

1985

Desfamiliarización en la poesía de Angel González

Stacey L. Parker

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Parker, Stacey L. (Primavera 1985) "Desfamiliarización en la poesía de Angel González," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 21, Article 30.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss21/30>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

DEFAMILIARIZACION EN LA POESIA DE ANGEL GONZALEZ

Stacey L. Parker

University of Kansas

La poesía de Angel González revela por una parte una gran sensibilidad lírica ante la realidad, y por otra parte, una visión ingeniosa compuesta de juegos verbales que nos hace cuestionar nuestra visión común de las cosas. Si en su poesía temprana se destaca más la sensibilidad lírica, en la más reciente predomina la visión ingeniosa.¹ La ingeniosidad que será el tema de este trabajo se produce en los libros siguientes: *Breves acotaciones para una biografía*, *Procedimientos narrativos* y *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*.²

Tal vez a costa del lirismo tan atractivo en la poesía temprana, en la poesía más reciente se le plantea al lector un hablante que pone constantemente en duda las expectativas del lector, tanto de la realidad como de la poesía. Para lograr este efecto, González emplea la defamiliarización. Como lo explica Victor Shklovsky en su artículo, "Art as technique", la defamiliarización no es una técnica específica sino el resultado de varias técnicas que llevan a cabo el mismo efecto: se presenta lo familiar en una manera no familiar, y así se llama la atención del lector a la técnica.³ Además, por presentar algo conocido en forma insólita, el lector se ve obligado a modificar y aun cambiar radicalmente sus expectativas ante el referente al que se alude. Esto sugiere un rechazo de la pasividad

por parte del lector en el acto de leer. La desfamiliarización no puede dejar que su reacción ante un referente sea automática. Hace que el lector cuestione su perspectiva convencional con respecto al referente hasta que lo vea en una manera chocante y a veces más profunda.

En "Así nunca volvió a ser", González desfamiliariza la manera en que el lector percibe la realidad poética contenida dentro de la anécdota del poema. Para crear este efecto, construye un juego verbal en que las palabras tienen significados múltiples. Así produce varios niveles de esta realidad poética que funcionan juntos, superimponiéndose en el texto.

Como llevaba trenza
la llamábamos trencita en la tarde del jueves,
Jugábamos a montarnos en ella y nos llevaba
a una extraña región de la que nunca volveríamos.

Porque es casi imposible abandonar
aquel olor a tierra de su cabello sucio,
sus ásperas rodillas todavía con polvo
y con sangre de la última caída
y, sobre todo,
la nacarada nuca donde se demoraban
unas gotas de luz cuando ya luz no había.

Allí me dejó un día de verano
y jamás regresó
a recoger mi insomne pensamiento
que desde entonces vaga por sus brazos
corrigiendo su ruta, terco y contradictorio,
lo mismo que una hormiga que no sabe salir
de la rama de un árbol en el que se ha perdido.

En el poema aparece una serie de vocablos, no todos ligados, que crean un solo efecto: nos hacen pensar en la inocencia juvenil. Esta serie se contrapone a otra que sugiere la madurez. Los vocablos que connotan la inocencia producen una perspectiva nostálgica referente al mundo de la niñez. Detrás de este disfraz inocente, se abre paso a otro mundo ajeno que evoca otra perspectiva de experiencia. Esta perspectiva sugiere el acto sexual y la pérdida de la inocencia. Como ambas perspectivas tienen resonancias arquetípicas de un rito de pasaje, se verá su interacción en varios niveles a lo largo del poema.

A primera vista, parece que se está observando un juego entre niños. Es precisamente este juego que sirve para crear una perspectiva ingenua y nostálgica ante el mundo de la realidad poética. Esta impresión surge en el

verbo "jugábamos" con que el hablante comunica cierta nostalgia por el uso del tiempo imperfecto que predomina en la primera estrofa. Así crea una distancia y, aunque habla de nosotros, no incluye al lector; se refiere más bien a un grupo en el cual participa el hablante. Destacándose del grupo y sirviendo como el enfoque implícito del poema es el personaje que se nos presenta en el primer verso, una niña: *Como llevaba trenza I la llamábamos trencita...* Esta trencita es conocida no por un nombre sino por un apodo que la caracteriza en cuanto a un aspecto físico. La forma diminutiva del apodo resuena de la niñez y de la inocencia asociada con ella. Los vocablos que la asocian con la visión inocente son los siguientes: "trencita", "jugábamos", "montarnos", "extraña región".

La perspectiva de experiencia se relaciona con la transición entre el niño y el adulto. Como un rito de pasaje en el sentido arquetípico, esta perspectiva nos sugiere un tipo de iniciación a este nuevo mundo. Aquí ocurre por medio del acto sexual. Las expresiones que apuntan a la experiencia y al acto sexual son las siguientes: "trencita", "montarnos" y "extraña región". Con estos vocablos aun en la primera estrofa, el personaje y su papel van a otro nivel de la realidad poética. El lector se da cuenta que el hablante presenta la relación con la niña con vocablos de alusión sexual, creando una actitud opuesta a la que se creó con la perspectiva inocente. Aunque el verso *Jugábamos a montarnos en ella ...* mantiene cierta resonancia de un juego de niños — los niños jugando como caballos — , o sea una actitud inocente, se nos ofrece simultáneamente una alusión al acto sexual. El vocablo "montar" destaca la primordialidad de este acto.

Con la expresión *extraña región* se ve otra vez la interacción de los dos niveles. Sin embargo, a diferencia de los otros vocablos que funcionan en un nivel real, esta expresión funciona en un nivel irreal. Conforme con la perspectiva inocente, *extraña región* alude al mundo fantástico de las hadas. En todo caso es un mundo fuera del conocimiento del hablante desde su perspectiva de niño. Referente a la experiencia, *extraña región* enfatiza el rito de pasaje, la iniciación en que va a participar el hablante. Típicamente en la literatura estas iniciaciones al mundo de la experiencia incluyen el motivo del viaje. Durante este viaje la persona heroica se somete a una serie de pruebas, una de las cuales suele ser una prueba sexual que señala el abandono de la niñez. Estos ecos míticos — del mundo de

las hadas, del arquetipo del rito de pasaje — hacen que el lector sienta la unión de los dos niveles. Esta unión suministra un punto de transición entre la niñez y la madurez, o sea entre la inocencia y la experiencia. Junto con el motivo del viaje, la *trencita* se convierte en una guía arquetípica para este hablante y el grupo cuando entran en este otro mundo. Como dice el hablante referente a este papel de la *trencita*, ... *nos llevaba a una extraña región de la que nunca volveríamos.*

Al ya sentir la relación entre las dos perspectivas y la presencia del tema de iniciación sexual en la trencita, el lector llega a ver otra dimensión sexual de la imagen. Se acuerda de que muchas veces es la trencita de una chica que despierta por primera vez el interés de los chicos jóvenes. Como a los chicos les gusta tirar de la trencita en la forma de burla alegre, la trencita da lugar al acercamiento de los sexos.

En el poema hay unas técnicas en movimiento que refuerzan la naturaleza arquetípica de las perspectivas. Primero, aunque el hablante está expresando una experiencia personal por el uso del tiempo imperfecto, al mismo tiempo es una experiencia común en que él participa con el grupo. Desde aquí en adelante, lo arquetípico se desarrolla con la calidad anónima del referente, la trencita. Mediante la transformación de la trencita que ocurre a lo largo del poema, ésta trasciende las propiedades de un personaje de carne y hueso. Desde el principio, la trencita no tiene nombre; se refiere a ella en la primera estrofa sólo con el apodo y con el pronombre "ella". No posee una entidad propia sino que está fragmentada. Al final, llega a desvanecerse por completo. El lector no la puede aceptar como niña verdadera sino como arquetipo que representa la transición entre la inocencia y la experiencia del hablante.

En la segunda estrofa otra serie de vocablos continúa la mezcla de los niveles de inocencia y experiencia. Figuran en esta serie las siguientes expresiones; *olor a tierra, cabello sucio, ásperas rodillas, polvo, sangre de la última caída, nacarada nuca y gotas de luz.*

Otra vez el hablante no se refiere directamente a la trencita anónima; se la conoce ahora sólo por las partes físicas de su cuerpo. Su deshumanización está conforme con el proceso de desfamiliarización. La niña familiar se convierte en algo no familiar: las partes desencajadas de un cuerpo. Las expresiones referentes a su aspecto físico, junto con el cambio en el tiempo verbal del imperfecto al presente, sirven para atraer a la memoria del hablante el recuerdo de la trencita no nombrada. Es aquí donde ocurre la sugerencia más fuerte de la iniciación sexual, pero todavía se queda detrás del disfraz de inocencia. Conforme con la perspectiva inocente, el lector tiene que reunir las expresiones para presentar el retrato de una niña típica, sucia por haber estado jugando afuera y con sus rodillas ensagrentadas por haberse caído en el suelo. Las mismas expresiones también se relacionan con la perspectiva de experiencia. Primero, la yuxtaposición entre la tierra y el cabello no sólo hace que se piense en el acto sexual llevado a cabo en el suelo sino en la primordialidad de ese acto y su relación con la vida en su sentido más fundamental. Hay que recordar que el cabello mismo contiene una resonancia sexual en sí. Esta idea se adelanta con la expresión *ásperas rodillas todavía con polvo.* Tomando esto en cuenta, *la sangre de la última caída* resuena casi chocantemente de la pérdida de la inocencia en términos físicos y en términos espirituales con la

referencia arquetípica a la Caída y al pecado original. La cuestión religiosa de la culpabilidad es algo que se va resolviendo a lo largo de la transición real de niño a adulto hasta que se acepte lo sexual como parte inherente del mundo de experiencia. Con *la nacarada nuca* se quita la vista del retrato de niña; en lugar de lo primordial, se ve una sensualidad más refinada. La nuca, tal como el cabello, contiene una resonancia sexual. Por fin, *las gotas de luz* probablemente se refieren a lágrimas que puedan ser tanto de la trencita como del hablante. Volviendo al efecto anónimo que el hablante le da a la trencita, lo importante aquí es que no se asocian con la cara. Al parecer, más lógico sería que se demoraran en las mejillas. Sin embargo, si se demoraran allí, estarían llamando la atención a la cara y así a la identidad de la trencita, quitándole su carácter anónimo.

La descripción física de la trencita lleva al lector en varias direcciones interpretativas. Puede considerar separados el retrato de la niña y el acto sexual. También puede ver el entretrejimiento de los dos niveles a través de la trencita que simboliza el punto de transición entre la inocencia y la experiencia.

En la tercera y última estrofa, parece predominar por parte del hablante un sentido de abandono ejemplificado por el verso *Allí me dejó un día de verano / y jamás regresó...* Para este hablante-niño, este abandono se hace más doloroso porque ocurre en el verano, la estación que se asocia con la juventud. Ahora él no se refiere a la trencita en términos específicos ni por un apodo, ni por un pronombre, ni tampoco por la enumeración de las partes de su cuerpo. Conforme con su anonimidad total, se nota el uso del pretérito en el tiempo verbal que solamente sugiere su presencia. Da la sensación de distanciamiento entre la trencita y el hablante, lo cual aumenta el sentido de abandono. Ella, que le llevó a este mundo no conocido, le ha abandonado. Ahora el hablante ha de experimentar el dolor al perder su inocencia en el mundo de experiencia.

Desde este punto hasta el final del poema, el hablante modifica el enfoque anterior. Aunque menciona los brazos de ella, cambia su perspectiva externa por una más introspectiva y se enfoca en su propio pensamiento. Esta auto-introspección une los dos niveles de inocencia y experiencia por apuntar al proceso de transición entre los dos mundos. En un nivel real la transición más importante siempre es interior; la persona tiene que resolver su inquietud emocional al dejar su inocencia y su ansiedad ante lo que le espera. Es otro tipo de nacer y puede ser doloroso tanto para el héroe arquetípico como para el ser real. Así tanto el hablante como el lector sienten la contradicción innata entre estos dos mundos de inocencia y de experiencia. Y así como el hablante ha perdido su inocencia, la hormiga, que es metáfora del pensamiento, experimenta una pérdida de sí mientras ... *vaga por sus brazos / corrigiendo su ruta, terco y contradictorio...* Se

siente desubicada, tal como se sienten los adolescentes antes de que lleguen a ser adutos.

Las perspectivas de inocencia y experiencia no representan una manera única de analizar este poema. Sirven, sin embargo, para destacar el proceso de desfamiliarización que utiliza González. Por clasificar las palabras con significados múltiples debajo de estas categorías se puede ver la posibilidad de varias interpretaciones de la realidad poética. Distinto de la trencita que lleva al hablante, se dirige al lector a diversos niveles de la misma realidad. Las dos perspectivas, funcionando independientemente, pueden crear dos interpretaciones de la realidad poética: un juego de niños y el acto sexual. Funcionando juntos, implican la salida arquetípica del mundo de la inocencia y la iniciación al mundo de experiencia, tanto para un héroe arquetípico como para el hablante. La creación de las visiones simultáneas le obliga al lector a tratar de resolver compatiblemente estas visiones dentro de una visión poética singular; la resolución de ellas imita el proceso de convertirse de niño a adulto. En un sentido anecdótico-arquetípico, las visiones representan dos aspectos complementarios de la experiencia humana. En su resolución, la participación del lector es esencial; tiene que incorporar las visiones del juego de niños y del acto sexual para formar una sola realidad poética. De la misma manera en que el niño-adulto está al umbral que da entrada a ambos mundos, el hablante logra una resolución permaneciendo al mismo umbral que le permite apreciar ambos aspectos de esta experiencia.

González emplea otras técnicas para lograr la desfamiliarización en su poesía. Una que se destaca es el humor. Como él lo explica, el humor es una técnica de distanciamiento entre el tema y el poeta, la cual impide la posibilidad de un sentimentalismo excesivo.⁴ Muchas veces, cuanto más serio el tema, más utiliza el humor.

En el poema "Meriendo algunas tardes", el hablante se ríe de las expectativas lingüísticas del lector mediante el juego verbal.

Meriendo algunas tardes:
no todas tienen pulpa comestible.

Si estoy junto a la mar
muerdo primero los acantilados,
luego las nubes cárdenas y el cielo
— escupo las gaviotas — ,
y para postre dejo las bañistas
jugando a la pelota y despeinadas.

El hablante toma la frase convencional del título y la reduce a su significado literal, subvirtiendo el significado tradicionalmente asociado con esta frase. La denotación de las palabras en el título significa el comer de una tarde, o sea de un fragmento temporal de un día. Su temporalidad se convierte en algo comestible. Por ser tan literal, la visión es absurda y humorística. En esta manera se ve que la verdadera desfamiliarización fue llevada a cabo no por el hablante sino por el lenguaje cotidiano que ha desfamiliarizado el significado literal de las palabras. En total, hace que el lector cuestione el valor comunicativo del lenguaje.

El caso extremo de la desfamiliarización ocurre en "Empleo de la nostalgia" donde se violan las convenciones de la estructura poética. La posición típicamente distanciada del lector se agudiza y el lector se ve obligado a reconstruir al texto. El poema consta de diversas secciones, alternadas y entremezcladas entre sí por el arreglo tipográfico y el empleo de versos en bastardilla, que el lector tiene que reorganizar por su propia cuenta. Lo que resulta desfamiliarizado es el proceso de leer; se ha destruido la trayectoria diacrónica de leer las palabras del poema en el orden en que aparecen en la página.

Todos los poemas que se han examinado parecen bastante diferentes. En "Así nunca volvió a ser", se ve la interacción de dos perspectivas de inocencia y de experiencia para crear una variedad de interpretaciones de la anécdota. En "Meriendo algunas tardes" el uso de humor hace que el lector cuestione el valor comunicativo del lenguaje. Por fin, en "Empleo de la nostalgia" se reconstruye el proceso de leer. A pesar de las diferencias obvias entre los poemas, el hilo común que los liga es el proceso de la desfamiliarización. La desfamiliarización empleada por González, aunque se realiza en maneras variadas, pone en duda las expectativas convencionales del lector para amplificar su visión de la realidad. Lo más intrigante, sin embargo, es que amplifica también el papel del lector y su libertad dentro del texto. A pesar de la variedad de técnicas que se emplean en esta poesía, lo sobresaliente es la necesidad de la participación del lector. A veces la participación es pasiva. Es decir, el lector sólo tiene que resolver ciertos problemas textuales, como la resolución de dos visiones, o tiene que cuestionar ciertos aspectos de su propia realidad, como el lenguaje. Otras veces la participación se vuelve más activa y el lector tiene la oportunidad de crear su propio poema. En una lectura de la poesía de González, el lector se convierte a sí mismo en poeta.

NOTAS

1 La división en dos etapas de la poesía de Angel González viene de la introducción escrita por el poeta en *Poemas: Edición del autor* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1982) p. 21.

2 Los críticos ya han enfocado el juego de perspectivas y el proceso de la lectura en la poesía de González. Acerca de su efecto metapoético, ver Martha LaFollete Miller, "Literary Tradition Versus Speaker Experience in the Poetry of Angel González"; acerca de la parodia, ver Douglas K. Benson, "Linguistic Parody and Reader Response In the Worlds of Angel González"; acerca de la transformación de las expectativas del lector, ver Andrew P. Debickl, "Transformation and Perspective in the Poetry of Angel González", en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1.6 (1981).

3 Victor Shklovsky, "Art as technique", (1917).

4 Esto es una adaptación de las ideas de González acerca de la ironía como técnica para aliviar el sentimentalismo: " ... la ironía facilita un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes, ... " Viene de la introducción de *Poemas*, p. 19.