

## LA CRISIS DE LA UTOPIA EN ANGEL GONZÁLEZ

(A propósito de "Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan")<sup>1</sup>

Francisco J. Díaz de Castro  
Araceli Matas Rosselló

José Olivio Jiménez, en su ensayo sobre "TRATADO DE URBANISMO"<sup>2</sup>, distingue cuatro ejes temáticos en ese libro: frustración ante el presente, nostalgia de un mundo natural, esperanza de un más alto ordenamiento humano y social, y fe, vacilante y por ello dramática, en el hombre. "TRATADO DE URBANISMO" puede considerarse el mayor logro del autor hasta ese momento, no existiendo variaciones fundamentales de orden temático o formal respecto de los libros anteriores, como coinciden en señalar sus principales críticos: Rodríguez Padrón (1967)<sup>3</sup>, Alarcos Llorach (1969)<sup>4</sup>, Martino (1970)<sup>5</sup> y J.O. Jiménez. (También E. Miró (1975)<sup>6</sup> y J. García Hortelano en su controvertido estudio antológico de 1977<sup>7</sup>, entre otros).

En efecto, es la tensión dialéctica entre la angustiada visión de la realidad presente y el sentimiento de esperanza en el futuro histórico del hombre como fruto del compromiso

social —además de una continua experimentación técnica— lo que caracteriza, con diferentes matices en cada libro —vid. Alarcos y J.O. Jiménez— una trayectoria poética de considerable coherencia y de gran profundidad en la indagación de la realidad —J.O. Jiménez—. Bien es cierto que a lo largo de su obra ha ido derivando hacia un escepticismo que le lleva a una expresión cada vez más irónica<sup>8</sup> y a una progresiva negación de la utilidad de la palabra o, como dice J.O. Jiménez",... en relación con ese sentimiento de frustración humana total, sirviéndole y al mismo tiempo condicionada por él, está en "TRATADO DE URBANISMO" levemente apuntada la correlativa asunción de otra inutilidad, la de la palabra"<sup>9</sup>.

En "MUESTRA...", y como desarrollo de su último libro, hallamos una visión nihilista fruto de la crisis de la dialéctica señalada antes. A nuestro juicio es un fenómeno que se da también en las publicaciones últimas de otros

(1) Ed. Turner, 2ª. Edición, 1977

(2) José Olivio JIMENEZ, "De la poesía social a la poesía crítica :a propósito de "TRATADO DE URBANISMO", (1967), de Angel González", en "DIEZ AÑOS DE POESIA ESPAÑOLA, (1960-1970) "M. Insula, 1972, pp. 281-304. En particular, 293-301.

(3) Jorge RODRIGUEZ PADRON, "Sobre Angel González, "Tratado de Urbanismo", C.H., nº 216, 1967.

(4) E. ALARCOS LLORACH, "Angel González, poeta", Universidad de Oviedo, 1969.

(5) Florentino MARTINO, "La poesía de Angel González", P.S.A., LVII, nº CLXXI, Junio 1970.

(6) E. MIRO, "La poesía desde 1936", en "Historia de la literatura española", Guadiana, 1965, vol. III.

(7) Juan GARCIA HORTELANO, "La Generación poética del 50" Ed. Taurus, 1977.

(8) ALARCOS ya señalaba en su estudio que "Grado Elemental" (1962) y "Tratado de Urbanismo" se diferencian, en el tono irónico, de los libros anteriores.

(9) J.O. JIMENEZ, op. cit., pág. 296.

miembros de su generación, como Caballero Bonald o Valente, y que provisionalmente calificaríamos de “desencanto” o de “crisis de la utopía”, entendiendo ésta como el objetivo, no realizado aún históricamente, de su compromiso. Así, algo ha cambiado en la poesía de González desde “**TRATADO DE URBANISMO**”, que venía gestándose en ese último libro. Nuestra hipótesis es que se ha roto la tensión dialéctica entre rechazo de la realidad actual y fe en el hombre. La total desaparición de ésta y la consiguiente negación de la palabra como arma y medio de conocimiento llevan ahora al poeta a una poesía metafísica, a una constatación desolada de la imposibilidad del ideal.

El poeta nos narra en el libro la ruptura del equilibrio de su obra anterior: es la crónica escéptica de una deriva ideológica y poética que se intenta exorcizar constatándola mediante imágenes teñidas de sarcasmo o de nostalgia. Descubrimiento psico-analítico de la falsedad de la creencia en uno mismo como entidad unitaria y permanente. Desenmascaramiento de la banalidad de las ilusiones humanas, sociales, poéticas. Fracaso de las coartadas vitales arrolladas por la evidencia del fin:

“Son las reglas del juego inapelables y justifican toda, cualquier pérdida.  
Ahora sólo lo inesperado o lo imposible  
podría hacerme llorar:  
Una resurrección, ninguna muerte”. (Epílogo).

Ya en el título nos manifiesta la temática central y la perspectiva desacralizadora ante la poesía y las “actitudes sentimentales” del poeta. Muy significativo habida cuenta del cuidado con que González ha evitado siempre hacer ostentación impúdica de sentimentalismo<sup>10</sup>. Todo el libro gira en torno al testimonio personal del desvanecimiento de la esperanza de todo tipo y, consecuentemente, en torno a la actitud desencantada y autocompasiva que se expresa a través de la ironía, la visión del tiempo destructor, el uso de violentas contraposiciones. —Vid. Alarcos— y, en general, el acercamiento a una estética barroca, muy cercana a la sensibilidad del más oscuro Quevedo.

El tema de la poesía es fundamental en todo el libro. Se halla entretrejado de definiciones y la tercera sección del mismo, además de los poemas “**A la poesía**”, “**Oda a los nue-**

**vos bardos**” y “**Dato biográfico**”, se centra en dicho tema. El autor parte de que la palabra poética no tiene ninguna posibilidad de conmovir las rígidas estructuras de la realidad:

“Escribir un poema: marcar la piel del  
agua”.  
“Poética”

La argumentación en pro de esa perspectiva ocupa todo el libro, y es significativo que la mayor parte de los poemas añadidos en la edición de 1977 trate precisamente de esa cuestión. La conclusión definitiva es la de la nulidad de la poesía como medio de transformación de la realidad. Todo lo más, su utilidad se agota en el conocimiento de la impotencia. Y ello provoca una amarga autocrítica:

“Me arrepiento de tanta inútil queja  
de tanta  
lamentación improcedente”  
“Epílogo”

Como complemento de la misma, González va aplicando su negación a las tendencias poéticas contemporáneas, con la excepción de la poesía social, como veremos luego. Es sarcástico al parodiar la poesía hermética, el purismo juanromanesco y la poesía exquisita de última hora.

Una parte del libro (**Metapoésia**) y algunas referencias sueltas tratan de describir la insegura poética de la negación. A veces parece inclinarse por la “poesía impura”. En otras ocasiones afirma la sátira como actitud estética:

“Sacarte a las calles  
despeinada,  
ondulando en el viento  
—libre, suelto, a su aire—  
tu cabello sombrío  
como una negra y larga carcajada”  
 (“A la poesía”)

Pero no olvidemos que, en última instancia —y el título lo advierte—, se trata de actitudes calificadas de “sentimentales”, por lo que su validez no trasciende el momento emotivo de la escritura. A este respecto interesa comentar brevemente el poema “**Dato biográfico**”, que confirma nuestra apreciación:

(10) Expresado en sus poemas y en distintas autodefiniciones y entrevistas, como las respuestas a Batlló en su “**Antología de la nueva poesía española**”, El Bardo, 1958 y, diez años más tarde, a A. Hernández, en “**Una generación desheredada: la poética del 50**”, Ed. Zero ZYX, 1978, o la reciente entrevista en “**El viejo topo**” n.º 11, agosto, 1977, pp. 51-53.

La poesía, simbolizada por las cucarachas, está al acecho de la obnubilación del poeta desengañado que tiene clara su inutilidad:

“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”.

En ocasiones, cuando el poeta cede a la nostalgia, al sentimentalismo o a la soledad, es decir, cuando está “fuera de sí”, la poesía ocupa su intimidad simbólica:

“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.

A veces las complazco, no porque tenga en cuenta sus deseos sino porque me siento irresistiblemente atraído por oscuras razones hacia ciertos lugares muy mal iluminados en los que me demoro sin plan preconcebido hasta que el sol naciente anuncia un nuevo día”.

La alegoría se cierra con el regreso a casa: simbólicamente, la vuelta a la conciencia, el control de la intimidad. El resultado es el restablecimiento de la negación, con mucho de melancolía:

“Ya de regreso en casa, cuando me cruzo por el pasillo con sus pequeños cuerpos que se evaden con torpeza y con miedo hacia las grietas sombrías donde moran, les deseo buenas noches a destiempo pero de corazón, sinceramente, reconociendo en mí su incertidumbre, su inoportunidad, su fotofobia, y otras muchas tendencias y actitudes que —lamento decirlo— hablan poco en favor de esos ortópteros”.

Si la poesía es un eje del libro, tanto como experimentación formal cuanto como tema global, no lo es menos otro que se relaciona aún más directamente con la biografía de Angel González, con su intimidad: la vivencia del tiempo. Se trata de una materia de imágenes y a la vez de un verdadero motivo temático estrechamente vinculado a la historia personal. Todos los elementos autobiográficos se articulan en torno a la doble sensibilidad tem-

poral de la fugacidad de las vivencias y de la presencia obsesiva de la muerte. De esta forma lo que calificábamos de crisis de la utopía aparece ahora en su sentido más pleno. Tras la negación funcionalista de la poesía hallamos la tendencia a la adopción de una actitud individualista frente al absurdo de la existencia, fruto del desencanto por la quiebra de ideales anteriores y fruto también de una angustiosa vivencia de la soledad frente a la muerte, que en algunos momentos llega a recordarnos algo al Blas de Otero más desolado.

Esta experiencia del tiempo se expresa a través de una descripción simbólica recurrente de escenarios desolados, en cuya formulación literaria actúan reflejos quevedescos, machadianos y cernudianos.

“... la obscenidad del tiempo, sus siniestros designios.

¡qué desgracia!

Ahora,

cuando salga a la calle,  
cualquiera  
podrá ver en mi rostro  
—lo mismo que en las piedras profanadas de  
un viejo templo en ruinas—  
los nombres, los deseos, las fechas que componen —abandonado todo a la interperie—  
el confuso perfil de un sueño roto,  
el símbolo roído de una yerta esperanza”.

El tratamiento de la temporalidad tiene dos aspectos característicos complementarios, fruto de la visión unitaria de la historia de España y de su historia personal. El tiempo histórico es explícitamente el de la dictadura, el de su juventud de poeta comprometido. Para González, desde la perspectiva actual, esa historia negra sigue siéndolo, el tiempo personal se expresa mucho más amplia y diversamente. A la esperanza juvenil le ha sucedido una pasividad escéptica no exenta de nostalgia. Y el tema del tiempo destructor está estrechamente relacionado con esa característica del recuerdo. Se ha llegado al convencimiento de lo efímero de la existencia, enfoque originado en la postura existencialista, conectada con el sentimiento de fracaso, colectivo e individual, frente al proceso histórico.

No obstante las referencias directas, hay una gran variedad de imágenes que cobran dimensión temporal en estos poemas. Destacan las imágenes del viento, cuya presencia o ausencia coadyuva a marcar el ritmo temporal. Las imágenes del agua se aplican a la sensibilidad de lo efímero del esfuerzo humano y a la visión relativista del río heraclitano. En general, imágenes de las ruinas, del mármol, de la desolación. Imágenes espaciales

a través de las cuales lo descriptivo se convierte en simbólico, e imágenes del tiempo en sus contrastes presente/pasado, día/noche, luz/oscuridad, estaciones del año, el sucederse del sol y de la luna, y también la utilización del recuerdo de la juventud, de la edad feliz, como dato biográfico y, sobre todo, como elemento de contraste entre ese tiempo y la reflexión del presente.

En muchos momentos hallamos la huella del barroco literario, evidente deuda en todos los sentidos con la poesía de Quevedo. Diríamos que Angel González adopta toda una perspectiva barroca que en algunos momentos es absoluta, como el caso del poema "Inmortalidad de la nada". En ocasiones, sólo el considerar una esperanza de recuperación de la utopía deja caer una nota de dinamismo en el panorama destructivo del conjunto del libro. A veces es la música quien adopta el simbolismo de esa armonía ideológica: "cuando ella cesa también yo me extingo". Y permanece, aunque escasa a lo largo del libro, esa esperanza, porque su pérdida total sería la muerte en vida. Esa es también la función de la poesía comprometida. Si en general el libro es una autoelegía, es evidente su vinculación a una reflexión histórica. En esta dirección operan los poemas dedicados al recuerdo de Franco, al homenaje a Neruda o a Allende, etc. No podemos olvidar, sin embargo, que también en esa dimensión más ética de sus poemas, (en la que cabe hablar de continuidad de la trayectoria poética de Angel González), aparece también el sentimiento de fracaso irreversible tiñéndolo todo. En este matiz en que se diferencia de los libros anteriores, este tema poético converge con la temática más personal, en la que reina, como se ha visto, la negatividad:

"Todo encalló en su tiempo amargo y sucio.

Ahora,  
asomado sobre las aguas,  
la arboleda rota de esos días  
tan sólo exhibe buitres en sus jarcias"  
(Chiloé, septiembre, 1972")

Lo mismo sucede en uno de los más hermosos poemas de este libro, "Ilusos los Ulises", en el que el poeta une lo personal y lo histórico, y sintetiza las "actitudes sentimentales" más verdaderas. En él se funde, pues, la más absoluta desesperanza individual con el sentimiento de la vanidad del esfuerzo colectivo:

Siempre, después de un viaje,  
una mirada terca se aferra a lo que busca,  
y es un hueco sombrío, una luz pavorosa,  
tan sólo lo que tocan los ojos del que  
vuelve.

Fidelidad, afán inútil.

¿Quién tuvo la arrogancia de intentarte?"

Tenemos un libro que se estructura a base de contraposiciones temáticas y estilísticas. Su sentido global es el de la crisis de los ideales sociales y poéticos. Nos interesa ver ahora cómo se configuran los dos estilos que se conjugan en el libro, uno elevado, cargado de intensidad emotiva e intelectual y otro degradado en relación a él y que juega como contrapunto básico para la organización del sentido del libro. Para analizar esa configuración pasaremos revista a las constantes estilísticas y a los recursos principales utilizados.

Ya desde el punto de vista de la métrica podemos ver un proceso de creación de norma para alejarse de ella en algunos momentos significativos: la base de todos los poemas es la combinación de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos con una fuerte cesura media, estructura bimembre que a veces se corresponde con el uso de endecasílabos bímembres también. A lo largo del libro vemos intercalarse, sobre ese entramado básico, versos breves, de tres a nueve sílabas. Hay un cuidado voluntario del ritmo, que se hace pausado o se agiliza según la preponderancia de alejandrinos y endecasílabos o de heptasílabos y otros metros breves. Y es de destacar el hecho de que en algunas ocasiones se ostentan rupturas del ritmo equilibrado sobre la base heptasílabo y endecasílabo, sea en todo un poema, sea en mensajes del mismo, coincidiendo con una expresión disonante, al servicio de la emotividad o de la parodia burlesca. Puede citarse como ejemplo el caso del poema "contra-orden (poética/ por la que me pronuncio ciertos días)" El tema, la contraposición del registro lingüístico característico de la poesía "social" con el que en este libro se expresa González más sinceramente, es destacado por la expresión correspondiente en metros breves de medida diferente:

"Marica el que lo lea,  
Amo a Irma,  
Muera el... (silencio),  
Arena gratis,  
Asesinos,  
Etcétera".

con el retorno a la base métrica al final del poema, cuando el autor, en primera persona ya, establece el segundo término del contraste:

"Responsable la tarde que no acaba,  
el tedio de este día  
la indeformable estolidez del tiempo".

Otro ejemplo importante es el del poema ya citado "Dato biográfico", cuyo carácter eminentemente narrativo fuerza la longitud del verso en toda la primera parte del poema para ir adecuándose progresivamente a la base de siete y once, aumentando el lirismo al mismo tiempo que se diluye lo narrativo.

El empleo de la rima consonante tiene, en la única vez que es usada en el libro, una función paródica. Si exceptuamos el uso de la rima asonante (a/a) en "Chiloé, setiembre, 1972", el resto de los poemas no presenta rima. Por ello destaca su presencia consonante en el poema "Calambur", de expresivo título, formado por cuatro cuartetos endecasílabos de rimas abrazadas, en los que los juegos de palabras son abundantes y llegan a forzar la rima, tomando así el carácter paródico al que nos referíamos:

"Dore mi sol así las olas y la  
espuma que en tu cuerpo canta, canta  
—más por tus senos que por tu garganta—  
do re mi sol la si la sol la si la".

En otro orden de cosas, hay que señalar que el poeta, para lograr ese tono irónico, recurre a la utilización, que ya se da en sus libros anteriores, de encabalgamientos bruscos, de contraposición de títulos, de juegos tipográficos en los mismos, y de acotaciones entre guiones o paréntesis, que van explicitando matices, la mayor parte de las veces para mantener el contraste entre dos intenciones distintas a lo largo de un mismo poema, elemento de distanciamiento usado muy efectivamente por González.

De la mayor importancia es el uso de frases homófonas colocadas en paralelo, como la citada en el ejemplo anterior, o la doble imagen del poema "Entonces": "Y a hierba susurrante como un río" frente a "Ya ayer va susurrante como un río". Son continuos los juegos de palabras: "A mano amada", "Estoy bartok de todo" (ambos originan y dan título a un poema), "Ilusos los Ulises", "alma blanca" por arma blanca", "Yarg Naroid", lectura al revés de "Dorian Gray", y un ejemplo polisémico, "Ni Mars/ ni Venus/ sólo Martes de Carnaval", en que se juega con las referencias a Marx y al erotismo, negados en la historia reciente de España, con la forma "ni más ni menos", y, a la vez, con Marx, que denota Marte y lleva a Martes, adaptándose este último a la forma semilexicalizada "Martes de Carnaval", que, a su vez, trae connotación de esperpento, etc. Desde nuestro punto de vista, se recurre a una carga expresionista cuyo objetivo es ayudar eficazmente a manifestar una visión de la palabra y del mundo

que es nihilista por detrás de la virguería artística.

Otro elemento estilístico característico es la general ausencia de adjetivos. Por ello su presencia destaca más. El poeta suele utilizar construcciones de relativo o fórmulas de preposición más sustantivo para especificar matices. Esta constante estilística del primer estilo —y presente en el segundo también— está en una línea de coherencia con el tratamiento de los temas centrales del libro. Si el poeta quiere situarse frente a efusiones sentimentales —la mayor parte de las veces muy divididas—, utiliza abundantemente el adjetivo en un pasaje que cobra así carácter de rasgo estilístico con una funcionalidad muy específica:

"No aspiro únicamente  
a decorar con inservibles gestos  
el yerto mausoleo de los días  
idos, abandonados para siempre como  
las salas de un confuso palacio que fue  
nuestro,  
al que ya nunca volveremos"  
"Introducción a unos poemas elegiacos"

La imaginación poética del espacio abierto —que a veces contrastada con el simbolismo intimista de la habitación propia, como vimos— produce el mayor contingente de imágenes. Ya nos hemos referido para otro fin a la función polivalente de lo temporal. Queremos destacar ahora el papel preponderante de las imágenes de la naturaleza, casi bisémicas. Por ejemplo, la serie "NOTAS DE UN VIAJERO" combina el elemento sensorial de la descripción con alusiones de carácter histórico:

"... ante mis ojos  
levantó la tarde  
un monumento de belleza  
que parecía inextinguible:  
inmensos pabellones de silencio,  
galerías abiertas a altísimos abismos,  
columnas de reflejos deslumbrantes,  
lienzos tersos, ingravidos,  
de metal trasparente como vidrio".

Este recurso sirve, como se desprende de la lectura, de imagen y síntesis de su trayectoria biográfica y poética, y también de formulación implícita de su estado moral presente, diferente, a nuestro juicio, del que habían reflejado hasta el presente sus anteriores libros:

"Mas todo aquello  
—estatua o fortaleza,  
después de haberse erguido,

abrió dos grandes alas de misterio,  
y se perdió en un vuelo negro y rápido.  
De su presencia lúcida  
sólo nos queda ahora  
un desolado pedestal vacío  
de sombra, y frío, y noche, y desamparo”  
 (“Acoma, New México, Diciembre, 5: 15  
P.M.”).

En muchos de los poemas, lo descriptivo, sin ser elemento estructurador, es clave sensible de la relación con el mundo que el poeta perfila con sus versos: “A veces, en octubre, es lo que pasa” es muy buen ejemplo al respecto. Sobre la base de una estructura de correlaciones plurimembres, la descripción es clave simbólica del poema. Selecciona imágenes del otoño: (“las hojas comienzan a caer de los árboles/ y el frío oxida las orillas de los ríos”, “cuando el cielo parece un mar violento/, y los pájaros cambian de paisaje,/ y las palabras se oyen cada vez más lejanas, (incidencia de lo autobiográfico) como susurros que dispersa el viento”). Una vez configurado el escenario, las imágenes diseminadas en esa configuración son recogidas para transformarse unitariamente en metáfora de la propia existencia, que es el plano real oculto debajo de la descripción:

“entonces,  
ya se sabe,  
es lo que pasa:

esas hojas, los pájaros, las nubes,  
las palabras dispersas y los ríos,  
nos llenan de inquietud súbitamente  
y de desesperanza”.

No busquéis el motivo en vuestros corazones.

Tan sólo es lo que dije:  
lo que pasa”.

Advertimos muchas relaciones con la literatura del pasado, algunas de las cuales ya han sido mencionadas. Destacamos ahora la utilización del recurso del “locus amoenus” clásico que se transforma, en actitud muy barroca, en escenario y símbolo de la edad feliz que el recuerdo plantea frente a la edad madura:

“Entonces,  
en los atardeceres del verano,  
el viento  
trafa desde el campo hasta mi calle  
un inestable olor a establo  
y a hierba susurrante como un río  
que entraba con su canto y con su aroma  
en las riberas pálidas del sueño.

Ecós remotos,  
sones desprendidos  
de aquel rumor,  
hilos de una esperanza  
poco a poco deshecha,  
se apagan dulcemente en la distancia:  
Ya ayer va susurrante como un río  
llevando lo soñado aguas abajo,  
hacia la blanca orilla del olvido”.

Muy sugestivo es también el procedimiento usado en “Elegía pura”, donde, creando una imagen superrealista, se sugiere la metáfora de una caracola, pero sin abandonar el plano real:

“Aquí no pasa nada,  
salvo el tiempo:  
irrepetible  
música que resuena,  
ya extinguida  
en un corazón hueco, abandonado,  
que alguien toma un momento,  
escucha  
y tira”.

No son frecuentes las enumeraciones, pero cumplen un papel retórico muy importante en los poemas cuando aparecen. Por ejemplo la obsesiva insistencia en la música como símbolo de algo que persigue al poeta, que el poema “Estoy bartok de todo” describe minuciosamente para destacar la importancia de la inquietud constante, eligiendo muy acertadamente la música de Bela Bartok:

“... bartok de ese violín que me persigue,  
de sus fintas precisas,  
de las sinuosas violas,  
de la insidia que el óboe propaga,  
de la admonitoria gravedad del fagot,  
de la furia del viento,  
del hondo crepitar de la madera”.

Además de su evidente deuda con la poesía barroca, González refleja la huella de distintos poetas contemporáneos. Muchas veces es imitación poética de Bécquer, Cernuda, Salinas, Hernández. Pero sobre todo hay dos deudas muy claras, que sirven a fines diferentes cada una. La primera es el ya citado “Martes de carnaval” que le sirve para dar una descripción esperpéntica del pasado reciente español, en “Horoscopo para un tirano olvidado”. La segunda es una parodia de “Vino primero, pura” de Juan Ramón, a partir de la cual expresa su poética por contraste. En la primera mitad de su poema “A la poesía” sigue de cerca el juanramoniano, siempre en



