

De la lírica amorosa a la narrativa fragmentaria: lectura de *El poema de Tobías desangelado* (2005) de Antonio Gala en clave de poema narrativo¹

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ
Universidad de Málaga

Resumen: En el presente artículo se propone la consideración de *El poema de Tobías desangelado* (2005) de Antonio Gala como poema narrativo. Esta consideración se produce a través del cuestionamiento de los límites genéricos y a través de un análisis retórico intergenérico y experimental centrado en la búsqueda exegética de mecanismos y de engranajes consuetudinariamente narrativos en un texto lírico. Con todo, se invita a una relectura de la obra poética de Gala, redimensionando, por consiguiente, su alcance, dado que en el panorama investigador de su obra la poesía ha sido, con diferencia, el género menos estudiado.

Palabras clave: *El poema de Tobías desangelado*, Antonio Gala, poema narrativo, fragmentariedad, análisis retórico y narratológico, límites genéricos.

From Lyrical to Narrative: Reading of *El poema de Tobías desangelado*, by Antonio Gala, as a Narrative Poem

Abstract: In this paper, it is proposed, on the one hand, the consideration of *El poema de Tobías desangelado* (2005), by Antonio Gala, as a narrative poem. This consideration is produced through the questioning of generic limits and through a rhetorical intergeneric and experimental analysis focused on the exegetical search for narrative

¹ Este artículo se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM-233), vinculado a la Universidad de Málaga y dirigido por la profesora María Belén Molina Huete; en el seno del proyecto «Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI (Continuación)» (PID2022-138918NB-I00) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dirigido por el profesor Juan José Lanz y la profesora Natalia Vara Ferrero en la Universidad del País Vasco; y en el seno del proyecto «Transmedialità: Media, Scienza, Generi, Arti nella Poesia Panispanica (1980-2022)» (2022JML3N9) del Ministero dell'Università e della Ricerca de Italia, dirigido por la profesora Marina Bianchi en la Università degli Studi di Bergamo.

mechanisms and gears in a lyrical text. However, a rereading of Gala's poetic work is invited, thus resizing its scope, because in the investigative panorama of his work poetry has been, by far, the genre least studied.

Keywords: *El poema de Tobías desangelado*, Antonio Gala, narrative poem, fragmentarity, rhetorical and narratological analysis, generic limits.

*A José Ismael Gutiérrez Gutiérrez,
en agradecimiento a su sinceridad
y a su amistad de un Sur a otro Sur*

1. Introducción: una cuestión (irresuelta) de géneros a través del tiempo

Tal y como han subrayado Clara Cobo Guijarro y Ana Padilla Mangas en su revisión bibliográfica relativa a la crítica sobre su obra, «[...] la poesía de Antonio Gala es el género más descuidado en el conjunto de los estudios académicos², a pesar de que fue su ejercicio literario más temprano» (2019: 393). No obstante, este artículo no centra su atención en sus inicios, sino, por el contrario, en sus últimos ejercicios poéticos, pues, según las palabras del propio autor, *El poema de Tobías desangelado* resulta ser su mayor legado para la posteridad, ya que «[...] plasma su vida en forma de “testamento literario”» (EFE, 2005).

Cuando sus incondicionales seguidores y seguidoras inquirieron a Gala de qué pecaba, principalmente, *El poema de Tobías desangelado*, él, con su habitual desparpajo, respondió:

De extenso en dos direcciones. La primera, sus 333 páginas. Sirva de excusa que los cajistas han conseguido esa cifra maravillosa por ser contraria a la de la Bestia, que es el 666. En segundo lugar, extensa por haber sido escrito durante casi 20 años, sobre un grueso cuaderno blanco que compré en el año 85, en Jerusalén. El resto de sus pecados son de amor, los que sí se perdonan (entrevista en *El Mundo*, 29 de diciembre de 2005).

² Esta aseveración puede refrendarse mediante la consulta del extenso y exhaustivo estado de la cuestión de mi tesis doctoral (Plaza González, 2023: 81-186).

De esta forma, las más de trescientas páginas del libro se encuentran divididas, externamente, en cinco partes, las cuales no aparecían en el *Tobías desangelado* de *Poemas de amor*, revirtiendo, por consiguiente, en una arquitectura novedosa. Como ya destacaba Francisco Díaz de Castro, sucede que esta «[...] estructura orgánica nueva [...] aporta mayor profundidad al argumento de este poema de poemas» (2005). La estructura pentapartita es, pues, la siguiente: I) «Ministerio del aire» (Gala, 2005: 11-38), que suma nueve poemas; II) «Los viajes con el ángel» (2005: 41-112), que suma treinta y siete poemas; III) «El recuerdo del ángel» (2005: 115-222), que suma treinta y cuatro poemas; IV) «La vida con el ángel» (2005: 225-280), que suma treinta y cinco poemas; y V) «El final» (2005: 283-326), que suma veintisiete poemas. Además, hay un poema inicial que pugna por disfrazarse con el rótulo de «Agradecimientos» (2005: 7-8), lo cual supone, en total, ciento cuarenta y tres poemas que componen el corpus de la obra. Estos se denominan, por lo general, con una indicación geográfica; hay escasas salvedades. Es preciso subrayar que, en realidad, algunos poemas de los computados reúnen, bajo su título, más poemas que el escritor decidió aunar, entiendo que, o bien porque fueron escritos en el mismo sitio, o bien por una cuestión de unidad temática³.

Después de haber presentado una primera lectura del libro en clave de lírica de viajes (Plaza González, 2020: 29-42) y después de haber sugerido otras —la lectura en clave de cancionero neopetrarquista (Plaza González, 2018: 39-52) y la lectura en clave de mística moderna (Plaza González, 2019: 95-131)—, el objetivo del presente asedio es leer y analizar *El poema de Tobías desangelado* (Editorial Planeta, 2005) de Gala, en esta ocasión, como un magno poema narrativo —género muy ejemplificado, pero poco definido— de corte fragmentario⁴. Lo que se pretende es, justamente, aplicar al texto lírico

³ Acentúo, por ser ejemplos insoslayables, los casos de «China» (Gala, 2005: 116-134) y de los «Poemas sirios» (2005: 137-148).

⁴ «If narrativity is the term for the defining feature of narrative, and performativity for the defining feature of performance —and there are, of course, volumes of scholarship devoted to clarifying both these concepts— then what is the equivalent term in the case of poetry? DuPlessis proposes segmentivity (“Manifests”, 51). Poetry is that form of discourse that depends crucially on segmentation, on spacing, in its production of meaning. Poetry, she writes, involves “the creation of meaningful sequence by the negotiation of gap (line break, stanza break, page space)”; conversely, then, segmentivity, “the ability to articulate and make meaning by selecting, deploying, and combining segments”, is “the underlying characteristic of poetry as a genre”. Needless to say, both narrative and performance also involve “the negotiation of gap”; indeed, narrative’s intrinsic “gappiness” must figure prominently in any account of narrative in poetry, as I shall try to indicate in the next section. But in narrative and performance segmen-

galiano el análisis correspondiente, por lo común, a cualquier texto narrativo, desmontando y clasificando, de este modo, todos aquellos mecanismos y engranajes que funcionan a lo largo y ancho del poemario y que, en cambio, se asignan normalmente solo a la narrativa. A fin de cuentas, la lírica, al ser un discurso eminentemente subjetivo y al estar comúnmente expresado a través de la primera persona, se torna, a veces, una suerte de «relato autobiográfico», sin que por ello se deba confundir por sistema el yo que «habla» en el poema con el sujeto real que lo compone, es decir, el autor empírico. Para tal propósito, no se ha hallado mejor hoja de ruta que la diseñada por Hipólito Esteban Soler, *Ensayo de un método crítico* (2011), armónica filológica resultante de las teorías preexistentes desde los mismos conceptos aristotélicos manejados. En contraposición, para ello convendría preguntarse antes si de verdad existen los géneros literarios tradicionales y, si estos existen, habría que poner, al menos, en duda su rigidez a la hora de medirse con la creación artística y su permanencia al transitar por las cotas críticas⁵, ya que «toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma; [...] es conocimiento del otro y co-nacimiento de sí mismo en el mundo» (Barthes, 2002: 348).

Es claro, de entrada, que «el concepto de género literario ha sufrido muchas variaciones históricas desde la Antigüedad helénica hasta nuestros días, y sigue siendo uno de los más arduos problemas de la estética literaria» (Aguiar e Silva, 1993: 159), cuyo acuerdo no se ha de alcanzar ni con facilidad ni con asentimiento de cuantos andan involucrados en la disputa. Ya Platón, en el tercero de los libros de *La República*, postulaba tres grandes tipos en lo que a poesía se refiere — entonces, recuérdese, todo era, a fin de cuentas, poesía en los terrenos de la literatura —, a saber: 1) *la poesía mimética*, valedora incontestable de la realidad, cuyo equivalente más fiel sería la poesía dramática y

tivity is subordinated to other features —narrativity and performativity, respectively— while in poetry segmentivity seems “both more systematic and more constitutive”. In other words, segmentivity is the dominant of poetry, in something like Jakobson’s sense, just as narrativity is the dominant of narrative, and performativity of performance» (McHale, 2009: 14).

⁵ Algunas de las referencias —escépticas, a grandes rasgos— que se utilizarán para este respecto en el desarrollo del estudio son Aguiar e Silva (1993), en cuanto a la historia y evolución de los géneros; Pozuelo Yvancos (1994a, 1994b), en cuanto al alcance del género narrativo; o Garrido Gallardo (1994), en cuanto a la velada tradición narrativa, de la cual, a menudo, no somos conscientes. Se justifica esta selección porque todas ellas continúan siendo, todavía hoy, canónicas, a razón de que su contenido ha sido reiterado por los propios autores, pero no reformulado y, por tanto, poseen plena vigencia.

cuyo heredero sería, *a posteriori*, lo que conocemos como teatro; 2) la *poesía no mimética*, tráfuga contumaz de la realidad, cuyo homólogo mucho más adelante sería la lírica, en términos generales, o sea, la poesía tal y como la contemplamos hoy por hoy en nuestro imaginario colectivo; y, por último, 3) la *poesía mixta*, designación en absoluto banal, que conocería su correspondencia con la épica; todo lo cual se traduciría y se comprimiría, en suma, con el imparable devenir de los tiempos, en la clasificación actual que hemos ido aprendiendo desde la más temprana formación en nuestros apuntes de clase: el teatro, la poesía y la narrativa, quedando, por tanto, el ensayo —practicado con tanta calidad y audacia por Gala en sus artículos publicados en prensa⁶—, todavía, en tierra de nadie, aunque, por fortuna, cada vez cuente este con más y más reivindicaciones adeptas que lo reclaman como género literario *per se* (Arredondo, 1988); tal es su condición.

Fue, sin embargo, el paso casi inmediatamente posterior el más famoso y el más relevante para las bases de la cultura literaria occidental: sobrevino Aristóteles con su *Poética*, la cual se cuenta, junto a los presupuestos platónicos, entre las lecturas de juventud del escritor y entre sus fundamentos poéticos perennes. Y no ha de ser casualidad este posicionamiento, ya que fue este mismo filósofo griego el que instauró los predicables —*género, propiedad, definición y accidente*—, tratando de parcelar el *continuum* de la realidad en franjas más discretas, a tenor de las identidades comunes de cada categoría. En dicho tratado, atendía, a la hora de enfrentarse con la poesía, a tres marcados criterios, tocantes todos al concepto de *mímesis*, puesto que, «[...] así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto [...]» (Aristóteles, 1992: 157), el cometido de la poesía había de ser, en consecuencia, el reflejar, unívocamente, la realidad —una sola realidad—. Y añadía: «Puesto que el poeta es un imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles [...]» (1992: 225), representando —y esto es harto interesante— «[...] las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree

⁶ La mayor parte de la producción periodística de Antonio Gala ha sido recogida en distintos volúmenes recopilatorios, los cuales son, atendiendo a la bibliografía —que acusa repeticiones— compilada por Clara Cobo (2016: 209), *Texto y pretexto* (1976), *Charlas con Troylo* (1981), *En propia mano* (1983), *Cuaderno de la Dama de Otoño* (1985), *Dedicado a Tobías* (1988), *La soledad sonora* (1991), *Proas y troneras* (1993), «Charlas con Troylo» y «Desde entonces» (1993), *A quien conmigo va* (1994), *Cartas a los herederos* (1995), *Troneras: 1993-1996* (1996), *La casa sosegada* (1998), *Troneras: 1992-1994* (1999), *Troneras: 1995-1996* (1999), *Texto y pretexto: 1973-1978. Los años de la libertad* (2005) y *Cosas nuestras* (2008).

que son, o bien como deben ser» (1992: 225). Cabe preguntarse, legítimamente, si se lee con detenimiento a Aristóteles, el porqué de tanta mimesis, y es, anecdóticamente, el propio Gala el que, en una de las populares *Trece noches* – emitidas en Canal Sur de octubre de 1991 a enero de 1992 – con el enigmático Jesús Quintero, obsequiaba con la respuesta, digna esta de un diálogo epistemológico transtemporal con los clásicos:

El arte se ha dicho mucho que es comunicación. Pero ¿qué vamos a comunicar si la comunicación no viene precedida por un conocimiento más hondo de la realidad verdadera y rigurosa de las cosas y de la realidad de uno mismo? A través del arte conocemos mejor el mundo y nos conocemos mejor a nosotros. Si no, el arte verdaderamente será un artificio, pero no un arte. El verdadero es el que nos enseña la grandeza interior del hombre en general y del creador en particular (Gala y Quintero, 1999: 249).

A la luz de esta cita, cabe preguntarse: ¿oponía Gala *arte* a *artificio*?, ¿el arte debe contener, por fuerza, una verdad?, ¿a qué clase de verdad se refería? Aparentemente, pareciera que la idea galiana contradijera, en parte, la del filósofo griego. Pero ha de recordarse –y de repetirse– que el poeta no siempre imita las cosas como son, sino también como cree que son o como deberían ser. Por lo tanto, el poeta no está obligado a reproducir la realidad tal cual, ¿o es que no se acerca el concepto de *mimesis* a lo que en la época contemporánea llamamos *ficción*? Naturalmente, si se leen otros pasajes del tratado aristotélico, se descubrirá que esta ficción o mimesis debe ser verosímil. En otras palabras, lo que cuente el poeta y la manera en que lo haga habrá de resultar probable o parecer real, aunque no lo sea. Y es que, para Aristóteles, a diferencia de para Platón, la verdad en poesía tenía una importancia relativa. A él le bastaba con que la obra resultara creíble para que cumpliera su objetivo. Volviendo a Gala, al desvincularse de un arte «artificioso» no negaba a la literatura su carácter mimético o ficcional, sino que abogaba más bien por una verdad ficcional.

2. Una propuesta experimental sobre *El poema de Tobías desangelado*: análisis narratológico de un texto lírico desde la retórica

2.1. *El argumento a partir del vacío narrativo y el discurso de estructura fractal*

Es de rigor señalar, en primera instancia, ciñéndome al plano del contenido, lo que tradicionalmente se ha llamado el *argumento* o la *historia*⁷ —que parte del vacío narrativo ofrecido por el relato bíblico—, y sería: Tobías, el muchacho, aparece renovado y ora enamorado de san Rafael, el arcángel que lo socorrió y que lo ayudó en sus aventuras y en sus desventuras —nunca, por cierto, referidas en el libro sagrado, al margen de aquella del pez y del demonio que incordiaba a su futura esposa, Sarra—. Este Tobías, reencarnado, vuelve a viajar con el ángel por todo el orbe, gozando de su compañía, buscando su amor inusitado y buscándose a sí mismo a través de la senda del otro; o sin él, penando gravemente por sus ausencias —suplicando el regreso—, debidas, primero, al desengaño, que provoca el asedio de las ciudades que visita, y, más tarde, a la muerte irreparable, que se consagra como sacrificio de una criatura divina. Es, pues, una *historia* —un *enunciado*— casi de principio a fin, en toda regla, solo que esta se va desgajando de manera episódica, a fogonazos, a razón de la distribución que en breve sopesaré. Este ítem, en el fondo, se correspondería con el pilar diametral de la *inventio*, referido por la retórica clásica, o sea, qué se pretende contar, asunto sobre el que el Estagirita decía: «[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (Aristóteles, 1992: 157), lo cual se reduce a que el ser humano prefiere el imposible verosímil al posible inverosímil, por eso es admisible aquí lo angélico: «Nosotros nos perdemos. / Pero ¿adónde, hacia dónde? / “Tú hacia mí. Yo hacia ti. / Una [*sic*] ala tienes tú. / Yo, la otra ala”. / Ángel, Tobías, vamos» (Gala, 2005: 32).

⁷ En adelante, destaco los términos propios del ámbito narratológico, empleados didácticamente por Pozuelo Yvancos (1994a, 1994b) y por Esteban Soler (2011), con cursiva para una mejor legibilidad, comprensión y apercepción del presente análisis textual experimental. No obstante, no hay que olvidar que el término *historia* ya fue empleado antes por narratólogos estructuralistas como Todorov o Genette, entre otros. Este concepto, por cierto, tiene un antecedente inmediato en el concepto de *fábula* de los formalistas rusos —Tomashevski (1982 [1925]), por ejemplo—, el cual, a su vez, se remonta a la definición clásica de la fábula —uno de los ingredientes fundamentales de la tragedia— que hizo Aristóteles en su *Poética*.

El siguiente bloque, según la retórica clásica, en el plano de la forma o expresión es, como es bien sabido, el de la *dispositio*, el cual halla su firme correspondencia con lo que la narratología ha optado por bautizar como *discurso*⁸. En el *Tobías* este discurso se organiza —lo he mencionado con anterioridad— fragmentariamente —y, añadido, en verso libre—, puesto que su escritura intermitente a lo largo de cuatro décadas tampoco lo permitió de otro modo (Plaza González, 2020: 30); fue constante, sí, pero interrumpida por una vida de mucho ajeteo —la de un escritor de éxito— y por un amor de idas y de venidas desde sus comienzos. Gala regala, en su enunciación, las piezas dispersas de un puzzle literario que hemos de ir conformando, poco a poco, durante la lectura, la cual necesita de una visión del detalle y de una visión del conjunto en lo referente a la obra: «¿Cuándo empezará el sueño? / Le decimos adiós al viejo puzzle, / augusto ayer, y ahora miserable / como un mendigo que olvidó, / enterrada en el polvo, una corona...» (Gala, 2005: 272). En este sentido, cada poema posee su propia intrahistoria y su propia historia, la cual va sumándose hasta completar el prisma de la totalidad, no siendo, jamás, una simple reunión, casual o fortuita, de poemas amontonados, porque «[...] aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo» (Aristóteles, 1992: 157). Al contrario de lo que pueda llegar a imaginarse, si se escucha el rumor popular, no se rompe, en este punto, la regla aristotélica, que dicta que «la fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única» (1992: 155); si, matizo, estas no se disponen adecuadamente y provocan dispersión y desatención en lugar de coherencia y cohesión. Por explicarlo de una forma didáctica, visual y novedosa, podría designarse este tipo de disposición creativa de la acción como una acción engarzada mediante una estructura fractal⁹, entendiendo que un objeto fractal —término acuñado

⁸ «En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un *film*, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer» (Todorov, 1970: 157).

⁹ Sobre fractalidad, pueden consultarse la reflexión de Alberto Viñuela (2001); el artículo de Lauro Zavala (2004), donde aclaraba: «Un tipo particular de detalle es el *fractal* (referido a todo texto que con-

por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975— es un cuerpo geométrico cuya estructura básica, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas, normalmente de lo grande a lo pequeño. Cobra sentido, de esta guisa, el hecho de que la obra se titule *El poema de Tobías desangelado*, porque se trata, en verdad, de un poema de poemas y cada poema ahonda en la temática amorosa general.

¿Qué otro tipo de estructuras y de mecanismos, en lo relativo a la acción, es posible catalogar? «Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, [...] se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición; y compleja, aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas» (Aristóteles, 1992: 162-163). Es esta, sin atisbo alguno de dudas, una *acción compleja*, la cual se sirve no de una, sino de varias peripecias e, igualmente, de varias agniciones. Entendiendo *peripecia* como ‘cambio de la acción en el sentido contrario’ (1992: 163), hay, en primera instancia, un cambio de sentido diametralmente opuesto en el interludio silencioso de la parte II —«Los viajes con el ángel» (Gala, 2005: 39-112)— a la parte III —«El recuerdo del ángel» (2005: 113-222)—, dado que, si II acaba sus páginas con la constatación y la tranquilidad de la presencia y de la posesión amorosa: «Siento tu mano primaveral / enfebrecida y vigorosa, / tu cintura obediente, nuestro asombro: / la luz, la luz, la luz que nos envuelve... / Ángel mío y dios mío» (2005: 112), III, en su primera estrofa, asienta la queja, en contraposición: «La noche es tibia e íntima; / el espliego perfuma; / sonrían los amigos... / La placidez se instala como un ameno huésped... / Pero me faltas tú» (2005: 115). En segunda instancia, si avanzamos hacia el final de III, vemos el desahogo en los versos iniciales de su poema postrero: «En el jardín antiguo te añoraba / sin saber que existías» (2005: 221), en tanto que el primero de los poemas de IV —«La vida con el ángel» (2005: 223-280)—, percatándose, en otra peripecia, de que lo acontecido entre los dos seres ha revertido en una presencia permanente, reflexiona:

tiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie). Así pues, el *fragmento* es lo opuesto al *fractal*, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie» (2004: 19); la disertación de Pablo Paniagua (2007); el acercamiento de Gilberto Antonio Nava Rosales (2010), en el que denunciaba que «[Viñuela] quizá solo omitió la especificación del resto de los recursos literarios para crear un fractal, así como una taxonomía específica del tipo de fractal literario que se encuentra» (2010: 41); o el más reciente trabajo de Vicente Luis Mora, *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)* (2021).

En realidad, tú trajiste la música hasta mí.
Por eso estará siempre con nosotros.
Estaba ya conmigo y a tu lado
cuando no íbamos aún mano con mano
y ala con ala, amor.
Estaba ya en el aire, antes de aparecer,
porque la música emana de nosotros.
(2005: 225)

No obstante, no se asemeja a una peripecia lo que sucede en el transcurso de IV a V — «El final» (2005: 281-326) —, sino a una suerte de premonición, de augurio, de mal presagio: la muerte del amado se vaticina en la muerte de Zagal, uno de los perrillos de Antonio Gala, la cual no se sitúa ahí por mera arbitrariedad, ya que en la anáfora canta: «Adiós, años felices o infelices, / tiempo bien compartido. / Adiós, juegos, carreras, saltos. / Adiós, pequeñas cosas / cuyo olor te frenaba de repente» (2005: 279); «Adiós, Zagal, muchacho, guapo perrillo mío, / amado por los ángeles» (2005: 279); y en la coda, desbordado por la tristeza, concluye: «Ahora yaces debajo de las flores. / Y a mí solo me quedan / las medicinas tuyas / y el recuerdo agridulce para siempre» (2005: 280). Así pues, el fallecimiento del animal antecede el desvanecimiento de la criatura divina, el arcángel, y su reflejo se halla en los poemas que están destinados a cerrar el libro, primero en un paralelismo, en una secuencia rima: «Adiós, lumbre de los días más recios; / adiós, amores en gozosa penumbra; / adiós, memoria y dicha [...]» (2005: 324); después en la contemplación de un insecto colorido y en la más dura agnición del *Tobías*, la revelación y la consciencia de que los ángeles tampoco son capaces de escapar de las garras de la muerte: «La mariposa verde, entre el ruido de la escuela / y el silencio del templo, / fue asumida por la luz inmortal... // Era el día exacto en el que tú moriste. / También el ángel muere» (2005: 326). En términos aristotélicos, la *agnición*, definida esta como «un cambio desde la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles, 1992: 184), es perfecta, inmejorable, siendo del tercer tipo esbozado por el filósofo y, por ende, su clase favorita: «La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta [...]» (1992: 184), como *Tobías*, narrador y protagonista, que, observando la mariposa, percibe la ausencia — ya irreparable — del arcángel.

2.2. La modalización del emisor, el receptor como narratario y el diálogo entre ambos

El punto de partida en la observación y gestación de un mundo novedoso y, por tanto, la responsabilidad originaria, son los del autor como persona real o física, pero su actitud y su atalaya en la comprensión de tal universo interesan —sobre todo— en tanto resulten incorporadas a la estructura narrativa, es decir, ficcionalizadas, como en los casos extremos y singulares nos muestran, por ejemplo, obras excelentes de autoría anónima o incluso de autores de incierta biografía como Shakespeare [...] (Esteban Soler, 2011: 175).

De otra parte, en el resorte de la *elocutio*, tercer pilar fundamental de la retórica clásica, el emisor debe someterse, voluntaria o involuntariamente, a la *modalización*, eligiendo «[...] entre las innumerables opciones posibles de convertir una historia neutra en un mundo original» (2011: 167). ¿Cuáles son, entonces, las opciones que se presentan ante el atrevido artista y que toma para mostrar su originalidad? En primer lugar, ha de decidir dónde situarse, es decir, qué punto de vista va a adoptar, cómo contar la historia. Generalmente, en la lírica el yo poético suele identificarse con una inminente primera persona, cuyo equivalente en prosa sería el narrador protagonista, mas, ¿por qué no habríamos de hablar de narrador, si acaso es pertinente, en poesía? En todo caso, la costumbre es, perpetuamente, la de no errar al presuponer que el *autor real*, la persona física, en suma, y el yo poético o la voz narradora guardan una correspondencia absoluta, y no sabemos cómo reaccionar cuando ocurre de tal modo. Aquí el narrador, encargado de hacer las veces de maestro de ceremonias, es un narrador protagonista y parcialmente autobiográfico —si bien, de tanto en tanto, despliega su personalidad y se ve a sí mismo desde fuera, proyectado en el otro—, el hombre Tobías, y, sin embargo, no es para nada descabellado el afirmar que en *El poema de Tobías desangelado* Antonio Gala y su rescatado personaje bíblico son uno, como prueba la misma contraportada del libro: «Esta es la historia / de un viaje enamorado. En él, yo soy Tobías» (Gala, 2005), siendo, por ende, una especie de *alter ego* de Gala. Es, para ser más exactos, *homodiegético* y, más aun, *autodiegético*, en todas sus facetas, y, en la mayor parte de los compases, valedor eminente de la *focalización interna* que se expresa mediante la ocularización externa —término proveniente de la teoría del discurso fílmico acuñado por François Jost—: «Nada se me ocurrió. / Permanecí mirándolo / como si lo

reconociera después de muchos años / en que dejé de verlo. / Algo concreto que pedir... ¿Qué falta hacía? / Te sentí al lado mío / y todo estuvo bien una vez más» (2005: 87); o mediante la ocularización interna:

Y de repente se cerró el día rutilante
y cayó el palo de agua
y entrecerré los ojos cargados de esplendores
y supe que mi corazón
lloraba sin consuelo posible
y seguiría llorando ensimismado
porque nunca había hecho otra cosa que llorar.
Nunca otra cosa, ángel,
hasta que tú surgiste.
(2005: 104)

Por otro lado, si consultamos la *Poética* de Luzán, descubriremos ahí que se consideran tres estilos de elocución, en herencia de los tres antiguos modos: el *asiático*, que es el «[...] muy pomposo y muy cargado de adornos [...]» (Luzán, 1974: 227); el *ático*, que es «[...] natural, con gracia y llano sin bajeza [...]» (1974: 227); y, a la postre, el *rodio*, al cual se adhiere el estilo de Gala, ya que participa «[...] del artificioso adorno del uno y de la natural sencillez del otro [...]» (1974: 227), combinando con gran habilidad lo sublime del lenguaje con la sencillez de la expresión: «Habías de atravesar dilatados / desiertos sin palmeras ni sombra. / Si lo lograbas, yo te recibiría. / Pero desnudo de palabras, de gestos, de ropajes: / eso, para los otros; / incluso para ti, por no encontrarte solo» (Gala, 2005: 251).

Aunque no aparece siempre como un elemento explícito, es harto interesante reflexionar sobre la figura del *narratario*¹⁰, «[...] único o plural a lo largo del texto [...]» (Esteban Soler, 2011: 241). Encontramos, en mi opinión —y en esta estela—, cierta duplicidad, pues, por un lado, nos topamos con una misiva en los «Agradecimientos», la cual reza: «Arriesgados arcángeles: / ibais firmes hacia vuestro destino / y la primera etapa fui yo. O acaso la segunda. / Ahora voláis sobre las nubes al lado mío. Todos. / Y os vuelvo a amar» (Gala, 2005: 7), que, por supuesto, dirige Gala a sus lectoras y lectores; y, por otro lado, es claro que ha de ser el narratario el arcángel, cuyo destinatario

¹⁰ Para la cuestión del narratario, véanse las consideraciones de Prince (1996), que completan las propuestas de Genette en *Figuras III* (1972).

real ha de ser Rafael Marín, el escultor de La Zubia, verbigracia: «Recuérdalo, ángel: / el Sur y yo solo en ti pervivimos. / Tú eres el responsable de nosotros» (2005: 262); «Siempre que escuche reír a la alegría / yo te recordaré. / Siempre que me hiera la hermosura / volveré a ti los ojos... / Pero yo ya no te recuerdo, ni recuerdo / cuando te recordaba, / ni siquiera cuanto te alejaste / y me mataba tu recuerdo...» (2005: 285-286).

Hay ejemplos, a lo largo del discurso, de estilo directo y de estilo indirecto, pero es invariablemente la voz de Tobías – Antonio Gala, en tanto que *alter ego*, casi como si de un diario se tratase – la que conduce al lector, al cual avasalla, a menudo, con sus preguntas retóricas apesadumbradas: «Fue una noche feliz la última noche. / ¿Vendrán otras quizá?» (2005: 99); «¿Qué significan ahora estas piedras / tan recamadas como alhajas / que a nadie rinden culto? / ¿Qué significa mi vida / que te está, con tanto ahínco, dedicada?» (2005: 148). Del primer tipo, del directo, puede aportarse esta casuística, la cual se inserta dentro de una prolongada búsqueda del diálogo, de la comunicación – pese a lo dicho en sus declaraciones poéticas –, ora con el entorno, ora con el amado: «El César dijo: “Necesito mármol”, / y se llenaron de él las colinas de Tívoli. / Aún están los olivos donde estaban los besos» (2005: 194); «Centelleó tu mirada / y con trémula voz me preguntaste: / “¿Adónde vas sin mí?”. / El universo entero se detuvo / mientras se entrelazaban nuestros dedos. / La breve noche nos unió / en su seno de llamas» (2005: 210); «Te había dicho: “Solo la ausencia me engrandece / ante tu corazón. Te doy el alimento / para otros veinte años...”» (2005: 238); «Recuerdo que una tarde repetiste: / “Tan solo tú me cerrarás los ojos”» (2005: 309). Mientras, el segundo tipo, el indirecto, se descubre más velado, más esparcido y en menor cantidad, aportándose esta casuística: «Te amo, pienso, y la música lo dice. / Te amo, dice la música, y lo pienso... // Al aire, al aire, al aire de los ángeles. / Yo te diría nunca, / y ayer responderías. / Oye mi música y oye mi silencio» (2005: 226); «Habla un hombre y describe los paisajes / que vemos mejor que él» (2005: 249); «Fue cuando aprendí a decir cariño en japonés. / Con el tatami estaba la piedra apaciguada. / Latió mi corazón como un pájaro ciego» (2005: 250); amén de toparnos, incluso, con algún que otro monólogo interno – casi dialogado – más o menos manifiesto:

Mañana – pensé yo – no estaré aquí,
y seguirán los niños jugando a la pelota.
Dentro de un tiempo
quizá no estaré en ningún sitio,
y otros niños, en Bangkok o en cualquier otro pueblo,
continuarán gritando en los recreos.
(2005: 325-326)

2.3. *Los trasvases temporales y los espacios múltiples*

Llegados a este punto, se muestra necesario el indagar en el enmarañado *iter* del tiempo y del espacio, que, cómo no, son relativos. Así, en primer lugar, hemos de pararnos a observar cómo se comporta la temporalización en el desarrollo de la historia. Para ello, conviene recordar que la historia de este poemario es la proyección – metáfora casi continuada y, por tanto, alegría, aunque incompleta – de una historia real que, en términos vitales, empezó el 29 de diciembre de 1963 y acabó el 29 de diciembre de 1977, fecha en la que falleció presumiblemente, tras una terrible enfermedad, Rafael Marín, el escultor granadino con quien mantuvo la relación más larga, intensa y demoledora de toda su vida amorosa, con sus idas y venidas (Infante, 1994: 157). Sin embargo, no pereció su amor ni su recuerdo, que acompañó al poeta andariego el resto de su vida. Parece evidente, en este aspecto, que Antonio Gala no ha sido solo un magnífico creador de su obra, escribiendo, durante tantos años, *in vita* del amado, y durante muchos años más, *in morte*, sino que ha sido también un extraordinario demiurgo, porque la ordenación de la materia lírica no es cronológica – intuición que me confirmó Luis Cárdenas García, el secretario inseparable, y que veo refrendada en el transcurso de una actual labor ecdótica con los manuscritos originales –. Es, en cambio, complicado reparar en ello en la lectura, a no ser que nos fijemos en el cronotopo bajtiniano (Bajtin, 1989) y lleguemos, por consiguiente, a la conclusión de que no es posible que la sucesión de lugares que se va concretando en cada título sea natural, puesto que en un poema Tobías nos transporta a Bloomington, en el siguiente nos transporta a Túnez, en el posterior a Hokkaido y en el de después a La Baltasara, celándose los espacios intermedios y el tiempo requerido para el desplazamiento, tal y como analicé ya en el itinerario de la lectura de *El poema de Tobías desangelado* en clave de lírica de viajes (Plaza González, 2020: 35).

Se deduce de ello que antes de su publicación en 2005 el poeta manipuló concienzudamente el fruto de su pluma con objeto de contar la historia que, tal vez, a él con tantas *analepsis*, *elipsis*, *resúmenes* y *prolepsis* encubiertos le había sido encomendada, desde dentro. Tirando otra vez del hilo del cronotopo, es harto curioso que los lugares hayan sido anotados con tantísimo mimo y detalle y que, por el contrario, apenas existan referencias temporales precisas en el libro. Sé, no obstante, que únicamente una parte de los manuscritos originales —de los que es diligente albacea el secretario y de los que es custodia la Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores de Córdoba— sí conserva la fecha exacta de su escritura, hecho que ha de resultar muy interesante de cara a la investigación, aún parcial, tocante a la llamativa génesis del conglomerado. Ante tal circunstancia —y sabiendo la íntima relación existente, en este caso, entre vida y obra—, no nos queda más remedio que arribar a los *tiempos internos* de la historia tomando un atajo y dilucidando los *tiempos externos*, en particular el del poemario en sí mismo, el del autor y el de la otra historia, allá en los márgenes del relato bíblico.

En cuanto a la otra historia, sucede que el periplo del hombre Tobías y del arcángel san Rafael se reanuda siglos y siglos después, prolongando y masificando, en este lírico lance, de modo altamente inesperado, las ondas del cronotopo original que en *Tobías* (5: 6) se manifestaba: «Sí; he estado allá muchas veces y conozco al detalle todos los caminos. He ido a Media con frecuencia y he sido huésped de Gabael, nuestro hermano, el que vive en Ragués de Media. Hay dos jornadas de camino entre Ecbátana y Ragués, pues Ragués está en la montaña y Ecbátana en el llano»¹¹. En esta obra, la que actualmente nos concierne, no hay ya uno, dos, tres lugares a lo sumo; muy por el contrario, nos admiramos con un bello *tour* por el orbe en el que los versos galianos nos escoltan por un total de hasta cuatro continentes: África, América —la del Norte y la del Sur—, Asia e, indudablemente, Europa.

Asimismo, las escasas jornadas se convierten en casi nueve lustros de viajes a uno y a otro lado del mundo, en casi nueve lustros de oficio en silenciosa creación y gestación poética¹². Mi hipótesis es que el libro se escribió

¹¹ Para las citas bíblicas sucesivas utilizaré la edición de la *Biblia de Jerusalén* (1988) dirigida por José Ángel Ubieta.

¹² «El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional» (Todorov, 1970: 174).

en un lapso, más o menos interrumpido, de casi cuarenta años, desde 1966 — el poema más antiguo que soy capaz de localizar, «Bloomington, Indiana», atendiendo a la biografía del escritor (Infante, 1994: 95) — hasta el propio año de la publicación, 2005. Desconozco, por el momento, si acaso existe en los manuscritos algún poema ulterior, suposición probable teniendo en cuenta que Gala lo había designado, prácticamente, como obra en marcha (Gala, 2000: 280). Sí rememoro, sin embargo, a raíz de los manuscritos que ya he podido consultar en la Fundación Antonio Gala, que algunos de los poemas de La Baltasara situados en «El final» databan del 2001.

El relato, a mi juicio, empieza *in medias res*, de súbito, en un vuelo a Nueva York: «En el aire, en aire. / Yo te miraba, y tú y el aire / me mirabais a mí. / Entre los dos, el aire. / Nada teníamos en común más que el aire. / Vivíamos de él. Él nos tenía. / Todo estaba en el aire...» (Gala, 2005: 11). No se da, por tanto, en ningún momento noticia alguna del principio de la historia, de cómo se conocieron o de cómo se enamoraron, y las analepsis y las prolepsis son tan disimuladas que apenas se perciben en el fluir de la gesta amorosa; con tanta maestría lo dispuso Gala.

De esta forma, el tiempo interno de la obra, plagado y asaetado de elipsis por doquier, viene a entretejer, a mi juicio, una red de una suma inmensa, pero muy bien calculada, de anacronías diversas, la cual redundante en una ucronía del recuerdo, en el sentido de que se nos plantea un mundo desarrollado a partir de un punto en el pasado en el que un acontecimiento tan trascendental — la muerte de Rafael Marín — sucedió de manera diferente a como ocurrió en realidad, entroncando con la teoría de los mundos posibles (Albadalejo Mayordomo, 1999). Nos transporta, incluso, hasta las laderas de los tiempos legendarios, de los tiempos difusos, ya sea mediante la cultura yope: «Salvo quizá Xipe Totec, / Nuestro Señor el Desollado, / dios de la primavera, / revestido con una piel ajena y renovada, / contra el que nada puede / el concierto de los demonios / ni el de los hombres» (2005: 74); ya sea mediante el retorno a la Edad Media: «Hermosos pueblos medievales. / Pero ¿de qué medievo? / Bajo o sobre bancales, / entre quebradas y dominantes peñas, / ¿de qué edad media son?, / ¿a qué sombrío ciclo pertenecen?» (2005: 186); ya sea, sencillamente, mediante una mirada en medio del viaje:

En la Tercera Puerta de la Ciudadela,
en la Puerta de los Carteles, vi tus ojos.
Me miraron desde mil años antes
con la fuerza de todos los vencidos.
Con la fuerza de Saladino y sus ejércitos,
y de los cristianos, y de Otelo y su turco.
Con la infinita alegría de estar vivos
hoy, a pesar de tantas muertes...
(2005: 197).

Mas la ucronía, paraíso o no, ha de perderse: «Nada de lo que hubo está hoy aquí. / Alguien murió, alguien se fue...» (2005: 301).

El *tempo*, esto es, la *duración*, es pura orfebrería en *El poema de Tobías desangelado*, ya que lo mismo despacha el narrador protagonista mil años de historia —proceso de *aceleración*— en un único verso que dedica un poema completo a solo una mirada agradecida —proceso de *deceleración*—, yendo a *cámara lenta*, acentuando las *pausas*, recreándose. Se me antoja, a la sazón, este que subyace el ejemplo más paradigmático:

Ningún cónyuge que te quiera mil años
te querrá más de lo que yo te quise
ante aquella mezquita una hora y media.
«Dodná, dodná», gritabas mirándome a los labios,
y yo bebía hasta el fondo el licor y los tuyos.
Sudábamos en la habitación 922,
ante una ciudad latente y arbolada
que era un cuerpo tendido.
(2005: 256)

El lector, en resumen, no es, con frecuencia, consciente de las mencionadas y prolíferas anacronías¹³. A veces, aun, se tiene la vaga sensación de que las cosas, de hecho, suceden simultáneamente, pero es claro que, para cerrar este ítem, el tiempo es *íntimo*, desde la perspectiva de este simbólico Tobías, y está sometido plenamente a la subjetividad más férrea y a la acti-

¹³ «El descubrimiento y la evaluación de esas *anacronías* narrativas (como denominaré aquí las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato) postulan implícitamente la existencia de una especie de grado cero, que sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia» (Genette, 1972: 91-92).

tud amante y contemplativa del protagonista. Sin más, baste recordar: «A nuestro modo de ver, mediante lo que podríamos llamar *relativismo textual*, los efectos durativos no aparecen con carácter fijo o absoluto, sino que su definición dependerá de la estimación que hagamos de los procedimientos rítmicos utilizados en el texto [...]» (Esteban Soler, 2011: 302).

En cuanto a la *espacialización* narrativa, puede observarse la agrupación de todos los subconjuntos a lo largo y ancho de este magno poema narrativo, localizados estos en sus versos. Nos topamos con espacios *abiertos* —o *exteriores*— y con espacios *cerrados* —o *interiores*—: «Dejé de amarte, no sé por qué, en La Habana. / Un martes tres de junio. / El sol, radiante; el aire, amotinado. / Mi corazón en paz volvió la cara» (Gala, 2005: 54); «Cuando el sueño lo venza, / se alzaré el hedor verdadero... / La realidad es que esta habitación / hace tiempo que ha muerto» (2005: 130). Los encontramos, igualmente, *amplios* y *reducidos*: «El viento se metía por mis ojos / en las almenas de la Gran Muralla» (2005: 116); «Esta noche te he subido a dormir / en mi ancha cama insustancial» (2005: 231). Nos topamos, asimismo, con espacios *únicos* y con espacios *plurales*: «En la Isla de Lobos / tú azuleaste los azules y los multiplicaste» (2005: 213); «Cientos de iglesias alzan / sus preces de perdón a cielos tartamudos. / No baja de ellos la misericordia» (2005: 214). Los encontramos, cómo no hacerlo, *de ciudad* y *de campo*: «Antes de haber llegado, / sobre el Empire State / oponiéndote al aire. / Y el aire te llevaba. // Antes de haber venido, / sobre la Estatua de la Libertad / oponiéndote al aire. / Y el aire te mecía» (2005: 12); «El olor y los grillos hacen / que la tierra respire, / libre y distante hasta de sí misma. / Lo mismo que el poeta» (2005: 145). Nos topamos con espacios *altos* y con espacios *bajos*: «Al pie del monte / la ciudad yace, rendida y encendida. / Bajo la luna llena / —y siempre la ven llena los amantes—, furtivos besos y suspiros se oyen» (2005: 144); «Ante la Bahía de Aberdeen, hace años, / sentí el olor de los dolores» (2005: 133). Los espacios, incluso, en el discurso galiano, suelen llegar a alcanzar, por ventura, un significado inequívocamente simbólico y unitivo, alegórico a fuerza de repetirlo y de entonarlo; recuérdese, por ejemplo, «Viena»:

Tú solo eres mi vals, mis tulipanes,
mi taraje palo de rosa, mi Palas Atenea,
mi Teatro y mi Ayuntamiento,
mi inocente Avenida del Anillo
y mi Prater ruidoso y sus castaños
y mi Ópera con toda su armonía.
Tú eres mi atardecer y mi alameda,
mi sed y mi agua fresca,
mi música de Mozart...
(2005: 201)

2.4. Algunos personajes humanos y divinos

Finalmente, pasaré revista, en este análisis, al trasunto de los personajes en *El poema de Tobías desangelado*. Como su nombre indica y ya he aludido antes, el protagonista indiscutible es Tobías, quien resulta ser un personaje tremendamente *esférico* o *redondo*¹⁴, pues posee una gran riqueza de rasgos y de ideas y denuncia una psicología profunda, que, por cierto, lo lleva a sufrir, herido por la duda, un constante debate interior siendo, por consiguiente, un personaje *agónico* —según la diferenciación, ya clásica, establecida, al parecer, por Miguel de Unamuno (Villanueva, 2006: 53)—:

Hoy te beso y navego sobre ti.
Soy el mancebo o soy Tobías.
Porque todos tenemos
infancias semejantes,
y no hay distancia apenas
entre un ángel y un niño.
Ni entre las ignorancias de uno u otro,
pues cuanto desconocen lo embellecen.
(Gala, 2005: 69)

Luis Alberto de Cuenca sostiene: «Para mí un héroe es un hombre ilustre y famoso, o el que lleva a cabo una acción heroica, o el personaje principal de

¹⁴ «La prueba de un personaje redondo está en su capacidad de sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida — de la vida en las páginas de un libro —. Y al utilizarlo, unas veces solo y más a menudo combinándolo con los demás de su especie, el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra» (Forster, 2000: 84).

cualquier obra literaria» (1991: 11). No obstante, el ángel puede ser considerado o bien otro *protagonista*, al mismo nivel que Tobías en tanto que actúa como motor de la acción, o bien, pese a ser el amado de este, *antagonista*, en tanto que, en ocasiones, se opone, digamos, al desarrollo de la acción, a la consecución del objetivo de Tobías: «Ángel, demonio mío: / cuanto no hagamos / lo haremos juntos, / y cuanto hagamos separados lo haremos. / Pero ¿por qué, por qué?» (Gala, 2005: 14). Esta diatriba, en el fondo, se explica porque, sorprendentemente, Tobías y el ángel son uno — es un despliegue de su personalidad, un *alter ego* interno que se externaliza — y, a la par, es otro, en el más puro sentido de catalizador de la otredad que aporta significado absoluto al mundo que despliega la obra, en una unión indisoluble: «Pero ¿adónde voy yo y adónde vuelo? / ¿Me perdí y te perdí? / Desde el otro extremo del mundo, / o más lejos aún, / tu brazo roza el mío, tan absorto en ti mismo, / ignorante de mi amor pordiosero» (2005: 41). La situación que se provoca sería, a buen seguro, del interés y del beneplácito de Aristóteles¹⁵, dado que argüía el filósofo griego que en la fábula, «[...] cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo, si el hermano mata al hermano o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (1992: 175).

En cuanto a los aspectos relativos a la caracterización de los personajes, la *prosopografía*, esto es, la descripción de índole física, es muy extensa y detallada en el caso del arcángel y esta es ofrecida por el propio Tobías, desde su íntima percepción: «Al levantarlos, me miraron tus ojos / negros y verdeazules: ellos eran mi suerte» (Gala, 2005: 89). Por el contrario, apenas hay rastro de la descripción física de Tobías; pocas son las salvedades, aunque estas son, en su abstracción y su lirismo, muy potentes:

Te tomaré la mano.
Te mostraré mi fracasada geografía.
Aquí solía estar mi pensamiento;
aquí, mi corazón — te diré —,
que tanto se ha excedido.
Esta era mi cintura,

¹⁵ «Ciertamente, si ha sido posible que un contrario sea o haya llegado a ser, también el otro contrario parece que ha de ser posible [...]» (Aristóteles, 1990: 396).

que supo el nombre de las constelaciones.
Y este, mi anhelo,
que esperaba y que desesperaba.
(2005: 260-261)

Sí se nivela, contrariamente, la cuestión en el plano de la *etopeya*, o sea, en la descripción de las características psicológicas y morales de ambos personajes, y lo significativo en este punto es que para perpetrar dicha descripción no se plantea otro camino que, precisamente, el conocimiento del otro — sin que ello suponga ninguna suerte de *fusión mítica*, que dijera Antonio Prieto (1976) —, aunando, así, las dos entidades: «Se buscan en el otro y no se encuentran. / Porque el otro está en ellos. / Han de buscar al otro en ellos mismos / para encontrarse al fin» (Gala, 2005: 30); si bien a Tobías lo conocemos por sí mismo, mediante sus reflexiones y sus confesiones — y sus diálogos y sus acciones —, y al ángel lo conocemos, evidentemente, por la contemplación y el recuerdo de su amante:

No pensé amarte nunca:
tanto me recordabas
a quien yo fui, soberbio, desafiante
pero vencido de antemano.
Yo me veía en ti: secreto como un libro leído;
en tus pequeños triunfos inventados,
que te forzabas a creer tú mismo,
y en tus desfallecimientos momentáneos...
(2005: 251)

Otros personajes pueblan las páginas de *El poema de Tobías desangelado*, sí, mas, a excepción, tal vez, de los perrillos¹⁶ — elemento directamente procedente, en efecto, del Gala más biográficamente captable —, no me atrevo yo a tildar a ninguno de los otros personajes de *secundario*; en mi opinión, solo alcanzan, humanos o animales, la categoría de *episódicos*: «Subieron de la mano los amantes / las gradas del estadio. / Ella apartaba la mejilla / creyendo involuntaria la proximidad de él: / cuando él insiste, se besan sonriendo /

¹⁶ Resulta estremecedora, especialmente, la elegía a la muerte de Zagal, de la cual rescato aquí su final: «Yo oí tu roce en la madera antigua / de la puerta. La abrí, y estabas tú / jadeante y tembloroso. // Te cogí entre mis brazos. Descansaste / en mi hombro izquierdo tu cabeza, / y allí dejaste que la muerte / te llevara consigo. // Ahora yaces debajo de las flores. / Y a mí solo me quedan / las medicinas tuyas / y el recuerdo agridulce para siempre» (Gala, 2005: 280).

ante una estela en que se yergue / la figura itifálica» (2005: 174); «Hoy un perro, lleno de tiña y garrapatas, / me mira con sus ojos / de párpados rojizos y pelados: / nos hemos hermanado, y lo bendigo» (2005: 243).

3. Conclusiones

Porque «there are a number of honorable exceptions to the general rule of narrative theory's blindness to poetry» (McHale, 2009: 12), en este asedio he expuesto la lectura de *El poema de Tobías desangelado* en clave de poema narrativo, en la estela de títulos que, desplegando sus redes intertextuales, podría ser objeto de comparación – salvando las distancias en su repercusión – con *Paradise Lost* (1667), de John Milton (1667); *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot; y *Four Quartets* (1943), del mismo autor, los cuales pudieron englobarse, a buen seguro, entre las influencias de juventud y de madurez del Gala poeta, cuya poesía fue influida a partes iguales por la tradición española y por la tradición europea. Debe recordarse que esta nueva propuesta de lectura nacía, a mi entender, del matrimonio natural entre el cancionero neopetrarquista (Plaza González, 2018: 39-52) y el libro de viajes (Plaza González, 2020: 29-42) – conjugando, en suma armonía, la *peregrinatio amoris* del uno con la *peregrinatio vitae* del otro, o sea, la interioridad y la exterioridad – y alberga, perfectamente, los motivos y los lugares comunes de sendos géneros. A través de su sentido iniciático, podría enlazarse con la historia de un regreso, de entre las cuatro historias que Borges (1974: 1128) consideraba que en la historia han sido.

No obstante, antes de arribar a ese regreso anhelado y catártico, he sopesado, cumpliendo un objetivo derivado pero necesario, cuánto hay de espejismo en los géneros literarios tradicionales, confrontando al escritor adoptivo de Córdoba con Aristóteles y otros tantos teóricos, para averiguar, con ello, en el desarrollo de la propia hermeneusis cuál es la morfología característica del poema narrativo, la cual he podido desentrañar, de forma novedosa y con éxito, al aplicar a un texto, en principio lírico, el análisis correspondiente, por lo normal, a un texto narrativo, atendiendo a los consejos de Esteban Soler (2011) y a otras tantas fuentes clásicas, modernas y contemporáneas. Teniendo en cuenta este modelo, he logrado profundizar en la *historia*, surgida de un vacío narrativo, y en su *discurso* de estructura fractal. He logrado

profundizar en la *acción*, llena de *peripecias* y *agniciones*, y en la *modalización* adoptada a partir del *punto de vista*, desentramando, con ello, el tejido narrativo. He profundizado en la utilización del estilo directo y del estilo indirecto para representar, en sus versos, los diálogos y, cómo no, he deshilvanado oportunamente la *temporalización* y la *espacialización* del relato poético, las cuales han quedado a merced de sus dos protagonistas. En *El poema de Tobías desangelado* se entremezclan y funden, en favor de la narratividad, tres actitudes del género lírico, a saber: la actitud enunciativa — por medio de la cual el lenguaje del hablante refiere, en tercera persona, hechos que le suceden a un objeto lírico, procurando mantener cierto grado de objetividad —, la apostrófica — donde «[...] la objetividad se transforma en un “tú”», al que se dirige el sujeto de enunciación — y la carmínica o de la canción, que es «[...] la simple autoexpresión del estado de ánimo y de la interioridad anímica» (Kayser, 1985 [1954]: 446) de la voz poética.

He demostrado, en fin, con este análisis pautado, metodológico y exhaustivo que sí podemos concebir *El poema de Tobías desangelado* no solo como un poema narrativo, sino como un ejemplo paradigmático de esta especie en la posmodernidad, respondiendo así al objetivo hermenéutico inicial formulado y redimensionando el desatendido universo lírico galiano.

Referencias bibliográficas

- Albadalejo Mayordomo, Tomás (1999), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Aguiar e Silva, Víctor Manuel (1993 [1972]), *Teoría de la literatura*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, «Biblioteca Románica Hispánica», Editorial Gredos.
- Aristóteles (1990) *Retórica*, traducción y edición de Quintín Racionero, Madrid, «Biblioteca Clásica», Editorial Gredos.
- Aristóteles (1992 [1974]), *Poética*, traducción y edición de Valentín García Yebra, Madrid, «Biblioteca Clásica», Editorial Gredos.
- Arredondo, María Soledad (1988), «Sobre el ensayo y sus antecedentes: El hombre práctico, de Francisco Gutiérrez», en 1916. *Anuario de la Sociedad*

- Española de Literatura General y Comparada*, 6-8, págs. 167-174. Consultado en: <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/229563> [17 de octubre de 2024].
- Bajtin, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, Roland (2002), *Ensayos críticos*, Madrid, Seix Barral.
- Biblia (1988), *Biblia de Jerusalén ilustrada*, edición de José Ángel Ubieta, *Antiguo Testamento y Nuevo Testamento*, tomos I y II, Madrid, Club Internacional del Libro/Sociedad Anónima de Promoción y Ediciones.
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Cobo, Clara (2016), «Antonio Gala: bibliografía completa», en Isabel Martínez Moreno (ed.), *Antonio Gala. Eterno y de cristal*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, págs. 205-213.
- Cobo Guijarro, Clara; Padilla Mangas, Ana (2019), «El legado literario de Antonio Gala: estado de la cuestión», en *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 7, págs. 372-407.
- Cuenca, Luis Alberto de (1991), *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori.
- Díaz de Castro, Francisco (2005), «El poema de Tobías desangelado. Antonio Gala», en *El Cultural*, 1 de diciembre de 2005. Consultado en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-poema-de-Tobias-desangelado/15997> [19 de octubre de 2024].
- EFE (2005), «Antonio Gala presenta *El poema de Tobías desangelado*, su “testamento literario”», en *El País*, 14 de noviembre de 2005. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2005/11/14/actualidad/1131922801_850215.html [17 de octubre de 2024].
- Esteban Soler, Hipólito (2011), *La ficción neorrealista. Ensayo de un método crítico*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- El Mundo* (2005), «Encuentros digitales», entrevista en *El Mundo*, 29 de diciembre de 2005. Consultado en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/12/1827/> [19 de octubre de 2024].

- Forster, E. M. (2000 [1927]), *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate.
- Genette, Gérard (1989 [1972]), *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Gala, Antonio (2000), *Ahora hablaré de mí*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Gala, Antonio (2005), *El poema de Tobías desangelado*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Gala, Antonio, y Quintero, Jesús (1999), *Trece noches*, Barcelona, «Documento», Editorial Planeta.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1994), «Géneros literarios», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, págs. 165-189.
- Infante, José (1994), *Antonio Gala, un hombre aparte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Kayser, Wolfgang (1985 [1954]), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Editorial Gredos.
- Luzán, Ignacio de (1974), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, con *Las memorias de don Ignacio de Luzán, escritas por su hijo*, introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Ediciones Cátedra.
- McHale, Brian (2009), «Beginning to Think about Narrative in Poetry», en *Narrative*, 17, 1, págs. 11-30. Consultado en: <https://muse.jhu.edu/article/256469/pdf> [17 de octubre de 2024].
- Mora, Vicente Luis (2021), *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Nava Rosales, Gilberto Antonio (2010), «Literatura fractal», en *Decires*, 12, 15, págs. 39-52.
- Paniagua, Pablo (2007), «¿Qué es la literatura fractal?», en *Literatura Fractal*, 9 de junio de 2007. Consultado en: <http://literaturafactal.blogspot.com> [18 de octubre de 2024].

- Plaza González, Pedro J. (2018), *El poeta y el caleidoscopio: Lecturas múltiples en «El poema de Tobías desangelado» de Antonio Gala*, Trabajo de Fin de Grado dirigido por María Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, España.
- Plaza González, Pedro J. (2019), *El poeta y sus espejismos: Hermenéutica y ec-dótica en «El poema de Tobías desangelado» de Antonio Gala*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por José Lara Garrido y María Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, España.
- Plaza González, Pedro J. (2020), «Un paseo por los paisajes poéticos de Antonio Gala: *El poema de Tobías desangelado* en clave de lírica de viajes», en *Estudios Románicos*, 29, págs. 29-42.
- Plaza González, Pedro J. (2023), *Tradición y modernidad en la poesía de Antonio Gala: Exégesis y relección desde su obra total*, tesis doctoral dirigida por José Lara Garrido y María Belén Molina Huete, Universidad de Málaga, España.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994a), *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1994b), «La teoría literaria en el siglo XX», en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus Universitaria, págs. 69-98.
- Prieto, Antonio (1976), *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Editorial Planeta.
- Prince, Gerald (1996), «El narratario», en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, págs. 151-162.
- Todorov, Tzvetan (1970), «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 155-192.
- Tomashevski, Boris (1982 [1925]), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- Villanueva, Darío (2006), *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Barcelona, Mare Nostrum Comunicación.

Viñuela, Alberto (2001), «Literatura fractal», en *Área Fractal*, 29 de julio de 2001. Consultado en: <http://areafractal.tierradenomadas.com/litfr.html> [18 de octubre de 2024].

Zavala, Lauro (2004), «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», en *Revista de Literatura*, 66, 131, págs. 5-22.