

LA IMAGEN COMO ESPEJO DE LA IDEA
las construcciones alegóricas en la poesía de Aníbal Núñez

MARÍA LUCÍA PUPPO

Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Perpetuando o polemizando con las tendencias de las escuelas románticas, la filosofía del siglo veinte legó importantes teorías de la imaginación poética (Sartre, Bachelard, Ricœur). A menudo soslayado por la crítica lingüístico-estructural y semiótica, el trasfondo imaginario, mítico y simbólico de los textos literarios exige asimismo un estudio sistemático, basado en una metodología rigurosa. En las últimas décadas, diversos autores como Gilbert Durand, Jean Burgos y Antonio García Berrio han propuesto análisis en los que se abordan los símbolos en cuanto productos semánticos de la imaginación, que garantizan «una profunda unidad interna» y ponen de relieve la ‘dimensión antropológica’ de las obras ficcionales¹.

Hace más de tres décadas Cornelius Castoriadis definió el imaginario como «la creación incesante y esencialmente indeterminada (socio-histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes» mediante las cuales la sociedad busca un complemento a su orden social². Apelando a este sentido del término, el presente trabajo se inscribe en un proyecto de investigación acerca de la poética del imaginario y sus aplicaciones en el abordaje de los textos líricos. El objetivo general es delinear un mapa de *la sintaxis imaginaria* de los textos poéticos de Aníbal

¹ S. Carrizo Rueda, «Una relectura de la tríada «tiempo-muerte-fiesta» en el *Libro de Buen Amor* desde las teorías del imaginario poético», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 163-179.

² C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, París, 1975, pág. 8.

Núñez (Salamanca, 1944-1987), respetando *el dinamismo propio del imaginario* en tanto cruce de vías antropológico donde conviven lo lingüístico-poético, lo pulsional y lo social³.

Aníbal Núñez es uno de los autores menos conocidos y su obra es tal vez la más incomprendida en el panorama de la poesía española de fines del siglo veinte. El final abrupto de su vida marcó paradójicamente el punto de inflexión a partir del cual el nombre del salmantino comenzó a circular en las antologías y las historias literarias del período. Hoy su poesía —difícil, concentrada, diferente de la de cualquiera— cuenta con el reconocimiento de los pares y los críticos, y poco a poco crece su número de lectores, definidos en un primer momento como una secta o grupo de iniciados⁴.

Se ha señalado que en los poemas de Núñez prevalece una función alegórica y que en ellos las imágenes se estructuran en torno a los dos grandes ejes de la naturaleza y la cultura⁵. Tal hipótesis constituye el punto de partida de este trabajo, que indagará en las construcciones alegóricas de los diferentes textos de Núñez entendidos como un macrotexto. En primer lugar se revisará el concepto de alegoría a la luz de diferentes propuestas teóricas, con el fin de evaluar su pertinencia en el análisis de la obra poética del autor salmantino. En segundo lugar, se rastrearán las alegorías que se refieren a la belleza, mayormente configuradas en torno a un imaginario musical y arquitectónico. A continuación se analizará el repertorio alegórico que alude a cuestiones éticas y actitudes vitales, conformado a partir de un imaginario vegetal y acuático. En cada caso se atenderá tanto al contenido simbólico de las alegorías como a su funcionamiento en el nivel semántico y pragmático del corpus estudiado. Por último, a modo de conclusión, se esbozarán los lineamientos del programa estético-ético que plantea el universo lírico de Núñez.

La alegoría a fines del siglo xx

Tradicionalmente se ha definido la alegoría como un tipo de construcción que cristaliza una idea abstracta presentándola bajo una forma concreta⁶. Lo

³ J. Burgos, *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Seuil, París, 1982; G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, París, 1993.

⁴ C. Nicolás, «Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez», *Ínsula*, 606, vi, 1997, pág. 9.

⁵ M. Casado, *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Hiperión, Madrid, 1999; M. L. Puppo, «La naturaleza como tópico y alegoría en la poesía de Aníbal Núñez», en *Actas del II Congreso Internacional Celehis de Literatura*, Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2004; M. L. Puppo, «La belleza/repite temas. Alegorías que conforman una estética en la poesía de Aníbal Núñez», en *Actas del V Encuentro Internacional sobre Teorías y Prácticas Críticas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2005.

⁶ Ch. Rathfon Post, *Mediaeval Spanish Allegory*, iv, *Harvard Studies in Comparative Literature*, Greenwood Press, Westport, 1974, pág. 3. Siguiendo a este autor y a los otros citados, sólo consideraremos aquí la alegoría como figura retórica. No tomaremos en cuenta la *alegoresis*, es

propio de la función alegórica es la duplicidad, puesto que al significado primario de los enunciados se le suma otro secundario, más profundo⁷, que actúa como una técnica de contrapunto⁸.

Desde la época romántica el término alegoría se suele utilizar para designar el discurso «transparente», o sea, aquel que al ser percibido no exige mayor atención para el sentido literal⁹. Frente a la plurivocidad del símbolo, cuyo componente no lingüístico remite siempre a un excedente de sentido, la alegoría ha sido mayormente catalogada como «un procedimiento didáctico», puesto que «facilita el aprendizaje pero puede ser ignorada en cualquier acercamiento estrictamente conceptual»¹⁰. La metáfora por su parte aparece como una innovación en el nivel semántico del discurso, que opera en el plano de la semejanza¹¹. Según el grupo μ , la metáfora es un «metasemema», en tanto que la alegoría es un «metalogismo», es decir, una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, sin perder su función referencial¹².

Es factible que el descrédito en el que fue cayendo la alegoría desde el siglo diecinueve tenga su origen, como lo señaló Frye, en el error del crítico propenso a tratar toda alegoría como si fuera una alegoría ingenua (*naïve allegory*), la mera «traslación de ideas a imágenes»¹³. Como procuró demostrarlo Walter Benjamin en *El origen del drama barroco*, la alegoría no es un símbolo fallido, sino una potencia de figuración completamente diferente. Mientras que aquél combina lo eterno y el instante, la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, situando al objeto en un mundo que ya no tiene centro¹⁴.

Refiriéndonos específicamente a las literaturas hispánicas, observamos que desde sus comienzos la lírica ha sido proclive a la expresión alegórica¹⁵. Desde la Edad Media hasta el presente, los poetas han utilizado este recurso que Fontanier incluyó entre «los tropos que ofrecen al espíritu alguna imagen o alguna pintura»¹⁶. Si en el imaginario colectivo perviven alegorías codificadas como la de la nave

decir, la alegoría como exégesis, método desarrollado en la Antigüedad por los filósofos estoicos, tal como ha sido estudiado en I. Ramelli, y G. Lucchetta, *Allegoria; L'età clásica*, Vita e Pensiero, Milán, 2004.

⁷ J. A. Cuddon, *Diccionario de Teoría y Crítica Literarias*, Docencia, Buenos Aires, 2001, pág. 38.

⁸ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1990, pág. 90.

⁹ T. Todorov, *Símbolismo e interpretación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, pág. 59. Ejemplos extremos de «discurso transparente» son las fábulas, las obras moralistas en general y el eufemismo.

¹⁰ P. Ricœur, *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1995, pág. 69.

¹¹ P. Ricœur, *La metáfora viva*, Megápolis, Buenos Aires, 1977.

¹² J. Dubois, y otros (Grupo μ), *Rhétorique générale*, Larousse, París, 1970, págs. 137-138.

¹³ N. Frye, *op. cit.*, pág. 90.

¹⁴ G. Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1998, pág. 161.

¹⁵ D. Cvitanovic, *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1995, pág. 15.

¹⁶ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Introduction par Gérard Genette, Flammarion, París, 1968, pág. 162.

que atraviesa un mar en tempestad o la mujer con ojos vendados que representa a la Justicia, el panorama se vuelve más complejo en poesía, un ámbito en el que la connotación alegórica «depende de los subcódigos peculiares del autor»¹⁷.

Miguel Casado explicó la tendencia de gran parte de los poemas de Núñez a concebirse formalmente como alegorías por el hecho de que «describen en primer lugar un objeto o una escena, para luego —en el prescrito salto de nivel— *de-clarar* su segunda lectura»¹⁸. Pero al mismo tiempo la poesía de Aníbal Núñez desarticula casi siempre este mecanismo, «al profundizar la autonomía mutua de los dos términos —el plano llamado “real” y el que le presta el sentido—, de modo que se desactive el fondo didáctico que subyace en la estructura alegórica y se subvierta su valor»¹⁹. Si la alegoría ingenua ofrecía una imagen como espejo de una idea, el poema postmoderno puede trastocar dichas categorías al modo de un espejo cóncavo o convexo, liberado de una estricta función duplicativa. Nuestro desafío es, entonces, rastrear las alegorías diseminadas en la poesía del salmantino y arribar a una instancia interpretativa de todo el conjunto, ya sea que se trate de alegorías propiamente dichas o con su mecanismo desarticulado, ya sea que se encuentren más o menos codificadas.

Alegorías de la belleza

En un poema de Baudelaire, el sujeto poético piensa en Andrómaca y en un cisne que se ha escapado a las calles, y exclama: «tout pour moi devient allégorique»²⁰. Lo mismo podría decirse de la voz corrosiva, antirromántica y sin sentimentalismos que asume la enunciación en la poesía de Núñez. Un texto emblemático es el poema con que se inicia *Definición de savia* (1974, 1991), el libro que ya evidencia la madurez de la voz poética²¹:

Aquella música que nunca
acepta su armonía es armonía:
arpegios que se miran en la luna,

¹⁷ A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000, pág. 20.

¹⁸ M. Casado, *op. cit.*, pág. 37.

¹⁹ M. Casado, *loc. cit.*, pág. 38. En los poetas del siglo veinte es frecuente la inclusión de la alegoría con el fin de parodiar el didactismo característico de ciertas tradiciones hispánicas. Véase Ch. Rathfon Post, *op. cit.*, pág. 35.

²⁰ La frase pertenece a un verso de la segunda parte de la composición «Le cygne», incluida en la sección «Tableaux parisiens», en Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Librairie Générale Française, París, 1972.

²¹ Las fechas entre paréntesis a continuación de los títulos de los poemarios indicarán, de aquí en adelante, el año aproximado de su génesis y el año de su publicación. En el caso de que hubiera una fecha de reedición, ésta se incluirá detrás de las anteriores y sólo se consignarán estos datos la primera vez que se mencione el poemario. Seguimos la cronología establecida por Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí en la edición de A. Núñez, *Obra poética*, I-II, Hiperión, Madrid, 1995. Todos los números de página de los poemas citados corresponden al tomo I de dicha edición.

trinos que se regalan el oído
 son sucia miel, no música

Tienes ejemplos en las olas
 que saben que su próxima batida
 en el acantilado no es la última
 ni la mejor de todas

y en la lluvia

que da su aroma a tierra agradecida
 y no puede sentirlo

De la lucha

contra tus propios ídolos
 nace toda, la única
 armonía celeste: lluvia, olas
 son insatisfacción, son melodía,
 inagotable música.

(pág. 151)

La lluvia y las olas evocan la imperfección, la lucha y la generosidad. Ellas son dos imágenes subsidiarias que se integran a la imagen central (música como «armonía celeste»), conformando de ese modo una serie alegórica²². Su naturaleza genuina contrasta con la pose de los «arpegios» y los «trinos» autocomplacientes, que no constituyen la verdadera música. La estrofa final explicita el sentido del poema, que es reivindicar la música insatisfecha que nace «de la lucha contra los propios ídolos». El poema plantea una definición dinámica y tensional de la belleza, que no descansa sobre la comodidad de las fórmulas aprendidas sino que resulta de un combate largo y doloroso, de una opción y una renuncia personal.

La *alegoría musical* es recurrente en los textos de Aníbal Núñez. Mientras que en una fiesta hipócrita «no hay música,/por más que haya una orquesta para así demostrarlo» (pág. 301), espontáneamente se produce la «música del viento/y la enramada», que «no pretende aplausos/ni ser tenida como música» (pág. 163). Adhiriendo a la propuesta de Verlaine («De la musique avant toute chose»), en otro poema el sujeto confiesa que ama la música que escriben las cañas en la arcilla, «independientemente del sentido» que porte el mensaje del escriba (pág. 217). La importancia de la dimensión fónica y rítmica del discurso lírico es un tema que Núñez trató extensamente en sus escritos sobre poética.²³ De la retórica clásica

²² Deleuze llamó la atención sobre esta característica de la alegoría, donde «lo figurado [...] nunca es una esencia o atributo, como en el símbolo, sino un acontecimiento que, como tal, se relaciona con una historia, con una serie» (G. Deleuze, *op. cit.*, pág. 162).

²³ Estimulado por las teorías lingüísticas más novedosas del siglo, el poeta salmantino dedicó sutiles ensayos a los fenómenos de aglutinación, paranomasia, aliteración, anáfora y apofonía. Son notorias las páginas en que analiza los usos de la rima, la métrica y el anagrama, pero la pieza más destacable es sin duda «Tres notas de fonostilística», un lúcido recorrido personal por las teorías de Jakobson, Todorov, Steiner, Cohen, Levin, los formalistas rusos y el grupo μ , puestas en diálogo con los versos de Valéry y las traducciones de Jorge Guillén, cotejadas con las del propio autor. Los escritos sobre poética de Núñez fueron compilados en el tomo II de *Obra poética*.

tomó el concepto registrado por Suhamy como *harmonisme*, que consiste en la «combinaison de sonorités choisies»²⁴.

Consideremos ahora un fragmento de «La belleza arrebatada las palabras que intentan proclamarla», un poema clave para comprender la metapoética de Núñez:

De la mutilación de la estatuas
a veces surge la belleza, de los
capiteles truncados cuyo acanto
cayera en la maleza entre el acanto:
perfección del azar que nada tiene
que hacer para ser símbolo de todo
lo que se quiera.

Triste

belleza —nunca es triste
la piedra en su lugar, nunca fue triste
la maleza en el suyo— la del símbolo.
[...]

Sólo quise

decirte —y me han salido dos acantos
y tres tristes— que nada
hay para mí más bello que el ver que estás alegre
y viva.

(pág. 301)²⁵

Aquí la belleza aparece como resultado de la conjunción del azar, la naturaleza y la cultura en el resto arquitectónico, pero la belleza superior continúa siendo natural, pues consiste en la alegría de la mujer amada. Es «triste» la belleza del símbolo porque éste representa al lenguaje, que es un sistema artificial, una imposición de sentido sobre las cosas. El «desencuentro entre el mundo y el lenguaje» es el núcleo más profundo desde donde puede ser comprendida toda la obra poética de Núñez. Detrás de ese conflicto se esconden otros como los que existen entre naturaleza y civilización, azar y orden, materia y espíritu²⁶.

El poema arriba citado introduce *la alegoría de la ruina*, una de las imágenes más recurrentes y características de la poesía de este autor²⁷. En la mayoría de

²⁴ A. Núñez, *Obra poética, II*, 1995, pág. 177.

²⁵ Este poema pertenece a *Cuarzo* (Libros de la Ventura, Madrid, 1974-79, 1981, ²1988), pero una primera versión del texto ya había sido incluida por Núñez en *Definición de savia* (Hiperión, Madrid, 1991, pág. 175). Como si quedaran dudas acerca de su importancia para el autor, en la primera sección de *Clave de los tres reinos* (Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 1974-85, 1986) un poema termina con dos versos que constituyen una paráfrasis del título: «[...] la hermosura/niega la voz que intenta proclamarla» (*loc. cit.*, pág. 348).

²⁶ M. Casado, *op. cit.*, págs. 32-26.

²⁷ Los poemarios de Núñez más significativos para el estudio de esta imagen son los cuatro últimos, *Alzado de la ruina* (Hiperión, Madrid, 1974-1981), *Cuarzo*, *Clave de los tres reinos* y *Primavera soluble* (Pre-textos, Valencia, 1978-85, 1992), a los que se les suman la *plaquelette Trino en*

los casos, elementos paratextuales como los títulos o ciertas imágenes incluidas en los libros apuntan hacia un referente real, generalmente un palacio o monumento de la provincia de Salamanca: «Casa Lys» (pág. 254), «Fuerte de la Concepción» (pág. 265), ruinas de Alcatrava (pág. 305) o de San Bernardo (pág. 311). El poeta del siglo veinte apela al rol activo de sus lectores, familiarizados con la imagen de la ruina. Esta atraviesa el arte occidental desde la Edad Media y alcanzó su esplendor en dos coordenadas de tiempo y espacio, el barroco español y el romanticismo inglés²⁸. La decadencia de la ruina alude mecánicamente al paso del tiempo, puesto que ella es el reino del *Ubi sunt*. Se quebraron las estatuas, se degradaron los oros, se derrumbaron las torres y se perdieron cristales, campanas y estandartes. En el motivo de la ruina sucumbe el tópico clásico del *Exegi monumentum aere perennius*: «mas ¿no era/este alto palacio monumento a lo estable?» (pág. 256), pregunta un texto de Núñez. En su condición de «monumento vivo a la caída», la ruina adquiere una belleza singular, que reposa sobre el fragmentarismo y la dispersión:

Suma de lo incompleto a lo truncado,
no es sitio para estar: impide toda
adoración la ausencia de un centro
(pág. 325)

La ruina impone su lenguaje hecho de «signos que interpretar» (pág. 324), porque en ella «todo está cerca de ser símbolo» (pág. 332). La casa abandonada es el espacio no habitable pero semióticamente integrador, fuera del cual se volverían «fetiches los objetos rescatados del lote» (pág. 335). Blasones y figuras heráldicas, un espejo dorado o «algún detalle gótico» (pág. 255) convierten la mansión en una «alegoría a la intemperie», que enfrenta al visitante con «el número justo» y «el Orden de la duda» (págs. 256-57). Ahora bien, esa quietud esencial del edificio abandonado contrasta con el dinamismo —y muchas veces la torpeza— de sus habitantes corpóreos. Maleza y plantas de todo tipo, caracoles, aves, reptiles, un perro y hasta un conejo silvestre se encuentran entre los moradores recientes, aunque los más despreciados por el yo poético son «el profanador» de la ruina (pág. 313) y la «propietaria indolente» (pág. 329). La ruina altera el equilibrio de la vivienda cotidiana y por lo tanto perturba a los que no captan su belleza difícil y «terrible» (pág. 253):

recientes moradores te ignoran, absorbida
toda su fantasía por espacios más fáciles,
siendo tú —santuario de los que sufren cerco—

estaque (Cuadernillos de Madrid, 1982) y el largo poema *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* (Espacio/Espazo Escrito, 1984, 1992).

²⁸ M. L. Puppo, «De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez», *Revista de Literatura*, LXVIII, 135, 2006, págs. 199-219.

para ellos un escollo, un peligroso signo
de lo que no se entiende porque no se repite.
(pág. 251)

«Imán, jaula del sueño, cruce de arquitecturas/y de historias» (pág. 255), las ruinas de Núñez sugieren nuevas significaciones para el tópico que van más allá de «la línea ornativa y autoprestigiante» instaurada por otros poetas de la generación del setenta²⁹. Ellas encarnan la belleza decadente e inédita del instante, incapaz de ser reducida a una taxonomía.

Alegorías éticas y vitales

En su primer libro, *Fábulas domésticas* (1972), Núñez reunió varios poemas erigidos sobre el escenario conservador de la España franquista, que parodian los discursos dominantes de la publicidad, la política, la moral y la religión. Se trata en realidad de *antifábulas*, puesto que destilan una ironía aguda y carecen de moraleja. El simplismo de este género, que antropomorfa a animales y plantas, continuó en otros poemarios. Consideremos, por ejemplo, el poema que da título al volumen *Definición de savia*:

Nos da vida y motivos para usarla:
telón para el amor, fondo al lamento;
mas ni se condecora ni se asusta
con el pétalo azul de la mañana
o en la mazmorra dulce de raíces,
ni se pone de uñas contra el hacha;
va del aire a la tierra —no conoce
otro camino—, de la tierra al aire

Da vida: no la implanta
como fatal obligación; rezuma
nunca horror ni embeleso (la resina
no es excepción); pancartas
nunca la savia erige contra yermos
como tu amado, amada.

(pág. 174)

Se alude a la función protectora de los árboles y se subraya la generosidad de la naturaleza, la gratuidad de sus dones. En el plano formal, el hipérbaton altera la sintaxis habitual y el vocabulario elegido desautomatiza el parlamento del amante. No hay simbolismo en este poema; es todo una extensa *alegoría vegetal* que evoca la humildad y la libertad que los seres humanos deberíamos imitar de los árboles. El yo poético no se autopresenta como filósofo o maestro, sino que se coloca a sí

²⁹ F. J. Freire Jorge, «Introducción» a *Cuarzo*, en A. Núñez, *Obra poética*, I-II, pág. 295.

mismo en el lugar del contra-ejemplo. Un mecanismo similar opera en otro poema de Núñez que cuenta la historia de «la rosaleda del chalé» que «mantiene/relaciones cordiales con la baja/maleza del camino», para concluir planteando la «inutilidad del poeta didáctico» (pág. 176).

La función alegórica del mundo vegetal también está presente en tres composiciones de *Naturaleza no recuperable* (1972-74, 1991). Una de ellas comienza con una especie de pregón «a las semillas que se pudran», recordándoles «que no van a morir dando la vida/a un edificio de verdor» (pág. 105). En otro texto el sujeto poético se dirige a un olmo que inocente prodiga sus ramas, ignorando que ese «día memorable» lo derribará «un hacha servicial» (pág. 114). En una tercera composición, el sujeto increpa a alguien que ha arrancado una hoja del árbol, pero sabe que su voz choca contra «la voz omnipotente y melodiosa/de la Industria de la Profanación» (págs. 114-15). A estos tres casos le podríamos sumar otro perteneciente a *Definición de savia*, de donde provienen las dos estrofas que siguen:

Si ordenas a las hojas de los álamos
que se callen, aquieten su susurro,
no van a hacerte caso como hace
el perro que se traga los ladridos
si ve fulgir la lengua de su amo

Seguirá su rumor de pandereta
no como desafío o como burla
de tu dedo en los labios

(pág. 162)

La tenacidad callada de semillas, ramas y hojas contrasta con el gesto de los seres humanos, que debemos gritar hasta para pedir silencio (pág. 163). De nuestra parte vienen la avaricia y la prepotencia, pues mientras el lenguaje y la civilización intentan «perfeccionar lo inútil», «el paisaje y el ave nada hacen/para tener un sitio en el edén» (pág. 302). Los seres vegetales —así como las piedras o los animales— cumplen humildemente su destino sin cuestionar su razón de existir. Nuevamente resurge esta idea, cara al episteme modernista³⁰, que animaba también «Lo fatal» de Rubén Darío. Sin embargo en los textos de Núñez el *pathos* se funde siempre con la ironía, de modo que el canto elegíaco termine desembocando en la crítica social.

Otro repertorio alegórico recurrente en la poesía del autor tiene que ver con *el imaginario del agua* en todas sus formas. Un poema pondera la tenacidad de la lluvia que sigue cayendo y buscando el manantial, a pesar de que «los hombres destruyeron/todo camino» para ella cuando alzaron un drenaje, «trampa para el agua» o «cepo para la lluvia» (pág. 104). Otro texto de *Naturaleza no recuperable*

³⁰ A. Rama, «Indagación de la ideología en la poesía. (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)», en B. Sarlo, y C. Altamirano (eds.), *Literatura/Sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.

expresa la indignación del poeta cuando la ola del mar fue elegida para un anuncio de refrescos: dirigiéndose al hipotético lector, el sujeto invoca a los empresarios que «utilizan la espuma/y tu sonrisa inerme/para tener tu sed asegurada» (pág. 113).

El tono de denuncia de los primeros libros dio paso a una reflexión más depurada y sutil en los textos posteriores. Las imágenes acuáticas aluden entonces a los grandes temas de la poesía occidental, como el tiempo y el amor. En *Definición de savia* leemos, por ejemplo, que «no hay más que un mar» y «todas las aguas/están comunicadas». El tácito homenaje a las coplas de Manrique termina con un pensamiento desesperanzador, pues de la cuenca de agua «sólo sale Muerte» (pág. 162). Otros versos afirman que tirar desechos al río es tan desatinado como pretender un agua químicamente pura, y el título del poema arroja su clave interpretativa; se trata de una «Receta también válida para el amor» (pág. 163). En *Trino en estanque* (1982) el sujeto poético es conciente del abuso del tópico:

Siempre que se refiere alguien al tiempo
detenido es que cerca corre agua.

(pág. 324)

Los libros de la madurez de Núñez incluyen poemas donde la estructura fragmentaria y el ropaje hermético multiplican los significados. En una mítica Antigüedad saturada de signos y presagios, tras la lluvia los personajes buscan «referencias» en los «fragmentos de todo lo mojado» (págs. 248-249). Los fenómenos geográficos y atmosféricos relacionados con el agua (mar, río, estanque, nube, lluvia, chaparrón, neblina) no hacen más que poner de relieve la pequeñez y la contingencia de los seres humanos. También pueden ser un símbolo de la felicidad fugaz o de nuestro fracaso, como la espuma, que es agua «que no puede/asirse, trasvasarse: aire luz agua». En ella ve el poeta el «momento de esplendor tras la caída» o la «herida jubilosa tras el choque» (pág. 298).

Aníbal Núñez, el poema como opción existencial. Conclusión

Para mostrar una ventaja de la alegoría sobre la metáfora, señalaba Fontanier:

Las alegorías, en lugar de transformar el objeto y modificarlo más o menos, como las metáforas, lo dejan en su estado natural y no hacen más que reflejarlo como especies de espejos transparentes³¹.

La poesía de Aníbal Núñez reproduce, al modo de una galería de espejos, múltiples imágenes de cantos, trinos, flores, árboles, castros en ruinas, nubes y lluvias que se entrecruzan, se complementan y se superponen. Estas imágenes adquieren una función alegórica en la medida en que reflejan una idea que busca transmitir

³¹ P. Fontanier, *op. cit.*, pág. 205.

la voz poética. Hemos comprobado que su contenido conceptual puede estar relacionado con *la metapoética del autor* (la belleza como anhelo y como resultado de una lucha interior; la belleza impura y fragmentaria de la decadencia), o bien con *su adhesión a una actitud ética o vital* (la crítica del autoritarismo, la violencia y la soberbia; el compromiso con la libertad propia y de los otros; la conciencia de la propia fragilidad). Detrás de su manifiesta tendencia al pastiche y la ironía, la obra de Núñez apela a la musicalidad de Verlaine y el hermetismo de Mallarmé, relea los clásicos españoles y los románticos ingleses, polemiza con sus coetáneos y se embarca en una búsqueda que implica sumergirse en las profundidades del lenguaje y la vida.

El sujeto poético en los textos de Aníbal Núñez afirma su preferencia por la libertad del azar y la naturaleza frente al orden opresor del lenguaje, pero sin embargo elige el poema como medio para expresar su rechazo de los símbolos. Afirma a coro con Roland Barthes que «escribir no es vivir» (pág. 280), pero él mismo apela a su «razón/de estar aquí siguiendo» (pág. 363). Esta aporía del poema resume la paradoja de tantos otros poetas del siglo veinte, para quienes la palabra es un imperativo vital que sin embargo conduce a la experiencia del límite y la derrota.

Si la contemplación del paisaje natural o urbano origina la «palabra encendida» (pág. 309) en el poeta, su tarea es modelar pacientemente las formas, libre de «la musa sabionda que prescribe/temas tan arduos» (pág. 220). Pero también hay ocasiones en que la palabra corre el peligro de sucumbir en un «remolino» o «en las olas hirvientes», y entonces ella necesita «apuntar a alta mar para ganar la costa» y «vestirse de traición para ser fiel» (pág. 220). Esta fidelidad a sí misma que caracteriza a la palabra poética está presente en todas las alegorías que configuran *la estética y la ética* de Núñez. La música difícil, la ruina pródiga, el árbol que se ofrece o el agua que se transforma son todas alegorías de lo genuino, aquello que no depende de la voluntad de algunos ni de las convenciones sociales de turno.

Pero normalmente ocurre que tras la revelación que sacude a la voz poética, llega siempre la incompreensión de los otros, la soledad y el desengaño. Es por eso que la palabra llega «extenuada» a la playa, que la recibe como «un despojo del mar» (pág. 220). El *ethos* de la escritura de Aníbal Núñez se resume en la fórmula de «la palabra cansada», expresión que da título a la primera sección de *Clave de los tres reinos*. Allí, en el inicio del último poemario que el autor vio publicado en vida, se proclama el «dolor de la palabra», que tiene que hacerse verbo «para hacerse/carne, flor, mármol» (pág. 341). En ella caben tanto el horror como el canto, aunque siempre haya que volver a preguntarse

Qué objeto no supera
la palabra más alta la más alta leyenda
(pág. 343)

Tal vez esa «conciencia del lenguaje» que desnuda el drama de la palabra sea el legado más representativo del poeta salmantino³². La poética de Aníbal Núñez mira al pasado para agudizar la percepción del presente, donde el poeta sobrevive apenas —como el cisne de Baudelaire— en las sociedades del capitalismo tardío. A comienzos del nuevo milenio este corpus nos invita a recorrer un camino de imagen y pensamiento, de poesía y vida, donde la escritura es una lucha íntima y la belleza es un logro compartido.

³² F. Rodríguez de la Flor y E. Pujals Resalí (eds.), «*Que no se sabe ni no se es visto y no se ve si no se sabe*: la escritura cronográfica de Aníbal Núñez», introducción a A. Núñez, *Obras poéticas*, I-II, pág. 10.