

Notas sobre la oda en la poesía de Ángel González

Verónica Leuci
*Universidad Nacional de Mar del Plata*⁵⁸⁹

Al abordar la obra del poeta asturiano Ángel González (1925-2008), uno de los principales exponentes de la fecunda generación del “medio siglo” español, resulta, sin duda, llamativa la insistente presencia de tipos textuales, tópicos, géneros, moldes, temas provenientes de la tradición poética, diseminados en poemarios en los que sobresale un irreverente ejercicio escriturario, caracterizado por el uso constante del elemento lúdico, la ironía o la parodia. Esta segunda esfera, la más trabajada desde la crítica, ha ceñido los cauces gonzalianos en el estrecho margen de la “antipoesía” o la “poesía lúdica”, sin observar que su obra, a la vez, establece nítidas conexiones con la tradición poética

⁵⁸⁹ Este trabajo fue escrito en el marco de la Beca de Estudiante Avanzado otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata, dirigida y co-dirigida por las Dras. Laura Scarano y Marcela Romano, respectivamente. Forma parte de un proyecto mayor, titulado “Miradas transversales sobre la lírica española”, inscripto en el grupo Semiótica del Discurso, con sede en el Celehis y el Departamento de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

que, llegan, incluso, hasta los clásicos, brindando a través de nuevas modulaciones, “respuestas personales” a “interrogaciones clásicas y siempre vigentes”, estableciéndose entonces, como señala el poeta García Montero, un “diálogo abierto, interesado y singular con la tradición” (p. 15). Así, la entrada retórica permite advertir las vinculaciones que, desde la contemporaneidad, realiza su poesía respecto de la tradición heredada, a partir de la remozada y actualizada escritura de, por ejemplo, madrigales, sonetos, elegías, églogas, odas y canciones. El propio González alude a esta pervivencia 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.⁵⁹⁰

En esta instancia, nos enfocaremos en la reescritura gonzaliana del género *oda*, a partir de su conocida “Oda a los nuevos bardos” incluida en el poemario *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, de 1977. Este poema es uno de los exponentes más interesantes de los “procedimientos narrativos” preferidos por González a lo largo de los distintos poemarios, en este caso, *la parodia*, que funcionará en distintos niveles: por un lado, en la propuesta crítica de un discurso poético en boga que se reconoce como “otro” y, luego, en el plano retórico, en una reapropiación singular que resignifica las propuestas canónicas.

⁵⁹⁰ Ángel González, *50 años 243*, citado en Ruiz Pérez, 2004: 286.

I- TRADICIÓN Y REESCRITURA

El género *oda*, como pocos, ha suscitado un amplio espacio de reflexión y debate en torno al intento de delimitación de un modelo único, distinto y constante. En la serie española, se ha propuesto el Siglo de Oro como el ámbito de recuperación e imitación de los modelos clásicos –en especial, el horaciano– y, a la vez, la instauración de un nuevo paradigma a partir de la reformulación renacentista garcilasiana, en su “Ode ad florem Gnidi” y de la línea meditativa y reflexiva fijada por Fray Luis.⁵⁹¹ Sin embargo, es dificultoso de acuerdo con diversas líneas críticas delimitar un espacio preciso y estable para la oda. Pedro Ruiz Pérez, por ejemplo, ha estudiado esta difuminación de los límites claros para el género, en especial, en cuanto a su superposición o confusión con la canción, con la cual se comparte, asimismo, etimológicamente un mismo campo léxico.⁵⁹² Con el remoto modelo horaciano, y con los más lejanos ecos anacreónticos y pindáricos, el género encuentra entre los autores auriseculares distintas variantes, como las de Fray Luis, el ya mencionado Garcilaso, Francisco de la Torre o Francisco Medrano. No obstante, aún en el período se advierte un desinterés por la formalización de la oda como concepto genérico (Ruiz Pérez, 278), constantemente distorsionado en los límites con la

⁵⁹¹ En su estudio “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, señala Begoña López Bueno algunas distinciones entre ambos modelos de imitación, afirmando que “fray Luis se fija en el experimento garcilasiano de la *Ode* llevado por el porte clásico del poema, único hasta ese momento [...] Ahora bien, este seguimiento del ejemplo de Garcilaso es muy relativo, pues fray Luis y los otros creadores de odas acuden directamente a Horacio, al tiempo que tienen presente la tarea de su mejor discípulo en vulgar hasta ese momento, Bernardo Tasso. Como es sabido, Garcilaso no había seguido en su oda la orientación temática más propia de Horacio, prefiriendo el exhorto a una desamorada, asunto éste que, aunque autorizado por Horacio [...] no iba en la dirección más característica, ni de Horacio ni de Tasso, y desde luego tampoco en la dirección más característica del horacianismo que tomará la oda española posterior, que monopolizará la orientación reflexiva moral, orientación que desde luego permeabilizará la poesía de fray Luis en su práctica totalidad” (López Bueno, 1993: 188).

⁵⁹² “La eliminación de los rasgos distintivos entre la oda y la canción pone de manifiesto un modelo de confluencia, apreciable nítidamente en la inclusión indiferenciada de ambos modelos –que comparten en muchas ocasiones denominación, temas, moldes estróficos y diseños retóricos– en la variedad temática del espacio lírico” (Ruiz Pérez, p. 278).

canción, práctica que encuentra a Fernando de Herrera como su principal exponente.⁵⁹³

En este sentido, parece atinado, en primer término, aproximarnos a la noción de *género* y a los principios de conformación del mismo que, de acuerdo con López Bueno, 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 según los contextos 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 *variantes*, en el marco de una evolución diacrónica que modifica el sistema establecido para crear una nueva red de relaciones (López Bueno, 1992: 99-100).

Siguiendo, pues, este criterio amplio, que permite contemplar variaciones diacrónicas e individuales, es posible aislar la oda en una formulación distintiva. En el plano métrico, habría que señalar una tendencia a la estructura estrófica, encauzada con preferencia en formas aliradas. Luego, en el marco de la enunciación, la oda presenta un emisor marcado y un destinatario idealizado y una relación entre ambos caracterizada por el *respeto*. La temática se refiere a las virtudes morales o a la reflexión filosófica. A partir de estos elementos, la

⁵⁹³ En sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580) Herrera neutraliza la diferenciación entre *oda* y *canción* e, incluso, cambia el nombre de la oda garcilasiana por el de “Canción V”. En este sentido, apunta Claudio Guillén a tal frecuente con-fusión, y afirma que “la edición príncipe de las obras de Boscán y Garcilaso, la de 1543, no incluía para “Si de mi baxa lira” más título que ODE AD FLOREM GNIDI; y no obstante algunas de las siguientes la titularon “Canción V”, por la sencilla razón que venía después de las canciones II, III y IV. Es práctica que perpetúan la mayoría de las ediciones actuales de Garcilaso. No están en lo cierto, pues el poema no cerraba un ciclo sino que abría otro. La edición príncipe ordenaba los poemas de manera clarísima, en dos partes, sin solución de continuidad, pero fácilmente reconocible para el lector de la poesía italiana y latina. Al principio iba el breve cancionero petrarquista –los sonetos y las canciones–, y tras la última de éstas, la IV, seguían los géneros grecolatinos cultivados ahora en lengua vulgar: la oda, las dos elegías, la epístola y las tres églogas. El poema a la Flor de Gnido no daba fin a la primera parte, como si fuera una canción más de origen petrarquista, sino inauguraba la segunda, como tal oda horaciana con título de oda. Herrera, al titular la de Garcilaso “Canción V”, es fiel a su teoría unitaria de la canción y la oda” (p. 168).

oda adquiere sus marcas distintivas en: a) contenido filosófico o moral, b) marco amistoso, c) celebración d) de un bien presente o por venir (Ruiz Pérez, 1993: 280-286).⁵⁹⁴

Ahora bien, en manos de González estas líneas son reformuladas a partir de un título que circunscribe al poema en un molde específico y que, no obstante, actualiza en el lector las convenciones que le permiten identificar el género para desacralizarlas, invertirlas, reformularlas. En este sentido, es posible hablar de parodia en el *plano formal*, en tanto se construye un texto parodizante que tiene en cuenta a un discurso parodiado (Jitrik, 1993), que funciona como hipotexto: en este caso, una serie genérica históricamente reconocible, en su globalidad y en las individualidades, que nos reenvía hasta la Antigüedad clásica.

El texto pues remitirá a los principios de formación tradicionales del género –en especial, en sus constantes semióticas– para lograr su propuesta *irónica* que, en dialéctica relación, permite el sí y el no a la vez. El paratexto presupone y actualiza aquellos postulados que han sido diacrónicamente los que delinearon el género: la relación amistosa entre emisor y receptor y, en especial, el tratamiento de *respeto* en cuanto a planteos mayoritariamente filosóficos o morales. A la vez, a esta presuposición se añade la denominación que se otorga al receptor desde el título, merced al vocablo “bardos” que nos remite a un tiempo remoto, antiguo y a una categoría en desuso (tal como la elección del género, en la irrupción moderna del versolibrismo). En este marco, reformulando y desacralizando las convenciones, en el poema, como veremos, se despliega una crítica mordaz e irónica respecto de un destinatario que se repudia en cuanto a su amoralidad poética, ahistoricismo, formalismo, antirrealismo.

⁵⁹⁴ Ruiz Pérez establece una clara distinción entre los rasgos distintivos de la oda y de la canción, contrastando diferencias netas entre ellas: “contenido filosófico o moral/temática amorosa; marco amistoso/amada como receptora; celebración/queja; bien (o superación de un mal) /penas (p. 286). Asimismo, en su artículo amplía su campo de estudio y establece la caracterización de distintos modelos (oda, elegía, epístola, sátira, canción) de acuerdo con diversas variantes: emisor, destinatario, relación entre emisor y destinatario, temática, relación del objeto respecto al emisor, cauce métrico, sintaxis poética, tradición y modelo(s) y desarrollo histórico [ver Ruiz Pérez, 281].

II- PARODIA Y CRÍTICA A LA ESTÉTICA NOVÍSIMA

Juan José Lanz ha publicado un interesante trabajo en el que advierte dos niveles de formulación polémica en la crítica gonzaliana respecto de la estética novísima: por un lado, en un plano teórico, a través de su artículo “Poesía española contemporánea” (1980) y, por otro, en la *parodia poética*, que encuentra su enunciación central en la “Oda a los nuevos bardos” (Lanz, 2005: 73). No olvidemos que González publica el poemario coetáneamente a la presencia dominante en la serie literaria peninsular de la denominada “generación novísima”. Este grupo de poetas se agrupa en torno de una estética que repudia los márgenes comprometidos, sociales, “realistas” de las poéticas imperantes en el medio siglo español, de las que González forma parte, como uno de los principales representantes de la segunda promoción de poetas de posguerra. Opuestamente, los jóvenes del 70 comulgan con el famoso verso de Carnero, uno de los poetas más representativos, “Raso amarillo a cambio de mi vida”: *leit motiv* de una tendencia estética decadentista, ahistórica, preciosista y esteticista que asumió el centro en la década.⁵⁹⁵ Y es en este sentido en el que la parodia asume el foco de la escena literaria gonzaliana. La “Oda a los nuevos bardos” se presenta ya desde el título como una crítica a los “jóvenes versificadores”,⁵⁹⁶ como se los nombrará en un poema posterior, englobados aquí bajo la tercera persona plural a través de “bardos” que remite paródicamente a la tradición medieval,⁵⁹⁷ en una

⁵⁹⁵ En su libro de 2001, Marta Ferrari advierte la importancia de la propuesta crítica gonzaliana en cuanto a la coetaneidad del discurso que se parodia: “Si no viejas cronológicamente hablando, las palabras de sus coetáneos, los poetas que comienzan a publicar a mediados del 60 y en los 70 reconocidos como los ‘Novísimos’, emergen en la consideración crítica del sujeto admonitor como palabras pronunciadas por anacrónicos vates que resucitan una estética vacua y trasnochada. ‘Oda a los nuevos bardos’ (*Muestra*) denuncia el boato grandilocuente que rodea a este tipo de quehacer estético anclado en la imitación de viejos modelos –ya el título habla de la reedición de un código caduco– y en el cual el juego con las imágenes no pasa de ser un entretenimiento ornamental y gratuito [...] Este gesto condenatorio y prescriptivo nos permite reconstruir, por oposición, una poética ‘otra’, a la que adhiere el propio González” (144-145).

⁵⁹⁶ El poema es “A un joven versificador” y se halla en *Prosemas o menos* (1985).

⁵⁹⁷ Señala Marcela Romano, en este sentido, la utilización temiblemente irónica del uso “bardos” en relación a los poetas Novísimos, en tanto que “nada más alejado de los

caracterización caricaturesca que se constituirá en el trazo imperante a lo largo de los versos.

En el plano semiótico, la parodia puede ser pensada desde dos grandes tendencias, ya que el texto es a la vez dos textos o, si se quiere, el cambio tipográfico permite advertir dos niveles de formulación paródica. Las cuatro primeras estrofas constituyen una *gramática descriptiva* de la estética novísima, en la que son detallados, con una cierta distancia crítica los rasgos más característicos de tal estética (Lanz, 2005: 74). Por un lado, en un nivel léxico, se introduce un campo semántico preciosista que recuerda al primer Rubén Darío: *sedas, cintas, lazos, brocados*. Luego, la sentencia irónica del primer verso –“Mucho les importa la poesía”– es revertida a lo largo de las estrofas en la construcción de un *escenario* que tiene como principales espectadores a los propios poetas en la vanaglorización onanista –“*cisnes cuyo perfil/ anotan sonrientes*”–, en primer término, y a un corro de aduladores “en el oval espejo de las *oes* pulidas / que la admiración abre en las bocas afines” (p. 311).⁵⁹⁸ Esta construcción teatral de la poesía, en la que el texto poético y la labor creadora se exhiben como *representación*, constituye en manos de González el ámbito más crítico de su parodia, en la alusión al gesto autosuficiente respecto de la realidad, en el que el poema establece su propio código de existencia, sin que el criterio de verosimilitud ni la conciencia moral tengan lugar en esa realidad textual (Lanz, 2005: 75).

El decadentismo y el esteticismo serán los ámbitos propicios en el afán formalista de la poesía novísima, y será la presencia de tales estéticas la que clausurará esta primera parte del poema, en la alusión a “el esplendor de un tiempo desahuciado”, para la primera de las esferas, y con la mención del cisne, símbolo por excelencia del esteticismo finisecular. Este elemento es el que inicia la segunda parte del texto, en la cual el cambio tipográfico abre una supuesta intertextualidad, con la aparente inclusión de un poema de “un nuevo bardo”,

‘novísimos’ que la figura de este poeta cuya existencia como tal era justificada por su representatividad social, por su contrato cultural, histórico, político, con los imaginarios colectivos que lo trascendían como individuo” (59).

⁵⁹⁸ Todas las citas corresponden a la edición de *Palabra sobre palabra* consignada en la Bibliografía.

que abandonará el espacio de la tercera persona gramatical en el que lo había posicionado el título para adoptar la voz de la enunciación:

Por el que se deslizan cisnes, *cisnes*
cuyo perfil

– anotan sonrientes –

susurra, intermitente, eses silentes:
aliterada letra herida,
casi exhalada

-puesto que surgida
de la alterida pulcritud del ala –
en un S.O.S que resbala
y que un peligro inadvertido evoca.
¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca
el agua antes tranquila y ya alarmada,
era tan sólo nada-cisne-nada! (p. 311)

Aquí, la bastardilla recrea un supuesto poema que ejemplifica la caracterización de las primeras estrofas y es, pues, con la inclusión exagerada del discurso “otro” cuando el sujeto poético de las primeras estrofas abandona la distancia crítica para instalarse en esta nueva voz, a través de la cual la parodia alcanza su grado máximo, al otorgarle “una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena” (Bajtín, 270).

Por último, el poema se clausura con el retorno de aquel yo de la primera parte, que se desplaza nuevamente hacia la enunciación crítica dirigida al “ellos”. “Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan” es el verso en el que, yuxtapuestos, confluyen y se cierran –junto al poema– las distintas líneas abiertas a lo largo de los versos. Y “terciopelos” es el vocablo que, sobre el final, adscribe todavía al léxico suntuario que sugiere el final propio del acto teatral en la caída del telón. Los pesados terciopelos culminan, a la vez que el texto de González, la puesta en escena iniciada desde los primeros versos.

El género, pues, implantado en la explicitación del título, supone un extrañamiento o desautomatización respecto del poema: se activan

y retoman los presupuestos, se actualiza una serie poética de larga data para reformularla, invertirla, trocarla.⁵⁹⁹ La grandilocuencia, el afán laudatorio esperable –que remite tanto a la tradición canónica como al tono pretendido por los jóvenes poetas novísimos en sus primeros textos–⁶⁰⁰ serán la cara visible de la inversión que, irónicamente, se logra a lo largo de los versos del poema, en el reemplazo de los anunciados loores por el denuesto y la crítica.

A la luz de la retórica, entonces, la poesía de Ángel González amplía 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. Las palabras, las formas, los géneros tradicionales –en nuestro caso, *la oda*– irrumpen en el marco contemporáneo en sus nuevas propuestas de actualización lírica, en busca –como decía González– de “una luz nueva, tal vez una inflexión, un tono de voz único que merezca ser oído”. Así, la poesía y la tradición entretejerán un universo en diálogo, en la lectura y reescritura de materiales tradicionales que no se rechazan sino se retoman y reapropian desde la contemporaneidad, en el avance, *palabra sobre palabra*, hacia un horizonte de novedades personales.

⁵⁹⁹ A este respecto, es importante mencionar el poema anterior a la “Oda a los nuevos bardos”, en la misma sección que éste, que remite nuevamente al género que nos ocupa, titulado “Oda a la noche o letra para tango”. En él, la inversión y desacralización genérica que alcanza su auge en la “Oda a los nuevos bardos” es de algún modo esbozada o anticipada, al presentarse un destinatario –en este caso, “la noche”, símbolo de la tradición, romántica, simbolista o decadentista– desde un lugar de banalización que se aleja del tenor laudatorio esperable. Su primera estrofa: “Noche estrellada en aceptable uso, / con pálidos reflejos y opacidad lustrosa, / vieja chistera inútil en los tiempos que corren / como escuálidos galgos sobre el mundo, / definitivamente eres un lujo / que ha pasado de moda” (p. 309).

⁶⁰⁰ Como señala Lanz, en su ya citado artículo, 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” (p. 74).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- _____, [1979], “La palabra en Dostoievski”. *Problemas de la poética en Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 253-375.
- Ferrari, Marta, *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*. Mar del Plata, Martín, 2001.
- _____, “Poesía española del ’70: entre la tradición y la renovación”, *Revista del Celehis*, 3, 1994.
- García Montero, Luis, “Prólogo: Soledades y palabras (Sobre Antonio Machado y Ángel González)”, González, Ángel, *Antonio Machado*. Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 15-40.
- González, Ángel, *Palabra sobre palabra*. Barcelona, Seix-Barral, 1994.
- _____, *Antonio Machado*. Madrid, Alfaguara, 1999.
- Herrera, Fernando de, “Anotaciones a Garcilaso”, Gallego Morell, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972.
- Jitrik, Noé, “La rehabilitación de la parodia”, Ferro, R., comp., *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, 1993.
- Lanz, Juan José, “Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima”, *Zurgai*, 59, Bilbao, España, 2005, pp. 72-78.
- López Bueno, Begoña, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro XI*, 1992, pp. 99-111.
- _____, “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, *La oda: Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro*. Grupo P.A.S.O, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993, pp. 175-214.
- Romano, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata, Martín, 2003.
- Ruiz Pérez, Ángel, “Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González”, *ALEC*, 29, 1, 2004, pp. 283-306.
- Ruiz Pérez, Pedro, “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-Universidad de Córdoba, 1993, pp. 277-318.