

Ángel González: verbo hecho carne, verbo hecho piedra

Ángel González: the Verb as Flesh, the Verb as Stone

Margareth dos Santos

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

marsanto@usp.br

Resumen: Nuestra propuesta de discusión se ubica en el cruce entre la discusión acerca del concepto de las “artes hermanas” y la percepción de que la poesía de Ángel González retoma algunas de sus cuestiones especialmente en dos poemas pinzados del conjunto de su obra: “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández” (*Procedimientos narrativos*, 1972) y “El Cristo de Velázquez” (*Prosemas o menos*, 1985).

Palabras-clave: écfrase; Ángel González, poesía y arte, José Hernández.

Abstract: This essay investigates the relation between the discussion on the concept of “sister arts” and the view that Ángel González’s poetry re-elaborates some of the issues presented especially in two of his poems: “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández” (*Procedimientos narrativos*, 1972) and “El Cristo de Velázquez” (*Prosemas o menos*, 1985).

Keywords: ekphrasis; Ángel González, poetry and art, José Hernández.

Ángel González ha nutrido, a lo largo de su carrera, varios diálogos de contornos interartísticos que revelaron su admiración hacia la música y las artes plásticas. Abordar dicha relación, presupone, necesariamente, establecer una discusión en que arte y literatura se imbrican. Como propuesta para pensar ese diálogo, quisiera tomar dos vías de acceso al debate: la noción de écfrasis como la verbalización de textos reales o ficcionales compuestos en un sistema de signos no verbales¹ y la de doble

¹ CLÜVER. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis.

mímesis,² en que el texto literario, al valerse de una imagen plástica, comprende no solo el objeto en sí, sino la idea o la interpretación que el discurso propone sobre ese objeto.

A partir de ese trazado de conceptos que guiarán la cuestión central del artículo, quisiera considerar la poética de Ángel González, centro del debate, bajo la afirmación de que estamos frente a una escritura eminentemente plástica, que se vale de recursos estilísticos que pudieran rebasar los límites tacaños de tiempo y espacio, asignados, respectivamente, a la literatura y a la pintura. Entre dichos recursos, vale la pena destacar: el juego de claroscuro, el desplazamiento del poema en la página y un “sistema de referencias cruzadas”,³ en el cual se instala un diálogo interartístico a través de la cita directa o de la interpretación de determinadas obras literarias y plásticas.

De ser así, se podría decir que el ejercicio literario, pleno de visualidad, puede asumir una función complementaria: la evocación interpretativa, puesto que los elementos para la construcción literaria se organizan de tal forma que permiten evocar pinturas, grabados y recrear en sus líneas una interpretación pictórica. Ésta, al incorporarse a la narración poética, exige no solo la percepción de su contenido, sino también de su propósito estético y de los recursos utilizados para concretarlo.

Por lo tanto, a partir de la écfrasis, en su concepto moderno, considero que las artes plásticas y la literatura no son “artes hermanas”, pero presentan puntos de intersección, lo que posibilita visualizar e interpretar como un grabado o una pintura pueden constituirse como elementos de recreación literaria y de una visión de mundo que rebasa el concepto de mímesis o la función clásica de la écfrasis, es decir, la de “poner delante de los ojos” un objeto ausente.

Consecuentemente, estamos en el campo de la “doble mímesis”, que entiendo como el deseo de envolver la imagen y esbozar una correspondencia entre ella y las palabras, de apropiarse de la misma a través de su incorporación e interpretación en el texto literario, estableciéndose, así, una interdependencia entre ambos sistemas artísticos.

No obstante, ante todo, es necesario aclarar que dichos recursos cobran especial amplitud e identidad en el universo poético de Ángel González porque se sitúan en una escritura no convencional, en lo que se subraya es una lectura y una percepción comprometidas con la idea

² RIFFATERRE. La ilusión de la écfrasis, p. 159.

³ PAYERAS GRAU. Palabras desprendidas de las artes plásticas, p. 120.

del arte como vía de acceso a la realidad humana bajo el examen crítico, cuyo ejercicio amplía los márgenes del poema hacia una reflexión de contornos históricos, sociales y estéticos.

Para pensar esa escritura indagadora, tocaré en algunas estrategias discursivas puestas en escena en los poemas que serán analizados. La primera se sitúa en el impulso del poeta en explorar y expandir la polisemia de sus composiciones, unida a ésta se encuentra la fragmentación discursiva y por fin, pero no menos importante, la ironía como recurso crítico.

A partir de esos vectores de discusión, quisiera empezar por detenerme en el título del primer poema propuesto, “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández” y, en lo que considero su núcleo irradiador: la noción de desprendimiento que el título exhibe. Aquí, podríamos pensar en varios campos de sentido de desprendimiento a partir del título y del diálogo entre el poema y la serie de litografías nombradas: desprender podría significar, literalmente, la idea de partículas que se sueltan del cuadro o que de ahí son retiradas, desprenderse (en uso pronominal) apuntaría hacia el sentido de alguien que se aleja de algo.

Si empezáramos por la primera noción, tendríamos una lectura directa de la serie de grabados de José Hernández, en que visualizamos seres de contornos inhumanos junto a animales fantásticos que se mueven en una atmósfera de ruina, en la cual las imágenes de desintegración instauran un efecto inquietante. El desprendimiento, entonces, operaría aquí en un sentido casi literal: partes de cuerpos que se desprenden en una dialéctica entre lo palpable y lo impalpable, en el terreno concreto de muros y piedras descompuestas, o que vuelan en el aire, en una especie de disolución fantástica.

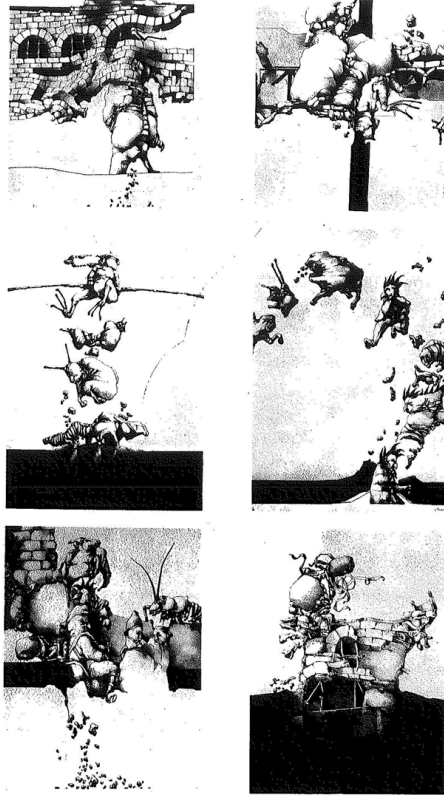
Esa lectura se ve reforzada por la inclinación del pintor José Hernández hacia la literatura, comprobada por sus innumerables colaboraciones con poetas, narradores y directores de cine:

[...] expongo una serie de grabados y varias carpetas de obra gráfica: *Ópera*, con poemas de Ángel González; *Betel*, sobre un poema de José Miguel Ullán, y *Bacanal*, una carpeta en la que se ilustran una serie de poemas surrealistas de Luis Buñuel, escritos y publicados en diversas revistas entre 1924 y 1929.⁴

⁴ SÁNCHEZ-HARGUIDEN. José Hernández: “En mis cuadros reflejo la constancia temática de la historia”.

Y, también, por la condición histórica de los poemas de Ángel González, compuestos para acompañar la carpeta de obra gráfica titulada *Ópera* (1971), expuestas en la galería Iolas-Velasco, en Madrid:

FIGURA 1 – *Ópera*



Fuente: GONZÁLEZ GARCÍA. *Ópera* (1971), p. 79.⁵

Sin embargo, al unir esa inclinación literal a las otras dos nociones de “desprendimiento”, topamos con una combinación idónea para la lectura de los poemas de Ángel González, pues en ambos poemas se nos

⁵ Álbum conteniendo 6 litografías en sepia (en sepia 44,5 x 35,5 cm) con dos poemas inéditos de Ángel González. Agradezco inmensamente a Ana Hernández por la generosa autorización de uso de la imagen de las litografías de su padre.

presenta frente a los ojos una mezcla de interpretación y libre asociación a partir de los grabados de José Hernández. Por lo tanto, nuestra lectura de la relación de los versos de Ángel González y el arte se ubica en el alejamiento de la descripción obvia, hacia el campo de la doble mimese, es decir, hacia un desdoblamiento de representaciones, o como quiere Michael Riffaterre, hacia “representaciones de representaciones”.⁶

En ese contexto, es fundamental indicar que, aunque concuerde con las excelentes lecturas que hacen Mary Makris (1993) y María Payeras Grau (2009) de ese poema de Ángel González,⁷ mi lectura no incursiona hacia el examen de las técnicas vanguardistas de *collage*, que ambas autoras discuten, más bien, esta discusión sigue la propuesta de lectura fundada en la noción de écfrasis, en su sentido moderno, hay que recalcarlo.

A partir de dichas ponderaciones, si arrancamos por la serie de litografías de José Hernández, vemos que la escritura del poeta se abre en libertad ya en el subtítulo de la primera parte del poema en cuestión: “Alborada”.⁸ Ésta nos lanza hacia un mundo de supuesto cromatismo de tintes anaranjados,⁹ que será inicialmente afirmado por la figura del gallo:

Un gallo canta piedras:
amanece.

(Luna delgada, pálida, traslúcida,
con el cielo se funde, inmóvil, yerta.)¹⁰

En una escena que nos recordaría la ambientación de un poema de Federico García Lorca, el canto del gallo se conforma en una sonoridad empedrada, concreta. Súbitamente, el amanecer anaranjado se aproxima

⁶ RIFFATERRE. La ilusión de la écfrasis.

⁷ MAKRIS. Collage as metapoetry in Ángel González’s “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández”.

⁸ Todas las citas de los poemas de Ángel González provienen del volumen *Palabra sobre palabra* (1997) y de *Otoño y otras luces* (2001).

⁹ Cuyos tintes se repiten en un poema tardío de Ángel González, “Alba en Carzola” en *Otoño y otras luces*, p. 61: “Canta un gallo, mil gallos/Amanece/Luz tan cacareada/pocas veces se ha visto/¿Qué traerá este día así anunciado/con clarines más vivos que sus llamas?”.

¹⁰ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 261.

del tono gris del grabado y el primer desprendimiento de la obra se produce en forma de extrañamiento.

Tras esa imagen insólita, el poema sigue con un juego entre versos que escenifican una acción y otros que, encerrados en paréntesis, fragmentan el discurso y crean una atmósfera alrededor de tal acción, en un diseño entre escenas primarias y secundarias, en que una va completando la otra.

Contra las tejas,
contra los cristales,
un gallo canta sangre.¹¹

Mientras las escenas se alternan, las aliteraciones van creciendo en un claro paralelismo con el canto del gallo: un canto sangriento, insistente, amenazador, en que su agudeza se mezcla a movimientos cortantes en el aire de la atmósfera instaurada, el viento que zarandea, las frutas verdes (y por eso macizas), ruedan por laderas hacia barrancos. Buitres desentumecen sus enormes alas en lo alto de las rocas, hasta que los colores del contorno se inmiscuyen con los colores del gallo y de su canto y ambos se transforman en la propia alborada anunciada por el subtítulo.

(El viento
zarandea a los árboles dormidos.)
Canta crestas un gallo,
canta agallas,
escupe sus mollejas contra el cielo.
(por las laderas ruedan frutas verdes
Precipitadas hacia los barrancos.)
Golpeando las puertas, las ventanas,
el gallo con su canto insiste, advierte.¹²

Los colores y las excrecencias del gallo (crestas, agallas, mollejas) van conformando texturas y apariencias de materialidad. Así, el gallo, el canto y el paisaje, unidos, crean una noción de simultaneidad cargada de plasticidad, que rebasa los conceptos absolutos de tiempo y espacio. Los versos se desplazan por la página en blanco al sabor del viento zarandador

¹¹ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 261.

¹² GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 261.

y la imaginación se ve obligada a operar en dos niveles, el del canto y el de la atmósfera que envuelve el grito visceral del ave:

(Los buitres en lo alto de las rocas
desentumecen sus enormes alas.)

Un gallo pone un surtidor de fuego
en el límite blanco de la noche.

Nada más puede hacer: grita, amenaza.
Anuncia que la tregua ha terminado.¹³

El acompañamiento del compás de la matraca, en una doble operación (entre acción y ambientación), le concede temporalidad a las imágenes gestadas, hasta que el poema termina en abierto, con el anuncio del fin de una tregua y, consecuentemente, el principio de una lucha que se desarrollará a lo largo del día que acaba de empezar.

Con esa amenaza, arranca la segunda parte del poema, titulada “Fin del último acto”, ese segundo compás del poema se une a la primera parte a través de algunas imágenes y de ciertos recursos estilísticos y estéticos: el canto visceral y su disonancia, el desplazamiento de los versos y la fragmentación del discurso en una composición de doble naturaleza, entre la narrativa y el fondo abstracto.

En ese momento del poema, la fragmentación discursiva también opera en una concentración dialéctica, en que el tiempo y el espacio coexisten de manera dinámica: el poeta inscribe en la página un poema que se divide en cursiva y en letra redonda. El resultado de esa operación es inusitado, pues le concede al lector la posibilidad de leer el poema de diversas maneras, como si se formaran tres poemas más o menos independientes y que, a la vez, se complementan: si uno lee solamente los versos en cursiva, tendrá un poema, si lo lee en redonda tendrá otro sutilmente distinto y la unión de los dos formatos tipográficos, nos ofrece una dimensión diferente.

¹³ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 261-262.

Qué grandioso final
 la ópera acaba
 se desploma
 una ovación
 parte de la tarima
 estalla contra el muro
 rasgando los papeles decorados
 el telón no descende
 se abre, crece
 casi visible un grito
 una grieta
 del último cantante
 (lagarto de ceniza
 permanece un momento
 hormiguero de polvo
 en la resplandeciente
 araña
 crystalina
 invasora
 nada
 que llega a todas partes
 deslizándose al fin
 con sus flexibles patas
 por la partida cúpula
 desde la oscuridad más inquietante
 a otra nada más amplia
 la del cielo)
 *donde se desvanece para siempre.*¹⁴

Parece ser que el poema quisiera aproximarse a la fragmentación ajedrezada del grabado. Sin embargo, se observa que todas estas lecturas se encuentran en el ejercicio de la estridencia y, tras la alternancia entre las letras cursiva y redonda, reposan en un ritmo de calma antes de la tempestad:

Imprevista tristeza se desprende del techo,
 manchando levemente
 trajes, mármoles, flores, frentes, sombras.
 Ya nada es como antes.

Ningún cuerpo regresa

a su ser verdadero.¹⁵

¹⁴ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 262.

¹⁵ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 262-263.

La construcción de la estrofa apunta hacia un balbuceo intimista, en un juego con la idea de desprendimiento del título: vemos una imprevista tristeza, manchando levemente, y sombras, que el acumulado semántico conforma. Ese conjunto fluido sirve de introducción para la avalancha sonora que va a instaurarse en la estrofa siguiente, en ella, el chirrido de la segunda parte del poema se une con intensidad a la primera – “Alborada” –, puesto que, aquí, los paréntesis asignan una relación de simbiosis con lo que queda fuera de los mismos: la fragmentación del discurso se combina con la mimetización del sonido del grito, que reverbera en paréntesis secuenciales y se concretan en los mil pedazos que estallan en el vacío:

Los ojos
no reconocen lo que buscan
El hueco (que fue piedra
(la piedra que fue carne (((la carne
que fue grito (((el grito que fue
¿amor, miedo, esperanza?))))))
se agranda, se deforma,
estalla en mil pedazos de vacío
que golpean los rostros ya impasibles.¹⁶

Poema y grabado se unen en la fragmentación: en la poesía, la estrategia tipográfica se instala a través de los paréntesis que van abriéndose en los versos de manera vertiginosa, como en abismo, hasta que rebasan su utilidad lingüística, es decir, la supuesta función aclaradora, e instalan un movimiento plástico y sonoro, que alcanza el ruido de los versos anteriores que venían en un crescendo y nos hacen pensar en las mil piedras que se desprenden en las litografías: piedra como carne, carne como verbo hecho grito.¹⁷

¹⁶ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 263,

¹⁷ Una formulación de mismo tono, es decir, entre la descomposición y el paso del tiempo, se puede encontrar en el poema “Mensaje a las estatuas”, de *Sin esperanza con convencimiento* en *Palabra sobre palabra*, p. 99: “Vosotras, piedras/violentamente deformadas,/rotas/por el golpe preciso del cincel, exhibiréis aún durante siglos/el último perfil que os dejaron:/senos incommovibles a un suspiro,/firmes/piernas que desconocen la fatiga,/músculos/tensos/en su esfuerzo inútil,/cabelleras que el viento/no despeina,/ojos abiertos que la luz rechazan./Pero vuestra arrogancia/inmóvil, vuestra fría/belleza,/la desdeñosa fe del inmutable/gesto, acabarán/un día./El tiempo es más tenaz [...]”.

Tras la modulación conformada por los paréntesis, la penúltima estrofa nos transporta de una atmósfera abstracta para un espacio supuestamente concreto y nos propone varios enlaces en el poema, desde la conexión con la imagen del “fin del último acto”, hasta una prolongación hacia los rostros impasibles, visualizados en los versos precedentes, en los diálogos banales volados de labios mustios:

Frases voladas de unos labios mustios,
ecos de diálogos banales,
vagan por el vestíbulo desierto
como semillas secas suspensas en el aire
– ¿Dónde está la salida?
– Aún falta mucho para ayer.
 – Perdone.
– Pero el frío prosigue.
 – No, no es nada.¹⁸

La imagen onírica de las “semillas secas suspensas en el aire”, nos hace volver al tono gris de las litografías que subyacen en la lectura, desde las cuales se despegan palabras, lecturas y diálogo, a la vez que se articula a la dimensión de la banalidad de su contenido y a una turbadora desautomatización del cotidiano en la supuesta imposibilidad de que “falta mucho para ayer”. El verso, aparentemente trivial, nos inserta en una secuencia verbal que nos incita a cuestionar las nociones ordinarias de temporalidad.

Tras la propuesta de desautomatización, de claro diálogo con las técnicas vanguardistas y perfiladas a la noción de écfrasis, entre lo banal y lo cuestionador, entre el murmulio y la estridencia, las palabras voladas se extinguen en la nada: “como el humo dormido de una hoguera extinguida, que la brisa implacable deshace bruscamente”.

La brisa implacable deja en el aire una gestualidad excesiva, como una representación cargada de teatralidad pictórica, cuyo fondo narrativo termina con la imagen de decrepitud de la hoguera extinguida, desde donde se adivinan las cenizas del gris que se han desprendido de las pinturas de José Hernández.

¹⁸ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 263.

A partir de esas nociones de teatralidad pictórica y de fondo narrativo, quisiera seguir discutiendo la dinámica que Ángel González establece entre literatura y pintura, ahora, en el poema “El Cristo de Velázquez”, pues en sus versos el ejercicio de lectura y diálogo entre pintura y literatura se repite aquí bajo la misma clave de libertad y “desprendimiento”.

Para empezar, es importante indicar que, aunque se pueda establecer algunos procedimientos paralelos entre este poema y “Palabras desprendidas”, ambos operan en claves distintas.

A Luis Rius¹⁹

Banderillero desganado.
Las guedejas del sueño cubren tu ojo derecho.
Te quedaste dormido con los brazos alzados,
y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho.
Un piadoso pincel lavó con leves
algodones de luz tu carne herida,
y otra vez la apariencia de la vida
a florecer sobre tu piel se atreve.

No burlaste a la muerte. No pudiste.
El cuerno y el pincel, confabulados,
dejaron tu derrota confirmada.

Fue una aventura absurda, bella y triste,
que aún estremece a los aficionados:
¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!²⁰

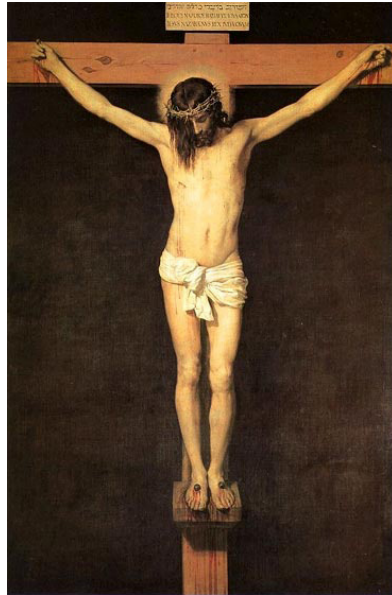
En ese ámbito, se puede observar que algunos elementos que establecen conexiones y, a la vez, diferencias, entre los dos poemas se asientan en el sistema de referencias en el cual ambos se organizan, es decir, en la estructura del conjunto semántico de sus versos y en el andamio del poema: en “El Cristo” dicho sistema se desliza en un amplio diálogo entre la pintura y literatura, una vez que sus versos evocan no solo el cuadro velazqueño, sino también el poema de Miguel de Unamuno, de mismo título.

¹⁹ Poeta español de la segunda generación del exilio, cuyo último libro de poemas, *De amor y otros poemas*, Ángel González preparó y elaboró la presentación.

²⁰ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 345.

No voy a discutir aquí las referencias al poema unamuniano, pues José Enrique Martínez (2014) y Mary Makris (1991) ya lo hicieron muy bien²¹ y no es nuestro objetivo, pero sí me gustaría centrarme en la labor con el léxico y en el tono de “El Cristo de Velázquez”, pues creo que en ambos recursos reside su potencia, concentrada en lo que he nombrado como gesto de teatralidad pictórica.

FIGURA 2 – El Cristo crucificado



Fuente: VELÁZQUEZ. El Cristo crucificado.

Dicha teatralidad se concreta de manera diversa en ambos poemas, pues, si en “Palabras desprendidas” teníamos un constructo preocupado por el cuestionamiento de la temporalidad y de la espacialidad, labrada

²¹ José Enrique Martínez se centrará en las relaciones con el poema unamuniano y de la experiencia estética del poeta en su diálogo con la obra (cf. MARTÍNEZ. Música y pintura en la poesía de Ángel González). Mary Makris, por otro lado, tratará no sólo de esas cuestiones, sino de la intertextualidad del poema con los discursos de la tauromaquia y de la religión (en clave semiótica), a partir de la idea de *collage* verbal, lo que no hacemos aquí, como ya se ha afirmado (cf. MAKRIS. Intertextualidad, discurso y ékfrasis en “El Cristo de Velázquez” de Ángel González).

a partir de la emulación de una musicalidad y de un cromatismo de fondo dramático, en “El Cristo”, la sensibilidad se inclina hacia la burla, fundada en la yuxtaposición entre el discurso religioso y el universo de la tauromaquia. El convivio entre léxicos tan dispares hace que visualicemos un enfrentamiento irónico desde el principio. Así, en la primera estrofa, la imagen del “banderillero desganado” se une a la de los “brazos alzados”:

Banderillero desganado.
Las guedejas del sueño cubren tu ojo derecho.
Te quedaste dormido con los brazos alzados,
y un derrote de Dios te ha atravesado el pecho.²²

Si por un lado, la sorprendente imagen del banderillero nos conduce a un rebajamiento de la figura divina, por otro, al unirse al dibujo del gesto de sus brazos, ambas imágenes delinean la visión de un cansancio que confluye hacia la derrota de Dios, derrota ésa que resonará a lo largo de los versos como una sentencia de muerte.

A esa cadencia del cansancio se suma la notable delicadeza de la segunda estrofa, cuya combinación de adjetivos (piadoso, leves) y verbos (lavó, florece) alcanza la proeza de captar el refinamiento del gesto del pincel y su juego de claroscuro:

Un piadoso pincel lavó con leves
algodones de luz tu carne herida,
y otra vez la apariencia de la vida
a florecer sobre tu piel se atreve.²³

Sin embargo, la mano del pintor se embebe de ironía en la riqueza polisémica del vocablo “piadoso”, en el cual se inscriben las nociones de blandura y de misericordia religiosa. Es decir, la “blandura” del pincel se desplaza en sus sentidos hacia la delicadeza de la pintura, pero también hacia la imposibilidad de triunfo, concretada en el gesto laxo del cuerpo divino, cuyos brazos se encuentran forzosamente alzados. A partir de ese campo semántico que conjuga disgusto, cansancio y blandura, el poema crea una línea continua hacia la idea de derrota, que acompaña la contorsión esquiva de los brazos y piernas del Cristo. Tenemos, delante de nosotros, una figura divina fragilizada e ironizada, lo que

²² GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 345.

²³ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 345.

parece comprobar, por la lectura de los versos, la dificultad de figurarse la existencia de un modelo acabado de salvación moral.

A esa dificultad se añade, en la estrofa siguiente, el léxico del gesto teatral de la tauromaquia que sentencia el final: “No burlaste a la muerte. No pudiste”. Burlar, en sus varios sentidos, incorpora, aquí, el sentido de imposibilidad de esquivarse de la acometida del toro. De esa manera, la imposibilidad – en sus distintas camadas de sentido – se recubre de sarcasmo y promueve una lectura en círculo, que nos hace volver a la figura del banderillero desganado. Y, en una última mueca de teatralidad pictórica, las pinceladas compasivas anuncian la estocada en el instante en que, confabulados, pincel y cuerno escenifican la derrota de una supuesta narrativa religiosa, que se quiere victoriosa:

No burlaste a la muerte. No pudiste.
El cuerno y el pincel, confabulados,
dejaron tu derrota confirmada.²⁴

De manera contundente, la noción de écfrasis como interpretación asume su puesto en la lectura del poema. No se trata solamente de hacer visible un objeto ausente o de un elogio a dicho objeto, es decir, del cuadro de Velázquez, como ocurriría en la écfrasis clásica, sino un ejercicio de fruición y lectura estética, que pone, lado a lado y dialécticamente, la poesía y la pintura, de manera a problematizar la confrontación entre tiempo y espacio a través de una interpretación poética crítica, cuyo fondo religioso se concreta en ironía mordaz.

Fue una aventura absurda, bella y triste,
que aún estremece a los aficionados:
¡qué cornada, Dios mío, qué cornada!²⁵

En dicha interpretación, cobra relevancia la adjetivación de la última estrofa: la secuencia “absurda, bella y triste”, unida a un “estremecimiento”, configura una escena de mal teatro, casi burlesca, en la cual todo se transforma en una aventura mal acabada. Se recalca, al final del poema, la burla hacia una supuesta redención y se reafirma que el hombre, hecho carne divina, será el que reciba el golpe final, cuya estridencia resuena en la voz de los aficionados: ¡qué cornada!, *Dios mío*.

²⁴ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 345.

²⁵ GONZÁLEZ. *Palabra sobre palabra*, p. 345.

Una vez más, el ejercicio de lectura y diálogo entre pintura y literatura proyectado por Ángel González se revela con vigor en su verbo hecho carne, hecho piedra.

Referencias

CLÜVER, Claus. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: Free UP, 1998. p. 35-52.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. Ópera (1971). In: _____. *José Hernández*. Madrid: Ediciones Turner, 1978. p. 79.

GONZÁLEZ, Ángel. *Otoños y otras luces*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

GONZÁLEZ, Ángel. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral, 1997.

MAKRIS, Mary. Collage as Metapoetry in Ángel González's "Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Boulder, Colorado, v. 18, n. 1-2, p. 157-172, 1993.

MAKRIS, Mary. Intertextualidad, discurso y ékfrasis en "El Cristo de Velázquez" de Ángel González. In: DEBICKI, Andrew P.; UGALDE, Sharon Keefe (Ed.). *En homenaje a Ángel González: ensayos, entrevistas y poemas*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991. p. 73-83.

MARTÍNEZ, José Enrique. Música y pintura en la poesía de Ángel González. *Prosemas – Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo, n. 1, p. 127-151, 2014.

PAYERAS GRAU, María. Palabras desprendidas de las artes plásticas. In: _____. *El sueño de la realidad: poesía y poética de Ángel González*. Madrid: La página ediciones, 2009. p. 117-120.

RIFFATERRE, Michael. La ilusión de la ékfrasis. In: MONEGAL, A. (Org.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000. p. 161-183.

SÁNCHEZ-HARGUIDEN, Ángel. José Hernández: “En mis cuadros reflejo la constancia temática de la historia”. *El País*, 8 nov. 1978. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1978/11/08/cultura/279327605_850215.html>. Acceso en: 18 ago. 2015.

VELÁZQUEZ, Diego de. El Cristo crucificado. Óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm. Hacia 1632. Madrid: Museo del Prado. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/72cbb57e-f622-4531-9b25-27ff0a9559d7>>. Acceso en: 14 ago. 2017.

Recebido em: 30 de maio de 2017.

Aprovado em: 3 de agosto de 2017.