



Tradición y reescritura en la poesía de Ángel González

Verónica Leuci¹

Universidad Nacional de Mar del Plata

veroleuci@hotmail.com

Resumen

Pensar la poesía de Ángel González, unos de los principales exponentes del “medio siglo” español, supone situarnos en la encrucijada de dos universos poéticos complementarios: por un lado, su inscripción – y, a la vez, renovación – en las poéticas sociales de posguerra y, por otro, la lectura y los ejercicios de reescritura que, desde la retórica, realiza respecto de la tradición lírica española.

Esta segunda esfera interesará al presente trabajo, fruto parcial de un proyecto mayor, en el que se aborda la poesía de González advirtiendo la recuperación y reescritura de algunos géneros y tipos textuales de larga data en la tradición poética: égloga, oda, soneto, canción, entre otros. Tal perspectiva supone advertir los cruces, préstamos, renovaciones, distorsiones que la poesía gonzaliana realiza respecto de la tradición heredada, en una poética que no rechaza sino retoma de modo novedoso el legado precedente.

Palabras clave: poesía – generación del “medio siglo” – poesía española

*“Tan lejos, hoy, de aquello,
pervive sin embargo tanto entonces aquí...”
Ángel González*

En el poema que inicia su primer libro, “Para que yo me llame Ángel González”, de *Áspero Mundo* (1956), el asturiano Ángel González se refiere a un “viaje milenario” que dará como resultado, “a través de los siglos y los huesos”, al propio sujeto. Una conciencia genealógica que reafirmará luego, asimismo, en el poema “La palabra”, de *Palabra sobre palabra* (1965), en alusión a la pervivencia del lenguaje que, como el tiempo, continúa su fluir en un camino incesante, para ser alcanzado por nuevos destellos:

La palabra fue dicha para siempre.
Para todos, también.

¹Este trabajo forma parte de una Beca de Investigación otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata (2008-2010), dirigida por la Dra. Laura Scarano y co-dirigida por la Dra. Marcela Romano, con sede en el Celehis y el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.



Yo la recojo,
la elijo entre otras muchas,
la empaño con mi aliento
y la lanzo,
pájaro o piedra,
de nuevo al aire,
al sol...
(González, 1956: 173)²

Estos breves ejemplos sirven para poner en escena una cuestión central en la obra gonzaliana: la inscripción de su poesía en un itinerario, el trazado de una estirpe poética que transforma la escritura en un “proceso vivo” (García Montero, 1999: 15), jalonado de cruces, idas y vueltas, préstamos, distorsiones que emplazan la palabra poética en una evolución diacrónica signada por voces y ecos tradicionales. El poeta alude a la presencia ineludible de la historia literaria en su poesía, que convierte, de modo deliberado o inocente, la “escritura” en “reescritura”, transformando el poema en un *palimpsesto* en el que conviven, sin contradicciones, lo clásico y lo moderno (Ruiz Pérez, 2004: 285-286). Dice en “Divagación sobre los clásicos”:

Para empezar, les debemos el ser; sin ellos no seríamos lo que somos; ni siquiera seríamos. No sé si somos concientes de que escribir es reescribir, volver a decir lo ya dicho por otros, presentándolo bajo una luz nueva, añadiendo tal vez una inflexión, un tono de voz único, inconfundible, que en algunos casos merece ser oído (citado en Ruiz Pérez, 2004: 286.)

Así, el camino en el que se instala la poesía de González en su diálogo con la tradición encuentra entre sus fuentes más próximas – como señala el propio poeta – en especial a Juan Ramón, los poetas del 27, Lorca, Alberti, Rubén Darío, Antonio Machado, entre otros.³ Luego, en el eje sincrónico, su escritura se ubica en la generación del “medio siglo” o del ’50, “generación integradora, que intentó huir al mismo tiempo de la literatura social panfletaria y del simbolismo ensimismado” (García Montero, 1999: 16). Un grupo de poetas que apuesta por una “poesía de la experiencia” a la luz de las teorizaciones machadianas y, luego, de Robert Langbaum en su famoso libro homónimo, que encontraría

²Todas las citas corresponden a la edición de *Palabra sobre palabra* detallada en la Bibliografía.

³Podemos ampliar este camino citando a Ruiz Pérez, quien retoma palabras tanto del propio González como de algunos de sus críticos centrales: “En Alarcos se recogen unas palabras suyas referidas al momento en que publicó su primer libro: ‘había leído únicamente a Juan Ramón Jiménez y a los poetas del 27 (quiero decir, de poesía moderna, próxima a mí)’. Entre sus clásicos cita a Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Espronceda, Góngora y más tarde Antonio Machado y César Vallejo, pero también hay huellas de los clásicos griegos y latinos, sobre todo Homero y Virgilio” (2004: 287).



en un sector preponderante de las poéticas posfranquistas – el rótulo es explícito – su espejo más reciente.⁴ No obstante, la entrada retórica permite extender este itinerario para ir un poco más allá. A lo largo de los poemarios gonzalianos, se diseminan de modo recurrente formas estróficas y genéricas canonizadas por la tradición peninsular y clásica, que permiten advertir una escritura que parece armarse, siempre, en relación con otras, en su lectura y reescritura de materiales tradicionales que no rechaza sino retoma de modo novedoso, y que inscriben su proyecto escriturario en un derrotero de largo abolengo.⁵ Tal inscripción, permite pensar en la concepción de la *palabra en el tiempo* de Antonio Machado, faro ineludible del que abreva la poesía del ovetense, que conjuga *vida y poesía* desde la *comunicabilidad de un lenguaje común*, que permite al poeta vincular poesía e Historia desde el tratamiento íntimo, experiencial, de sus percepciones personales – que serán también colectivas o generacionales.⁶ En este caso, empero, podemos ver esta concepción poética original de cuño machadiano reformulada también, en manos de González, en *la exploración de la poesía en el tiempo*: como el lenguaje, la labor lírica no es un patrimonio privado, singular, sino que se cimienta en un entramado en el que confluyen las voces precedentes del tiempo y de la Historia.

En la prolífera constelación de textos que se arman en torno de hipotextos tradicionales, nos enfocaremos en esta instancia en la presencia actualizada de algunos materiales provenientes de la *tradición lírica*, que entroncan con la serie peninsular aurisecular y que, incluso, remiten a los clásicos: formas estróficas de larga data que irrumpen en la escena contemporánea de Ángel González. Así, por ejemplo, podemos mencionar en primer término el “Apotegma” de *Muestra...* (1977) como uno de los poemas

⁴Para ampliar estas cuestiones puede consultarse el reciente libro *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, de Laura Scarano (ed.) consignado en la Bibliografía.

⁵Partimos de las teorizaciones de Begoña López Bueno, quien señala que los principios de formación de un género responden a dos vertientes que, a la vez, pueden presentarse interrelacionadas: por un lado las *constantes retóricas* (forma exterior) y por otro las *constantes semióticas* (forma interior), que podríamos equiparar con la estructura externo-formal y con el “contenido”. Estas constantes no son inmutables, sino que van cambiando y necesitan permanentes redefiniciones en el contexto en que se instauran. Los géneros, por tanto, responden a una configuración histórica: su existencia tiene lugar desde el momento en que existe una combinación de *constantes* y eventualmente *variantes*, en el marco de una evolución diacrónica que modifica el sistema establecido para crear una nueva red de relaciones (López Bueno: 99-100).

⁶Respecto de estas cuestiones, puede consultarse el artículo de Araceli Iravedra, estudiosa de Machado y sus repercusiones posteriores en las poéticas del siglo XX, publicado en *Zurgai*, detallado en la Bibliografía, el “Prólogo” de García Montero a *Antonio Machado*, de González, como, por supuesto, el propio libro, extenso y minucioso recorrido del asturiano sobre la obra de su maestro. Por último, puede verse asimismo el libro *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma* (2003), de Marcela Romano, en especial, la “Introducción” y la “Primera parte: Poéticas del sujeto en Ángel González”.



que, desde el título, remiten a la antigüedad, con la inclusión de este tipo textual de raigambre clásica, constituido por “anécdotas, pequeñas historias que se recopilaron sobre personajes famosos de la antigüedad y que tuvieron un especial auge desde el Renacimiento, a partir de la recopilación de Erasmo” (Ruiz Pérez, 2004: 300).⁷ Aquí, la “anécdota” será protagonizada por un innostrado Orfeo, en una reescritura sentenciosa y desacralizadora del mito clásico: “No hay otra solución:/ si de verdad amas a Eurídice,/ vete al infierno./ Y no regreses nunca” (González: 299).

Luego, en esta misma línea, la *égloga* y la *oda* acompañan al *apoteagma* aportando los ecos más remotos de la trayectoria poética, en su remisión a la poesía áurea, momento de la canonización de huellas abiertas en la antigüedad. Ambas se instalan en González a partir de procedimientos intertextuales que permiten reconocer los principios de formación genéricos para releerlos y resemantizarlos en clave contemporánea. A través de la *sátira* y la *parodia*, pues, se actualizan las coordenadas tradicionales para reinscribirlas en nuevas modulaciones. En primer término, “Empleo de la nostalgia”⁸ y “Égloga”, ambos incluidos en *Procedimientos narrativos* (1972), imprimen en el poemario la renovada presencia del “género bucólico”. Desde una perspectiva paratextual, “Égloga” desarrolla una sátira desde la cual se genera una animalización paulatina que desemboca en la correspondencia plena entre monjas-ovejas: tontas, atolondradas, ruidosas, interesadas. Un rebaño pasivo guiado,

⁷El trabajo de Ruiz Pérez (2004) realiza un recorrido por la producción gonzaliana advirtiendo las resonancias clásicas en sus libros, en especial, haciendo hincapié no sólo en su inscripción retórica, sino en la presencia de tópicos, temas, preocupaciones y personajes míticos, como Orfeo, Narciso, etc.

⁸El criterio para la selección de los poemas responde a su nomenclatura paratextual, por lo tanto, este poema (trabajado más exhaustivamente en artículos en prensa), si bien semióticamente entronca de modo claro, a partir de su reformulación, con el género bucólico, será abordado aquí más brevemente. El poema, merced a un notorio cambio tipográfico, se bifurca en *dos textos*, uno contenido en el otro, que – al decir de Romano – permiten la elección de dos perspectivas de lectura, vertical la primera, cruzada la segunda (2003: 118). El “principal” es inaugurado por un sujeto en primera persona que establece desde los versos iniciales un renovado y desacralizado *locus amoenus*. De modo explícito, los tópicos más característicos del género se presentan en estos versos modernizados y banalizados: el espacio idílico en que aquellos cultos pastores tradicionales emitían sus penas, con las mansas ovejas como auditorio, son trocados por la construcción de una estampa satírica, con notorios e irónicos rasgos sensuales, en las “nostálgicas” declaraciones de un sujeto que parece funcionar en estos primeros versos a manera de un espectador y vocero de prácticas y costumbres acalladas o censurables socialmente. No obstante, la irrupción del “segundo texto” – primero yuxtapuesto y luego intercalado al principal – otorga a esta primera estrofa “burlesca” un tono “serio”, que se va desplegando gradualmente a lo largo del poema, hasta estacionarse plenamente en un registro *elegíaco* – característico del asturiano, como ha estudiado Marcela Romano (2005) -, que permite advertir la pertenencia de su título. Aquella versión irrisoria del género que aparecía en los versos iniciales, pues, en la renovación y desacralización del escenario y los actores tradicionales, es paulatinamente modificada a lo largo del texto, en el que se despliega de modo gradual un *tono elegíaco* consonante con las formulaciones precedentes, en la resemantizada “forma dialógica” que introducen las dos *tipologías* paralelas, entrelazadas y complementarias.



sobre el final, por un omnipresente “Dueño” que representa la metáfora bíblica que identifica a Dios con el “pastor” de su rebaño: “A la hora del ángelus/ fatigadas y dóciles,/ ellas mismas volvían a las celdas,/ como si las llevase del rosario/ - tironeando dulce y firmemente –/ la omnipresente mano de su Dueño.” (González: 252).

En cuanto a la *oda*, la conocida “Oda a los nuevos bardos”, incluida en el poemario *Muestra...*, circunscribe el poema desde el título en un molde específico y, no obstante, actualiza en el lector las convenciones que le permiten identificarlo para reformularlas, en un gesto que es esbozado en el poema que le precede, titulado “Oda a la noche o letra para tango”. En este último, se presenta un destinatario – “la noche”, símbolo de la tradición romántica, simbolista o decadentista – desde un lugar de banalización que se aleja del tenor laudatorio previsible: “vieja chistera inútil en los tiempos que corren” (309). En esta línea, la “Oda a los nuevos bardos” despliega, a través de *la parodia*, una crítica mordaz respecto del destinatario – “los jóvenes versificadores” o poetas “novísimos” – que se repudia en cuanto a su amoralidad poética, ahistoricismo, formalismo, antirrealismo. La grandilocuencia, el afán elogioso esperable a partir de la inscripción genérica – que remite tanto a la tradición canónica como al tono pretendido por los jóvenes poetas novísimos en sus primeros textos -⁹ serán la cara visible de la inversión que se logra a lo largo del poema, en la sustitución de los anunciados encomios por el denuesto y la crítica.¹⁰

Ambos géneros, entonces, desde la retórica, enclavan la labor poética en una línea intertextual que, a través de la sátira y la parodia, activa en el lector un amplio horizonte de expectativas que será reformulado en nuevas propuestas que actualizan de manera irreverente las convenciones genéricas. El espacio idílico y sus elegíacos actantes y los previsibles loores y elogios serán reemplazados por poemas que trastocan – formal y semióticamente – tales perspectivas, en la exposición crítica de costumbres acalladas socialmente, de prácticas censurables y de poéticas denostadas.

⁹Como señala Lanz, la “Oda a los nuevos bardos” aludía, en su referencia al género poético, a la “Oda a Venecia en el mar de los teatros”, de Pedro Gimferrer, que había cobrado un carácter emblemático entre los jóvenes poetas novísimos como representación de la nueva estética, pero al mismo tiempo ponía de relieve el tono elevado y grandilocuente del género lírico aludido que pretendían establecer los jóvenes poetas en sus primeros textos y que González iba a parodiar en su poema” (Lanz, 2005: 74).

¹⁰Una versión extendida de estas reflexiones se desarrolla en mi trabajo “La ‘Oda a los nuevos bardos’ de Ángel González: parodia y tradición”, *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española (en prensa).



Luego, el polifacético género *canción*¹¹ recorre los poemarios de modo insistente, en una de las pródigas aristas en que la poesía del asturiano se conecta con la música.¹² Una predilección por formas y asuntos musicales que, en el plano retórico, se explicita en la elección genérica cancioneril. Metros y ritmos medidos convencionales que recuperan el primitivo gesto de unidad entre poesía y canto, en una operatoria que “remeda la actividad típica y complementaria del juglar, afianzando el cauce rítmico y musical de los relatos contados, a partir del apoyo mnemotécnico de metros, moldes y figuras retóricas devenidas en tópicos de confluencia discursiva” (Scarano, 2004: 140). Esta utilización aparece en González enlazada entonces con una tradición antigua, pero atravesada a la vez por las refundiciones neopopulares románticas, modernistas y vanguardistas de Rosalía de Castro, Bécquer, Machado, Jiménez, Lorca o Alberti. Las siete tempranas “Canciones” de *Áspero mundo*, por ejemplo, despliegan un abanico de procedimientos y modulaciones afines a las versiones más tradicionales del molde: el predominio de los metros breves, la rima consonante y asonante, los estribillos, anáforas, aliteraciones, retruécanos, paralelismos, encabalgamientos...: recursos que otorgan a los poemas una musicalidad surcada por pulsiones rítmicas y orales, que se destacan, por ejemplo, en el bellísimo “Voz que soledad sonando...” (González: 29). Serán principalmente las inflexiones de la voz las que permitan proyectar estas primeras canciones gonzalianas hacia las fuentes de donde abrevan, desde las más remotas hasta las más cercanas. Desde mayoritarias formas breves, a partir de las elecciones retóricas (como la adopción del villancico), la recuperación métrica del octosílabo, la utilización de rima y las abundantes figuras de dicción, estos poemas se construyen en los lindes de la poesía y la música, conjugando y entrecruzando las fronteras de la escritura y la oralidad.

¹¹El género *canción*, como pocos, presenta múltiples facetas a lo largo de la serie literaria: tal denominación engloba diversas manifestaciones disímiles, genética, semiótica y formalmente. Tal complejidad permite dar cuenta de la *canción* como un concepto retórico plural, escindido en diversas modulaciones, desplazamientos y derivaciones a lo largo de la tradición poética. De modo general, los alcances del término pueden bifurcarse en grandes constelaciones de acuerdo con su surgimiento, estructura, usos y apropiaciones, que presentan a la vez divergencias internas: *canción petrarquista*, *canción trovadoresca*, *canción alirada*, *canción pindárica*, *canción libre* o *silva*, *canción tradicional*, etc. Este tema fue ampliado en mi ponencia presentada en el III Congreso de Literatura Celehis, desarrollado en Mar del Plata en el mes de abril de 2008, titulada “*Música en espacio: la canción en la poesía de Ángel González*”(en prensa).

¹²El propio poeta alude a la obvia presencia de la música en su poesía, reflexionando sobre esta relación recurrente: “La música aparece en mi poesía porque yo soy un músico frustrado, y lo digo muy en serio. Siempre sentí una enorme vocación de músico, desde niño, desde la primera vez que oí tocar un instrumento musical, que tendría yo tres o cuatro años (...) Estudié también por mi cuenta música, solfeo, teoría de la música, y con ese bagaje, y pocas audiciones musicales, mi amor a la música me hizo acercarme a ella de la forma que fuera. Y la única forma que me vino a mano fue la de escribir sobre música” (Gallego, 2002: 219).



Asimismo, a lo largo de poemarios posteriores se diseminan otras canciones: “Canción para cantar una canción” (1967), “Canción de invierno y de verano” (1967), “Canción, glosa y cuestiones” (1985), “Canción triste de amigo” (1992) – un sugestivo título en cuanto a la lírica galaico-portuguesa – y “Canción de amiga”(2001). No obstante, éstas actualizan la denominación genérica, renovando las propuestas previas para insistir en la asociación poesía/música desde nuevos cauces como, por ejemplo, el juego irreverente con la música popular contemporánea de “Canción, glosa y cuestiones”, poema en que la afamada canción “Cielito lindo” será reformulada en una paródica versión con claras alusiones sexuales y humorísticas: “Ese lugar que tienes,/ cielito lindo,/ entre las piernas,/ ese lugar tan íntimo/ y querido,/ es un lugar común.// Por lo citado y por lo concurrido.” (González: 380).

Por último, también en primitiva conexión con la música, el *madrigal* y el *soneto* se instalan en la producción gonzaliana aportando desde estas formas breves el espacio conciso de la reflexión amorosa, metafísica, nostálgica. El primero, representado por el “Madrigal melancólico” de *Prosemas o menos* (1985), mantiene el tópico amoroso característico de la tradición, en una versión libre de cuatro versos endecasílabos de rima asonante, con un bello juego paradójico entre “recuerdo” y “olvido”, iniciado ya por el epígrafe, extraído de un bolero de Lolita de la Colina, en clara conexión paratextual con la poesía musical, en este caso, una canción popular contemporánea: “*Se me olvidó que te olvidé...*”(383). Luego, el soneto, de larga trayectoria en la serie literaria española, remonta al Siglo de Oro, momento de la *consagración culta* de una forma de origen medieval, italiano, asociada con la música en sus albores “populares”, que retoma y fija Jacopo de Lentini, junto a sus pares de la Escuela siciliana (Fubini: 177).¹³ Ambos “nacimientos” confluyen en la poesía gonzaliana, que asocia la forma estrófica con su vinculación musical original, a través de los dos sonetos incluidos en el “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas” de *Tratado de urbanismo* (1967),¹⁴ por un lado, pero que también establece

¹³De acuerdo con Fubini, en sus orígenes se llamaba “soneto” (del latín *sonus*) a cualquier composición poética con música e, incluso, el término aludía a la música que acompañaba a la poesía. Luego, este término quedó para definir a la composición y se perdió el primer significado: se convirtió en composición en general y, por último, en composición de catorce versos endecasílabos (177). Ver asimismo el libro completo, consignado en la Bibliografía, el artículo de Mönch sobre la historia del soneto europeo, las *Anotaciones...* de Herrera o los exhaustivos estudios de Navarro Tomás o Baher.

¹⁴Los sonetos son “Soneto para cantar una ausencia” (219) y “Soneto para imaginarte con exactitud” (220). Ambos parecen funcionar en espejo, estableciéndose ya desde el título su finalidad poética: en el primero, un sujeto canta en tono elegíaco la ausencia de su objeto amoroso; luego, en el segundo, un sujeto ensimismado trueca la incierta imagen ausente por un afán de *exactitud* a través de la imaginación, que permite evocar aquellos bellísimos versos de Sor Juana: “poco importa burlar brazos y pecho,/ si te labra prisión mi fantasía”



líneas de filiación que permiten recrear en sus sonetos tópicos y procedimientos de la poesía áurea, en especial, del período barroco. En este sentido, es interesante atender a la descripción que realiza Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580) en cuanto al carácter epigramático del tipo textual, que permite conciliar en sus catorce endecasílabos las odas griegas y latinas y, en algún modo, las elegías antiguas (308). Una “hermosa composición” que requiere pureza y cuidado, templanza y decoro, esquivando la oscuridad y dureza del estilo, dada la brevedad de *este pequeño y perpetuo espacio* (Herrera: 308). Así, los sonetos se despliegan en González a partir de un registro lacónico y elegíaco característico del poeta,¹⁵ constituyendo sucintas reflexiones de un sujeto que emplaza su verso en la temporalidad, alejándose de cualquier exceso o desborde ampuloso para situarse, en cambio, en el depurado registro meditativo y lírico de la “palabra precisa”.¹⁶

Áspero mundo, poblado en la sección “Canciones” por las cadencias de la poesía española tradicional, encuentra a la vez en “Sonetos” ocho poemas que, como mencionamos, instalan en la poesía un orbe de problemáticas de reminiscencia barroca, hiladas por un *tono elegíaco* que, enmarcado retóricamente por el tipo textual, parece constituir un espacio “serio”, que deja a un lado el elemento lúdico para concentrarse en cavilaciones que sobresalen por su gravedad o solemnidad. La reflexión nostálgica sobre la ciudad natal, por ejemplo, presente en Góngora y Quevedo, será en este caso la Oviedo del recuerdo – innostrada incluso en el poema “Capital de provincia” – que parece evocarse de soslayo como un apacible *locus* de añoranza, en la perspectiva elegíaca del sujeto que enuncia: “ciudad de sucias tejas soleadas: /casi eres realidad, apenas nido” (González: 41). Luego, las meditaciones de índole “metafísica” aparecen en el molde en una renovada preocupación por el inexorable *tempus fugit*, en el soneto que inaugura la sección, “En este instante, breve y duro instante...” (González: 37). Por otra parte, la tan recurrente visita áurea a la antigüedad grecolatina a través del intertexto mitológico se hace presente en “Danae” (40), en donde, desde una *inventio* en clave contemporánea, se banaliza la

¹⁵Es interesante hacer hincapié en González en “un *dulce lamentar* que evita cuidadosamente el patetismo, el torrente declamatorio, la extensión innecesaria, a favor de un clásico estilo ‘medio’ que reconoce en la brevedad, el laconismo y la depuración sentimental sus materiales fundamentales” (Romano, 2005: 81).

¹⁶Concepto utilizado recientemente por Álvaro Salvador en su estudio titulado, justamente, “La palabra precisa de Ángel González” (2003) pero que abreva, no obstante, de consideraciones críticas precedentes, como las de Gonzalo Sobejano en “Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González” (incluido en el *Simposio-Homenaje a Ángel González* consignado en la Bibliografía), quien remite a su vez a distintos trabajos que hacen hincapié en esta “precisión”, como el insoslayable estudio de Emilio Alarcos *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)* (Oviedo, 1969), “La poesía de Ángel González” de Florentino Martino (*PSA*, LVII, junio 1979) o *Diez años de poesía española 1960-1970* de José Olivio Jiménez (Madrid, Ínsula, 1972).



anécdota mitológica para otorgarle un estatuto de modernidad y coloquialidad (Romano, 2003: 116-117). Luego, tendrá lugar también el referente amoroso a través, por ejemplo, de los poemas “Geografía humana” (39) y “Alga quisiera ser, alga enredada” (42). Estos, empero, truecan la figura femenina aurisecular, la dama *dolcestillnovista*, para reemplazarla por una imagen *vitalista* de la femineidad e, incluso, con reiteradas alusiones sensuales al cuerpo, descrito bajo claros ecos nerudianos: “Lúbrica polinesia de lunares/ en la pulida mar de tu cadera./ Trópico del tabaco y la madera/ mecido por las olas de tus mares.”(39).

A la luz de la retórica, entonces, la poesía de Ángel González extiende su itinerario poético, poblando sus poemarios con voces y presencias de largo abolengo que atañen, en especial, a la literatura española, muchas veces, en sus refundiciones de los clásicos. El legado machadiano será principal en este diálogo, a partir de su concepción de la *palabra en el tiempo* que entrecruza vida y poesía, y que en González será también la exploración de *la poesía en el tiempo*. Las palabras, las formas, los géneros tradicionales irrumpen en el marco contemporáneo en sus propuestas de actualización lírica, en busca – como decía el poeta más arriba - de “una luz nueva, tal vez una inflexión, un tono de voz único que merezca ser oído”, elecciones proseguidas, a su vez, por sus ya mentados herederos de los '80.

La poesía se concatenará pues en un derrotero constante de idas y vueltas, un continuo retorno a las fuentes ineludibles y sus permanentes innovaciones en una evolución diacrónica, que permite considerar la tradición como parte de una “identidad colectiva” (Ruiz Pérez, 2004: 283), conformada también por la historia poética, en sus redefiniciones y reapropiaciones, que constituye entonces, “un laberinto flexible de espejos, luces apagadas y puertas abiertas, que va pasando de lector a lector, de autor a autor” (García Montero: 17). Así, la poesía, el tiempo y la tradición entretejerán un universo en diálogo, en la búsqueda, *palabra sobre palabra*, de modulaciones personales.

Bibliografía

Egido, Aurora (1985). “Sin poética hay poetas’. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón* 30, Toulouse: 43-77.

Ferrari, Marta (2001). *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*, Mar del Plata: Martín.

Fubini, Mario (1970). *Métrica y poesía*, Barcelona: Planeta.



- Gallego, Antonio (2002). "Ángel González, músico", *Litoral. Ángel González: Tiempo inseguro* 233: 219-223.
- García Montero, Luis (1999). "Prólogo: Soledades y palabras (Sobre Antonio Machado y Ángel González)" a González, Ángel. *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara; 15-40.
- González, Ángel (1994). *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix-Barral.
- González, Ángel (2001) *Otoños y otras luces*, Barcelona, Tusquets.
- González, Ángel (1999). *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara.
- González, Ángel (1997). *Las otras soledades de Antonio Machado*, discurso de ingreso en la Real Academia Española, Madrid, RAE.
- Herrera, Fernando de (1580) "Anotaciones a Garcilaso". Gallego Morell, Antonio (1972). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos.
- Iravedra, Araceli (2005). "Entre las voces, una: procedimientos machadianos en Ángel González", *Zurgai (Con Ángel González)* 59 (junio): 86-96.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*, Ed. Julián Jiménez Hefferman. Granada, Comares.
- Lanz, Juan José (2005). "Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima", *Zurgai (Con Ángel González)*, 59 (junio): 72-78.
- López Bueno, Begoña (1992). "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro XI*: 99-111.
- Mönch, Walter (193?). "El soneto europeo", *Boletín de estudios germánicos* 10: 112-128.
- Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*, Mar del Plata, Martín.
- Romano, Marcela (2005). "L'aquexada pasión de Ángel González", *Zurgai (Con Ángel González)* 59 (junio): 80-85.
- Ruiz Pérez, Ángel (2004). "Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González", *Anales de Literatura española contemporánea (ALEC)* 29, 1: 283-306.
- Ruiz Pérez, Pedro (1993). "La oda en el espacio lírico del siglo XVII", *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Univ. de Sevilla-Univ. de Córdoba: 277- 318.
- Salvador, Álvaro (2003). "La palabra precisa de Ángel González", *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía.
- Scarano, Laura (2007). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Mar del Plata, EUDEM.
- Scarano, Laura (2004). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*, Madrid, Visor.
- VV.AA (1987). *Simposio-Homenaje a Ángel González* (Susana Rivera y Ruiz Fabega eds.), Madrid, José Esteban.



Datos de la autora

Verónica Leuca (Mar del Plata, 1982), es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Allí, realiza desde 2004 actividades de docencia e investigación, en la cátedra Literatura española contemporánea y en el grupo “Semiótica del Discurso”, dirigido por la Dra. Laura Scarano. En la actualidad, lleva a cabo un proyecto de investigación dirigido por la Dra. Scarano y co-dirigido por la Dra. Marcela Romano, en el marco de la Beca de Investigación otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata (2008-2010), abocado al estudio de la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma. Ha participado en numerosos Congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos sobre literatura española en revistas de alcance nacional e internacional.

