepción del sujeto como pura fragmentación, como objeto descentrado es constante en la obra de Parra.[13] El fin del yo burgués significa también el fin de los estilos individualizados, de los "poéticos románticos" como diría Parra, el fin de los sentimientos entendidos como liberación de una trascendencia, y que se manifestarán ahora como "intensidades" que se asocian libremente en una especie de euforia próxima a la que se produce en la esquizofrenia.[14]

En definitiva, podemos concluir que, desde el punto de vista teórico, la antipoesía intenta definirse como un simulacro de poesía que quiere ser poesía negándose como poesía. Sin embargo, la poesía de Nicanor Parra, sin duda la más cumplida expresión de la antipoesía, es, gracias al proyecto rehumanizador que introduce en su lógica interna, un discurso implacable que nos pone una y otra vez contra las cuerdas, acosándonos con los golpes de la miseria e irracionalidad de la condición humana. ¿Han desaparecido totalmente de esa poesía el lirismo o la sentimentalidad? Indudablemente no. La diferencia está en que ese lirismo o esa sentimentalidad o, incluso, ciertos valores que tienen que ver con lo "humano" (si es que este término señala algo realmente existente) se perciben en la "antipoesía" como algo totalmente diferente, desde otro lugar, otra orilla, otro espacio que no se corresponde ya con el espacio de la tradición poética canonizada.

Creemos que cuando Ángel González escribe y publica un poema como "Contraorden" (Poética por la que me pronuncio ciertos días)" está queriendo colocarse en este otro espacio diferente al de la tradición canonizada, el espacio, como he dicho en otro lugar, de una "literatura sin literatura": "Esto es un poema.// Aquí está permitido/ fijar carteles,/ tirar escombros, hacer aguas/ y escribir frases como:// *Marica el que lo lea,/ Amo a Irma,/ Muera el...* (silencio)/ *Arena gratis, /Asesinos/ etcétera.*// Esto es un poema./ Mantén sucia la estrofa./ Escupe dentro.// Responsable la tarde que no acaba,/ el tedio de este día,/ la indeformable estolidez del tiempo."

---

13 Convendría recordar aquí lo que acerca del "sujeto" de la antipoesía afirman los críticos canónicos ya citados y que Marcela Romano resume en su libro muy acertadamente. Véase el libro citado de Debicki, especialmente el capítulo III.

14 Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, págs. 35-40 y 61-66.

Uno de los primeros "procedimientos" que Ángel González pone en marcha cuando su escepticismo sobre la propia imagen del "personaje poético" tradicional le hace descreer de la eficacia del discurso poético que había desarrollado hasta entonces, es el del prosaísmo o prosismo. Recurso que Gonzalo Sobejano caracterizó como extrañamiento del espacio canonizado como poético, es decir, como introducción de "la prosa del mundo" en el poema.[15] Para añadir más adelante una definición significativa del "prosema gonzaliano": "... un poema irónico en el que deliberadamente actitudes, temas, motivos, estructuras o palabras del mundo de la prosa y de la prosa del mundo, rebajando aquello que se esperaría desde competencias, contextos y códigos que entienden la poesía como expresión de lo más noble y lo más bello, crean una tensión intelectiva entre belleza y verdad, idealidad y realidad, elevación y modestia, gravedad y levedad, cuyo efecto estriba en una agudeza epigramática desencubridora."[16]

Los procedimientos narrativos no son ajenos a la poesía discursiva, conversacional, realista, en definitiva, que cultivaron en la posguerra los poetas sociales y en la que indudablemente se formó el propio Ángel González. Tanto Debicki como Sobejano citan algunos párrafos del prólogo de Ángel González a la poesía de Gabriel Celaya, en los que enumera una serie de enseñanzas que debe agradecer al poeta vasco: "Para mí la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos; que en el verso tienen cabida no sólo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas..."[17] Los "prosaicos atributos y artefactos del hombre" nos sitúan bastante bien en el tema que venimos tratando. Gabriel Celaya, el poeta que según Ángel González practicaba "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 trascedentes derivadas del ansia de eternidad",[18] había justificado también teóricamente sus principios poéticos en un

---

15 Sobejano, Gonzalo, "Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González", en *Simposio-Homenaje a Ángel González*, ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, José Esteban/ Universidad de Nuevo México, 1987, págs. 23-54.

16 Sobejano, Gonzalo, "Un prosema de Ángel González, más ciertas precisiones", en *En Homenaje a Ángel González: ensayos, entrevistas, poemas*, ed. de Andrew Debicki y Sharon Keefe Ugalde, Boulder, University of Colorado, 1991, págs. 85-96.

17 González, Ángel, "La obra poética de Gabriel Celaya", introducción a *Poesía* de Gabriel Celaya, Madrid, Alianza Editorial, 1997. Incluido en *La poesía y sus circunstancias*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, págs. 287-311.

18 Ibid. pág.295.

extraordinario texto, desafortunadamente no muy conocido, publicado cinco años antes: *Inquisición de la poesía* . En esta obra, en el apartado cuarto, "Embellecimiento y prosaísmo" del capítulo segundo, "Cuestión de palabras", Celaya aborda las características del prosaísmo poético, apoyándose en las construcciones teóricas de los Formalistas Rusos y, más concretamente, en Sklovski y Jakobson. Del primero toma su concepto de "extrañamiento" y del segundo la necesidad de elegir la palabra poéticamente expresiva para producir el efecto deseado, con todo lo cual concluye que "el prosaísmo, no en cuanto algunos pretenden disculparlo diciendo que ninguna palabra por vulgar que sea es fea en sí misma, sino precisamente en cuanto choca, escandaliza y extraña en el poema, produce una sorpresa, es decir, tiene una función poética que lo legitima."[19] Para añadir a continuación : "Pues es claro que si yo apeaba al lenguaje y buscaba una poesía coloquial, de tú a tú... no era porque yo creyera que así facilitaba la comunicación con un lector poco preparado y poco dispuesto a esforzarse en la busca de un contacto poético, sino porque quería tocar alarma, y... hablar vulgarmente, sin coturno, e incluso recurriendo muy deliberadamente a modismos y frases hechas, me sonaba a novedoso. De una manera paradójica encontraba en el lenguaje `común ´ esa indispensable sorpresa de lo que parece oído por primera vez..."[20]

Cuando, con motivo del discurso de recepción del Premio Reina Sofía de Poesía, Ángel González cita a Sklovski para afirmar que "el poeta es simplemente un iluminador, un ilustrador de la vida, tarea mucho más importante de lo que en principio puede parecer" y añade más adelante: "ese iluminador de oficio se acerca a la condición de demiurgo cuando, al iluminar, da a luz, alumbra en nuestra conciencia nuevas visiones de la realidad. Y en eso reside la capacidad activa, modificadora de la poesía",[21] está siguiendo, sin duda, muy de cerca a su maestro Gabriel Celaya. Como señala Debicki, la lección de la poesía de Celaya, "motiva en Ángel González el desarrollo de una poesía abierta a lo cotidiano y a la vez compleja y creadora" y además confirmaría la importancia que éste concedía ya a la "perspectiva" y a "una visión cambiante y relativista en la poesía".[22]

---

19 Celaya, Gabriel, *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 105.

20 Ibid.

21 González, Ángel, "La poesía y otras dudas" en *La poesía y sus...*, ob. cit. pág.475. González llega a utilizar la misma cita que Celaya en su libro: "Para recobrar nuestra percepción de la vida –dice Shklovski (*sic*)–, para hacernos sentir las cosas, para hacer que la piedra sea una piedra, existe lo que llamamos arte. La finalidad del arte es proporcionarnos una sensación de las cosas, una sensación que debe ser visión y no sólo reconocimiento."Véase la página 102 de *Inquisición de la poesía* de Celaya.

22 Debicki, A.P. *Ángel González*, Madrid, Ediciones Júcar, 1989, págs. 80 y 81.

El otro gran rasgo significativo de los procedimientos antipoéticos es sin duda el recurso discursivo que va desde la ironía a las formalizaciones humorísticas que llegan a desembocar en el chiste. A menudo, incluso recientemente en un momento muy poco delicado y por parte de un desdichado poeta contemporáneo del propio González, este rasgo de su poesía ha sido juzgado de modo peyorativo, quizá al considerarlo los "poético-románticos", como los llama Parra, poco elevado o poco digno de la solemnidad de la "verdadera" poesía. El propio Ángel González, en el prólogo antes citado, se ve en la necesidad de justificar las razones que le llevaron a abundar en esos procedimientos: "...lo paródico suele arrancar en mí de algo positivo: el amor por lo parodiado (Véase por ejemplo `Oda a la noche o letra para tango´)... los chistes a los que soy propenso son el resultado de la manipulación de las palabras y que, por tanto, no se salen de las fronteras de lo que suele considerarse como estrictamente poético. Y aún podría añadir que en alguna ocasión el chiste ha sido una forma de liberarme de sentimientos que no podría expresar de otra manera , sin incurrir en lo patético (véase `Eso era amor´)".[23] González se defiende y defiende la utilización del ingrediente humorístico en el poema como un modo de "extrañamiento", esto es, como un procedimiento más, al igual que el prosaico, para distanciarse del discurso poético canonizado y encontrar así una voz más literariamente "sincera".

En la antipoesía, como sabemos, el ingrediente humorístico es fundamental. Los "artefactos" parrianos, tan cercanos a algunos poemas breves de Ángel González, se basan en la manipulación humorística de mensajes codificados por el lenguaje informativo, comercial o social. Tal y como hemos estudiado en otro lugar, la apelación a la ridiculización humorística tiene una relación muy estrecha con el procedimiento mismo de la antipoesía.[24] De alguna manera, como el mismo Ángel González señala en el prólogo antes citado, el humor es utilizado como fórmula imprescindible para suturar las heridas abiertas por la percepción de la disolución o el descrédito del sujeto poético. El humor no es solamente una elección temática o formal, sino que, al igual que ocurre en la antipoesía de Parra, el humor en González aparece en el poema como un constituyente más desde el momento mismo de su elaboración, como un significante específico.[25] Esta elabo-

23 González, Ángel, introducción a *Poemas*, ob.cit. pág. .23

24 Salvador, Álvaro, "Ironía y parodia (El chiste)" en *Para una lectura de Nicanor Parra*, ob. cit.

25 Debicki señala esta cualidad en la ironía: "hay que verla no como un recurso aislado, sino como un modo de matizar el enfoque de cualquier asunto tratado, de evitar una manera simplista de interpretar la realidad", en Ángel González, ob.cit. pág. 49. Lo que Debicki no advierte es que la ironía es un paso que conduce al humor (al chiste) y ahí se produce el mismo fenómeno de organización que él señala para la ironía.

ración del poema, muy cercana al chiste, lo es en el sentido no verbal ni intelectual, sino tendencioso, para utilizar un término freudiano. Más allá de los irónicos juegos de ingenio o de palabras, lo que carga de un sentido especial a este poema chiste es la tensión que se produce en lo que podríamos llamar su "contenido": "Poeta de lo inefable.// Logró expresar finalmente/ lo que nunca dijo nadie.// Lo condenaron a muerte."

No es sólo el personaje poético épico-lírico Ángel González el que está en crisis a finales de los años sesenta, sino también la subjetividad identitaria del ciudadano Ángel González. A las razones histórico-sociales que él mismo alega en el prólogo antes citado, habría que añadir también la desazón que debió producir en el poeta Ángel González el intento de entronización de una tendencia poética esteticista y evasiva que, como él mismo denunció en alguna ocasión, aparecía como manifestación cultural elevada y modernizadora de la ideología desarrollista y presuntamente "normalizadora" del tardofranquismo. Las heridas que todavía pueden verse abiertas en *Tratado de urbanismo* ("Ángel/ me dicen/ y yo me levanto/ disciplinado y recto/ con las alas mordidas/ quiero decir: las uñas–/ y sonrío y me callo porque, en último extremo,/ uno tiene conciencia/ de la inutilidad de todas las palabras"), en *Breves acotaciones...* comienzan ya a ser suturadas por el humor y los demás "procedimientos que comportan", procedimientos ya muy cercanos a lo antipoético: "Escribir un poema se parece a un orgasmo...". No obstante el poema en el que aparece mejor encarnada la disolución del sujeto, su fragmentación en una especie de *delirium tremens* nocturno, es en "Dato biográfico" de *Muestra corregida y aumentada...* (1977), un poema que nos recuerda poderosamente a los protagonistas poéticos que Parra caracteriza como "energúmenos" ("La madre de un hombre está gravemente enferma/ Parte en busca del médico/ Llora/ En la calle ve a su mujer acompañada de otro hombre/ Van tomados de la mano/ Los sigue a cierta distancia/ De árbol en árbol/ Llora...). El poema de Ángel González, como el de Parra, se estructuran como una serie de intensidades, en el sentido en que hemos visto que utiliza este término Jameson y que, finalmente, crean en el poema una especie de estado de euforia, en cierto modo, esquizoide: "Cuando estoy en Madrid/ las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las noches./ La luz no las anima a salir de sus escondrijos,/ y pierden de ese modo la oportunidad de pasearse por mi dormitorio,/ lugar hacia el que/ –por oscuras razones–/ se sienten irresistiblemente atraídas.//...// Lo que a ellas les gusta es que yo me emborrache/ y baile tangos hasta la madrugada, para así practicar sin riesgo alguno/ su merodeo incesante y sin sentido, a ciegas/ por las anchas baldosas de mi alcoba..." Esta pesadilla de la personificación de los insectos, que va

creando en el poema una atmósfera emparentada con Kafka, no actúa únicamente como un discurso simbólico o metafórico, ideado como crítica de la sociedad española del momento, sino que intenta ir más allá, es decir, intenta reproducir el caos y la sensación pesadillesca de un sujeto descentrado en el ámbito de su intimidad doméstica. El final, en el que el poeta nos narra cómo contenta a las cucarachas dejándoles la casa durante la mayoría de las noches, salva lo patético o lo directamente terrorífico, introduciendo de nuevo una ironía que humaniza a los insectos de nuevo y dulcifica la pesadilla.

Otro de los magníficos poemas en los que Ángel González escenifica la crisis del sujeto poético es en el titulado "Así parece" de *Prosemas o menos* (1985): "Acusado por los críticos literarios de realista,/ mis parientes en cambio me atribuyen/ el defecto contrario:/ afirman que no tengo/ sentido alguno de la realidad....// Ciertas tías devotas no pueden contenerse, /y lloran al mirarme./ Otras mucho más tímidas me hacen arroz con leche...// En las noches/ mi anciana tía Clotilde regresa de la tumba/ para agitar ante mi rostro sus manos sarmentosas.../ Por su parte,/ mi madre ya difunta, con voz delgada y triste,/ asegura un lamentable final de mi existencia: manicomios, asilos, calvicie, blenorragia..." El personaje poético que el texto nos presenta es un energúmeno condenado a los peores vaivenes de la vida, desvalido, huérfano, indefenso. El poema se desarrolla en un tono falsamente solemne, retórico: "Acusado por los críticos; funesto espectáculo; citaré algunos casos; sin embargo, no ignoro/ que sus ambiguos gestos, etc., etc." Toda esa acumulación de intensidades fragmentarias, basadas en efectos afectivos sentimentales, en este caso concreto familiares (fundamentalmente en la figura de la madre del personaje y de sus sustitutas más genuinas, las tías), crea una euforia melodramática (otro de los recursos muy presentes en la antipoesía de Parra) que al ser tratada con la ironía radicalizada deviene en su final en chiste macabro, chiste que cierra la elaboración sarcástica de este personaje poético descentrado: "Yo no sé qué decirles, y ellas/ vuelven a su silencio./ Lo mismo, igual que entonces./ Como cuando era niño./ Parece/ que no ha pasado la muerte por nosotros." Como muy bien señala Debicki, este antipoema es "un poema social en el más amplio sentido del término" porque es un poema que con su lenguaje y sus procedimientos capta de un modo admirable la "experiencia compleja de la vida de un escritor español" de esa época.

Finalmente tendremos que referirnos a un ingrediente de la antipoesía que Parra reclama como fundamental, aquello que, como hemos visto, él define como la "savia surrealista" o el "surrealismo criollo". Aquí y ahora, más que de surrealismo criollo me gustaría hablar y defender la existencia de lo que en otro

lugar hemos denominado el "surrealismo hispánico",[26] modalidad que sin duda está muy presente también en la antipoesía de Ángel González. Tomemos como ejemplo característico el poema "Eso era amor" de *Breves acotaciones para una biografía:*

> Le comenté:
> -*Me entusiasman tus ojos.*
> Y ella dijo:
> -¿Te gustan solos o con rímel?
> -*Grandes,*
> respondí sin dudar.
> Y también sin dudar
> me los dejó en un plato y se fue a tientas.

Como ya hemos señalado en otro lugar, el escenario poético que el autor despliega en este poema –un escenario galante y simultáneamente cotidiano– acaba convirtiéndose en una imagen poderosa, casi surrealista, pero de un surrealismo que podríamos calificar como "doméstico", emparentado –a mi juicio– con ese surrealismo que se desarrolla desde Pablo Neruda hasta Carlos Edmundo de Ory y que podríamos calificar como hispánico. Dos versos: "¿Te gustan solos o con rímel?" y "me los dejó en un plato y se fue a tientas" actúan como soportes del proceso de extrañamiento, de radicalización, que transforma el poema a través de un ingrediente humorístico en un producto mucho más subversivo e inquietante que el simple resultado realista.

Está claro que estos procedimientos antipoéticos aparecen de una manera más concluyente y lograda en la que podríamos considerar época de madurez de la poesía de Ángel González, la que ya hemos señalado y que se extendería desde *Tra-*

26 Véase mi trabajo "Neruda, el surrealismo y España", en *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía,* ed. de Guadalupe Fernández Ariza, Universidad de Málaga, 2004, págs. 223-240 [238]

tado de urbanismo (1967) a *Prosemas o menos* (1985), pero a pesar de todo estamos de acuerdo con Luis García Montero y con el mismo Ángel González cuando afirman que esos procedimientos estarían ya presentes en la obra gonzaliana desde sus comienzos, incluso podríamos añadir que se alargan también en sus últimos dos libros.[27] Del mismo modo, queremos acordar con Marcela Romano que no sólo una cierta ternura neorromántica y un compromiso de rehumanización social, teñidos de ironía, quedarían como ingredientes básicos en el desarrollo de la poesía de Ángel González, sino que su vocación antipoética, surgida como una necesidad ante la crisis de valores que experimenta el sujeto poético con el derrumbe de las verdades sagradas y trascendentes (entendiendo a la misma poesía como una de estas verdades), se va construyendo con una serie de procedimientos de extrañamiento, desde el prosaísmo hasta la radicalización de la ironía, el empleo fragmentario de intensidades y la puesta en funcionamiento de una atmósfera euforizante. Procedimientos que, sabiamente mezclados con los demás ingredientes constitutivos, otorgan a la poesía de Ángel González una personalidad y originalidad que lo singularizan como uno de los poetas españoles más significativos y renovadores de la segunda mitad del siglo XX.

27 García Montero, Luis, "Historia y experiencia en la poesía de Ángel González" en Ángel González, Revista *Litoral*, nº 233, Málaga, Julio de 2002, pág.239. y Gónzález, Ángel, "Introducción" a *Poemas*, ob. cit. pág. 21