

***La semilla de la libertad:* propaganda y publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González**

José Ángel Baños Saldaña
Universidad de Oviedo

1. La escritura transreferencial de Ángel González

Dentro de los estudios de autorreflexión literaria, denominamos *proyecto autopoético* a la gestación y al desarrollo de una representación del pensamiento estético. Las ideas sobre el propio oficio que los autores manifiestan desde dentro o desde fuera de sus textos no se plasman en un solo escrito ni se formulan como asertos monolíticos. Muy al contrario, las autopoéticas –esto es, los textos autorreflexivos– se caracterizan por su talante dinámico y recurrente. De esta manera, situamos la expresión de convicciones estéticas en el ámbito de la intencionalidad, por lo que el estudio de la sistematización de este pensamiento a lo largo de una trayectoria (Baños Saldaña, 2021) se revela indispensable para la comprensión del comportamiento y de la producción artística de los escritores –en otras palabras, para entender el «proyecto creador» (Bordieu, 2002) o el «proyecto autorial» (Zapata, 2011)–.

En el caso de la poesía de Ángel González, la crítica parece haber alcanzado un claro consenso en que su proyecto autopoético se estructura en dos grandes bloques: por un lado, se agrupan sus cinco primeros libros (*Áspero mundo* [1956], *Sin esperanza, con convencimiento* [1961], *Grado elemental* [1962], *Palabra sobre palabra* [1965] y *Tratado de urbanismo* [1967]); por otro, se han reunido los volúmenes a partir de *Breves acotaciones para una biografía* (1971), a saber: *Procedimientos narrativos* (1972), *Muestra de algunos procedimientos*

Cómo citar: Baños Saldaña, José Ángel. 2024. «*La semilla de la libertad: propaganda y publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González*». En «*Si mi pluma valiera tu pistola: agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 75-96. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.00705>

narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (1976), *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977), *Prosemas o menos* (1984), *Deixis en fantasma* (1992), *Otoños y otras luces* (2001) y el libro póstumo *Nada grave* (2008). El mismo Ángel González (1988) pareció asumir esta transición entre un momento literario y otro. Como los críticos señalan, no existe una gran distancia entre los dos periodos; más bien se trata de modulaciones de las ideas iniciales, lo que confiere al segundo momento una mayor dosis de escepticismo y desengaño. Particularmente, se ha señalado que el poema «Preámbulo a un silencio», de *Tratado de urbanismo*, refleja este cambio de óptica (Alarcos Llorach, 1996; Moreno, 2004; Jiménez Millán, 2008; Payeras Grau, 2009; Vallés de Paz, 2016; Candel Vila, 2018).

Más allá de establecer una clara distinción temporal en la trayectoria de Ángel González, esta investigación pretende desvelar cómo las ideas estéticas del autor favorecían, dentro de su obra, las colisiones entre realidad y ficción. Estos contactos se reiteran hasta el punto de que el autor asume, simultáneamente, que no hay poesía sin ligazón a la vida y que tampoco existe la propia vida sin constatación en la poesía. Lejos de la búsqueda de una autonomía semántica, esta postura vitalista y esta defensa de un realismo crítico hacen a las páginas dependientes del mundo exterior, lo que justifica la aparición de diferentes recursos literarios, desde los más líricos hasta los más prosaicos, pasando por referencias cotidianas, «estereotípicas» (Le Bigot, 2018), culturales, históricas, relativas a los medios de comunicación de masas o, como estudiaremos, propagandísticas o publicitarias.

No son pocas las veces que González ha reflexionado sobre la ambigüedad del sujeto literario, que vive a medio camino entre lo real y lo posible. En el discurso pronunciado en el acto de entrega del Premio Príncipe de Asturias, por ejemplo, ofreció unos planteamientos que se correspondían con el sujeto de papel que heredó la poesía experiencial: «Me gustaría hablar como poeta, pero no podría hacerlo sin contradecirme gravemente, pues siempre he sostenido que los poetas no existen, salvo en la lectura. Si hablase como poeta les hablaría, en mi opinión, desde la nada» (1985). Sin embargo, ya hacia el final de su proyecto autopoético, González replanteó las ideas estéticas anteriores e inclinó la balanza hacia el lado de la vida, aun sin desprenderse por entero de la ficcionalidad del sujeto:

Me temo que, aunque siempre sostengo lo contrario, estoy cayendo en la tentación de creer que el poeta, bueno o malo, que mis versos configuran

–ese personaje ilusorio que habla en los poemas– soy efectivamente yo, y que el acabamiento del poeta significaría mi propio acabamiento [...]. Si a pesar de ser consciente de todo eso sigo escribiendo es, en parte, porque me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo que sobrevive en mis poemas, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora, cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía ([1998] 2005: 463-464).

De igual manera, la dedicatoria de su libro póstumo, inacabado, sugiere esta alineación de vida y escritura: «Sin ti la poesía / ya no me dice nada, / y nada tengo que decirle a ella» (2008: 41). Con todo, conviene resaltar que González nunca abandona su conciencia de la ficcionalidad, pero, como sostiene en mayor o menor medida a lo largo de su trayectoria, se le hace imposible componer un poema sin contemplar sus implicaciones en el mundo. De hecho, en el libro recién mencionado, *Nada grave*, se halla una pieza que explica esta concepción del artefacto literario; nos referimos a un texto cuyo título versiona ligeramente el de un ensayo de Mario Vargas Llosa, «La verdad de la mentira»: «Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas, / y una voz cariñosa le susurró al oído: / –¿Por qué lloras, si todo / en ese libro es de mentira? / Y él respondió: / –Lo sé; / pero lo que yo siento es de verdad» (2008: 41).

Este breve excursus acerca de la relación entre literatura y vida en la obra de González ha pretendido justificar el carácter transreferencial de su lírica¹. La multiplicidad de referentes albergados en sus libros se debe a la voluntad de conectar el género lírico con el contexto inmediato, en un esfuerzo por trasladar la lírica del plano de lo ideal al de lo real². En este sentido, no resulta extraño que en la poesía angelgonzaliana se desplieguen formas, recursos y lenguajes afines a la propaganda, pues es bien sabido que la escritura de la primera y la segunda promoción de posguerra quedan marcadas por la

¹ El concepto de *transreferencialidad* (Baños Saldaña, 2022), que alude a la «trascendencia referencial de los textos», se propone como una revisión de la transtextualidad propuesta por Genette. Se hace difícil sostener una tipología de las relaciones que establecen los textos únicamente a partir de criterios textuales. Conviene, pues, tener en cuenta la riqueza de tales relaciones prestando atención a las características signicas del proceso ejecutado en el texto literario. Para ello, se han propuesto tres niveles globales de relación –el contacto directo, las modalidades y la interdiscursividad– con sus respectivas subcategorías basadas en la tradición teórico-literaria.

² A este propósito, Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2013) han examinado la irrupción de la ironía en la poesía española contemporánea.

experiencia de Guerra Civil o de sus consecuencias (Gracia y Ródenas de Moya, 2011).

Asimismo, la pulsión transreferencial y la vena dinámica de la producción de González fueron reconocidas por el mismo autor. Pese a que el poeta se opuso a la noción posestructuralista de intertextualidad, que interpretaba como la supresión de la verdadera semántica textual y como un cercenamiento crítico de la autoría (González, 1994), cabe destacar que González aprendió y estudió este proceder en tres de sus grandes maestros literarios, concretamente en Antonio Machado, en Blas de Otero y en Gabriel Celaya. González anotaba que «nunca hubiese escrito poesía si previamente no hubiera leído poesía» ([1998] 2005: 463), palabras que pronunciaba como una particular versión del *dictum* machadiano según el cual todo poema es un palimpsesto.

Precisamente con estas palabras del autor de *Campos de Castilla* abría un artículo titulado «La intertextualidad en la obra de Blas de Otero». En él concluía que este tipo de actuación «desprende una información no deliberadamente enunciada» (2005: 286) que convertía a Blas de Otero en un poeta que trabajaba, a la par, con la vida y con el arte. Otra prueba de su afición a los procesos de relación referencial se observa en el artículo «Intertextualidad e interdiscursividad en la poesía de Gabriel Celaya». Como suele suceder con no pocos poetas, cuando un autor estudia a otro se fija, normalmente, en procedimientos y en técnicas que comparten. Así, de la obra de Celaya destaca su faceta dialógica, porque «quien dialoga debe hacerse eco de los argumentos de los otros» (2005: 313). Además, pone especial énfasis en la reelaboración de mitos, de sistemas lingüísticos y de esquemas de pensamiento.

Todos estos apuntes extraídos de los estudios o reflexiones llevados a cabo por Ángel González se traslucen en su obra, que es rica en procesos de conexión (Romano, 2003; Ferrari, 2014). A propósito de Gabriel Celaya, González aporta unas palabras que aclaran uno de los pilares del proyecto autopoético del escritor vasco; ahora bien, un análisis detenido de la cita que incluiremos a continuación revela que el propio autor está proporcionando algunas de las claves de su escritura. Véase cómo la defensa de la transreferencialidad implica la adopción de una postura frente a la poeticidad y a la conducta ético-estética del vate (fusión de pensamiento, intimidad y análisis del mundo):

Tal vez lo más admirable de Celaya sea el esfuerzo para trasplantar a su poesía códigos enteros, sistemas de signos, lenguajes que rompen con las convenciones generalmente aceptadas como norma definidora de la

«poeticidad de un texto». [...] La poesía de Gabriel Celaya no surge del ámbito cerrado de su intimidad, aunque proceda de ella; es una poesía que escucha todo lo que sucede dentro y fuera del poeta, que lo recoge y lo piensa, [...] única en la España de su tiempo, cuando reflexionar –es decir, reflejar, devolver una imagen coherente del mundo– aún se consideraba una manía funesta. Y peligrosa (2005: 332).

Y en la estela de escuchar lo que sucede dentro y fuera del poeta, se encuentran los usos de la propaganda que Ángel González incluye en su literatura. La noción de *propaganda* ha generado un amplio debate teórico y, sobre todo, ha requerido actualizaciones de las definiciones clásicas. Si en un primer momento se asoció la publicidad al comercio y la propaganda a la ideología, poco a poco han ido surgiendo fenómenos fronterizos que ha habido que clasificar. Por ejemplo, las campañas benéficas o los anuncios de las ONG no encajan completamente dentro de la etiqueta de la *propaganda*.

Así las cosas, se han propuesto algunas denominaciones globales para todo este tipo de comunicación, como se deriva de los conceptos de *comunicación persuasiva de masas* (Arceo, 2003) o de *comunicación por objetivos* (Mazo, 1994). Con todo, hay algunas distinciones que pueden servir para identificar estas diversas formas de comunicación. De acuerdo con Méndiz Noguero (2007), podemos deslindar la publicidad comercial, la publicidad social y la propaganda. La publicidad comercial atañe a la promoción de productos, marcas, empresas o asuntos económicos. Frente a ella, la publicidad social se corresponde con la difusión de planteamientos que afectan a la colectividad y que tienen un sentido educativo, cívico o solidario. A ciertas variantes de esta última también se las ha denominado publicidad institucional (Rey y Pineda, 2009). Finalmente, la propaganda se identifica con la transmisión de ideas que se dirigen a un grupo con unos fines partidistas o argumentativos.

En este caso, se estudiará la aparición de elementos de estas dos últimas categorías –la publicidad social y la propaganda– en la obra de Ángel González. Ello no quiere decir que en sus poemas no aparezcan elementos de la publicidad comercial. A lo largo de la trayectoria del autor, se pueden detectar muy variadas referencias provenientes de los medios de comunicación de masas. Este aspecto, entre otros muchos, confirma que en los autores del grupo del 50 también se constatan rasgos –por ejemplo, la autorreflexión o la formación más allá del humanismo literario– que en algunos casos se han asimilado exclusivamente a los «novísimos» (Ferrari, 2001).

2. La propaganda y la publicidad social en el proyecto autopoético de Ángel González

Tan variados son los procedimientos angelgonzalianos que debemos precisar que el uso de la propaganda y de la publicidad social en su poesía adquiere materializaciones muy diversas. Las relaciones dinámicas entre vida y literatura (o entre la referencialidad del lenguaje y la transreferencialidad cultural) desencadenan adaptaciones propias del ambiente epocal, inversiones discursivas e, incluso, innovaciones intermediales. Así pues, podemos realizar una primera clasificación de los procedimientos del autor respecto de esta publicidad a partir de tres líneas de actuación: 1) la redacción de una poesía propagandística («Perla de las Antillas»), 2) la troquelación de sus esquemas discursivos (*Tratado de urbanismo*) y 3) la identificación explícita de un anuncio de difusión masiva para la consecución de unos fines propios «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)».

2.1. «Alguien debe hacer algo»: la poesía como propaganda

Hacia finales de la década del 50 y, sobre todo, en los dos o tres primeros años de la década del 60, aún se mantenía vigente la expresión lírica afín al realismo social. Si bien algunos autores de la segunda promoción poética de posguerra ya habían comenzado su andadura artística, todavía los vates de la primera promoción ejercían una posición importante o cumplían una función magisterial. Consecuentemente, en los años recién mencionados convivían los dos realismos —el social y el crítico—; esto es, coexistía una escritura más moderada, aunque comprometida, con aquellas creaciones combativas, tendentes a la épica y a la formulación de eslóganes políticos (Iravedra, 2018).

En este ambiente literario se entiende la publicación de la antología *España canta a Cuba*, gestada en los talleres de la Imprenta Oberthur (Rennes) e impresa por la editorial antifranquista Ruedo Ibérico. El volumen supuso la conversión de la poesía en propaganda, de ahí que su objetivo principal consistiera en elogiar el triunfo de la revolución cubana pasados unos años (1959) y, en especial, la victoria contra el anticastrismo y el intervencionismo norteamericano en la batalla de Playa Girón (1961). El libro reunió a treintaitrés poetas españoles que compusieron poemas *ad hoc* —solo se incluyen tres textos publicados previamente—.

Entre el elenco de nombres que protagonizaron la antología figuran algunos previos al realismo (como Rafael Alberti), otros que lideraban la lírica

española reivindicativa (verbigracia, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Ángela Figuera) y varios de la segunda promoción poética de posguerra, como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente o Ángel González. En suma, *España canta a Cuba* se contempló como el inicio de una gran amistad, pues con ella se pretendía afianzar una cooperación estratégica internacional de la izquierda en lengua española. De hecho, las relaciones fueron bastante fluidas hasta 1971, aproximadamente, cuando estalla el caso Padilla, que certificó, por lo general, la desconfianza y el desengaño causados por el régimen castrista (Sánchez, 2010).

En cualquier caso, en los primeros años de la década del 60 Ángel González participó en este fenómeno propagandístico cuya razón de ser se atestiguó en dos breves reflexiones incluidas en la propia antología. La primera, que abre el libro, está firmada por Blas de Otero y recibe el título de «De playa a playa». En ella se habla del triunfo de la revolución, de la libertad de los pueblos, de la responsabilidad de los artistas, del fin de la explotación, de la gestación de una nueva americanidad y, fundamentalmente, del ejemplo de Cuba para una España subyugada por el franquismo: «Aquí estamos para dar testimonio, para asegurar la puerta madre que ningún mal viento desquiciará, esa que hoy vemos aquí cegada pero que tiene ya su lazarillo popular y antillano» (en VV. AA., 1962: 7).

El otro texto que arguye las razones para la aparición de la antología recibe el nombre de «Esta canción y su porqué», y es obra de Jesús Izcaray. En este caso, la redacción es más detallada que la de Blas de Otero. A lo largo de estas páginas conclusivas, Izcaray señala el carácter «urgente» de la antología, la función de portavocía social del poeta («la palabra del pueblo se hace poesía»), la camaradería internacional («un testimonio de la solidaridad revolucionaria de dos pueblos»), la voluntad de confeccionar una literatura que ensalce las grandes gestas («necesitamos una poesía épica»), las mejoras de las condiciones de la clase obrera («en los hogares obreros cubanos hay cada día más pan»), la liberación del control externo («se ha sacudido el yugo extranjero»), la alfabetización de la población («en veinte meses ha creado 10 000 escuelas»), la heroicidad de los combatientes («en los hombres de Sierra Maestra y Playa Girón reconoce la estirpe de sus héroes populares») y, de nuevo, la identificación de un modelo que admirar e imitar: «España canta a Cuba porque la revolución cubana ha llenado nuestro país de resonancias alentadoras y le ha repetido, con su ejemplo, la vieja lección perenne: que solo luchando, en cada situación concreta, alcanzan los pueblos la libertad» (en VV. AA., 1962: 121-124).

La muestra recién ofrecida da sobrada cuenta del carácter propagandístico del libro. Además, los poemas contenidos en la antología no se separan

mucho del tono y del contenido de estos textos en prosa. En la mayoría de los casos, se trata de una poesía de situación que elogia el nuevo régimen. Las líneas generales de la antología se pueden resumir en tres puntos: 1) la comparación de la sociedad cubana con la española, lo que da pie al desarrollo del tema de España. Son frecuentes versos como los de Gonzalo Abad («pobre España, / Cuba es hoy lección que importa») o Gabino Alejandro Carriedo («España, muerde el corazón. Este mapa terrible, / terrible mapa ensangrentado, muerto de sed ¿qué esperas?»); 2) el elogio de Fidel Castro, como se aprecia en los poemas de Ángel Santiago («desde España hasta Cuba y Sudamérica / una canción de unión a Fidel Castro») o de Carlos Álvarez («allí donde la tierra y donde el viento / se llaman Fidel Castro»); y 3) el encumbramiento de los poetas revolucionarios, como, entre otros, proponen Antonio Pérez Pérez («Nicolás, / cantor cubano, / chócala / y a cantar: / que ahora la ronda es nuestra / y la tendrán que pagar») o Luis Pulido («Santo mulato / de tres continentes, / danos tu voz / [...] / Arderá España con voz esperanzada»).

No obstante, algunos de los participantes incluidos en *España canta a Cuba*, aunque también apoyaron el momento de cambio y asumieron la senda ideológica preestablecida, pusieron cortapisas al afán propagandístico. Este es el caso de Ángel González. Su poema, titulado «Perla de las Antillas» —el sobrenombre de Cuba—, refrena el fervor ideológico y opta por celebrar más el símbolo que el hecho en sí. En otros términos, González centra el interés de su poema en la posible llegada de una sociedad libre, en la «semilla de la libertad», como indica el último verso. No hay en su texto referencias que canonicen a los líderes de la revolución, tampoco elementos que animen a la épica. La lucha se reduce a un esquema de imagen —el estallido como el contenido que escapa del corsé de su continente— y la celebración del triunfo se concibe como algo que debe tomarse con prudencia, cuidarse y desarrollarse a lo largo del tiempo. No parece que la palabra *semilla* se haya escogido de manera aleatoria. Tal vez uno de los elementos más afines al realismo social o al tono propagandístico del libro se localice en la tercera estrofa, cuando enumera a los parias de la tierra y a sus opresores. Así dice «Perla de las Antillas»:

Ha estallado una perla, y las cenizas
de la libertad,
empujadas por el viento del Caribe,
siembran el desconcierto y el terror
entre los responsables de un continente inmenso.

Desde la Casa Blanca a la Rosada,
todos los techos de las Grandes Casas
están amenazados
por el irreparable, cruel desastre:
ha estallado una perla, y los residuos
de la dignidad
pueden contaminar a mucha gente.

Si los indios que obtienen el estaño y el cobre
en las minas de Chile y de Bolivia,
si los habitantes de los suburbios de Buenos Aires
y los desposeídos del Perú,
si los oscuros buscadores de caucho
y los integrantes de las tribus de Paraguay y de Colombia,
si los analfabetos ciudadanos de Méjico
inscritos en el Censo de Electores y borrados del Registro de la Propiedad,
si los que fertilizan con su sudor las plantaciones
de azúcar y café,
si los que recortan las pesadas selvas a golpe de machete
para incrementar la población mundial de piñas en conserva,
si todos ellos y sus otros muchos
hermanos
en la desnutrición
sufriesen en su carne
la quemadura de la nefanda escoria
de la dignidad,
acaso
pretendiesen ser libres.

Y entonces

¿qué sería de las grandes compañías,
de los trusts y los cártels,
de los jugadores de Bolsa
y de los propietarios de prostíbulos?

En nombre de esos valores fundamentales
y de otros menos cotizados,
alguien debe hacer algo
para evitarlo.

Pero
ha estallado una perla.

Peligroso es ahora el viento del Caribe.
 Entre el olor salobre de la mar
 y el aroma más denso de las frutas del Trópico,
 entre brillante polen de las flores
 que crecen donde el sol es un flagelo
 infatigable y amarillo,
 entre plumas de verdes papagayos,
 y golpes de guitarras, y sonrisas
 blancas como canciones en la noche,
 el viento arrastra una semilla
 perfumada y violenta,
 una simiente fina como el polvo,
 nube dorada o resplandor sin nube
 que los tifones lanzan –trizada
 perla– contra las costas más lejanas
 y las brisas recogen y pasean
 y las lluvias abaten –astillada
 Antilla– sobre el suelo,
 tormenta ciega o cielo derribado
 –izada Cuba, como una bandera–
 llama implacable o luz definidora,
 mas siempre pura, viva, poderosa,
 fértil semilla de la libertad (en VV. AA., 1962: 83-85).

El poema se construye sobre tres ejes estructurales que demarcan su sentido. Primeramente, las dos estrofas iniciales plantean una nota informativa de un suceso: una erupción cuyos restos se extienden geográficamente movidos por el viento. Nótese que, en Cuba, el viento está fuertemente arraigado a la mitología popular como señal de amenaza o de cambio. De esta manera, el poeta traza una línea que abarca desde los Estados Unidos –la Casa Blanca– hasta Argentina –la Casa Rosada–. Consecuentemente, la segunda parte del poema (estrofas 3 y 4) presenta la repercusión de dicho acontecimiento de manera irónica. Si en el primer bloque aparecían algunas incongruencias semánticas –conviene fijarse en los contrastes entre los puntos negativos (estallar, desconcierto, terror, amenazas, etc.) y los favorables (libertad o dignidad, por ejemplo)–, en esta sección se revela que la voz poética imita, con finalidad distanciadora, la voz de los explotadores («alguien debe hacer algo / para evitarlo»). Finalmente, el tercer momento poemático cierra el círculo compositivo

a partir de la contraargumentación de esa voz ajena («Pero / ha estallado una perla») y a partir de la inversión de la supuesta nota informativa inicial. Si la voz de los medios alimentaba que se había sembrado el caos («siembran el desconcierto y el terror»), González quiebra esa frase hecha, ese lugar común, y la convierte en un hálito de esperanza («la semilla de la libertad»).

Como se observa, la contención y la naturaleza del poema chocan, en cierta medida, con la irrestricta vocación ideológica de la antología, lo cual nos incita a preguntarnos por qué González limitó la efusión partidista. Incluso dentro de una etapa más acentuada ideológicamente en su proyecto autopoético –cabe recordar la fecha de publicación de la obra tomada como punto de cambio (*Tratado de urbanismo*, 1967)–, el autor descrea en la fe ciega en el poder y en sus canales de difusión. Probablemente, González no se circunscribió a componer «Perla de las Antillas» como un mero poema de situación, pues, tras la aparición en la antología, lo insertó en su libro *Grado elemental*, dado a la imprenta en el mismo año que *España canta a Cuba*. Por ende, «Perla de las Antillas» no constituyó un gesto airado e impulsivo, sino que formó parte de una concepción de la vida y del hecho literario proyectada con largo alcance. Todavía más, el poema sigue vigente en la edición de sus obras completas, *Palabra sobre palabra*, y apenas ha recibido modificaciones³.

2.2. «No tocar, peligro de ignominia»: la inversión del modelo de mundo construido a través de la propaganda y de la publicidad social

En la trayectoria de Ángel González cobran mayor importancia los poemas en los que se invierten las consignas y las proclamas del régimen franquista que aquellos textos cuya carga ideológica se manifiesta de manera propagandística.

³ Si se coteja el texto de la antología con la edición de su obra completa, se comprueba que los cambios son mínimos y que se deben, fundamentalmente, a criterios gramaticales. En la cuarta impresión de la versión de la editorial Austral, fechada en 2015, se detectan tres cambios estructurales: 1) las estrofas 1 y 2 se juntan; 2) antes del inicio de la tercera estrofa se añade un verso que aumenta la ironía: «Es preciso evitarlo, porque»; 3) la estrofa 5 se une a la tirada de versos posterior. En cuanto al resto de alteraciones, pocos son los datos reseñables: el verso 18 pasa de «[...] de Paraguay y de Colombia» a «[...] de Paraguay de Colombia», en el verso 20 se suprimen las mayúsculas de «Censo», «Electores» y «Propiedad», en el verso 34 la palabra «compañía» se redacta con mayúscula inicial, en el verso 47 se cambia «entre brillante [...]» por «entre el brillante» y, también, se añaden comas después de los grupos «sin nube» (v. 56), «más lejanas» (v. 58) y «y pasean» (v. 59).

No en vano, en su obra escasean las composiciones del estilo de «Perla de las Antillas» y abundan otras como «Discurso a los jóvenes». En este poema, perteneciente a *Sin esperanza, con convencimiento* y, por lo tanto, publicado un año antes que «Perla de las Antillas», hay un factor compartido con el texto de *España canta a Cuba*, pero la vinculación con la propaganda es muy diferente.

En este caso, la poesía no se convierte en propaganda, sino que finge serlo precisamente para subvertir su mensaje y la ordenación del mundo que sostiene tal ideología. Esto hace que en «Discurso a los jóvenes», al igual que en «Perla de las Antillas», se imite la voz de un otro que oprime a la población. No obstante, ahora el sujeto poético no se desvincula de esa voz ajena. La violencia del discurso busca que el lector se distancie de esa voz simulada que difunde la mediación de la divinidad para la consecución de una sociedad eclesiástica —léase la carga semántica religiosa de los versos citados a continuación—, castrense («joven alférez de mis escuadrones / de arcángeles vestidos de aceituna»), capitalista («tú, dueño / del oro y de la tierra / poderoso impulsor de nuestra vida, / no nos faltes jamás»), jerarquizada («Tú, Piedra, / hija de Pedro, nieto / de Piedra / y biznieto de Pedro»), coercible («Si alguno de vosotros / pensase / yo le diría: no pienses»), insolidaria («Nosotros somos estos / que aquí estamos reunidos, / y los demás no importan») e ilusoriamente estable y feliz («y yo os prometo / paz y patria feliz, / orden, / silencio» [2015: 115-117]).

Este retorcimiento de la ingeniería social auspiciada por la difusión ideológica, a través de la propaganda y de los modelos de publicidad institucional, alcanza su mayor esplendor en el libro *Tratado de urbanismo*. Más concretamente, la primera sección, denominada «Ciudad Uno», está dedicada por entero a desmontar la mecánica de las ciudades franquistas (Payeras Grau, 2009; Bagué Quílez, 2014).

Así, el poema «Inventario de lugares propicios al amor» embiste contra la represión política y ciudadana de las relaciones íntimas. La sátira contra la costumbre nacional está presente desde el punto de partida del texto, pues la pluralidad prometida por el título («Inventario») contrasta con la reducción inscrita en el primer verso («Son pocos») (Alarcos Llorach, 1996). Igualmente, González parte de las limitaciones naturales, generadas por el clima frío, para desenvolver otro tipo de prohibiciones que, aunque recibidas con naturalidad por los ciudadanos, no dejan de resultar artificiales y propias de la estrechez moral del sistema: «Las ordenanzas, además, proscriben / la caricia [...] / y el “no tocar, peligro de ignominia” / puede leerse en miles de miradas» (2015: 199). La censura del gentío, manifestada a modo de cartel publicitario, no deja

de sugerir que la dominación ideológica requiere la asimilación de las líneas de pensamiento (o de conducta) desplegadas por las instituciones.

En consonancia con este poema se encuentra «Lecciones de buen amor», donde el autor critica la consolidación de una moral católica represora e hipócrita. Para ello, escenifica a un matrimonio entrado en años que se exhibe con sus mejores galas en actos públicos, como la misa de los domingos, y celebra reuniones con otros matrimonios de idéntica factura para compartir unas creencias y unos ideales uniformes. El poema rompe las condiciones clásicas de la lírica al añadir una nota a pie de página que refuerza los quiebros semánticos anunciados previamente. Únicamente cuando los enamorados se quedan solos, experimentan un momento de realidad que abre las compuertas al pensamiento mutuo verdadero —él opina que ella es estúpida, glotona, codiciosa y beata; ella estima que él es egoísta, cobarde y resentido—. Pese a todo, estos dos personajes viven según las órdenes que rigen los discursos oficiales: «y ese estar cotidiano sin tocarse, / repito, pero juntos, / irreparable, tenazmente próximos / como mandan la Epístola y las Leyes» (2015: 216).

Otros textos, asimismo, revierten sobre la filosofía que gobierna los espacios públicos. En «Parque con zoológico» se cuestiona el relato de la Creación divina a la par que las normas de la «Creación / municipal». La historia de Adán y Eva se traslada a la de los contemporáneos al poeta que visitan una suerte de jardín no muy lejano al Edén. Siguiendo el esquema desautomatizador del mito (Baños Saldaña, 2019), González enumera elementos idílicos, como la convivencia armónica de las especies o el descanso vital —el sudor lo provoca el calor, no el esfuerzo—. De nuevo, un mensaje oficial en forma de cartel o rótulo impositivo emerge en el poema para restringir la libertad. Ahora González resalta la falta de sensatez de una regla mítica y juega con ella para indicar que, detrás de todo paraíso, se esconden unas pautas sociales: «hay como una parodia del humano genuino / [...] antes / de que incurriese en pena de destierro / por indebida apropiación de fruta. / “Prohibido coger flores”». La sátira lírica culmina con el desvelamiento de un modelo de vida asentado por el «edilicio ingenio», que ha permitido que el hombre vuelva al paraíso para descansar el séptimo día —los domingos— y, si acaso, en algunos ratos libres durante la semana. Esta especie de urbanización no constituye más que despersonalización, desengaño y regodeo en un oasis plantado en medio del destierro: «[el hombre] vuelve a su sitio de cosa entre las cosas, / dirigido por rótulos y luces, / acosado por claxons y sirenas, / cerrada la esperanza, el miedo abierto, / y el deseo también, y la nostalgia / de todas las mentiras que creyó cuando niño...» (2015: 205-207).

Una crítica muy semejante subyace en los poemas «Zona residencial», «Centro comercial» y «Civilización de la opulencia». En «Zona residencial» González denuncia la acotación interesada de las señas de progreso y de bienestar. La imagen que despliega –tan nítida, dice, que podría verla hasta un ciego– manifiesta que estos residentes –no *en la Tierra*, sino en una «zona» perimetrada– conforman los engranajes de la segregación, la cara limpia de los vencedores. Ese mundo tan perfecto lo pueblan niños que no han sufrido las consecuencias de la guerra (con «bicicletas y risas niqueladas»), militares retirados, adolescentes privilegiados («[...] encuadernados / en piel de calidad insuperable»), trabajadoras «del servicio doméstico» y «señoras de buen porte, caballeros / de excelentes modales, / carteros presurosos, / conductores corteses» (2015: 214).

En definitiva, las campañas de festejo del desarrollismo económico de la España de los años 60 obtienen su réplica en un poema como el anterior o como «Centro comercial». En este el sujeto poético, que alude a la tradicional asociación de la esperanza con la luz, se pregunta si los infinitos destellos de los centros comerciales simbolizan «múltiples esperanzas» o «la desesperación». Igualmente, en «Civilización de la opulencia» la interrogación esencial radica en si los productos extranjeros de lujo que ocupan los escaparates (los sombreros de Florencia o los pañuelos de París) vienen a mejorar las condiciones de vida o a contemplar la pobreza a través del cristal –a ser tan inservibles como un zapato sin una persona que lo calce–: «¿se acercan / desde la lejanía de un mundo diferente, / más profundo y mejor, / para mostrar su perfección de seres / colmados, plenos, casi eternos, / o vienen / a contemplar la vida a la intemperie, / la indefensión cercada a cielo abierto / el apacible tránsito del hombre / a manera de grey / por su cañada?» (2015: 226).

Por último, cabe destacar el recurso de inversión de los mecanismos propagandísticos del Régimen en el poema anterior al que marca la modulación de su proyecto autopoético. En «Plaza con torreones y palacios», que precede a «Preámbulo a un silencio», se expone que la tranquilidad del lugar no se debe a un orden cordial, sino que se justifica por la falta de vida, por los efectos anestésicos del paso del tiempo, por los pactos de silencio autoimpuestos y por la ausencia de libertad de expresión: «Respirando aquí el aire de la tarde, / oyendo así el silencio, / y recordando, / la vida es –o parece– / más absurda e irreal, más insensata. / ¿Quién lo diría, ayer? Sin duda, entonces, / muchos. / Hoy ya nadie. / Silencio: / un murmullo de hojas / pasa de árbol a árbol / empujado hacia el campo por el viento» (2015: 227-228). Adviértase la importancia del silencio en este poema, que invierte los moldes discursivos propagandísticos de las nuevas

urbes, para comprender el uso del mismo término en «Preámbulo a un silencio». El poeta manifiesta en esta composición su escepticismo hacia el lenguaje y hacia la expresión literaria, pues su efecto acaba reduciéndose, como leíamos en el texto previo, a «un murmullo de hojas». La incapacidad del lenguaje, ahora, se presenta a través del recurso de la autonominación (Leuci y Scarano, 2014). Poniendo en tensión la denotación y la referencialidad de los nombres propios –no denotan, sino que solo refieren en un proceso de actualización– y de los comunes –que designan, incluso, realidades inexistentes–, el autor deja entrever que, si no dispone de una palabra adecuada para nombrarse a sí mismo –para reflejar su identidad–, también carece de aquellas otras que pueden modificar el contexto inmediato u operar sobre él: «arcangélico nombre que a nada corresponde: / Ángel, / me dicen, / y yo me levanto / disciplinado y recto / con las alas mordidas / –quiero decir: las uñas– / y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras» (2015: 230).

2.3. De los eslóganes de la publicidad social al eslogan autopoético

Las formas de relación de la lírica de Ángel González con la propaganda y la publicidad social van más allá, incluso, de la apropiación o de la subversión de esquemas estructurales o de contenido. Hasta ahora hemos comprobado que desde la poesía se han recibido una serie de estrategias discursivas de la publicidad, catalogada, por su trascendencia para la creatividad, como la «décima musa» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2018). En este apartado vamos a estudiar el contacto directo con un referente publicitario en el texto «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)», perteneciente a *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1977).

Cabe recordar que el libro recién mentado amplifica y revisa la publicación del año anterior, *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976). El propio título del volumen ya desacraliza la tradición poética, mostrando que el autor se inclina por una tendencia narrativa o alírica, en el sentido de que el sentimiento, focalizado en el título, se contiene hasta el punto de alcanzar un enfoque tan distanciado como humano. Tanto es así que la ironía del título se acentúa solo un año después, cuando se actualiza dicho libro y se le incorpora la sección «Metapoesía», entre otros ajustes que no enmiendan el texto, sino que lo amplían

(Vallés de Paz, 2016). El nuevo rótulo explicita las intenciones del autor a la hora de revisar su proyecto autopoético.

Como acabamos de anotar, la composición que nos ocupa se incluye dentro del apartado «Metapoesía». Al titular la sección con un concepto autorreflexivo, Ángel González está proponiendo una descripción polifacética de su producción artística. De hecho, la sección consta de cuatro poemas que sirven para atestiguar un matiz determinado. Nótese, además, que el autor emplea el rótulo *metapoesía* como un nombre abarcador que aglutina la reflexión sobre distintas partes –o distintas formas de hacer– de su tarea creativa: «Poética a la que intento a veces aplicarme», «Orden (Poética a la que otros se aplican)», «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» y «Poética n.º 4». Los cuatro poemas se nuclean en torno a la dialéctica entre el «yo» –el proyecto propio, siempre en transición («a veces», «ciertos días»)– y los otros –ciertos proyectos ajenos, uniformes y monolíticos «se aplican»)–.

Con objeto de defender el compromiso y de vincular la lírica a la realidad, en «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» predomina la reflexión metagenérica, pero ello no impide que se vislumbre una crítica de carácter metadiscursivo mediante la que se contraponen la limpieza –o la pureza– a la suciedad –o la rebeldía contra el sistema–. El cariz transreferencial del texto consolida la autorreflexión: por un lado, se produce un contacto intermedial con los anuncios del Régimen; por otro, se observa un claro conflicto interdiscursivo en el que se enfrentan lo desideologizado y el compromiso a través de alusiones a sus modos de codificación convencionales. El poema dice así:

Esto es un poema.

Aquí está permitido
fijar carteles,
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
Muera el... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.

Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo (2015: 317).

Sin ajustarse a los fines de la publicidad comercial, y más cerca de los intereses institucionales, surgió en los años 60 el eslogan nacional «Mantenga limpia España», creado por el Ministerio de Información y Turismo. Esta campaña de limpieza en las calles, destinada primeramente a la conservación de ambientes rurales y playas, se extendió a los espacios urbanos. El éxito del anuncio condujo a una «Segunda fase de la operación “Mantenga limpia España”», según data el diario *La Vanguardia* el 24 de noviembre de 1965. El eslogan pervive en la prensa más de una década. Así, en una carta al director de *La Vanguardia* (05/09/1974), un lector escribe lo siguiente: «creo que no basta con aconsejar “mantenga limpia España”. Hay que imponer fuertes multas»⁴. Por otra parte, cabe mencionar que la empresa Congost lanzó un juego de mesa con el nombre de «Mantenga limpia España».

Todo este impacto social del eslogan da cuenta de la potencia desautomatizadora del texto de González. En oposición a los poetas de la «orden», se escribe «Contra-orden», que bien podría haberse denominado «Contra-canon». De hecho, el título de la composición constituye de por sí un índice metaliterario (López Guil, 2018; Scarano, 2018). De acuerdo con la tipología de Besa (2018), el rótulo del poema desempeña una función macroestructural. Como reza el encabezado, el lector debe tener en cuenta que su interpretación parte de una posición contraria a la «Orden (Poética a la que otros se aplican)». Esto resulta muy curioso, debido a que el poema al que se acaba de aludir ya de por sí debe descifrarse desde lo contrario a lo literalmente expresado para averiguar la perspectiva autoral, que denota la herencia machadiana que recibe González (Iravedra, 2008). Por tanto, «Contra-orden» constituye, de entrada, una doble negación de la ética y la estética de los poetas que sostenían el entramado ideológico del régimen franquista.

En consonancia con la impureza nerudiana, González percibe que la literatura ha de estar atravesada por la realidad, de la que es imposible salir. Las huidas del entorno inmediato suponen una actitud condenable. El primer verso encierra

⁴ Puede leerse al completo en la web <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/09/05/pagina-24/34253492/pdf.html>.

esta misma idea y conforma, a la vez, una llamada de atención sobre el procedimiento: «Esto es un poema» trae a la memoria la sentencia «Esto no es una pipa», de Magritte (Sánchez Torre, 2018), para poner de relieve que «Contra-orden» es, obviamente, un poema, aunque no sea un poema «poético». Igualmente, el texto plantea una pregunta incómoda: si en el poema está permitido todo, ¿cómo han de considerarse aquellos que conscientemente se autocensuran?

Esta autopoética defiende la libertad a la hora de componer mediante una relación de opuestos. La limpieza, que representa la pureza, se enfrenta a la suciedad, que se hace eco del compromiso artístico. A este fin se suceden las relaciones intersemióticas e intermediales. En primer lugar, se produce un contacto entre el lenguaje literario –sistema de signos– y un sistema semiológico distinto –la expresión mural– que no se reduce a los signos lingüísticos, sino que añade otros como la forma o el color. Cabe destacar que los grafitis aparecen en uno de los anuncios de «Mantenga limpia España» como muestra de la suciedad en las calles. El alegato a favor de la libertad nace del acercamiento de lo poético a otro tipo de expresión de contenido verbal que implica la brevedad y la precisión del significado (dos aspectos que configuran el proyecto autopoético global de González). La habilidad del poema radica en cómo se aprovecha el contacto intersemiótico para esgrimir unos principios literarios. El grafiti puede contener cualquier despropósito («*Marica el que lo lea, / Amo a Irma, / [...] / Arena gratis*»), pero también una fuerte denuncia política. Los versos «*Muera el...* (silencio)» y «*Asesinos*» aluden, respectivamente, a *Muera el General* (Franco) y a la violencia de las fuerzas del orden.

Tras el contacto intersemiótico, acontece la desautomatización intermedial, que reafirma la vocación de los discursos autorreflexivos para apropiarse de los mensajes de los medios de comunicación de masas (Baños Saldaña, 2020). De este modo, el eslogan «Mantenga limpia España» deviene en un emblema autopoético: «Mantén sucia la estrofa» (Payeras Grau, 2009). La desautomatización continúa en la última tirada de versos, ya que se sustituye el cartel «Responsable la empresa anunciadora» por unas palabras que resumen el hastío de aquellos que vieron coartada su libertad por la dictadura: «Responsable la tarde que no acaba, / el tedio de este día, / la indeformable estolidez del tiempo».

3. Conclusiones

Esta investigación ha pretendido demostrar la recurrencia de los usos de la propaganda o de la publicidad social en la literatura de Ángel González. Sin

embargo, la constatación de este fenómeno apenas alcanzaría relevancia si no nos planteáramos por qué el autor acude a estas fuentes para reforzar la creatividad con la que transmite un pensamiento ético-estético. Hemos arrojado una primera explicación en el apartado introductorio, donde observábamos que la relación entre literatura y vida (o viceversa) fomenta el desarrollo de una poesía que escucha lo que sucede dentro –en el ámbito íntimo– y fuera –en el contexto social– del poeta.

Asimismo, de los análisis se desprende que el uso de estas campañas de difusión establece un fuerte vínculo con el proyecto autopoético de Ángel González. Recuérdese que los fines de la propaganda y de la publicidad institucional son, respectivamente, los ideológicos y los cívicos. La lírica de González no puede entenderse al margen del examen de las ideologías y de la conducta cívica. En estos objetivos comunes se alberga la motivación transreferencial del poeta hacia este tipo de comunicaciones de masas. Todavía más, la intención comunicativa a la que acabamos de referirnos también funciona como piedra angular de la obra angelgonzaliana.

A todo ello se suma que esta dinamicidad, con la que brotan innovadoras estrategias y procedimientos discursivos, la hereda de sus maestros. Antonio Machado, Gabriel Celaya o Blas de Otero no solo le inspiraron la vena comunicativa y transreferencial, sino que además le delinearon la senda del realismo. A partir de estas enseñanzas en la vida y en la literatura y, también, a partir de los rasgos de originalidad y ruptura de expectativas propios del autor, González se va apropiando de los discursos ajenos y va construyendo textos indispensables para el conocimiento de su pensamiento estético.

En este trabajo hemos cruzado la delgada frontera entre el primer y el segundo momento, lo que nos ha permitido apreciar la constancia en la utilización de técnicas y fragmentos propagandísticos y publicitarios. Los ejemplos analizados han pasado por su colaboración en antologías, como es el caso de *España canta a Cuba*, y por un breve catálogo de obras del autor, como *Grado elemental*, *Sin esperanza, con convencimiento*, *Tratado de urbanismo* y *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*.

Es reseñable que la apropiación de estas comunicaciones masivas adquiere tanto relieve que ha respondido a diversas formas de aproximación: la conversión de la poesía en propaganda, la inversión de los mecanismos propagandísticos y de publicidad social como constructores de una *imago mundi* y la transformación de un eslogan cívico en un eslogan autopoético. Indiferentemente de si los textos pertenecen a su periodo creativo más serio o más escéptico,

todos estos textos poseen una característica común: el trasfondo ideológico de los hiporreferentes se ve refrenado por el poeta. En «Perla de las Antillas» el fervor revolucionario de la mayoría de los antologizados se mitiga hasta el punto de elogiar un símbolo de esperanza –una «semilla»–; en *Tratado de urbanismo*, así como en «Discurso a los jóvenes», el rigor de las normas sociales impuestas y divulgadas por el sistema se desenmascara para mostrar el envés de la vida; y en «Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)» se desdice la actitud monolítica de los poetas «de la orden», a la vez que se exhibe un procedimiento afín que desdice las normas en aras de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Alarcos Llorach, Emilio. 1996. *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Nobel.
- Arceo, José Luis, dir. 2003. *Perfil de los profesionales de la comunicación persuasiva en España*. Madrid: Instituto de Comunicación Institucional/Universidad Complutense de Madrid.
- Bagué Quílez, Luis. 2014. «“No acaba aquí la historia”. Ángel González en la poesía española actual». *Prosemas* 1: 241-264.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. 2013. «La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente». *Bulletin of Hispanic Studies* 90 (3): 295-310.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique. 2018. «Poesía®: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 249-277. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2019. *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*. Córdoba: UCOPress.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2020. «Metapoesía y publicidad: el poeta en la sociedad de consumo». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 8 (1): 157-176.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2021. «Admiración y amistad a lo largo: Jaime Gil de Biedma y José María Álvarez. De la poesía-herramienta al libro-museo». En *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*, ed. María Payeras Grau, 185-209. Sevilla: Renacimiento.
- Baños Saldaña, José Ángel. 2022. «La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31: 271-292.

- Besa, Josep. 2020. «El título como problema. Etapas de un proceso de resolución». En *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, 13-30. Bruselas: Peter Lang.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Candel Vila, Xelo. 2018. «Ángel González (1925-2008)». *PoEsCo*. Consulta: 20 de febrero de 2023. <https://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/59-angel-gonzalez-1925-2008.html>.
- Ferrari, Marta Beatriz. 2001. *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Ferrari, Marta Beatriz. 2014. «“Un constante regreso”: la escritura intertextual de Ángel González». *Prosemas* 1: 85-109.
- González, Ángel. 1985. «Ángel González. Premio Príncipe de Asturias de las Letras» [Discurso]. *Fundación Princesa de Asturias*. Consulta: 20 de enero de 2022. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/1985-angel-gonzalez.html?texto=discurso&especifica=0>.
- González, Ángel. 1988. «Introducción». En *Poemas*, Ángel González, 11-26. Madrid: Cátedra.
- González, Ángel. 1994. «A propósito de la intertextualidad». *ABC*, 22 de abril: 3.
- González, Ángel. 2005. *La poesía y sus circunstancias*. Barcelona: Seix Barral. Edición de José Luis García Martín.
- González, Ángel. 2008. *Nada grave*. Madrid: Visor.
- González, Ángel. 2015. *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Austral.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas de Moya. 2011. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- Iravedra, Araceli. 2008. «Ángel González y el pleito de la poesía». *Cuadernos Hispanoamericanos* [«Los complementarios», 17]: 68-83.
- Iravedra, Araceli. 2018. «¿Del eslogan al poema? Modulaciones discursivas del compromiso posmoderno». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 195-222. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Jiménez Millán, Antonio. 2008. «Tratado de urbanismo, de Ángel González». *Cahiers d'Études Romanes* 19: 75-89.
- Leuci, Verónica, y Laura Scarano. 2014. «Ángel, ¡qué raro! Perplejidades nominales en la poesía de Ángel González». *Prosemas* 1: 153-174.
- Le Bigot, Claude. 2018. «Las ambivalencias del estereotipo en la poesía social del 50». En *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. Luis Bagué Quílez, 97-122. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- López Guil, Itziar. 2020. «Las afueras del poema en la obra inicial de Pablo García Casado». En *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, 65-84. Bruselas: Peter Lang.
- Mazo, José Manuel. 1994. *Estructuras de la comunicación por objetivos. Estructuras publicitarias y de Relaciones Públicas*. Barcelona: Ariel.
- Méndiz Noguero, Alonso. 2007. «Diferencias conceptuales entre publicidad y propaganda: una aproximación etimológica». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional de Comunicación y Publicidad* 12: 43-61.
- Moreno, Antonio. 2004. «La poesía de Ángel González, una viva historia». En *Los espejos del domingo*, 175-197. Sevilla: Renacimiento.
- Payeras Grau, María. 2009. *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- Rey, Juan, y Antonio Pineda. 2009. «Propaganda y publicidad institucional: algunas consideraciones teóricas». *Questiones Publicitarias. Revista Internacional de Comunicación y Publicidad* [«Número extra», 3]: 9-32.
- Romano, Marcela. 2003. *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Sánchez, Pablo. 2010. «Rescate de una antología: *España canta a Cuba*». *Castilla. Estudios de Literatura* 1: 346-364.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 2018. «Ángel González y los poetas prudentes (cuando los había). Notas en torno a “Metapoesía”». En *Materia de recuerdo y de nostalgia. Ángel González (2008-2018)*, eds. Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre, 289-303. Oviedo: Cátedra Ángel González/Universidad de Oviedo.
- Scarano, Laura. 2020. «Arte poética: avatares de un título modélico». En *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*, eds. Itziar López Guil y Dayron Carrillo Morell, 149-168. Bruselas: Peter Lang.
- Vallés de Paz, Pedro Javier. 2016. *La poesía de Ángel González: Segundo tiempo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- VV. AA. 1962. *España canta a Cuba*. Rennes: Ruedo Ibérico.
- Zapata, Juan Manuel. 2011. «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor». *Lingüística y Literatura* 60: 35-58.