



***PENÚLTIMA NOSTALGIA DE ÁNGEL
GONZÁLEZ. LA MÚSICA COMO ELEMENTO
DE REPRESENTACIÓN POÉTICO-HISTÓRICA***

SAMUEL RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
Université Paris-Sorbonne

RESUMEN

La poesía de Ángel González constituye un testimonio excepcional de la guerra civil española y el franquismo. Escrita en gran parte durante la dictadura, desde la perspectiva del perdedor, fue a través de la ironía y diversos procedimientos alusivos que pudo escapar a la censura. Aquí nos detendremos en el papel esencial que la música juega como recurso poético-histórico para evocar los horrores de la guerra, partiendo del poema titulado “Penúltima nostalgia” en *Grado elemental* que, a su vez, será el punto de partida para conocer otros poemas de González donde la música es también empleada como elemento simbólico.

PALABRAS CLAVE: Ángel González, música, poesía, guerra civil.

ABSTRACT

The poetry of Ángel González represents an exceptional testimony of the Spanish Civil War and the Franco regime. Although written during the dictatorship from the perspective of the defeated, it could escape censorship due to its ironic and allusive tone. We will focus on the essential role that music plays as poetic-historical resource to evoke the horrors of war, based on the poem entitled "Penultima Nostalgia" in the “Grado elemental” that will also be the starting point to discuss other poems of Gonzalez where music is used as a symbolic element.

KEYWORDS: Ángel González, music, poetry, civil war.

Fecha de recepción:

13/11/2014

Fecha de publicación:

28/01/2015

I. Introducción. Ángel González: la historia en clave poética

Los aedos cantaban epopeyas acompañados por los sonidos sinuosos del *phorminx*, una especie de lira antigua. Han llegado así hasta nosotros los extraordinarios casos de seducción, incesto, asesinato, parricidio y demás histerias de los dioses. Además, sus expresiones de poder neuróticas y autoritarias, influyeron de manera definitiva en el devenir de la historia del Hombre, víctima inocente del *dies irae* pagano.

Actualmente nuestro Panteón es bien distinto, pero los entes que mueven los hilos de la historia siguen siendo extraños y caprichosos. La lira ya no acompaña nuestros cantos, ni el poeta osa siquiera entonar un solo sonido. Sin embargo, la necesidad de expresar el misterio ineluctable de la vida y de la historia, permanece.

Ángel González (Oviedo, 1925, Madrid, 2008) bien pudiera considerarse un Homero contemporáneo. Su poesía es un canto -un grito- a la vida, la muerte, la historia implacable que se impone irremisiblemente, a veces con frustración, a la cual el poeta reacciona en abstracto dándole forma estética. Su familia participó activamente en la causa republicana, sufriendo más si cabe los estragos de la guerra civil y, ya en 1934, de la revolución asturiana. Su padre, profesor de pedagogía en la Escuela Normal de Maestros, falleció en 1927. Uno de sus hermanos murió al principio de la guerra en manos fascistas, y otro hermano tuvo que exiliarse por sus actividades políticas republicanas, mientras que su hermana no pudo ejercer su profesión de maestra debido a los mismos motivos. Ángel González era sólo un niño pero estas experiencias marcarían de por vida su visión del mundo y, a través de ella, su obra poética. Él mismo nos cuenta:

Era evidente... Teníamos tan cerca la agresividad..., en la calle, en la casa, en todas partes. Inevitablemente reaccionabas ante eso. Además venía detrás de una guerra civil horrorosa que marcó profundamente la vida de todos: en el caso de algunos, para muy bien; para muchos, como yo mismo, para muy mal. Era un tema que lo llevabas a la escritura con total naturalidad, coincidía con tus preocupaciones más íntimas, y si hablabas de ti mismo, tenía que salir a relucir porque formaba parte de tu biografía (Alameda 10).

Estudió Derecho en la Universidad de Oviedo y, tras una breve experiencia como maestro rural y crítico musical en un diario local, se marchó a Madrid en 1951 donde obtuvo un diploma de periodista, si bien no logró encontrar empleo como tal, de modo que opositó a un Cuerpo de la Administración Central, aunque rápidamente pidió una excedencia para trasladarse en 1954 a Barcelona y trabajar como corrector de estilo para diferentes editoriales. Aquí comienza su trayectoria poética pública pues, pese a escribir desde su adolescencia, no fue hasta los treinta años cuando, animado por el poeta Vicente Aleixandre, decidió publicar su obra.

Áspero mundo (1956), su primer libro, aunque recoge poemas de juventud, presenta ya elementos de lo que se ha denominado “poesía social”, donde el narrador actúa como testigo y crítico de la historia, de la sociedad de su tiempo. Esta idea se

mantiene en su segundo libro *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) y, de nuevo, en su tercer libro, *Grado elemental* (1962), en el cual centraremos más adelante nuestro estudio poético-musical a partir del poema “Penúltima nostalgia”. Sus obras posteriores, en mayor o menor medida, mantienen el análisis y la crítica social como temas preeminentes.

El paso del tiempo y lo erótico-amoroso son aspectos que ocupan también un lugar muy importante en su obra. Sin embargo, en *Grado elemental* es la historia, y más concretamente la guerra civil -si bien nunca explicitada- la que subyace en los poemas. Además, hay una peculiaridad esencial en este libro, y es su fin pedagógico, implícito en el título.

En una época en la que la censura resultaba implacable, en la que numerosos intelectuales partieron al exilio, cabe preguntarse cómo pudo Ángel González escribir impunemente, desde la perspectiva del perdedor, el relato histórico de la reciente historia de España. Es aquí donde entra en juego su particular estilo, su manera especial de ver y expresar el mundo. Así lo explica Ángel González:

El tratamiento del tema -entonces prohibido- obligaba al uso de símbolos, alegorías y otros procedimientos alusivos para burlar la vigilancia del censor [...] (*Poemas* 20).

La sátira, la ironía mordaz, son otros ingredientes esenciales a la hora de aderezar el poema. A propósito de *Grado elemental*, leemos un año después la siguiente crítica:

No es frecuente en nuestra poesía contemporánea la índole satírica [...]. Zaherir es fácil y sus resultados pueden ser tan inocuos como neutralmente gratuitos. [...] Pero es bastante más complicado utilizar la sátira como un arma crítica, es decir, presentando con un ropaje irónico y aparentemente desenfadado el áspero retablo de una parcela de nuestra inmediata realidad. El ademán satírico adquiere entonces proporciones de alegato y se convierte, por su sola categoría de análisis, en un irremplazable procedimiento para acusar poéticamente una concreta situación del mundo que nos tocó vivir (Caballero Bonald 4).

Y el propio autor afirma:

El uso de la ironía fue, en principio otro imperativo de la situación. Como es sobradamente sabido, los textos irónicos exigen que el lector invierta el recto significado de las palabras; operación mental que, aunque sencilla, desbordaba de hecho la capacidad intelectual de muchos censores [...] (*Poemas* 20).

Grado elemental, como la mayoría de sus libros, está cargado de esa crítica punzante revestida en forma de sátira poética. Algunos ejemplos evidentes los hallamos en “Introducción a las fábulas para animales”, donde al final el hombre (fascista) se convierte en la versión animal que adoctrina al humano, o “Elegido por aclamación”, donde critica la represión dictatorial de la oposición al régimen, aunque sin referencias directas.

También encontramos aquí, dentro de ese abanico de “simbologías, alegorías y otros procedimientos alusivos”, la música. Sin embargo, en Ángel González, la música es algo más que una mera figura literaria tras la cual codificar su pensamiento. Con el fin de comprender mejor este aspecto, pasamos ahora al estudio del papel de la música en el universo poético de Ángel González, para después centrarnos en el análisis del poema “Penúltima nostalgia”.

II. La música como percepción de la historia en Ángel González

Ángel González se consideró a sí mismo como un músico frustrado. En sus propias palabras sabemos que

si acabé escribiendo poesía fue, antes que por otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero acto de vivir. Pero yo hubiese preferido ser músico -cantautor de boleros sentimentales- o tal vez pintor (*Guía para un encuentro con Ángel González*, 173).

Su relación con la música como fuente de inspiración fue extremadamente especial. En *Guía para un encuentro con Ángel González* hizo la siguiente afirmación:

Antes que un tema, la música es un motivo, un asunto que me sirve de vehículo para exponer otros temas: el tiempo, la nostalgia de algunos momentos vividos, el amor, la precariedad del destino humano... La música es en sí misma evocadora de emociones muy distintas, difíciles de precisar. Muchas veces, al tratar de la música, no pretendo más que acercarme a esas emociones, desenmascararlas. Otras veces, lo que pone en marcha el poema no es la música propiamente dicha, sino las canciones, las palabras de las que la música es portadora, o el clima sentimental que esas palabras crean. En cualquier caso, pienso que si mis poemas andan con tanta frecuencia por los suburbios de la música, es porque me considero un músico frustrado. La insistencia en temas o motivos musicales responde al intento de forzar con palabras un recinto para mí vedado, un ámbito maravilloso que sólo desde fuera me fue permitido contemplar (131).

En este mismo libro, en la sección “Diálogo con uno mismo a través de cinco preguntas formuladas”, a propósito de la pregunta hecha a sí mismo “¿cuál es para ti la realidad última del lenguaje?”, contesta en clara relación a la música:

[...] Las palabras están en el poema por muchas razones, pero casi siempre más por lo que connotan que por lo que denotan. La calidad de la materia sonora de la que están hechas las palabras es decisiva en poesía; la distribución de los vocablos en el verso, la rima, el ritmo, las aliteraciones, los encabalgamientos [...]. Quiero decir que sin ellos, sin los recursos sonoros, aunque las palabras cumplan todos los requisitos necesarios, apenas se podría hablar de poesía.

Las sutilezas fónicas, por supuesto, son en sí mismas insuficientes. Las refinadas combinaciones de acentos y sonidos dejarían de ser útiles -y sutiles- si no estuvieran al

servicio de la significación, potenciando y amplificando las nociones que las palabras conllevan inevitablemente.

Es importante no confundir la poesía con la música. Verlaine equivocó a muchos, incapaces de advertir que cuando escribió su famoso verso -"de la musique avant toute chose"- era sobre todo un poeta gnómico, sentencioso; en principio estaba emitiendo un juicio, dándonos una idea. Y eso es algo que nunca se conseguirá con la música, pese a los ingenuos esfuerzos de Wagner y Berlioz. El intento paralelo de desidear las palabras, de desconceptualizarlas, es el gran fracaso de la poesía moderna, atestiguado y prestigiado por ese genial especialista en productos descafeinados que fue Stéphane Mallarmé (75-76).

Es decir, la musicalidad es un elemento esencial en su poesía, valiéndose de diferentes elementos rítmicos y sonoros (ritmo, encabalgamiento, y juegos fónicos como rima, aliteración etc.). Sin embargo, es necesario que subyazca en dicha musicalidad un significado que dé sentido verbal a la obra, por eso advierte de la necesidad de distinguir ambas artes, criticando duramente al simbolista Mallarmé, pero también a músicos que, infructuosamente, intentaron crear ideas o significados con su música, tales como Berlioz o Wagner y su concepto de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. Esta dicotomía de "prima la musica, poi le parole" nos remite a un eterno debate que se retrotrae al menos a finales del siglo XV, cuando la Camerata florentina, una asociación de intelectuales pertenecientes a diferentes campos de conocimiento, concibieron una forma de teatro musical, inspirada en los griegos, llamada "ópera". Ellos pretendían recuperar el espíritu antiguo según el cual la música y la poesía formaban un único ente, sin embargo, el resultado fue una constante discusión entre la primacía del texto o de la música, sometida a diferentes cambios de moda según la época y el lugar geográfico¹.

Sin embargo, cabe preguntarse de qué manera la música interactúa poéticamente en Ángel González y, además, cuál puede ser su papel en la percepción de la historia. Primeramente se ha de recordar la necesidad de emplear procedimientos alusivos que, sin explicitar un tiempo o un lugar concretos, sugieran al lector un tiempo y un espacio comunes, esto es, la guerra civil y el régimen franquista. Sin embargo, esa representación canalizada pero no velada de Ángel González, se convirtió finalmente en un signo de identidad. La manera tan propia de acercarse a la historia y el papel que la música adquiere en ella, merecen ser analizados.

Bénédicte Mathios propone cuatro aproximaciones poéticas a la percepción de la historia por Ángel González (151-160). Una de ellas es la imprecisión, donde apenas hay referencias directas a los hechos, a la realidad misma, con frecuente uso de la sinécdoque (véase "Te tuve" en *Áspero mundo*).

La segunda es la construcción de una ilusión de testimonio directo que en realidad no es, pues no presencié ninguna batalla durante la guerra civil ya que era sólo un niño. Además, se trata de un relato contado *a posteriori* por un autor, no un soldado, y tampoco aparecen referencias directas a la guerra civil (véase "El campo de batalla", en *Sin esperanza, con convencimiento*).

La tercera modalidad consiste en “reconstituer l'histoire d'un siècle à partir de l'évocation, non d'événements historiques, mais de sensations musicales, olfactives, tactiles, visuelles, et de symboles” (156). Como en la anterior modalidad, el poeta juega entre el relato directo testimonial y la distancia propia del tiempo, donde tampoco hay referencias a acontecimientos exactos, o referentes de tiempo y espacio, sino que es a través de la evocación de los sentidos, de los símbolos, que el poeta nos aproxima a la historia.

El último sistema de representación se trata de la humanización del espacio castellano e hispanico, el cual se convierte en un cuerpo vivo donde anidan los sentimientos del autor (véase “Ancha para el dolor” en *Áspero mundo*).

“Penúltima nostalgia”, con su persistente uso de elementos musicales, visuales y olfativos, es paradigma de la tercera modalidad. Por ello, nos sumergiremos ahora en un estudio en profundidad de este poema, analizando su estructura temática, métrica y, como punto de unión, la música.

III. Análisis temático, métrico y simbólico-musical de “Penúltima nostalgia”

Grado elemental, en tanto que obra pedagógica, se divide en dos secciones, “lecciones de cosas” y “fábulas para animales”. “Penúltima nostalgia” es el tercer poema de la primera sección. Se trata de una evocación de tiempos pasados aparentemente felices pero con un punto de inflexión en el que la muerte inunda la vida y ya sólo queda del pasado la nostalgia, el recuerdo parcial, donde olvidamos la tragedia de los muertos y el hambre y sólo mantenemos la melancolía de lo efímero. Qué duda cabe de que la muerte y el hambre hacen alusión a la guerra civil. Instrumentos y diversas alusiones musicales están al servicio de esta percepción simbólica de la historia, como el violín, el tango, el bandoneón, la victrola, la marimba, el blues, el charleston, el banjo, las trompetas o el trombón.

A nivel métrico, nos encontramos ante versos libres y blancos, sin rima, resultado de la libertad también con la que el poeta se acerca a la sociedad. Esto es así en la mayoría de sus poemas, si bien encontramos excepcionalmente formas tradicionales como sonetos en algunas de sus obras (*Áspero mundo*). Por otra parte, apreciamos un predominio de versos heptasílabos (37) y endecasílabos (33), este último característico de la poesía hispana. Como veremos, esta elección no es fortuita, sino que obedece en muchos casos a patrones sutiles intertextuales que remiten a formas poéticas tradicionales, con un valor simbólico. Por otra parte, cabe destacar los versos heptasílabos agudos, es decir, de seis sílabas pero, de acuerdo a las leyes métricas, se añade una sílaba más por su carácter agudo (*Aqué dulce violín*) frente a los versos esdrújulos que, métricamente, restan una sílaba (*disonaron frenéticos*).

Dada la libertad métrica del autor, emplearemos aquí el término *movimiento* para la agrupación de versos, en lugar de *estrofa*. El poema cuenta con trece movimientos. Exponemos aquí brevemente su estructura:

Los tres primeros versos los consideramos una introducción al poema. A partir de aquí se nos habla nostálgicamente de tiempos pasados idílicos (tres primeros movimientos), donde el violín o el tango poseen un papel evocador. A continuación, encontramos una transición temática, a modo de puente musical, en el movimiento número cuatro, que nos lleva a una nueva etapa más moderna, también recordando tiempos felices, pero marcada por nuevos ritmos como el blues o el charleston (movimientos quinto y séptimo). El octavo movimiento es el punto de inflexión en el que la felicidad, la música sinuosa, es aplastada por la “apoteosis del metal” y la “estridencia” inunda el poema, símbolo del comienzo de la guerra. En el noveno movimiento la evocación termina (*Ahora/ que todo es ya pasado*) y volvemos al presente, pero el poeta lamenta el olvido de la sociedad de los muertos, el sufrimiento del pasado (movimiento diez). Los movimientos undécimo y duodécimo interpelan al tiempo, para que devuelva a la memoria colectiva a los muertos y a los asesinos. Finalmente, el último movimiento concluye con una reflexión sobre el paso de la vida, de una época que ya no volverá. Pero también recuerda. También fue testigo de otras horas. Él no ha olvidado.

Pese a la evocación de tiempos felices, desde el movimiento uno vemos elementos punzantes que explotan en el movimiento ocho con el comienzo de la guerra (*muchachas [...] algo/ despeinadas tristes también,/ algo caídas*); la victrola que lanza “serpentina gris de la tristeza” en el movimiento dos.

Una vez indicada las líneas estructurales y temáticas del poema, comenzaremos el análisis detallado del mismo, movimiento por movimiento.

Como decíamos, los tres primeros versos constituyen una introducción al poema, de los cuales los dos primeros presentan el *leitmotiv* temático, la nostalgia, y el tercero una invitación a comenzar el discurso retrospectivo, a modo de analepsis o *flash-back*.

Ha llegado el momento
de la nostalgia.

¿Recuerdas...?² (141)

Los diferentes movimientos -tal y como describía Bénédicte Mathios a propósito del tercer modo de representación histórica- están marcados por figuras sensoriales donde la música posee un papel preeminente, aunque encontramos numerosas alusiones olfativas y visuales también.

El primer movimiento, de ocho versos, es una evocación musical donde el “dulce violín”, el tango y los bandoneones aluden a la felicidad pretérita, si bien la alusión a muchachas “despeinadas”, “tristes” y “algo caídas” enturbia esa aparente felicidad.

Aquél dulce violín,
el de los tangos,
acosado por el entrecortado rumor de los bandoneones
y las felices turbas
derramando champán en los escotes
de las muchachas algo locas, algo
despeinadas, algo tristes también,
algo caídas (141).

Por otra parte, el violín adquiere un valor simbólico de primer orden, pues lo encontraremos a lo largo de todo el poema, experimentando una evolución conceptual determinante para la comprensión del poema. Aquí es símbolo de juventud, felicidad, diversión pero más tarde tomará tintes de drama y dulzura (movimiento tercero) y de muerte (movimiento quinto), para reaparecer al final, muerto también, como contraposición al revólver y la pistola (movimiento duodécimo).

El tango, también presente en su poema “Tango de madrugada” en *Tratado de urbanismo* está íntimamente relacionado con el bandoneón, instrumento típico de Argentina y Uruguay, de viento y fuelles. Fue concebido primeramente como órgano religioso portátil en Alemania. A través de la llegada de marineros e inmigrantes a Río de la Plata, se incorporó a la música de la época, y es esencial en el tango.

El segundo movimiento contiene quince versos. A modo de sinestesia, presenta una evocación musical pero también olfativa, donde se contraponen la vida natural y tranquila (perfumes y jazmines) al progreso científico y la vida acelerada (desodorantes, gasolina, olores fuertes y artificiales)

Inefable perfume el de esas horas
tan felices, que todos conocimos.
La gasolina iniciaba su reinado
por las calles atónitas,
pero los jazmines no habían emprendido aún la retirada,
ni los desodorantes
estaban preparados para sofocar la personalidad de las
axilas (141).

Como en el anterior movimiento, la evocación de felicidad no es plena, como nos recuerda la melancólica visión de una niña solitaria vendiendo flores de papel en un farol adonde acuden los perros, así como la serpentina gris lanzada por la victrola en la noche.

Junto al farol frecuentado por los perros
la niña vendía flores de papel,
aunque era la victrola,
desde el fondo en penumbra de las habitaciones,
la que lanzaba a través de las ventanas entreabiertas
la serpentina gris de la tristeza
sobre los habituales transeúntes de la noche (141).

Victrola es un arcaísmo de *vitrola*. El diccionario de la Real Academia de la Lengua ofrece la siguiente definición: “coloq. Cuba. gramola (y gramófono que funciona con monedas). Méx. tocadiscos”. El arcaísmo victrola se corresponde con el tocadiscos original que sólo reproducía discos de la marca *Víctor*. Acaso podamos interpretar aquí la vitrola, con su trompa amplificadora, como un canto a la desesperada de un sentimiento incisivo creciente, que explotará en el movimiento octavo con la evocación disonante y estridente de la guerra.

El tercer movimiento de once versos supone una nueva evocación musical, donde retornamos a la figura del violín. Encontramos una nota discordante, opuesta a la figura del violín, y que de nuevo parece vaticinar el trágico pasaje del movimiento octavo.

El violín,
cantor del drama
y de la más imposible dulzura,
brillante vagabundo del espacio,
perseguía a los corazones solitarios
que, absortos en sí mismos,
ignoraban a los mendigos que les salían al paso
o volvían los ojos hacia el cielo
buscando el rastro brillante de la estrella
que habría de influir en la realización de un deseo
apresuradamente formulado (142).

Los mendigos obviados frente a las quimeras del “deseo apresuradamente formulado” forman parte de un círculo vicioso de fatalidad, compuesto pieza a pieza por los diferentes signos de infausto que se sugieren en los movimientos del poema. Ignorar a los mendigos, ignorar la serpentina gris de la tristeza o las muchachas algo tristes nos lleva al olvido irremisible de los muertos, como más tarde veremos.

Pese a su brevedad, de tan sólo cinco versos, y su carácter meramente transitorio, resulta de gran interés musical el movimiento número cuatro, donde cada palabra obedece al sentido musical de transición modulante hacia un nuevo tema.

Impreciso, turbio tiempo
fluctuando, veloz, hacia otros días
y otros ritmos,
y otros timbres, también,
aún más fugaces (142).

Bien pudiera tratarse de una transposición poética de un puente musical modulante del tema A al B en una forma sonata, o bien de un puente hacia un desarrollo temático tras la exposición de los temas. Se trata de impresiones que remiten a la rítmica y la agógica musical. El poeta nos transporta ágilmente por un “impreciso, turbio tiempo” que contribuye a la reafirmación del discurso retrospectivo del que hablamos a propósito del tercer verso.

El “tema B” del poema, o desarrollo temático de la exposición narrativa previa, se despliega en el quinto movimiento.

Muerto el violín,
la marimba extendió su tiranía.
Madera percutida y afinada,
cada corteza o tronco del Caribe,
cada selva del Sur,
cada semilla
creció en el aire y los sonoros bosques
de los trópicos, los ríos inauditos,
audibles fueron en distantes tierras (142).

La muerte del violín simboliza aquí, a nuestro juicio, el cambio de moda y de generación, como veremos reafirmado posteriormente cuando el poeta hable de nuevos movimientos musicales. Eso sí, el símil histórico sigue siendo sugerido por elementos organológicos, musicales. La muerte del violín también tendrá un papel importante en el penúltimo movimiento. El resto del movimiento alude al origen de la marimba, instrumento de percusión determinada creado en Chiapas y símbolo nacional de Guatemala, utilizada en todo tipo de música, pero sobre todo en la música popular de Chiapas y Centroamérica, de ahí la referencia a la *corteza o tronco del Caribe/ cada selva del Sur* etc.

El sexto movimiento se mantiene en la línea de la evocación nostálgica de un mundo que, pese a ser imperfecto, permitía al menos disfrutar de las cosas cotidianas, el *amar, besar, comer aunque tan sólo/ fuera/ un pedazo de pan*. Nos mantenemos en tierras del sur, bajo el *cantor mulato* y el *sol de la criolla*.

Entonces todo era
sencillo:
amar, besar, comer aunque tan sólo
fuera
un pedazo de pan,
una limosna.
Por caridad todo se conseguía:
-Por caridad, por caridad,
gritaban
los hombres
en las duras esquinas azotadas
por el aliento del cantor mulato,
por el murmullo en sol de la criolla,
por la lluvia además, por la desgracia (142-143).

Un nuevo cambio de moda, aludiendo a los años locos, a la *belle époque*, emerge en el séptimo movimiento.

Mas la moda es versátil y ligera,
y sobre las cenizas del charlestón y el banjo
edificó nuevas algarabías.
Y volvieron los blues, y las síncopas
llenaron de inquietud y carcajadas
el azaroso amanecer,
mientras los barrenderos del alba,
los enterradores de sombras,
arrastraban con sus escobas húmedas
hacia las grietas por donde huyó la noche,
serpentinatas, tarjetas ilegibles, vidrio, papel de estaño,
fragmentos de diarios vespertinos,
algodón sucio y ligas de mujer (143).

Tanto el charlestón y el banjo como el blues son característicos de la cultura afroamericana desarrollada a principios del siglo XX, aunque su evolución fue diversa. En el caso del charlestón, tras su extraordinaria expansión en los años 20 comenzó a decaer a partir de 1927, al contrario del blues, que significa “tristeza” o “melancolía” cuyo éxito aún hoy persiste. Ambos se basan en la improvisación y la libertad de movimientos. Estas músicas, pese a su origen, llegaron rápidamente a Europa. La síncopa es una particularidad musical característica del blues, pero presente en otros tipos de música, fundamentalmente afroamericanas. La síncopa rompe la regularidad rítmica según la cual existe una jerarquía de tiempos fuertes y débiles; de esta manera se produce la acentuación de una nota en tiempo débil. Por otra parte, nos situamos en una época definida, entre los años 20 y 30, si bien no aparecen alusiones temporales exactas, de modo que es de nuevo la música la encargada de aportar los referentes necesarios para contextualizar el poema. La libertad característica de estos movimientos musicales se refleja perfectamente en la

libertad con que Ángel González la transcribe, con versos siempre libres, sin rima, y la presencia de versículos, esto es, de versos de extensión desmedida, como vemos en el verso *serpentinás, tarjetas ilegibles, vidrio, papel de estaño* de dieciocho sílabas.

Los “enterradores de sombras”, que arrastran “serpentinás, tarjetas ilegibles, vidrio”, etc. cumplen aquí de nuevo el papel crítico e incisivo que encontrábamos en los anteriores movimientos, recordándonos que tras las “algarabías” y “carcajadas” el mal se desliza subrepticamente. Y es que “la moda es versátil y ligera” y nuestra moral, a veces, también.

El octavo movimiento es un ejemplo magistral de la música como forma de aproximación histórica.

Nada, no obstante, pudo
empañar la pujante
apoteosis del metal.
Las brillantes trompetas y el sinuoso
saxo
-y el torpe, exacto, articulado y grave
trombón de varas-, juntos
disonaron frenéticos,
unieron su estridencia,
y las copas quebradas derramaron el vino,
y más de una muchacha -nadie
fue capaz de evitarlo-
perdió el sentido, y algo
de mucho más valor -según dijeron (143-144).

Frente al *dulce violín* (movimiento primero), o de nuevo el *violín/ cantor del drama/ y de la más imposible dulzura* (tercer movimiento) y el charlestón y el blues, encontramos la *apoteosis del metal, las brillantes trompetas y sinuoso/ saxo/ -y el torpe, exacto, articulado y grave trombón de varas*, todos ellos instrumentos de viento metal, asociados a la fuerza, la potencia y, en el caso de las trompetas, a la guerra. Si quedara alguna duda de ello, el poeta nos dice que *juntos/ disonaron frenéticos,/ unieron su estridencia*.

Los instrumentos de viento metal, a los que nadie consigue detener, representan al bando fascista *torpe, exacto, articulado y grave* que sembraron el pánico y convirtieron al país en un campo de batalla, y como consecuencia la alegría descrita anteriormente desapareció (*copas derramadas de vino*) e incluso algunas jóvenes perdieron algo de gran valor (alusión evidente a las numerosas violaciones que se produjeron impunemente).

Los instrumentos musicales que, como aproximación poético-histórica, aparecen en la obra de Ángel González no poseen una simbología fija. Así, por ejemplo, encontramos en *Tratado de Urbanismo* el poema “La trompeta (Louis Armstrong)” que nada tiene que ver con el valor bélico que aquí presenta:

¡Qué hermoso era el sonido de la trompeta
cuando el músico contuvo el aliento
y el aire de todo el Universo
entró por aquel tubo ya libre
de obstáculos!

[...] (235)

Más complejo es el caso del violín y los instrumentos de cuerda frotada que, como veremos al final, poseen connotaciones muy amplias y trascendentales en algunos poemas de Ángel González. Los conceptos “disonancia” y “estridencia” nos remiten de nuevo al universo sonoro. El Diccionario de la Real Academia aporta la siguiente definición de “disonancia”: “1. Sonido desagradable. 2. Falta de la conformidad o proporción que naturalmente debe tener algo. 3. Mús. Acorde no consonante”. Los compositores también utilizan la disonancia como recurso expresivo de emociones “desagradables” o “no consonantes”. De hecho los compositores expresionistas, en torno a la segunda Escuela de Viena, hicieron de la disonancia su emblema como medio de plasmación de emociones extremas, esto es, la inercia de la existencia humana, la sinrazón de la vida. También los pintores emplearon este recurso con las mismas intenciones; sirva como ejemplo el célebre *Guernica* (1937) de Picasso, grito desesperado de los horrores de la guerra y transposición pictórica de la poesía de Ángel González. En cuanto a “estridencia”, leemos como definición: “1. sonido estridente. 2. Violencia de la expresión o de la acción”. Esa connotación violenta, paralela a la disonancia, es la que con toda probabilidad interesa aquí al poeta. Cobra así sentido la cita del poeta que recogíamos más arriba afirmando que “las palabras están en el poema por muchas razones, pero casi siempre más por lo que connotan que por lo que denotan”. También se cumple aquí su concepción musical como medio de evocación, cuando dice que “la música es un motivo, un asunto que me sirve de vehículo para exponer otros temas: el tiempo, la nostalgia de algunos momentos vividos, el amor, la precariedad del destino humano”.

Por lo tanto, en este movimiento se aprecia el enorme ingenio del poeta a la hora de sugerir la historia y escapar mediante argucias poético-musicales a la censura, tal y como vimos al inicio de nuestro artículo. De hecho, podríamos afirmar que en este poema, al tradicional recurso de la sátira y la ironía propios de González, le sustituye la música como figura poética evocadora, a través de la cual consigue hacer referencia al cambio político y social y la barbarie de la guerra civil española sin acudir explícitamente a los términos históricos.

Aquí termina el relato retrospectivo del poeta. Volvemos a la realidad presente en el movimiento noveno, tal como él mismo indica, aunque seguimos recordando con nostalgia.

Ahora
que todo es ya pasado,
sentimos la nostalgia
de lo que ha sucedido.
Recordamos
los ritmos y los cuerpos,
el viejo olor a menta,
los troncos de los olmos
señalados con flecha,
corazón
e iniciales,
el rincón de la alcoba, etcétera,
etcétera (144).

Por primera vez en todo el poema, Ángel González recurre a una métrica definida, compuesta por versos mayoritariamente heptasílabos. “Ahora” y “recordamos” aparecen aislados, como elementos capitales, enfatizando así el hecho presente y el eterno laberinto de la memoria del que es imposible escapar; además, si sumamos las sílabas de ambas palabras, obtendremos un verso heptasílabo. Asimismo, el aislamiento de palabras como “corazón” e “iniciales” refuerza su importancia. Se trata de hacer reaccionar al lector, en tiempo presente, y de remover su conciencia, pues sólo recordamos las veleidades pasadas, es decir, los recuerdos sonoros (“los ritmos y los cuerpos”), olfativos (“el viejo olor a menta”) y táctiles (el corazón con iniciales en el olmo como símbolo de amor) (Mathios 2001: 157). El “etcétera, etcétera”, viene a remarcar la vacuidad de estos recuerdos, innumerables, pero intrascendentales.

El movimiento décimo se desarrolla como continuación del anterior. En él se contraponen los recuerdos sensoriales pretéritos al inexorable olvido de los muertos, las víctimas de la guerra y los hambrientos. Ya antes obviamos a los mendigos, la serpentina gris y las muchachas tristes. El poeta nos sitúa implacablemente frente a la realidad, culpables.

Olvidamos, en cambio,
los cadáveres,
los campos de batalla,
el hambre de los campos,
las razones del hambre (144).

Es la primera vez en todo el poema que encontramos referencias directas a la guerra y sus consecuencias. A excepción de “los cadáveres”, los demás versos son heptasílabos. Este movimiento de cinco versos es, junto con el anterior, una elegía sobre la realidad desnuda, sin aliños de ninguna clase. De manera a bien seguro consciente, Ángel González hace referencia a la elegía funeral, también llamada endecha o planto, y que es un lamento a la muerte, en este caso de las víctimas de una

guerra que, salvo unos pocos, nadie deseaba. En España, este género tuvo una gran difusión, destacando las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, del siglo XV o, ya en el siglo XX, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de García Lorca. A nivel musical, podemos establecer un paralelismo entre la elegía y el “lamento” musical, cuyo origen es también el canto funeral, y que encontramos en numerosas óperas desde el siglo XVII como el “Lamento de Ariadna” (1608) de Monteverdi, el “Lamento de Dido” en la ópera “Dido y Eneas” (1682) o el lamento de la ópera “La reina de las hadas” (1692), ambas de Henry Purcell.

Los dos movimientos siguientes tienen una estructura semejante a la anterior, donde se contraponen las ideas de uno a través del otro. Se trata de un apóstrofe al tiempo, al cual se invoca para que, si devuelve las nimiedades del pasado (movimiento undécimo) que devuelva también a los cadáveres y a los asesinos.

Oh tiempo
ido:
si quieres devolvernos
todas las ignominias,
esa risa por barrios que reímos,
aquella
felicidad por horas,
la olvidada
inconsciencia, la belleza
de amar tan sólo al cuerpo que abrazamos,
los ritmos y los miembros agredidos,
el viejo olor de la menta, la trizada
luna contra el estanque, la imposible
canción que acaso nadie ya recuerda:

devuélvenos
también
nuestros cadáveres,
enséñanos
también
los asesinos,
deja
también junto a la oscura caja
del violín,
también junto al destello
de la dorada y cálida trompeta,
un revólver
también,
una pistola (144-145).

Tal y como describe Bénédicte Mathios (157), los retazos de alegría antes descritos se sintetizan a través de gestos, como *esa risa por barrios que reímos o los ritmos y los miembros/ agredidos*; de sentimientos como *aquella/ felicidad por horas,/ la olvidada / inconsciencia, la belleza/ de amar tan sólo al cuerpo que abrazamos*; de sensaciones olfativas, visuales y musicales como *el viejo olor a menta, la trizada/ luna contra el estanque, la imposible/ canción que acaso nadie ya recuerde*. Por otro lado, la disposición de palabras aisladas en el movimiento duodécimo, al igual que en los citados casos de los movimientos noveno y décimo, obedece al deseo del poeta de marcar claramente el valor de las palabras, de los muertos, de las víctimas de la guerra, y la irremisible culpa de los asesinos.

La referencia a la “oscura caja del violín” no es en absoluto fortuita y, como dijimos más arriba, este instrumento posee una rica simbología en Ángel González. Al situar en el mismo plano al violín y al “destello de la dorada y cálida trompeta” el revólver y la pistola, el poeta nos hace enfrentarnos, con mayor dureza aún, al ostracismo de la memoria, que relega al olvido la historia mientras recuerda futilidades. La oscura caja del violín se refiere pues a la muerte, donde el estuche del instrumento musical toma el carácter connotativo de ataúd. Esta imagen aparece también en la breve silva titulada “Epílogo” en *Prosemas o menos* (1985).

Cuando el músico guarda el violoncelo
en su negro sarcófago,
el cadáver de Dios huele a resina (370).

En este caso, el humor negro acompaña la simbología musical, donde aparece también la cuestión de lo divino pero desde una perspectiva antirreligiosa, muy presente en el conjunto de su obra. También encontramos esta misma idea en “Revelación”, poema precedente a “Epílogo”. En este caso la música se convierte en un modo de revelar temporalmente la existencia de Dios.

Dios existe en la música.
En el centro
de la polifonía
se abre su reino inmenso y deslumbrante.
Incesante, infinita,
la creación extiende sus fronteras.
¿Qué improbable
constelación
se atrevería a brillar
más allá de sus límites?
Escalas luminosas tienden puentes
de firmamento a firmamento,
fundan el poderío
de la evidencia.
Asombro.
Es la verdad:

¡Dios existe
en la música!

(Cuatro compases más y otra vez solos.) (369)

En “Quinteto enterramiento para cuerda en cementerio y piano rural” en el libro *Procedimientos narrativos* (1972) hallamos una ingeniosa imbricación de muerte, música y deidad.

[...]

Piano negro,
féretro entreabierto:
¿quién muere ahí?

Sobre los instrumentos,
los arcos
dibujan lentamente
la señal de la cruz
casi en silencio.

Pianista enlutado
que demoras los dedos
en una frase grave, lenta, honda:
todos
te acompañamos en el sentimiento (275).

En el movimiento decimotercero hallamos la conclusión del poema. Para ello el autor emplea simplemente tres versos endecasílabos, característicos de la lírica española barroca, y que resumen el mensaje de poeta.

También estoy nostálgico de días.
También fui muy feliz. También recuerdo.
También yo fui testigo de otras horas (145).

Se trata, pues, de la nostalgia, de un pasado feliz, del recuerdo, pero también de la memoria “de otras horas” trágicas que marcaron la vida del poeta y de toda la sociedad. El autor se incluye en estos recuerdos, sin aludir a su percepción subjetiva, sino poniendo en evidencia su propia experiencia, común a la de la colectividad, a través de la anáfora “también”.

La necesidad de recordar nuestra historia reciente es un leitmotiv en numerosos poemas de Ángel González, como en “Nada es lo mismo”, que precede a “Penúltima nostalgia”, donde, de manera velada, comprendemos que el régimen franquista pretende construir un nuevo presente sin memoria, donde los muertos no cuenten -

como en el poema citado más arriba a propósito de la ironía- y la gente olvide su llanto.

IV. Conclusión

“Penúltima nostalgia” es una reflexión madura sobre la vida, sobre el pasado imborrable de las experiencias vividas, y sobre la historia que, irremediamente, marca el curso de nuestras vidas. Y tal vez esa “penúltima” evocación represente acaso una mirada vitalista, que se niega a creer que será la última, pues eso equivaldría a la muerte, a la nada, a la imposibilidad de remisión.

La música ha sido en todo momento nuestra compañera en este viaje poético-histórico, actuando como herramienta útil al poeta en su objetivo de explicar el mundo. Su implicación social es una constante, y su obra, como indicamos, se enmarca dentro de la llamada “poesía social” que él mismo aborda según las siguientes características: el “yo” poético en dependencia con los demás, la localización temporal y espacial exactas, el testimonio social y su reflejo en la poesía y, finalmente, el pesimismo.

En el caso de “Penúltima nostalgia” se aprecian casi todos estos elementos. Por una parte, el “yo” poético aparece en la figura de un autor que narra en primera persona su discurso, y que se implica en él, como vemos en la anáfora final “también”. Por otra parte, el tiempo social en este poema no es explicitado, a diferencia de otros poemas fundamentalmente en el libro *Áspero mundo* (“Aquí Madrid, mil novecientos”). Sin embargo, las referencias temporales vienen aquí aludidas por los diferentes movimientos musicales (charlestón, blues) que permiten situarnos en una franja de tiempo precisa. En cuanto al testimonio social es evidente que el poeta pretende construir un relato testimonial, no sobre sus experiencias personales, sino sobre los acontecimientos generales que influyeron a toda la colectividad (“también recuerdo”, “también fui testigo de otras horas”). Finalmente, el pesimismo en este poema es un elemento presente sutilmente desde el comienzo. La nostalgia es en sí misma un sentimiento negativo que inquieta nuestro ánimo. Además, encontramos numerosos elementos discordantes incluso en los primeros movimientos donde se rememoran recuerdos felices, como las ya citadas muchachas tristes o la serpentina de la tristeza. Sin embargo, paradójicamente la presencia frecuente de la ironía (si bien en este poema apenas se vislumbra) en sus poemas aporta cierto carácter vitalista, invitándonos a la reflexión pero sin hundirnos en la miseria.

La guerra civil terminó en 1936. El franquismo en 1975. Los hechos se desvanecen, y la historia sigue su curso. Ángel González nos la contó, nos la recordó, y ahora, muerto, seguimos aprendiendo, viviendo una historia que no presenciamos.

Que el aedo, pues, perdure en el tiempo.

-
- 1 A este respecto, aconsejamos vivamente el estudio de la ópera *Capriccio* (1941) de Richard Strauss, donde se ofrece en clave teatral este debate. Por otra parte, el tono irónico adoptado por Strauss, autor también del libreto, nos aproxima a la perspectiva irónica -aunque alejada en tiempo y espacio- de Ángel González.
- 2 Todos los poemas recogidos en el presente artículo están extraídos de la antología completa del autor en *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral, 2011. Por tanto, prescindiremos en adelante de repetir la fuente bibliográfica de los poemas seleccionados y nos limitaremos a indicar el número de página.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMEDA, Sol: “Ángel González. El poeta cercano”. *El País semanal*. 1/7/2001, n° 1292. Impreso.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: “Grado elemental de Ángel González”. *Ínsula* n° 195. Madrid: 1963. Impreso.
- GONZÁLEZ, Ángel, et al. *Guía para un encuentro con Ángel González*. Oviedo: Luna de Abajo, 1997. Impreso.
- _____: *Palabra sobre palabra* (antología completa). Barcelona: Seix Barral, 2011. Impreso.
- _____: *Poemas* (edición del autor). Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- MATHIOS, Bénédicte. *Corps et écriture poétique. Une lecture de l'oeuvre d'Ángel González*. Bern: Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2009. Impreso.