

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III



LA LÍRICA DE ANÍBAL NÚÑEZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Joaquín Herrero Álvarez

Bajo la dirección de la doctora
Mercedes López Suárez

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2726-3

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Filología Española III

LA LÍRICA DE ANÍBAL NÚÑEZ

TESIS DOCTORAL

AUTOR:

Joaquín Herrero Álvarez

DIRECTOR:

Mercedes López Suárez

Madrid, 2003

Perder la libertad es de bestias.

FRANCISCO DE QUEVEDO

...dust in the wind.

KANSAS

ÍNDICE

Nota preliminar	9
Abreviaturas	11
INTRODUCCIÓN	13
<u>Primera Parte</u>	
LA GENERACIÓN POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ	
<u>Capítulo 1</u>	
NÚÑEZ Y EL PROBLEMA GENERACIONAL	
1.1. Breve justificación del concepto de "generación"	41
1.2. Delimitación de una zona de fechas	47
1.3. Un criterio integrador: <i>el espacio de poder</i>	70
1.4. El epónimo generacional	78
1.5. Fecha y denominación de una Generación Poética	92
<u>Segunda Parte.</u>	
LOS TRES PRIMEROS LIBROS DE ANÍBAL NÚÑEZ (1967-1974)	
<u>Capítulo 1</u>	
LOS NÚCLEOS TEMÁTICOS PRINCIPALES	
1.1. La realidad	115
1.2. La represión	133
1.3. La violencia	175

1.4. El amor	192
1.5. La naturaleza	203
1.5.1. El progreso y sus consecuencias	219
1.5.1.2. Naturaleza: mito y ética	243

Capítulo 2

LA EXPRESIÓN DE UNOS TEMAS

2.1. El presente	265
2.2. La publicidad	276
2.2.1. Una oposición	282
2.2.2. La imagen	306
2.2.3. La ironía	332
2.2.4. La complejidad sintáctica	353
2.3. El orden métrico	373
2.4. Un poema (casi) nuevo	407

Tercera Parte

LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ DESDE 1974

Capítulo 1

REFORMULACIÓN DE LOS TEMAS

1.1. Una fecha, 1974	419
1.2. El viaje	426
1.3. El amor	458
1.4. El conflicto	482

1.4.1. La naturaleza	517
1.4.2. La belleza	543
1.4.3. Las ruinas	580
1.5. El arte poética	598

Capítulo 2

LA POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ

2.1. Dos poéticas, 1974 y 19...	627
2.2. La poética de Núñez antes de 1974	635
2.2.1. La polémica de una antología	635
2.2.1.1. La novedad poética de Gimferrer	644
2.3. La poética de Núñez desde 1974	672
2.3.1. El Clasicismo barroco	681
2.3.2. El Romanticismo	698
2.4. La poética final de Núñez	709

CONCLUSIONES	741
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	761
---------------------	-----

NOTA PRELIMINAR

Quiero expresar mi agradecimiento a mi directora de tesis, la profesora Mercedes López Suárez, a cuyo carácter humanístico debo ideas y sugerencias, una crítica constructiva y una erudición exenta de excesos retóricos. Además le agradezco su paciencia infinita, su mentalidad académica extraordinariamente abierta y su amor por la poesía.

También deseo manifestar mi gratitud a Ángel Llamas Cascón, vicerrector de la Universidad Carlos III de Madrid, por abrirme las puertas de la Biblioteca María Moliner, y las de su anexo, la Hemeroteca Joaquín Ruiz Jiménez, que tan magníficamente dirige Margarita Taladriz Mas. También quiero agradecerle a Jorge Urrutia que me permitiese acceder a los fondos bibliográficos de su padre, Leopoldo de Luis.

Tampoco puedo dejar de expresar mi agradecimiento a Milagros Arizmendi y a Milagros Polo, profesoras del Departamento de Filología Española III y excelentes profesionales.

A mi madre, María de los Remedios Álvarez, agradeciéndoselo (imposible) todo. A mi hermana Ana, a Emilia Soler *in memoriam*.

ABREVIATURAS

Todas las referencias que en este trabajo se hacen a la obra poética de Aníbal Núñez remiten a la edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Aníbal Núñez. Obra poética I y II, de la editorial Hiperión, de 1995.

Para facilitar su lectura, evitando reiteraciones, aludiré a los distintos libros de Núñez mediante los siguientes términos:

29P: 29 poemas (1967).

FD: Fábulas domésticas (1972).

NNR: Naturaleza no recuperable (1972-1974).

EU: Estampas de ultramar (1974).

CASA: Casa sin terminar (1974).

DS: Definición de savia (1974).

FIGURA: Figura en un paisaje (1974).

TH: Taller del hechicero (1974-1975).

AR: Alzado de la ruina (1974-1981).

CUARZO: Cuarzo (1974-1979).

Cm: Cuarzo (manuscrito) (1976).

TRINO: Trino en estanque (1982).

MEMORIA: Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua (1984).

CLAVE: Clave de los tres reinos (1974-1985).

PS: Primavera soluble (1978-1985).

CRISTAL: Cristal de Lorena (1987).

OP: Aníbal Núñez. Obra poética I, Madrid: Hiperión, 1995.

OP II: Aníbal Núñez. Obra poética II, Madrid: Hiperión, 1995.

El número que acompaña a estos términos indica la página del poema a la que refiere cada cita de Aníbal Núñez. Obra poética I y II [29P 26-27].

En relación con el aparato crítico, cuando cite obras de otros autores, el superíndice que antecede (a la izquierda) a la fecha de publicación responderá siempre al número de la edición de estas obras [(ARISTÓTELES ³1985b)].

INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los 80 del siglo XX tuve conocimiento de una revista literaria que se venía haciendo desde 1988 en un instituto de bachillerato de la localidad madrileña de Getafe, el I. B. "Matemático Puig Adam". Se trataba de la revista ilustrada de creación *Cuadernos del Matemático*, a cuyo cargo estaban Juan Antonio Corbarán, Balbino Gutiérrez, Juan Díaz de Atauri y Ezequías Blanco.

En 1989, fallecido Corbarán y trasladado Díaz de Atauri a otro lugar de trabajo, la coordinación de la revista recae en Blanco, con quien en el número 3 empiezo a trabajar: primero, colaborando con él, después, como redactor, hasta que en 1991, en el número 8, comienzo a figurar como subdirector: trabajo que desempeño hasta diciembre de 1996 (número 17), fecha en que abandono la revista.

Pero es ya en 1989, en el número 2 de esta revista, en las páginas 20 a 25, cuando tengo la oportunidad de leer por primera vez una pequeña antología de poemas de Aníbal Núñez. Un año más tarde, en 1990, a través de la estrecha amistad que hubo siempre entre Blanco, Núñez y los padres de éste (José Núñez Larraz y Ángela San Francisco), se publican unos inéditos de Núñez en el número 4 de *Cuadernos del Matemático*, páginas 31-34: una poética *sine data* y tres poemas fechados en 1974, 1976 y 1981 respectivamente.

A este primer acercamiento a la lírica de Núñez siguieron nuevas lecturas, pero ya de libros completos, gracias a mi relación intelectual y de amistad con Blanco, que puso a mi disposición una dispersa e incompleta obra (aunque efectiva y eficaz a

mis intereses de ese momento), la de Núñez. Reflejo y fruto de este interés mío por su obra terminó cristalizando en un artículo que apareció bajo el título "La pupila lírica de Aníbal Núñez" en mayo de 1995, en el número 14, páginas 73-76, de *Cuadernos del Matemático*. Esta fecha, 1995, coincide con la publicación en octubre de ese mismo año de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, en la editorial Hiperión, que dirige Jesús Munárriz. Aunque estimo necesario decir aquí que la intención de emprender este trabajo de investigación sobre su obra poética siempre fue anterior a ese artículo mío y también a la publicación de esta *Obra poética* (completa).

Asimismo el objeto de estudio de este trabajo, la obra poética de Aníbal Núñez San Francisco, me parecía muy pertinente, debido a que las primeras lecturas que hice de su lírica a mediados de los 80 ya me comunicaban una emoción que dejaba mi ánimo profundamente insatisfecho. Con posterioridad, esa pasada pertinencia ha venido a confirmarse en el hecho, actual, de que la crítica especializada española se comenzara a fijar en su obra, sobre todo tras su muerte, producida el 13 de marzo de 1987. Ahí están, entre otros, los números dedicados a su lírica, por ejemplo el especial de *Pliegos de Poesía Hiperión* n.º 5-6 de 1987, el de la revista santanderina *La Ortiga*, número 6-7 de 1997, o el número 14 del verano de 1997 de *El signo del gorrión*. Más señalado aún es el número

606, que, con particular atención en su obra poética, le dedica *Ínsula* en junio de 1997.

Este interés cada vez mayor por su lírica tras su muerte aumenta la dispersión de y acerca de su propia obra. Así, al hecho de una crítica muy dispersa, habría que añadirle además una relatividad textual que es primera y principalmente con lo que choca el lector cuando trata de leer uno o un conjunto de poemas de Núñez, aunque la publicación por parte de la editorial Hiperión de Aníbal Núñez. Obra poética I y II haya contribuido mucho a llenar esa laguna. Y es que dicha laguna, sin la mayor extensión textual que supone la edición completa, hacía aparecer a su obra como un corpus poético oscuro, dada su dispersión editorial.

De toda esta impotencia ante su lectura surgían una serie de preguntas, y lo hacían de forma extraña, porque se presentaban con demasiada ingenuidad: ¿cómo era posible que una lírica así, frente a la poesía de otros poetas coetáneos, hubiera permanecido escondida a los ojos de todos o pergeñada sólo a los de unos pocos?, ¿era producto de la casualidad, o lo era de la causalidad, que sus textos, poéticos o no, estuvieran, como ya he apuntado, tan diseminados en el ámbito literario?, ¿por qué su lectura me desgarraba sutil y delicadamente, cuando advertía que aunque su lírica era un resultado visible, sus procedimientos poéticos parecían proceder en cambio de un método/crítica apenas perceptible?, ¿a qué parecía responder que en mitad de un contexto literario (u otros) en el que, por cierto, se presumía entre otras cosas de buscar siempre "la diferencia", su

lírlica aparecía tan genuinamente distinta a la diferencia que se extendía alrededor?

La falta de respuesta a todas estas preguntas produjo en mí un interés desmedido por su obra poética. Además, a este interés de carácter intelectual se le unió después otro, pero esta vez sentimental. Éste se plasmó en una epístola *post mortem* cuyo destinatario (oculto en su día) era el propio Núñez. Esta carta apareció en Getafe bajo el título "Blues de Poética", también en la revista ilustrada de creación *Cuadernos del Matemático* n.º 7 de diciembre de 1991, en las páginas 5 a 9.

Ahora, cuando escribo esta introducción, sí puedo señalar ya qué es lo que me llevó a titular en su día a aquella carta con la palabra inglesa *Blues*: fue ese "desgarramiento sutil y delicado" al que aludí arriba. Sin embargo, la otra palabra, *Poética*, se apoya más en la idea de una enunciación crítica de su propia obra. Además me llama mucho la atención que en dicha carta ya escribiese –sin ninguna pretensión investigadora por mi parte– acerca de la escritura como consuelo o como resultado de una oculta destrucción, del relativismo del hecho literario o de la misma investigación literaria o de la falta de canon, del Clasicismo barroco y del Romanticismo, de la corrupción de la lengua y de la Cultura, o incluso de las influencias de Rimbaud en la obra de Núñez, etcétera.

Pero aquellas preguntas terminaban llamando a más preguntas. Algo que más tarde me llevaría a plantearme un doble problema: 1., la dificultad que había para conseguir su obra y poderla leer, y 2., la

escasez que había asimismo de artículos acerca de su propia obra para poder ahondar mejor en ella. Estos dos obstáculos, para un investigador —como es aquí mi caso— se levantaban bastante infranqueables.

En lo que se refiere al primer óbice, como ya dije más atrás, se salva en parte con la edición de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, de la editorial Hiperión; el segundo, sin embargo, considero que no se puede evitar, aunque no cabe duda de que llena de intencionalidad a este trabajo: investigar yo y llenar ese manifiesto vacío.

A dicho vacío aluden, entre otros, Mari Pepa Palomero: "Pero no es el número de poemarios, sino la evolución de los mismos, lo que hace de Aníbal Núñez uno de los poetas más sólidos y más interesantes de su generación" (PALOMERO 1987: 259); Fernando Rodríguez de la Flor: "Quizá por paradoja, que ese aparato crítico no haya acudido con su potencia taxonómica a apresar bajo su ley estricta este trabajo es, hoy, todo un lujo (tal vez también garantía) que los textos de Núñez pueden exhibir como auténtica conquista" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1987a: 15); José Luis García Martín: "Deja Aníbal Núñez abundante obra inédita que es posible que obligue a reconsiderar su evolución y su lugar en la poesía contemporánea (GARCÍA MARTÍN 1992: 106) y, por último, Pilar Yagüe López: "La difusión de la obra de este autor, alejado de los medios habituales de promoción, ha sido tardía. La abundante obra inédita que deja tras su temprana muerte (1987) se está ahora rescatando, y su estudio parece imprescindible para

trazar un panorama cabal de la poesía de los últimos años" (YAGÜE LÓPEZ 1997: 165).

Las cuatro referencias a la obra de Núñez que hacen Palomero, Rodríguez de la Flor, García Martín y Yagüe López, misteriosa e irónicamente, me recuerdan mucho las palabras de un Gilles Deleuze: "¿No es cierto que los únicos muertos que vuelven son los que han sido demasiado aprisa y demasiado profundamente enterrados, sin presentarles los debidos respetos, y que el remordimiento testimonia más una impotencia o un fallo en la elaboración de un recuerdo que un exceso en la memoria?" (FOUCAULT/DELEUZE 1981: 79).

Aunque es verdad que esta investigación revisa desde un punto de vista nuevo el escaso aporte crítico que hay sobre la lírica de Núñez, lo cierto es que muchas indicaciones acerca de ella todavía no han sido dichas, y esto es debido a ese enorme vacío crítico que hay. Era necesario, por tanto, que aun centrándose este trabajo fundamentalmente en una construcción monográfica del asunto a tratar, no se perdiese tampoco de vista la perspectiva panorámica, precisamente porque es necesario apoyarse en los distintos contextos (social, político, cultural etcétera) con la intención de no perder nunca el enfoque global que pueda sostener en todo momento lo que aún no está dicho acerca del objeto de estudio.

Por otra parte, tampoco se comprende que el trabajo teórico tenga que descartar de su zona de estudio el contexto histórico, ni que la perspectiva científica de un trabajo de investigación se tenga que alejar asimismo de un afán político cuando sea

oportuno, por ejemplo para poder fundamentar la propia investigación. Hay que contar con ello porque forma parte del contexto y del soporte ideológico.

Creo por eso que este trabajo puede contribuir a disolver algo el desajuste que hay entre lo que la lírica de un determinado autor *dice* y lo que el investigador supone que el autor *quiso decir* y si lo quiso decir *para algo*. Esta es la intención que recae sobre el objeto de estudio, pero también se dirige al intento de comenzar una crítica, además de ordenar los materiales poéticos de Aníbal Núñez, que hasta ahora se venían observando bastante caóticos. En el propósito de reconstrucción y ordenación de estos materiales se centra principalmente este trabajo.

Por otro lado, esta investigación, dada su proximidad temporal con el objeto de estudio, *la obra poética de Aníbal Núñez*, iba a plantearme una serie de problemas de difícil solución, como por ejemplo:

1., que a la dispersión propia de su obra se le añadía además la dificultad para conseguir un conjunto considerable de libros, debido a que el libro de poemas se publica en ediciones de tirada muy corta. Inclusive, no son siquiera libros muchas veces, sino *plaquettes* (incluso, póstumas) que aparecen publicadas en revistas literarias especializadas, por lo que el acceso a su lectura es muy difícil.

Ya he adelantado que Ezequías Blanco me proporcionó una serie de libros, pero no todos, leídos en los 80: *Naturaleza no recuperable*, *Estampas de ultramar*, *Definición de savia*, *Casa sin terminar*,

Taller del hechicero, Alzado de la ruina, Cuarzo, Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua, Clave de los tres reinos y Cristal de Lorena. No obstante conseguí acceder al original [a las pruebas de autor] de *Fábulas domésticas* gracias a las fotocopias que muy amablemente me envió José García Martín, amigo personal de Núñez, desde Salamanca.

Al resto de sus libros he accedido de una manera fragmentada, a través de la inclusión de algunos de sus poemas en antologías (*Poetas españoles postcontemporáneos (1974), Esto era y no era (1985), Poetas de los 70 (1987)*), en periódicos (*Diario 16, El Norte de Castilla, La voz de Euzkadi*) o en revistas especializadas (*Álamo, Un ángel más, Encuentros, Número 1, Espacio Escrito/Espaço Escrito, Cuadernos del Roldán, Zurguén*). Por eso hasta la edición de Aníbal Núñez. Obra poética I y II en octubre de 1995 no he podido tener oportunidad de leer los libros restantes. Aunque esto, por otro lado, me ha permitido ir madurando en una primera lectura, parcial e insuficiente de su obra, algunas reflexiones que después, con la edición de Hiperión entre mis manos, he constatado ya gracias a su lectura total.

Por otra parte, ha sido requisito indispensable tener muy presente esta *Obra poética I y II* de un hombre, Aníbal Núñez, muerto, porque la muerte acaba con la posibilidad de creación. De no haber fallecido Núñez, pienso que no hubiera elegido su obra poética como objeto de estudio, a pesar de la importancia que ésta pudiera tener en un principio, ya que hay que considerar a Núñez como un poeta en

constante evolución. Con ello he querido evitar todas esas supuestas "obras completas" de autores que todavía siguen vivos y, por tanto, produciendo, concretamente de poetas pertenecientes a su misma generación poética, ya que estas "obras completas" me parecen una utilización trivial de la edición poética, debido a que la compilación "obra completa" muchas veces no responde a las expectativas que sus propios títulos indican: la producción poética total de un determinado autor.

Además, me sobrevienen numerosas preguntas relacionadas con dichas "obras completas": ¿cuántos poemas no se les habrán escapado a los editores de éstas?, ¿y los poemas que el autor regaló en vida, como prenda de amistad o de amor, a tantas personas desconocidas, ajenas incluso al ámbito literario (y más al poético)? ¿dónde están esos poemas?, ¿acaso, por no incluirlos en libro Núñez, son por ello menos importantes?, ¿es que no son parte de la obra poética del autor? La redacción de *Cuadernos del Matemático*, por ejemplo, incluyó en su día dos poemas de Núñez inéditos hasta esa fecha (propiedad de particulares)¹ que no aparecen en la edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí de Aníbal Núñez. Obra poética I y II para la editorial Hiperión.

Pienso que escribir un trabajo sobre un autor vivo es poco aconsejable. Es verdad que se pueden escribir formidables trabajos tratando un determinado

¹ "Improvisación de Otoño" y "Mi corazón: coto de caza", publicados en *Cuadernos del matemático* n.º 12, mayo de 1994, págs. 35-36, y cedidos con mucha generosidad por Rafael Torres y José García Martín, respectivamente.

aspecto (temático, formal) de la obra de un autor aún en estado creativo, pero en un poeta como Núñez, de estar vivo, me parecería una aberración, un acto fraudulento, porque creo que afrontar el análisis de su lírica exige la muerte, la cerrazón del círculo, el límite. Con ella la producción poética acaba. Así, lo que en vida (su lírica) era *más* lengua poética, ahora, sobrevvenida ya la muerte, esa misma lengua y sus expresiones se convierten en restos.

Sólo tras la muerte del autor se puede dar comienzo ya, frente al primer conocimiento (el del simple lector de la obra), al segundo: el del investigador/crítico. En relación con éste y con el valor de la crítica actual, evitaré –como así lo hacen también René Wellek y Austin Warrer– la idea del “veredicto de los siglos” como actitud totalitaria del crítico (WELLEK/WARRER ⁴1966: 54-55), y cuya consecuencia más palmaria ha sido el auge de un escepticismo y un individualismo radicales, como acertadamente señala Tzvetan Todorov (“El derrumbamiento de esta creencia [de una verdad absoluta], el reconocimiento de la diversidad y de la igualdad de los hombres conduce al relativismo, al individualismo y, finalmente, al nihilismo” (TODOROV 1995: 14-15)).² En este sentido, no comparto tampoco el enorme exceso de relatividad que hoy en día hay en el ámbito de la investigación literaria.

2., también la proximidad de su obra poética a este/mi tiempo de investigación incide mucho en el precario estado actual de la crítica, no solamente en

² La aclaración entre corchetes es mía.

lo que a su obra se refiere, sino también a la de sus coetáneos. Así, por ejemplo, consultada la fuente informática "Teseo", del Ministerio de Educación y Ciencia, sólo hay una tesis publicada, la de Antonio Aguilar Sánchez, que analice la obra poética de un miembro de la misma generación poética de Núñez, concretamente la de Luis Antonio de Villena (*Aspectos de poesía y poética en la lírica de Luis Antonio de Villena*).³ Porque las tesis de Manuel Asensi Pérez (*Para una teoría de la lectura: propuestas crítico-metodológicas a partir de la Generación "Novísima" española. El caso de Antonio M. Sarrión*)⁴ por una parte y la de Gilda Virginia Calleja Medel (*Antonio Colinas, traductor*)⁵ por otra, son, en el primer caso, la aplicación de una teoría literaria sobre la obra poética de un autor, Antonio Martínez Sarrión, del mismo período generacional que Núñez, mientras que en el segundo caso, se trata más bien del estudio panorámico de las traducciones hechas por Antonio Colinas.

³ Antonio Aguilar Sánchez, *Aspectos de poesía y poética en la lírica de Luis Antonio de Villena*, Málaga, Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología y Letras, Universidad de Málaga, 1994.

⁴ Manuel Asensi Pérez, *Para una teoría de la lectura: propuestas crítico-metodológicas a partir de la Generación "Novísima" española. El caso de Antonio M. Sarrión*, Valencia, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1985.

⁵ Gilda Virginia Calleja Medel, *Antonio Colinas, traductor*, León, Departamento de Filología Moderna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, 2000.

Otras tesis hay sin embargo que se aproximan más al análisis del contexto literario del tiempo creativo de Núñez. Así ocurre con el trabajo de un Juan José Lanz Rivera por ejemplo (*Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*),⁶ y que yo he seguido con especial interés a través del capítulo primero de *La llama en el laberinto* (1994). También están los trabajos de José Leopoldo (*El discurso metapoético*),⁷ de Pilar Yagüe López (*Poesía española 1970-1979: nacimiento, evolución y recepción crítica de una nueva estética*),⁸ de Juan Emilio Bayo (*La poesía española a través de las antologías [1939-1975]*),⁹ de Amparo Amorós Molto (*La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*),¹⁰ Dolores Cuenca Tudela (*La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española*

⁶ Juan José Lanz Rivera, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Madrid, Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1992.

⁷ José Leopoldo, *El discurso metapoético*, Oviedo, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Oviedo, 1991.

⁸ Pilar Yagüe López, *Poesía española 1970-1979: nacimiento, evolución y recepción crítica de una nueva estética*, Santiago de Compostela, Departamento de Filología Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología, Universidad de la Coruña, 1993.

⁹ Juan Emilio Bayo, *La poesía española a través de las antologías [1939-1975]*, Barcelona, Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Lérida, 1990.

¹⁰ Amparo Amorós Molto, *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid, Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1989.

contemporánea)¹¹ y, por último, el de Ramón Pérez Parejo (*Reflexión metaliteraria y crítica del lenguaje (De la Generación poética de los años 50 a los Novísimos)*).¹²

Revisados todos estos trabajos y rastreadas las revistas literarias pertinentes (*Ínsula, Cuadernos Hispanoamericanos, Revista de Occidente, Cuadernos para el Diálogo, Quimera, Albor, etcétera*), llego a una conclusión: apenas hay estudios (artículos sí, muchos) acerca de la generación poética a la que pertenece Núñez. Por tanto, mi aproximación al estado de la investigación poética en este trabajo, situado entre los años 1961 a 1987, ha sido muy trabajoso pero necesario, no sólo por lo que se decía en los propios artículos consultados, sino porque estos mismos artículos eran muchas veces fuente de primera mano de otras fuentes que era forzoso consultar para obtener una mayor y mejor perspectiva del objeto de estudio. Dicha consulta ha sido condición indispensable para poder escribir por ejemplo el capítulo 2 de la Tercera Parte de este trabajo, dedicado a la Poética de Aníbal Núñez.

y **3.**, de la revisión de la crítica también surgía una disyuntiva: o leer lo que algunos críticos

¹¹ Dolores Cuenca Tudela, *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española contemporánea*, Valencia, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1996.

¹² Ramón Pérez Parejo, *Reflexión metaliteraria y crítica del lenguaje (De la Generación poética de los años 50 a los Novísimos)*, Cáceres, Departamento de Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, 2001.

habían escrito sobre su obra poética con posterioridad a su muerte, o leer la ingente cantidad de textos críticos que se escribían ya en el tiempo de producción poética del propio Núñez –aunque no trataran concretamente de su obra–, pero de los que él sin duda pudiera haber estado influenciado. He optado por integrarlo todo en mi investigación. Así, para escribir el capítulo 1 de la Primera Parte por ejemplo, dedicado a Núñez en relación con el problema generacional, ha sido necesario consultar todos aquellos libros que me ayudasen a situar su obra en su tiempo. Resultado de esa consulta y de su posterior contraste con los textos de Núñez, sobre todo no poéticos, advierto –no sin sorpresa y admiración– que su misma obra poética me exigía una crítica que recayera de lleno en la propia investigación.

Frente a estos problemas [1., 2. y 3.], la producción poética de Núñez demandaba una metodología, como poco, permeable. Por otra parte, tenía además que preguntarme lo siguiente: ¿desde qué punto de vista metodológico debía tratar el objeto de estudio?, ¿qué iba considerar en ese objeto? y ¿cómo había de ser mi discurso?

Responder a estas preguntas no iba a ser tarea fácil. De hecho, en lo primero que pensé –como doctorando– es en el panorama crítico con el que me encontraría. Así, ante mí, lo primero que se alzaba era una barrera insuperable: la expresión del discurso metodológico. No dominar dicha expresión, a veces demasiado ampulosa y oscura, parece inferir a primera vista falta de preparación o desgana en el

investigador. Pero hete aquí que, ante tal desazón que yo considero académica, son los profesores de mi departamento de "Filología Española III", de la Facultad de Ciencias de la Información, en la Universidad Complutense de Madrid, y pertenecientes al ámbito filológico, los que me terminan tranquilizando diciéndome que esa situación precaria se suple con todo lo contrario, con la transparencia en el análisis investigador.

La claridad en la expresión del discurso ha sido finalmente el criterio metodológico que más he utilizado en este trabajo, porque aunque no elimine totalmente mi precaria situación, la disminuye bastante, sobre todo cuando interpreto que es la obra de Núñez la que me exige esa transparencia. Inclusive, el propio Núñez no escapó tampoco al problema metodológico, así lo demuestran por ejemplo los veinte textos que los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, decidieron reunir y publicar, con oportuno juicio crítico, bajo el título "Escritos sobre poética" (OP II 117-218).

Metido ya de lleno en la tarea investigadora, y leídas con mucha atención las diversas fuentes metodológicas, veo que hay tres grandes métodos de estudio que se pueden utilizar en este trabajo: el método "material o filológico", que se ocupa del estudio de los materiales, ediciones y bibliografías del autor (Núñez por ejemplo); el método "histórico", dirigido a encajar la obra poética de dicho autor en un marco histórico, social, cultural y que analizaría en

aquella relaciones, valores, funciones, significados, etcétera; y, por último, el método de "análisis formal", centrado en el estudio del hecho literario en sí (poemas), evitando perturbaciones extralingüísticas, entendidas como ajenas a la obra (poética).

En este trabajo he empleado los tres métodos: el primero, el denominado "material", ha ocupado todo mi tiempo antes de emprender su redacción, apuntando las innumerables anotaciones de las lecturas que he hecho, compilándolas en fichas para su posterior ordenación, de las que he ido sacando además unas determinadas premisas para emprender el trabajo. El segundo, el "histórico", ha sido fundamental para situar los poemas de Núñez, porque con ello he querido limitar en la perspectiva diacrónica el marco desde el que Núñez estaba produciendo su lírica. Mientras que el tercer método, el de "análisis formal", lo he ido aplicando en la mayor parte del trabajo, ya que con él he intentado establecer una sincronía desde la que ir alcanzando algunas conclusiones acerca del objeto de estudio a partir de unos datos.

Asimismo he hallado un apoyo fundamental en un Noam Chomsky: "En cuanto a mis métodos de investigación, realmente no tengo ninguno. El único método de investigación es fijarse mucho en un problema serio e intentar dar algunas ideas sobre cuál pueda ser su explicación, manteniéndose abierto mientras tanto a todo tipo de posibilidades distintas. Bueno, eso no es un método. No es más que ser razonable y, por lo que sé, es la única manera que hay de tratar cualquier problema (...) (CHOMSKY 1988: 154), y en mi directora de

tesis, Mercedes López Suárez, que me aconsejó desde un principio ir directamente a la obra de Aníbal Núñez y ver qué me revelaba a primera vista su lectura. Es decir, que la experiencia de la lectura me ofreciera algunas claves.

Partiendo de estos magníficos consejos, observo que la obra poética de Aníbal Núñez consiste en quince títulos, de los que:

1., nueve fueron publicados en vida de Núñez: *29 Poemas*: 1967 (a. 1967),¹³ *Fábulas domésticas*: 1972, 1992, 1995 (1967-1971/¿1972?) y *Naturaleza no recuperable*: 1976, 1991 (1972-1974). *Taller del hechicero*: 1979 (1974-1975), *Cuarzo [manuscrito]*: 1981 (1976), *Alzado de la ruina*: 1983 (1974-1981), *Estampas de ultramar*: 1986 (1974), *Clave de los tres reinos*: 1986 (1974-1985) y *Trino en estanque*: 1986 (1982).

y 2., seis son póstumos: *Cristal de Lorena*: 1987 (a. 1987), *Cuarzo*: 1988 (1974-1979), *Definición de savia*: 1991 (1974), *Figura en un paisaje*: 1992, 1993 (1974), *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua*: 1992 (1984) y *Primavera soluble*: 1992 (1978-1985).

En relación con algunos de ellos, tengo que aclarar por un lado que ni *Trino en estanque* ni *Cristal de Lorena* responden exactamente a los títulos de dos libros, sino a dos *plaquettes*, y que *Memoria de la casa*

¹³ A partir de ahora la fecha sin paréntesis corresponde a la *data* de edición o ediciones del libro, y la fecha entre paréntesis hace referencia al tiempo de su redacción.

sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua, por otro, tampoco es un libro de poemas, sino un poema largo. La importancia de estas entregas en el desarrollo de la producción poética de Núñez –siguiendo aquí el mismo criterio de los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí–, me ha llevado a verlas sin embargo como libros.

Además tengo que citar cuatro títulos más, ya publicados, que reúnen cada uno de ellos una corta colección de poemas: *Requiebros praxitéticos*: 1987, 1992 (a. 1971), *Te tienes que acordar, Sintigo y con Lucrecio y Autobiodegradablegrafía*: todos en 1992 (a. 1971), y *Elegía*: 1994 (1973).

Hay también un importante conjunto de poemas sueltos que han sido publicados antes y después de su muerte. En Aníbal Núñez. Obra poética II se han recogido veinte. La zona cronológica de estos poemas queda comprendida entre los años 1964 y 1986. Entre los publicados en 1965 están "Trayecto" (1963) y "Parábola" (1964). En 1967, "Maleta de madera" (1966). En 1973, "Salamanca" (¿1973?). De 1974 son "Amiga te contemplo" (1970) y "Guillermo y sus proscritos" (1972). Mientras que de 1978 son "Ante notario" (1974) y "Tríptico de la tristeza, de la melancolía y de la alegría" (¿1978?). En 1983 se publican los poemas "Compuesto en las cercanías del antiguo convento de San Román del Valle", "Vieja fábrica junto al Duero" y "Desde "La Atalaya" con un libro de Wordsworth sobre la mecedora", que tienen los tres la misma fecha de redacción, (1982). En 1987, año de la muerte de Núñez, se publican seis más:

"He metido las manos en el fuego" (1962), "Soneto grisáceo" (1969), "Soneto acróstico" y "Gormaz a sangre y fuego" (en 1982 respectivamente), "Chimenea del diablo" (1983) y, por último, "Morir soñando, sí, mas si se sueña" (1986). De 1988 es "Sólo el rayo no hiere a las ortigas" (¿1976?) y de 1989 "Que la otra no se entere" (1972). En 1990, finalmente, se publica "Desprestigio del héroe" (1975).

Este volumen *II* de su *Obra poética* reúne además una cantidad considerable de poemas que permanecían inéditos hasta 1995. Esta recuperación comprende composiciones que, desde la más antigua en lo que a su redacción se refiere ("Epitafio para una foto de baile" (1963)), hasta la más cercana a este trabajo de investigación ("Los deseos de Pilar" (1986)), ocupan un período de veintitrés años.

También en este volumen *II* se recogen por una parte dos poéticas ("Poética I", de 1974, y "Poética II", de 19¿?) y, por otra, una serie de textos de teoría poética, que, bajo el título "Escritos de poética", me parecen de capital importancia.

No he despreciado tampoco sus extraordinarias traducciones, publicadas o inéditas. Son un total de once títulos: *Poesías 1870-1871*, de Arthur Rimbaud, 1973, 1975, 1987 y 1995. *Elegías*, de Propercio, 1980 (1974-1980). *Cincuenta poemas*, de Catulo, 1980, 1984, 1987 y 1995. "A Pirra", de Horacio, 1985 y 1995. *Stupra*, de Rimbaud, 1985, 1992 y 1995. *Blanco en lo Blanco*, de Eugenio de Andrade, 1985 y 1995. *Elegía*, de Tibulo, y *Traducciones de poetas anglo-norteamericanos*

de *la Guerra Civil Española*, de 1987 y 1995 respectivamente. Mientras que *Iluminaciones*, de Rimbaud, es de 1992 y 1995 (1971). Por último, *Cuatro estaciones* de Mallarmé (¿1981?) y *Catorce poemas* de Nerval son las dos de 1995.

El aporte de todo este material bibliográfico me parece fundamental, porque es el primer paso del que parte este trabajo (*método material*). La posterior búsqueda de lecturas que pudieran contribuir al señalamiento de un contexto histórico, próximo al hecho de redacción de Núñez, ha sido el segundo paso a seguir (*método histórico*). El tercero, analizar de manera más precisa su obra poética (*método textual*). Primer, segundo y tercer pasos fundamentan los cinco capítulos en los que se divide este trabajo de tres partes. En el primer capítulo que conforma la Primera Parte trato de situar su obra poética en un contexto generacional. El primer y segundo capítulos de la Segunda Parte los dedico al análisis de sus tres primeros libros: el primero se centra en los temas, el segundo en la expresión de estos (anterior a 1974). Mientras que en el primer y segundo capítulos de la Tercera Parte analizo la reformulación de los temas desde 1974 y sus poéticas, respectivamente. Hasta alcanzar, por último, una serie de conclusiones finales.

El interés cada vez mayor que hay por la obra poética de Aníbal Núñez San Francisco por un lado (algo que cristaliza con la propia edición de Aníbal Núñez. Obra poética I y II en 1995 y con la consecución del segundo Premio Nacional de Poesía en 1996) y que esa

obra ocupe treinta años del siglo XX (décadas de los 60, 70 y 80) por otro, me han empujado a intentar una acción ordenadora de su lírica. Algo que me ilusiona enormemente.

Primera Parte

LA GENERACIÓN POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ

Capítulo 1

ANÍBAL NÚÑEZ Y EL PROBLEMA
GENERACIONAL

1.1. BREVE JUSTIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE "GENERACIÓN".

Antes de entrar en sucesivos capítulos en el análisis textual (temático y formal) del objeto de estudio de este trabajo, *la obra poética de Aníbal Núñez*, quiero decir que, respecto a esta Primera Parte y al único capítulo que la conforma, no me incumbe en él realizar un examen pormenorizado del contexto (histórico o literario) más reciente, porque en relación con dicho contexto, éste se irá encajando en el estudio textual del objeto a medida que ello sea necesario, para tener una mayor y mejor perspectiva de él.

Sin embargo sí creo indispensable proporcionar un espacio histórico y social donde situar un tiempo, el de producción poética de Núñez, que ayude a contextualizar sus poemas, trabajos teóricos y traducciones. Por esta razón me parece interesante tener en cuenta el concepto de "generación".

No obstante, el interés por el método histórico y sociológico y, concretamente, por el concepto de "generación", ha ido decreciendo mucho a lo largo del siglo XX, hasta caer, a principios del XXI, en el descrédito. Este escepticismo hacia la referencia histórica y sociológica habría que situarlo a finales del siglo XIX, cuando la validez científica de la aplicación de la ciencia histórica y sociológica al estudio de la obra literaria comienza a entrar en crisis.

Las primeras críticas al estudio histórico y sociológico de la obra literaria las hicieron todos

aquellos estudiosos que sólo pretendían el estudio textual de la obra literaria, dejando a un lado el del contexto. El Formalismo de las tres primeras décadas del siglo XX, primero, y el Estructuralismo de los años 60 y 70, después, dieron al traste con el método histórico y sociológico, quedando reducido a las dos o tres líneas que se le dedican en los libros de texto de las enseñanzas medias españolas (y muchas veces ni eso).

En este momento, principios del siglo XXI, el concepto de "generación" y su estudio parecen ser poco pertinentes y no tienen buena acogida, sobre todo — repito— desde el Estructuralismo de los 60 y 70 del pasado siglo, en los que Núñez está produciendo la mayor parte de su obra poética. Así se explica que Mari Pepa Palomero, en su antología *Poetas de los 70*, se exprese en estos términos tan categóricos: "el método de las generaciones no nos satisface a nadie pero todos lo utilizamos; de alguna manera debemos acotar el campo de estudio" (PALOMERO 1987: 7).

En relación con este persistente declive de la ciencia histórica y sociológica, éste se produce por varias e importantes causas. En primer lugar, el Positivismo decimonónico se había venido desarrollando en extremo, apoyándose sobre todo en "sumas" donde el exceso de datos probados se iba acumulando progresivamente. Así, lo que primero fue siendo una objetividad científica en lo que a un cotejo se refiere, para dar, por ejemplo, validez a una determinada hipótesis, acabó siendo un caldo de cultivo para una arbitraria y sin medida especulación

subjetiva. Al final, el hecho histórico se encajaba en el estudio científico de manera que terminaba apoyando el objetivo final al que se dirigía el propio estudio literario.

En segundo lugar, si la historia se apoyaba en contextos –en diacronías más que en sincronías–, su negación implicaba que se prefiriera estudiar el texto a través de un criterio "sin historia", "sin sociedad", obviando todo lo que fuera extralingüístico (por ejemplo en el estudio poético), lo que después se acabaría interpretando como impropio de su naturaleza, desechándolo por espurio.

La ciencia histórica y sociológica, pues, termina fragmentando el tiempo en secuencias, algo que no lleva a cabo el Formalismo ni el Estructuralismo, porque estos sólo centran su objeto de estudio en el espacio material de la obra, en el conjunto de relaciones entre sus elementos. El texto se percibe así como totalidad. Por tanto, la materia literaria –poética– se paraliza, se fija estática, sin la intromisión del tiempo. El poema se queda sin circunstancia, sin antecedentes ni consecuentes.

La Ciencia ha estado expuesta a una disyuntiva: aplicar –o no– un determinismo científico en relación con el objeto de estudio. Además, se enfrenta al constante problema de definirse a través de la relación causa-efecto en que se fundamenta. Si opta por exponer que el universo físico responde concretamente a un encadenamiento de causas y efectos, ello significa que se pueden analizar, confrontar y explicar los hechos de un pasado (por ejemplo muy

antiguo) mediante un mismo principio que pudiera utilizarse para arrancarle a ese pasado y a este presente una predicción de hechos futuros, lo que acaba produciendo una Ciencia de lo posible y de lo previsible, con muy poca posibilidad para el azar o para una circunstancia intempestiva que desordenase lo que debiera ser orden tras orden.

Sin embargo, si la Ciencia elige decir que el universo físico responde al caos, el azar aumentaría mucho y un hecho tercero no se correspondería con un hecho segundo, lo que produciría finalmente una Ciencia poco probable y poco previsible. Por eso, cuando aludía más arriba a las "sumas" de datos y hechos probados del Positivismo científico, a lo que me quería referir es que si se produce una sucesión de hechos abundante, la posibilidad que se tiene de conocer esa sucesión decrece mucho, con lo que puede llegar un momento en el que no se pueda ya tener ni siquiera la posibilidad de conocerla. Además, si la cadena de causas tendiera a ser infinita, también el grado de subjetividad aumentaría, con la consiguiente probabilidad de un objetivo muy interesado. Esto será, a modo de premisa, el primer motivo por el que bastantes miembros de una hipotética nueva generación —a la que podría pertenecer Núñez— eviten la fijación generacional dentro de la investigación literaria, por lo que tiene de metodología histórica y sociológica que termina contribuyendo a la creación de un ámbito abierto para la subjetividad.

En el intento de proponer siempre la objetividad, *el texto* —y no el contexto—, un miembro de

esta posible y nueva generación (de Núñez), como es concretamente Guillermo Carnero, señalará, en 1971, que "No creo que se deba exigir al crítico un enjuiciamiento cabal de la obra de sus contemporáneos: carece de la necesaria perspectiva. La labor de la crítica deber ser informativa. Nadie le pide que oriente" (Federico CAMPBELL ²1994: 46).

Optar por uno de estos dos métodos de estudio para analizar el objeto de estudio de este trabajo, la *obra poética de Aníbal Núñez*, conlleva descartar el otro método, lo que supone que el estudio de la obra literaria quede coja, sin el debido equilibrio. Por eso si se prefiere el método histórico y sociológico, y usar el estudio del contexto además del concepto de "generación", dicho estudio puede suponer en un principio un exceso de generalidad; y, al contrario, si sólo se emplea el método textual, el estudio puede llegar a acumular un importante predominio de la forma como idea total.

Por todo esto creo necesario utilizar ambos métodos para equilibrar lo que a uno y a otro le falta con lo que ha cada uno le sobra, lo que me parece razonable. De ahí que en este capítulo, concretamente, termine acercándome más a la ciencia histórica y sociológica, al *contexto*, antes que al *texto*, como haré en capítulos sucesivos, en los que tampoco, cuando proceda, evitaré la alusión contextual para situar los libros y poemas de Núñez.

Por otra parte, lo que sí he intentado en este capítulo es establecer un cambio de intención: que el método histórico y sociológico que analiza el

concepto de "generación" sea ante todo un *útil* de estudio, si no imprescindible, sí interesante cuando se trata de llevar a cabo un trabajo de investigación acerca la obra poética de un autor, Aníbal Núñez, tan poco estudiada, y que es conveniente situarla en un tiempo.

1.2. DELIMITACIÓN DE UNA ZONA DE FECHAS.

El tiempo de Núñez conviene delimitarlo. Para esto el método histórico-sociológico y la aplicación del concepto de "generación" son necesarios. Es cierto que estos tiene algunas lagunas que conviene cubrir, pero hay que hacerlo a medida que unas circunstancias nuevas se vayan presentando y puedan ir desajustando el equilibrio del método para con el objeto de estudio, la *obra poética de Núñez* (la obra literaria). Por eso me parece lógica la conclusión a la que llega un Juan José Lanz Rivera por ejemplo: "El método histórico generacional parte de la observación de una evidencia en el desarrollo del arte: *las similitudes* existentes entre los creadores (y sus creaciones) de semejante edad en un momento determinado y las diferencias frente a aquellos creadores de otras épocas o a aquellos otros de diferente edad" (LANZ RIVERA 1994: 15).¹⁴

Comparto estas palabras de Lanz Rivera. Sin embargo, éstas no aportarían nada si no fuera porque de ellas se infiere una evidencia: Lanz Rivera, en parte, está renegando de las tesis de un Julius Petersen, para el que el concepto de "generación" se origina y se desarrolla sólo desde la "unidad por comparación" frente a la generación precedente (PETERSEN 1946: 137).

No le falta razón a Lanz Rivera, porque esas "similitudes" citadas arriba desaparecen cuando la generación a la que pueda pertenecer Núñez hace de esa "disimilitud" un motivo común y predominante de

¹⁴ La cursiva es mía.

similitud. Por tanto, su individualismo es un rasgo común —una marca— a todos los miembros que la integran.

Por otra parte, en relación con el estilo de la generación de que se trate, coincido asimismo con Lanz Rivera en su opinión de que el método histórico ha caído en el despropósito de identificar el estilo de una generación determinada con el estilo específico de una parte de la generación [en el capítulo final de este trabajo se verá que el propio Núñez apela a esta misma idea frente a los Novísimos de la antología *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, de José María Castellet) (LANZ RIVERA 1994: 16)]. Además, lo "idéntico" no tiene por qué ser sinónimo de lo "semejante". Lanz Rivera, aquí, está recogiendo la idea de un Wilhelm Pinder de que a veces una generación no es aún el estilo, sino que sólo es un valor del estilo (PINDER 1946: 65).

Conviene decir también que esa falta de precisión relacionada con el concepto de "generación" despunta con mayor fuerza en una supuesta generación poética en la que se podría situar a Núñez, en el contexto cultural español de los años 60. Posiblemente no haya habido en la historia literaria (poética) de España —dejando a un lado las vanguardias poéticas de las tres primeras décadas del siglo XX—, una concentración tan grande de grupos y de individuos en una determinada generación poética, algo a lo que ya ha aludido, desde la ironía, un José Luis Jover, concretamente en su "Poética (Poema al modo de Anthony Thwaite)". En ésta, tras enunciar un enorme listado de nombres —entre los que está Núñez, que aparece entre

José Gerardo Manrique y José Luis Martín— afirma que “...una cosa es cierta. Que somos demasiados” (MORAL/PEREDA 1979: 290-291). Lo mismo hace un Jorge Guillén, cuando dice que corren tiempos en los que “florecen acaso más poetas que lectores de poemas” (GUILLÉN 1969: 105).¹⁵

Con todo esto quiero evitar el conflicto: enfrentar esta posible nueva generación poética (a la que supuestamente pertenecería Núñez) con las anteriores generaciones que siguen estando vivas y actuando sobre el mismo tiempo en el que se sitúa Núñez. Los conceptos de José Ortega y Gasset de “contemporaneidad” y “coetaneidad” son precisos y los tengo presentes en todo momento (ORTEGA Y GASSET 1965a: 48). Ambos aluden a una zona de tiempo concreto, sólo que el poeta contemporáneo (Vicente Aleixandre, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel González, Enrique Badosa, etcétera), frente al poeta coetáneo (Núñez, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Jenaro Talens, Antonio Colinas, Ángel Sánchez, etcétera), abarca temporalmente la zona de presente de estos poetas coetáneos más las zonas de presente suyas

¹⁵ Las opiniones de Jover, primero, y de Guillén, después, llegan hasta 1987 (año de la muerte de Núñez), concretamente a la antología de Mari Pepa Palomero *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, en la que aparece un apéndice, el II, titulado “Nómina — necesariamente incompleta— de poetas nacidos entre 1939-1953 y de los libros de poesía publicados por ellos”. Este título tiene una llamada al pie, cito: “Dada la imposibilidad material de encontrar todos los datos necesarios para la confección completa de esta nómina, la autora agradecería a todos los poetas de esta generación —incluidos y no incluidos en el elenco— el envío de sus biografías completas” (PALOMERO 1987: 456).

y de otros que, en el "hoy" del coetáneo, son ya pasado fugaz, realidad vivida, historia hecha.

Por otra parte, me parece oportuno hacer aquí una crítica a las tesis de Ortega y Gasset y sus posteriores discípulos (un Julián Marías por ejemplo). Esta crítica la hago en relación con una certeza: la falta de valentía a la hora de hacer una lectura política del hecho generacional. No es que el olvido del "estilo" y de la circunstancia o medio ["mundo ambiente" por "medio ambiente", según preferirá Julián Marías más tarde (MARÍAS 1975: 176)], frente al predominio de la "zona de fechas" de Ortega (ORTEGA Y GASSET 1965a: 53) o del "punto/línea temporal" de Pinder (PINDER 1946: 57-59), que Julius Petersen critica tanto en Ortega y Gasset como en Pinder (PETERSEN 1946: 143), no sean importantes, ni que tampoco deje de tener su interés la falta de dinamismo que Juan José Lanz Rivera —apoyándose en un Ramón Menéndez Pidal— ve en el propio Ortega y Gasset; no, por supuesto (LANZ RIVERA 1994: 19). Por cierto, Petersen hace también una sucinta interpretación de las tesis de Ortega y Gasset.

Pero volviendo una vez más al concepto de "estilo", en lo que a éste refiere, me parece fundamental citar otra vez a Ortega y Gasset: "En ciertos pueblos salvajes se reconoce a los miembros de cada grupo coetáneo por su tatuaje. La moda de dibujo epidérmico que estaba en uso cuando eran adolescentes ha quedado incrustada en su ser" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 51). Pienso que dicho "tatuaje" podría ser el

"estilema" de una nueva generación poética, a la que muy bien pudiera pertenecer el propio Núñez.

Creo que Ortega y Gasset es un sociólogo, y no tanto un filólogo o un crítico literario (aunque a veces parezca serlo), por eso intenta poner las bases para poder definir –o aproximarse al menos– el/al concepto de "generación". Aunque lo que se termina vislumbrando en su teoría del concepto de "generación" es una importante falta de valentía –la misma de la que él, a veces, hace gala– ("Si todos los contemporáneos fuésemos coetáneos, la historia se detendría anquilosada, petrefacta, en un gesto definitivo, *sin posibilidad de innovación radical ninguna*" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 48)).¹⁶

La valentía debería consistir en el valor de afirmar por ejemplo que toda generación nueva es una ruptura que se lleva a cabo en la diacronía histórica, pero no contra la historia, sino contra una determinada parte de la sociedad, la que específica, implícita y explícitamente tiene el PODER. A éste se referirá algo su discípulo Julián Marías en 1947 y en 1964, concretamente en *Introducción a la filosofía* (MARÍAS ²1981: 303) y en *La estructura social* (MARÍAS 1964: 60). Sin embargo, Marías no es muy novedoso en esto, se limita a recoger las tesis de un John Stuart Mill por ejemplo, cuando éste señalaba en su *A System of Logic, ratiocinative and inductive (1843)*: "a new set of human (...) taken possession of society" (STUART MILL 1843: 3). Desde ahora en adelante entiendo el "poder" según

¹⁶ La cursiva es mía.

la definición de Max Weber: "Poder es la probabilidad de que un actor en una relación social esté en condiciones de imponer su voluntad a pesar de la resistencia, e independientemente del fundamento sobre el que se base esta probabilidad" (cito por el extraordinario trabajo de Barry BARNES 1990: 25).

Una generación irrumpe en la historia casi siempre por una necesidad vital de poder. Dicha necesidad se manifiesta entre los veinticinco y treinta años de edad, que en la teoría del concepto de "generación" de Ortega se corresponde con la "etapa de gestación" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 66), en la que se produce la obra (es tiempo éste por ejemplo de manifiestos, de poéticas, de entrevistas, etcétera). Con todo esto se polemiza, enfrentándose con la generación precedente, que está en pleno desarrollo de la "etapa de predominio" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 44 y 56). Aunque no quiero adelantar nada.

Sólo me interesa destacar aquí que, para la obtención de una zona de fechas, no es preciso realizar un análisis escrupuloso del contexto histórico más reciente, próximo y a la vez paralelo al propio desarrollo de la vida y producción poética de Núñez. Entre otras cosas porque es imposible, ya que en todo momento me estoy situando en lo que Fernand Braudel denomina "historia de ondas cortas", de 5, 10, 20, 30 o 50 años a lo sumo, es decir, en un "tiempo corto (...) el tiempo por excelencia del cronista, del periodista". Por eso no me extraña que muchas veces surja la crítica: "a los historiadores les corresponde, dicen los economistas remontarse más allá de 1945" (BRAUDEL

1968: 65 y 77). Por tanto, más acá de 1945 no es todavía historia, sino una colección de acontecimientos muy puntuales. Adolfo Gilly es más drástico aún: "La historia comienza donde termina la memoria de las generaciones vivas: en los abuelos. Más acá, es crónica, relato, narración de testigos presenciales" (GILLY ⁶1998: 200).

Dicho esto, parto de tres fechas que me parecen capitales, sobre todo las dos últimas: 1., la fecha de nacimiento de Núñez: el 1 de noviembre de **1944**, 2., la fecha de la edición de su primer libro, *29 Poemas*: **1967**, y 3., la fecha de su muerte: el 13 de marzo de **1987**. Obviamente, las fechas de nacimiento y muerte acotan un tiempo e indican que Núñez vivió cuarenta y tres años (de historia). Expresado con mayor exactitud: su acontecer vital se desarrolla a lo largo de cinco décadas del siglo XX (cuarta, quinta, sexta, séptima y parte de la octava).

En la sexta década, concretamente en su año séptimo, Núñez y Ángel Sánchez publican juntamente su primer libro de poesía, *29 Poemas (1967)*. Este hecho cultural, específico, de la publicación de su primer libro, significa sobre todo incidir en el tiempo a través de una huella que se deja en su curso. Núñez asume un determinado contexto y es sumido por éste (el "conocimiento de los hechos humanos del pasado y de la mayor parte de los del presente consiste en ser un conocimiento por huellas" (Marc BLOCH 1952: 47)). 1967 no sólo significa la asunción de ese contexto, sino que prueba algo más: que el año de la primera edición de un libro de Núñez, *29 poemas (1967)*, es un hecho puntual

por el que se concreta en el tiempo una actitud individual que se venía manifestando desde el comienzo de la llamada "década prodigiosa", de los 60, hasta esta fecha de 1967: la gestación de una incipiente escritura poética por su parte. 1967 por lo tanto divide la vida de Núñez en dos mitades: de un lado estaría una zona temporal de veintitrés años en la que no se le edita nada y, de otro, otra de veinte años en la que se le publican seis entregas poéticas, teniendo que esperar ocho años más para ver publicadas, ya póstumas, siete más.

Sabida ya la zona temporal en la que se va a desarrollar toda la producción poética de Núñez, de 1967 a 1987, y aun comprendiendo que esta zona, de veinte años, está muy próxima a la fecha de este trabajo, me veo en la necesidad de ofrecer al menos alguna aclaración que explique en lo posible el criterio seguido para la construcción de este marco contextual.

Así, he observado por un lado que cuanto más se aumenta la "lente temporal" (mayor número de años) de un contexto cualquiera a tratar, los acontecimientos verdaderamente históricos se manifiestan como inmutables (no actos para la crítica). Por otro, que si se cierra esta "lenta temporal" (menor número de años), los acontecimientos sin embargo aparecen como mutables (sí actos para la crítica). Con ello parece que los hechos se convierten en históricos cuando estos dejan de ser mera concatenación y consiguen ser cualitativamente importantes, ya que son capaces de transformar la realidad o revelar al menos dicha

transformación. Por eso la carencia del hecho histórico hace Crónica y no Historia. Mejor aún: hace "relación internacional o nacional" y no Historia, o por qué no, relación "de" o "con" el poder.

Asimismo, habría que argumentar que tanto el objeto de este trabajo, la obra poética de Núñez, como el trabajo mismo, participan de una perspectiva finisecular. El comienzo de este siglo XXI hace que el tiempo de desarrollo de la producción poética de Núñez se observe como un horizonte en el que es posible ver el orden y desorden que han tenido lugar en un presente muy cercano. En este sentido, me tengo que enfrentar a lo que yo llamo el "horror ante la ingente cantidad de acontecimientos", porque entre todos estos he de elegir necesariamente. Esta elección llena de subjetividad cualquier enunciado de este trabajo y de esta zona de fechas. Sin embargo, me apoyo en un Claudio Sánchez Albornoz, cuando éste afirma que "el historiador tiene que realizar dos tareas sucesivas: debe primero conocer el curso del pasado y luego comprenderlo" (SÁNCHEZ ALBORNOZ 1973: 24).

Ese "curso del pasado" que hay que conocer es la concatenación de acontecimientos que desde lo actual—desde la perspectiva que me ofrece el principio de un siglo, el XXI— se cierran en un compartimiento estanco en el que sí es posible ya una reconstrucción más exacta, del mismo modo que también es mucho más viable ya un cierto grado de interpretación que permita comprender el tiempo pasado, pero a la vez próximo, como pienso que es el tiempo vivido y el de producción poética de Núñez.

Interpreto por tanto que Núñez nace el 1 de noviembre de 1944 y muere el 13 de marzo de 1987. Siendo esto así —y lejos de ironizar por mi parte—, pienso que si para el historiador la Historia acaba en 1945 y la Crónica comienza a partir de ese mismo año, Núñez sólo tendría un año y dos meses de Historia en 1945 y cuarenta y uno de Crónica en 1987. Esto me lleva a una doble reflexión: por una parte se podría pensar en una zona de fechas relacionada con la producción y la generación poéticas de Núñez bastante alejada de una concepción histórica, de la Historia misma, y, por otra, que la necesidad de un contexto podría verse ineficaz y superflua, porque parecería que la Crónica no sea parte de la Historia, sino su anexo, o más bien algo secundario y desarrollado paralelamente.

En un primer momento, al menos, Núñez no desecha el valor de la Historia: la Guerra Fría, por ejemplo, está muy presente en su primer libro, *29 poemas (1967)*, lo mismo que la Guerra de Vietnam. Sin embargo es curioso ver que en la cubierta posterior de su libro publicado en 1983, *Alzado de la ruina (1974-1981)*, aparece una fecha de nacimiento que no es. Núñez había pedido a su editor, Jesús Munárriz, de la editorial Hiperión, que respetase la impostura de esta fecha, como es la de 1945, mantenida por Núñez desde la solapa de *29 poemas (1967)*, en vez de la de 1944, que sería la verdadera, algo a lo que aluden Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, responsables de la edición de Aníbal Núñez. Obra poética I y II (FD 44). Irónicamente, Núñez quería entrar así en la Historia, en el código, en lo sancionado, permitiendo canalizar el valor de la

Crónica en su poesía (esto ya se verá en sucesivos capítulos) a través de esta fecha, el 1 de noviembre de 1945, cuando ya se había lanzado sobre población civil, concretamente sobre Hiroshima, la primera bomba atómica: el 6 de agosto de 1945, a las 8:15 horas, con que terminó la Segunda Guerra Mundial.

Núñez, cuando nace el 1 de noviembre de 1944, se encuentra con un "espíritu del tiempo" concreto que está ocurriendo (ORTEGA Y GASSET 1965a: 66), el de la *posguerra*, tras la Guerra Civil española (1936-1939), cuya vigencia, en relación con la poética y la estética, es la de las distintas formas de "rehumanización" del arte frente a las de su "deshumanización" (anteriores en una década a la Guerra Civil), explicada y definida por un José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925).

En 1944, año y fecha del nacimiento de Núñez, en la España poética, esquilada por una guerra civil y por sus posteriores represiones y exilios (exteriores e interiores), quienes están en su "edad de predominio", entre los cuarenta y cinco y los sesenta años, son los miembros de la llamada *generación del 27*: así, García Lorca, de no haber sido asesinado en 1936, tendría en 1944 cuarenta y seis años de edad, y es que, concretamente, en 1944, todos sus miembros —a excepción de Salinas, con cincuenta y tres años— están en una media de edad de cuarenta y seis años (Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre por ejemplo), edad ésta de *poder social*, con la salvedad de los Rafael Alberti y Luis Cernuda, que en 1944 están dejando la "edad de

iniciación" (entre cuarenta y cinco y treinta años) por la "de predominio".

A un lado y a otro de este tiempo de predominio de los poetas del "27", acompañándolos, están los Juan Ramón Jiménez con sesenta y tres años — en 1944, repito—, León Felipe con sesenta y Antonio Machado, que, de haber vivido, hubiera contado con sesenta y nueve años de edad. Todos ellos pertenecen ya a la "edad de vejez" (entre sesenta y siguientes años), son *supervivientes*, como lo son también un Baroja o un Azorín por ejemplo. Los que, eso sí, en 1944 están por el otro lado en plena "edad de iniciación", contribuyendo a la polémica, son —muerto Miguel Hernández, raíz de toda la poesía de posguerra— los Luis Felipe Vivanco, José García Nieto, Victoriano Cremer, Pedro Gómez Cantolla y Pablo García Baena, que, desde las páginas de sus revistas (*Escorial, Garcilaso, Espadaña, Proel, Cántico*), estimulan la discusión y la creación poéticas, publicando poemas de Gabriel Celaya, Blas de Otero, Rafael Morales y José Hierro, entre otros.

Por último, en 1944, un poco más alejado de estas edades de "predominio", "vejez" e "iniciación", están los de la "edad juvenil" (entre quince y treinta años de edad), en la que se situarían un numeroso listado de poetas (Leopoldo de Luis, Carlos Bousoño, José María Valverde, Carlos-Edmundo de Ory, etcétera) y todos los miembros de la llamada *generación de los 50*: un Ángel González, por ejemplo, tiene diecinueve años de edad y un José Ángel Valente quince en 1944.

Me parece interesante, por tanto, acudir a una sola fecha –1944– y no sólo a una “zona de fechas”, como quiere José Ortega y Gasset (“La edad, originalmente, no es una fecha (...) La edad, pues, no es una fecha, sino una “zona de fechas”, y tienen la misma edad, vital e históricamente, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas” (ORTEGA Y GASSET 1965a: 52-53)), para lograr percibir la panorámica generacional de un tiempo concreto. Evidentemente, Ortega y Gasset está evitando apoyarse en una sola fecha, como ya lo hiciera Wilhelm Pinder, con la de 1464, en su extraordinario trabajo *El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa* (1946).

Además, pienso que una sola fecha aporta asimismo algún que otro dato, porque, frente a una “zona de fechas”, también es *edad*. En Núñez, por ejemplo, 1944, 1967 y 1987 son fechas, pero también son edad, desde el 0 + mes (1) + mes (2) + mes (3) + mes (4)... hasta el mes (12) de cada una de estas fechas, edad en la que se están produciendo circunstancias, acontecimientos en el tiempo en que Núñez se sitúa y está inmerso. La fecha además selecciona, como selecciona asimismo el concepto de “generación”, corta un estrato vertical de tiempo y revela un determinado estrato horizontal de espacio, del que es posible sacar unas conclusiones.

Finalmente he acabado eligiendo una “zona de fechas” de quince años, porque ello me permitía delimitar un amplio campo temporal en el que situar a los coetáneos de Núñez, que, junto a él, estarían

formando su generación poética. Estimo por esto muy pertinente apuntar por un lado –al igual que hacen Carlos Bousoño en *Ensayo de una teoría de la visión* de Guillermo Carnero (BOUSOÑO 1979: 11), Mari Pepa Palomero en *Poetas de los 70* (PALOMERO 1987: 7) y Juan José Lanz Rivera en *La llama en el laberinto* (LANZ RIVERA 1994: 23)– el año/fecha del término de la Guerra Civil española, 1939, año asimismo de la reapertura de la Biblioteca Nacional (18 de septiembre), como punto de partida de esta generación poética, además coincide con la fecha de nacimiento de algunos de los poetas de ésta. Por otro lado, 1953, sería el año de su finalización, año éste en el que España firma dos importantes tratados: uno con los Estados Unidos de América y otro con la Santa Sede de Roma, con los que el Estado franquista español queda reconocido en el ámbito internacional.

Por otra parte, José Ortega y Gasset, del que parto, me sirve de referencia y apoyo: “el hombre hasta los veinticinco años de edad no hace más que aprender” (ORTEGA Y GASSET 1965a: 45). Por tanto, Núñez estaría aprendiendo desde 1944 a 1969. De 1961 concretamente datan sus primeros poemas (poesías de adolescente), mientras que la edición de su primer libro, *29 Poemas*, es, como ya se sabe, de 1967.

Me parece interesante resaltar quiénes imponen su predominio, su poder o su vigencia poética entre 1961 y 1967. Para ello escojo por ejemplo una fecha media, 1964, y a través de ella observo que ahora –en 1964– Aleixandre tiene sesenta y seis años de edad (por tanto, los de la *generación del 27* están fuera ya

de la "edad de predominio" y pasan a engrosar el grupo de hombres vetustos), Celaya tiene cincuenta y tres años y Ángel González treinta y nueve. Félix Grande tiene treinta años y el propio Núñez diez menos, veinte. Llego así a una conclusión: en 1964 el predominio poético lo tienen los poetas cuya poética es la denominada "social", mientras que la *generación de los 50* y la generación a la que pertenecería Núñez (junto a los Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Jesús Munárriz, José María Álvarez, Clara Janés, Félix de Azúa, José-Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Guillermo Carnero, Jenaro Talens, Leopoldo María Panero, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, etcétera) están en plena "edad de iniciación" o entrando en la "edad de juventud".

También me interesa destacar que la supuesta generación poética de Núñez estaría apoyando y radicalizando la polémica comenzada por los poetas de la *generación de los 50*, con sus planteamientos poéticos y estéticos (hacia un mayor individualismo a través del yo), desde la irreverencia e impertinencia propias del carácter juvenil. Núñez, sin duda, con veinte años escasos en esta fecha de 1964, está recogiendo por una parte la defensa de unos, pero, por otra, las críticas de otros. Hay un estado de polémica importante y su auge es asimismo constante. Lo que me lleva a pensar en una trascendental exaltación de la individualidad que se está produciendo y desarrollando durante los cinco últimos años de los 60. Por tanto, interpreto que esta supuesta nueva generación poética está más cerca de un concepto de "generación

existencial" que de un concepto de "generación esencial" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 45).

a) *La negación del concepto de "generación"*.

En la fecha anteriormente citada, 1964, y también en la de **1967**, año de publicación del primer libro de Núñez, *29 poemas (1967)*, destaca sobre todo el individualismo. En esta zona de fechas, 1964-1967, se desarrollan las vidas y las producciones poéticas de otros poetas que pertenecen a tiempos diferentes, en los que la idea de negar el concepto de "generación" ya se venía produciendo.

Así se confirman en parte las tesis de un Wilhelm Pinder por ejemplo, cuando éste señalaba que "cada uno convive con sus coetáneos y con personas de edad diferentes en una plenitud de posibilidades simultáneas. Para cada uno, la misma época es a la vez una época distinta, esto es, *una época distinta referida a él mismo*, que él sólo comparte con sus coetáneos. Cada punto del tiempo tiene para cada cual un sentido diverso, no sólo porque, desde luego, es vivido por cada cual bajo una coloración individual, sino —en su calidad de "punto de tiempo" real, y por debajo de todo lo individual— lo tiene ya por el hecho de que un mismo año constituye, para un hombre de cincuenta años, un punto temporal distinto, dentro de su vida, que para otro de veinte años; y así sucede en una serie de infinitas variantes" (PINDER 1946: 58-59).

Siguiendo la cita de Pinder, Núñez, con una edad de veinte años en 1964, y José Ángel Valente, con treinta y cinco, tendrían que ver esta fecha de 1964

con un sentido diverso. Sin embargo, Núñez y Valente – aun perteneciendo a generaciones poéticas distintas– tienen en común el individualismo, que se expresa a través de la **negación**, no negando sólo el concepto de “generación”, sino la pertenencia a una en concreto.

Esto es así en el caso de José Ángel Valente, que niega con radicalidad su vinculación a la *generación de los 50* en unas jornadas celebradas por la Universidad Complutense de Madrid en relación con su obra poética, en Almería, en el verano de 1994 (AA.VV. 1995a: *passim*). Años más tarde, el propio Valente será aún más drástico y no menos cáustico: “La noción de generación es un contrasentido que lo reduce todo a la cronología del pistoletazo de salida, pero no criba la marcha de los diversos poetas. Por definición, la generación deviene *degeneración* (...) Yo me situaría, en todo caso, con la salvedad de que sólo creo en los francotiradores o corredores de fondo, en la segunda oleada de la poesía de posguerra. Puestos a bosquejar ubicaciones, prefiero cualquier cosa a ese dichoso rótulo de *generación de los cincuenta*, que parece aludir a cincuenta jinetes o a una nómina con esa cifra exacta de poetas” (cito por el artículo de Antonio PUENTE 1997: 34).

No sólo se le debe a Valente la crítica “antigeneración” –quizá, eso sí, la más ácida, sin duda–, sino también a otro miembro de la *generación de los 50*, como es José Agustín Goytisolo, que se ha referido a ello en alguna ocasión, afirmando que “No somos una generación [se está refiriendo a la de los “50”], porque, aunque ha habido temas comunes –cómo no

los iba a haber-, cada cual los ha abordado a su manera, con su propio estilo, cada uno perfectamente reconocible" (Javier CUETAS 1997: 35).¹⁷ Esta cita, junto a la de Valente, demuestra la negación. Dicen **no** a un concepto de "generación" que se acerca a una imagen convencional que más bien parece ser la de una urna sellada en la que ya no cupiera nada más que ese "pistoletazo de salida", al que aludía Valente, y que en la actualidad suele hacer referencia a dos cosas: o a la fecha de nacimiento del poeta, o a la fecha de publicación del primer libro de cada autor.

Sin embargo, el intento de hallarle una generación a un determinado número de hombres, o situar a uno de ellos en una determinada generación (en este caso Núñez), me parece un "útil" interesante, porque que se puede o no utilizar para mejorar todo trabajo y pulir su objeto de estudio. Cuando la búsqueda generacional se introduce en el estudio no como marco cerrado y excluyente, sino como tiempo o espacio abiertos, esa visión negativa que señalaban Valente y José Agustín Goytisolo pierde su vigor, desapareciendo, porque el concepto de "generación" introducido en el método histórico y sociológico termina siendo un magnífico punto de partida, totalmente válido para el desarrollo del estudio literario. No es un punto de llegada y, por tanto, su intencionalidad no es en absoluto la de la exclusión.

La ciencia histórica y sociológica puede reflejar, por qué no, que junto a los Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Ángel

¹⁷ Los corchetes son míos.

Valente, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, etcétera, también hay/hubo poetas magníficos, como los Antonio Gamoneda o Carlos Sahagún por ejemplo. El estudio de la generación no niega, lo que niega y excluye es la "antología", a través de la cual un crítico selecciona de acuerdo con los criterios de venta de un mercado editorial.

No me importa repetirlo una vez más: si me he planteado en este trabajo el estudio generacional, ha sido porque el concepto de "generación" no es sólo un importante "útil" de trabajo que ahorra esfuerzos, sino que además lo considero fundamental, porque es una extraordinaria herramienta didáctica y dialéctica. Me explico. Baste decir que en el tiempo en que Núñez desarrolla su producción poética, muchos poetas, coetáneos a él, están negando su pertenencia a una generación, cito a Guillermo Carnero por ejemplo: "yo no me siento miembro de generación alguna" (Federico CAMPBELL ²1994: 46), a José María Guelbenzu: "no tengo ningún sentimiento de grupo ni frecuento escritores con quienes pudiera formar grupo" (CAMPBELL ²1994: 92) y a Antonio Martínez Sarrión: "en mi promoción (lo de "generación" no me ha parecido nunca serio; se lo sacó de la manga el predistigador Ortega)" (CAMPBELL ²1994: 159).

Todas estas afirmaciones son muy importantes, porque apoyan la idea de que los miembros de la nueva generación poética a la que pudiera pertenecer Núñez se estarían resistiendo a ser encasillados en una generación poética concreta, consecuencia de su actitud rebelde y de su enorme individualismo. Hay que tener en

cuenta que por una parte Martínez Sarrión está negando las tesis de Ortega y Gasset en relación con la generación, pero es que, por otra, Guelbenzu, al afirmar de manera tan drástica que no tiene contacto con los posibles coetáneos de una supuesta generación o grupo, está tirando por tierra una de las dos notas más importantes –según el propio Ortega y Gasset– para establecer una nueva generación: “tener la misma edad y tener algún contacto vital” (ORTEGA Y GASSET 1965a: 48).

Además, creo que las tres opiniones de Carnero, Guelbenzu y Martínez Sarrión ejemplifican y justifican en todo momento el empleo del concepto de “generación” en este trabajo, porque acaban poniendo de relieve lo que estos posibles miembros de una nueva generación –que escriben en el mismo tiempo en que lo hace Núñez– tratan de negar. Así, su negación a pertenecer a una generación la interpreto aquí como rechazo a lo ya establecido, además de no plantear la idea de que se sienten ya partícipes de una generación poética española anterior, la *generación de los 50*, que se ha quedado estática y obsoleta para algunos de estos poetas coetáneos de Núñez, como consecuencia quizá de que se hayan definido ya poéticamente. Afirma Guillermo Carnero por ejemplo que “pocos han sabido renovarse. Entre ellos, José Ángel Valente” (CAMPBELL ²1994: 71 [conviene recordar aquí que la primera edición de *Infame turba*, de Federico Campbell, es de 1971, aunque las entrevistas recogidas en este libro se hicieron a lo largo de 1970]).

Todo esto es muy interesante, porque casi todos ellos inciden en "atentar" contra el proceso (metodológico) y fomentar la crítica, para que se termine revelando la carencia en la estructura del estudio literario (poético). Negando desde la radicalidad el concepto de "generación" parece realmente que nieguen la estructura poética anterior a ellos. Esto es palpable, incluso, hasta bien entrado el año 1984, cito la enorme coherencia de una Clara Janés por ejemplo: "No creo en las generaciones literarias en cuanto a literarias, creo en las generaciones en cuanto a tales por su inserción en el mundo en un período histórico determinado, hecho que las condiciona irremediablemente. Sin embargo, aunque los poetas o artistas que han nacido en las mismas fechas reaccionan ante los mismos estímulos, ya que estos son el legado de la civilización, lo hacen de modo individual, todo lo más como grupos" (JANÉS 1984: 10). Por tanto, si eligen las palabras "promoción" o "grupo" por la de "generación", es porque tratan de establecer diferencias.

La búsqueda de lo diferente, de lo nuevo se convierte en tatuaje, en *signo*. Esto se debe a que los poetas que están escribiendo poesía en el tiempo de Núñez están más cerca de la crítica al sistema de valores, que de la crítica a la estructura literaria o poética. Aunque no quiero adelantar nada. En este sentido, no deja de ser ilustrativo también que las tesis mantenidas por un Carlos Bousoño hace unas décadas en relación con el ámbito generacional en que se mueve este trabajo, fuesen tan extraordinariamente

clarividentes, cristalizándose aún más con el paso del tiempo.

Así, en su *Ensayo de una teoría de la visión* (1979), concretamente en el estudio que hace de la poesía de Guillermo Carnero en la introducción, Bousoño proyecta un acercamiento a la generación poética en la que se encuentran situados Núñez y otros. Sorprende que lo que se podría interpretar como una falta de diacronía por parte de Bousoño –al pertenecer éste a dos generaciones poéticas precedentes (vivas y muy creativas en ese tiempo sincrónico) a los miembros de la generación poética a la que puedan estar perteneciendo Carnero, Núñez y otros–, sin embargo consigue presenciar mejor y con mayor radicalidad, incluso, esa presunta “ruptura” generacional (“Hemos llegado con esto a la tercera generación de posguerra, la de Carnero” (BOUSOÑO 1979: 16)); precisamente porque atenta contra la suya –la del propio Bousoño– y la de sus otros colegas de generación, además de la de otros poetas posteriores.

La perspectiva diacrónica justifica en todo momento este capítulo, porque sostengo que cuanto más lejos se vea el objeto de estudio, *la obra poética de Aníbal Núñez*, más objetivo se torna su análisis. Esto, que en un principio puede parecer baladí, trae como consecuencia que se pueda interpretar mejor que los miembros de la generación a la que pertenece Núñez opten por preferir hablar y escribir más acerca de “promoción” que de “generación” en los años relativos a sus primeras publicaciones poéticas, ya que ellos mismos se observan mucho más inmersos en el maremagnum

de sistemas poéticos y estéticos, que en un espacio estructural de índole específico y fuertemente consolidado. De haberlo entendido a la inversa, de haber preferido hablar de "generación" y no de "promoción", pienso que hubieran falseado la realidad: un buen motivo para reconocer sin duda el importante componente ético de esta nueva generación.

1.3. UN CRITERIO INTEGRADOR: *EL ESPACIO DE PODER.*

Del mismo modo que me ha parecido hasta aquí de capital importancia el tiempo, no lo es menos el espacio, que ocupa asimismo esa determinada temporalidad. Además, no es que el problema, como afirma José Ortega y Gasset por un lado sea que aparezca una "viciosa óptica que hace ver en la serie de las generaciones sólo lo que en ella hay de sucesión y sustitución" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 64) –criticando las tesis de Auguste Comte ("notre progression sociale repose essentiellement sur la mort" (COMTE 1839: 635)) y de John Stuart Mill ("the influence exercised over each generation by the generations which preceded it becomes (...) more preponderant over all other influences" (STUART MILL 1843: 3))– y, por otro lado, que las generaciones se solapen o empalmen (ORTEGA Y GASSET 1965a: 66), sino que su degeneración comienza cuando se interpreta que tras la sucesión viene la sustitución. Quiero decir con esto que aunque un miembro de una determinada generación poética pase de la "etapa de predominio" a la "etapa de vejez", ello no significa ni mucho menos que se ceda el poder, ya que lo que se cede es una simple parcela de éste.

La cesión de poder puede consistir por ejemplo en no opinar tanto contra los otros en los medios de comunicación especializada y dedicarse más bien a una labor de apadrinamiento de los poetas últimos. Creo que esto es el máximo grado de poder al que pueda llegar el miembro de una generación poética: ofrecerle el consejo, el parabién o el premio al joven que conecta con las inquietudes existenciales, poéticas

y estéticas de éste, generalmente un miembro de una generación poética *superviviente*, en contra de aquellos que, en otro tiempo, le desaprobaban, desde la crítica especializada y el manifiesto poético. De esto se desprende la magnitud del poder, pero también su debilidad.

En relación con dicha debilidad, me parece interesante citar a Ortega y Gasset: "nuestra vida es afán de ser precisamente porque es, al mismo tiempo, en su raíz, radical inseguridad (...) inseguridad radical construyendo la seguridad de un mundo, o con otras palabras, creyendo que el mundo es de este o del otro modo, para en vista de ello dirigir nuestra vida, vivir" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 39). José Ortega y Gasset entronca así con las tesis de Thomas Hobbes del *homo homini lupi*. El hombre se agrupa con otros para proteger su vida y su intimidad (cesión de individualidad al Estado) y reforzar su seguridad frente a cualquier agresión externa.

Toda nueva generación construye su seguridad buscando apoyos en aquellas generaciones anteriores que ya no se encuentren en la "edad de predominio", de poder. En este sentido, el acercamiento a un Vicente Aleixandre por ejemplo fue fundamental para bastantes miembros de la generación de Núñez (Marcos-Ricardo BARNATÁN 1978: 23 Y 31). Por otra parte, a las generaciones *supervivientes* se les hará llegar, desde los miembros de la generación en gestación, la opinión de que los que conforman la "edad de predominio" sólo saben imponer a los demás sus criterios poéticos, sin ninguna autocrítica, y que sólo se ocupan de su

biografía, de "la biografía del parecido generacional", como señala Pedro Laín Entralgo (LAÍN ENTRALGO ⁹1979: 9-10), o, lo que es lo mismo, no quieren cambiar de estructura.

No me cabe duda de que a todo esto está obedeciendo el que un Gabriel Celaya por ejemplo acabe llamando a los Novísimos, desde la ironía, "nuevo mester de juglaría", o que un José Hierro diga – abundando en lo anterior– que "lo que le sucede a este nuevo mester de juglaría es que lo que están haciendo no es para las grandes masas, sino para especializados, para señoritos", y que Blas de Otero, por último, afirme que "más que una generación son un grupo poético, diríamos un grupo antologizado" (las tres citas se recogen en AA.VV. 1970b: 55). En 1970, año en el que José María Castellet publica su novedosa antología *Nueve novísimos poetas españoles*, los Celaya, Hierro y Otero están en plena "edad de predominio", entre los cuarenta y cinco y los sesenta años de edad, aunque Celaya, con cincuenta y nueve, esté saliendo aún de ella y Otero, con cuarenta y cuatro, esté entrando en la misma. Sin embargo, a las generaciones posteriores –casi juveniles o totalmente juveniles– les comunicarán sus tesis y objetivos, imprescindibles contra la inmovilidad poética/estética de una o dos generaciones precedentes, además de influirles mucho en el "estilo" que es conveniente seguir.

En relación con el "estilo" generacional, sí comparto bastante las tesis de un Petersen por ejemplo, cuando éste afirma que "generación no puede significar el conjunto de todos los de la misma edad", sino sólo

los que participan del mismo estilo (PETERSEN 1946: 143), y no tanto las de un Stuart Mill, al decir que "in the filiation of one generation and another, it is the whole which produces the whole, rather than any part a part" (STUART MILL 1843: 3), que es por otro lado en lo que se termina apoyando un Julián Marías para criticar a Petersen en lo referente a que quiera hacer "una historia del tema" (MARÍAS 1949: 121). Parece ser, por tanto, que la imbricación de una generación sobre otra, no se hace de una parte concreta de una generación anterior sobre otra de la que le precede, sino totalmente. No habría así —dentro de una generación— una parte que se ocupase de la literatura, otra de la medicina, otra de la política, etcétera, sino que la generación es todo. No hay lugar para la disgregación, ni tampoco para los estilos, cito a José Ortega y Gasset: "todos actúan sobre la totalidad del horizonte" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 46).

Finalmente la generación que está en ciernes, una vez superada su "etapa de gestación", emprenderá su "etapa de gestión", y quien esté y comparta desde la proximidad su estilo poético y estético, es posible, como es lógico suponer, que acabe medrando poéticamente. Dejo aquí abierta por lo tanto esta idea del estilo poético relacionado con el poder del grupo en plena "edad de predominio", sin saber, por ahora, qué tipo de actitud tomará Núñez y el resto de coetáneos respecto a todo esto.

a) *Argumentación sobre las tesis de Ortega.*

Comparto con José Ortega y Gasset su idea de que "la edad, originariamente, no es una fecha" (ORTEGA

Y GASSET 1965a: 52), inclusive, la de que es necesario aplicar una "zona de fechas" para escapar de determinismos históricos innecesarios, porque, como él indica: "el hombre es un fabricante nato de universos" (cito por Pedro LAÍN ENTRALGO ⁹1979: 41)), algo con lo que no está muy de acuerdo el propio Laín Entralgo, al afirmar que el papel de la generación no es el de ordenar la historia (LAÍN ENTRALGO 1941: 276). Lo cierto es que ni la misma edad ni el contacto vital se dieron en la generación poética a la que en un principio pueda pertenecer Núñez (véase *op. cit.* CAMPBELL ²1994: 46, 92 Y 159).

No obstante, cuanto más conocimiento tengo acerca del concepto de "generación" como problema, más y mejor interpreto que la nueva generación ascendente – a la que pueda pertenecer Núñez– retoma todos los planteamientos del "predistigador Ortega" [que es como llamó más atrás Antonio Martínez Sarrión a José Ortega y Gasset (Federico CAMPBELL ²1994: 159)], aunque los trasgrede, y lo hace como si esos planteamientos de Ortega fuesen normas solemnes. Aquí sólo los apunto a modo de premisas:

1., Según Ortega y Gasset, "La vida es drama" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 37). Sin embargo, para la mayor parte de la nueva generación drama parece ser vida, porque lo importante es dramatizar la realidad para que se pueda percibir la "verdadera realidad". Por tanto, es necesario que la realidad entre en **crisis**.

2., Ortega y Gasset sostiene que "La realidad de la vida consiste, pues, no en lo que para quien

desde fuera la ve, sino en lo que es para quien desde dentro de ella la es, para el que se la va viviendo mientras y en tanto que la vive" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 37). Los miembros de la posible generación poética de Núñez parecen negar las miradas desde fuera y las desde dentro: **poética y estética de la negación**. La realidad no puede observarse con transparencia porque lo que está dentro de ella es tan falso como lo que está fuera. Es imposible su acceso, aunque pienso que destinan muchos de sus poemas al intento de acceder a ella. Piensan asimismo que el conocimiento de esa "realidad de la vida" comenzaría si el hombre aprendiese a situarse entre lo que está dentro y lo que está fuera: entre el *yo* (*res cogitans*) y la *res*. Es una forma de idealismo muy particular que, a través de la "agresión poética" al realismo social predominante en el contexto de 1964 a 1967, se torna "idealismo desilusionado", escepticismo. La poesía no logra su exacta fijación, sólo pergeña.

3., Ortega y Gasset dice también que "La historia no se ocupa sólo de tal vida individual" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 44). Irónicamente, para la mayoría de los miembros de la nueva generación esta "tal vida individual" no parece centrarse sólo en la historia, sino en su **emoción**.

4., Próximo a las tesis de Pinder, Ortega y Gasset se expresa de esta manera: "'Hoy" es para unos veinte años, para otros cuarenta, para otros sesenta; y eso (...) declara (...) el dinamismo histórico, el conflicto y la colisión que construyen el fondo de la materia histórica (...)" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 48).

Los miembros de esta nueva generación también parecen negar ese "hoy" de Ortega, toman el "conflicto" y la "colisión" como referentes, no a modo de materia histórica, sino como material poético con el que se produce una determinada poética y también una estética. Parecen preferir (al menos como necesidad más perentoria para deconstruir) el "suceso" histórico a la "categoría" histórica. Se dan cuenta de que si la "generación" sirve para agrupar u ordenar, no la quieren y la niegan. Por eso, como señala el propio Ortega y Gasset, no se puede hablar de "minoría" (ORTEGA Y GASSET ¹³1975: 147), sino de individuos aislados. Puro **individualismo**, por tanto, y aparición de una estética muy personal, muy subjetiva, mientras que la poética está ahí, al servicio de todos, porque es un arte y además es una política.

Crisis, negación, emoción e individualismo parecen ser a primera vista las características predominantes de esta posible nueva generación poética, cuyo nombre aún está sin determinar. Estas cuatro particularidades enunciadas llenan de incertidumbre este trabajo y producen asimismo la idea de imposibilidad en relación con un concepto histórico y particularmente sociológico como es el de "generación". No me extraña por tanto que Rosa María Pereda termine afirmando que "el concepto de poética como el de generación (...) son radicalmente idealistas: son conceptos desnaturalizados, y posiblemente inútiles,

salvo como guía mnemotécnica" (MORAL/PEREDA 1979: 37).¹⁸

Ante esta incertidumbre e imposibilidad que me ofrecen las características de esta nueva generación poética, el acercamiento y aplicación al/del concepto mnemotécnico de "generación" me parece —apoyándome en Wilhelm Dilthey— "extraordinariamente provechoso" (DILTHEY 1945: 343), ya que no lo entiendo como ordenación temporal ni espacial, sino más bien como un punto de partida que me permite conseguir algún tipo de referencia para discernir en qué **situación poética** me sitúo, sobre todo en lo que respecta al objeto de estudio de este trabajo, *la obra poética de Aníbal Núñez*, muy poco estudiada: apenas dieciocho líneas le dedicaba, en 1992, José Luis García Martín, en el volumen IX de la colección de *Historia y Crítica de la Literatura Española* que dirige Francisco Rico, y en la que afirmaba que en la poesía de Núñez imperaba la "mediocridad de un ambiente provinciano que llega a formar parte de nosotros mismos (...) Deja Aníbal Núñez abundante obra inédita que es posible que obligue a reconsiderar su evolución y su lugar en la poesía contemporánea" (GARCÍA MARTÍN 1992: 106).

¹⁸ Cfr.: "De modo que nos encontramos con la denominación que lanzó Azorín, "Generación del 98", cuando el vocablo "generación" en sentido genérico, ha pasado ahora, al cobrar ese vocablo un carácter específico, dentro de la historia literaria, a ser una denominación *de tipo técnico*" (Pedro SALINAS 1983: 94). La cursiva de esta nota al pie es mía.

1.4. EL EPÓNIMO GENERACIONAL.

Alguien tan prestigioso como José-Carlos Mainer, cuyos análisis de la literatura española nunca olvidan la historia y la sociología, afirma de un Pere Gimferrer, por ejemplo, que posee una personalidad marcada por el "destino de fundador y de mito" (MAINER 1994: 94). Por otra parte, un miembro de esta nueva generación a la que pertenecen por edad Gimferrer y el propio Núñez, concretamente Leopoldo María Panero, no sólo compara a Gimferrer con Luis de Góngora y Argote (PANERO 1993: 53), sino que dice que "Mi generación se llama Pere Gimferrer" (Mari Pepa PALOMERO 1987: 293).

En relación con esa alusión a Góngora por parte de Panero, constante en bastantes de los poetas coetáneos a Núñez, y a la que no escapará tampoco el propio Núñez (*manzanas son de tántalo y no rosas* (OP 27), conviene señalar qué lejos se está ya de la poética de la *generación del 36*, de un Victoriano Cremer por ejemplo, fundador de la revista *Espadaña*: "Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes sonetiles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso, sin consignas y sin la necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario, aunque se llame Góngora o Garcilaso" (cito por el extraordinario estudio de María del Pilar Palomo 1988: 35).

Gimferrer nace en 1945, esta fecha se integra perfectamente dentro de esos quince años que establecí en un epígrafe anterior, entre 1939 y 1954. Si a esta

fecha de nacimiento se le suman treinta años más, según el análisis generacional, esta edad de treinta años me sitúa en 1975, año clave para España, ya que en ella se produce el comienzo de la llamada "Transición" política, con la que se transita -fallecido el dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de ese mismo año- del antiguo régimen autoritario a un régimen democrático y constitucional, abierto a las libertades públicas y sus garantías para todos los españoles. Tampoco pierdo de vista a Núñez, que nace un año antes que Gimferrer, en 1944, y alcanza los treinta años de edad en 1974. En este año de 1974 Núñez comenzaría, pues, la "etapa de gestación". En 1975 lo haría Gimferrer.

Volviendo a éste, no creo que Gimferrer sea uno de esos "grandes hombres" de los que parece ser obligatorio que hubiera en toda generación para que ésta se produzca, según señala José Ortega y Gasset (ORTEGA Y GASSET 1965a: 71). Ahora bien, lo que sí me parece perjudicial es no tener "hombres de campo traviesa" que, por una parte, eviten elegir la locura como estética (así lo afirmo de una personalidad como la de Leopoldo María Panero) y, de otra, por contra, opten por la cultura (el "patrimonio de la cultura intelectual" (Wilhelm DILTHEY 1945: 342)) como tabla de salvación poética y, por qué no, ética, como es el caso de Pere Gimferrer. Sin embargo, soy consciente de que todo esto acaba contribuyendo mucho a una de las características de esta posible nueva generación: el individualismo.

También Núñez afronta, conforme a un espíritu del tiempo afín a todos sus coetáneos, el desasosiego que le produce verse (desde esa zona o espacio en que yo y *realidad* se enfrentan) en un contexto social de individualismo radical. Esto es tan cierto, —y desde su "estilo", en relación con las tesis de un Julius Petersen (PETERSEN 1946: 143-145)—, que a Núñez no puedo apreciarlo muchas veces encajado en una nueva generación, sobre todo antes de 1974, sino más bien en una "degeneración" a partir de esta fecha.

Juzgo oportuno incidir en el concepto y figura del "epónimo" para construir una idea fidedigna de esta nueva generación y del propio Núñez. Además, subrayar aquí a Gimferrer como el epónimo de ésta, no es obstáculo para no poder ver también a Núñez como el poeta más significativo de esta nueva generación. Julián Marías, por ejemplo, ya comparaba en 1964 *epónimo* con "hombre representativo", con "grande hombre" (MARIÁS 1964: 63). La noción que tiene Marías del epónimo la establece a través del concepto "representar", que se define casi siempre como idea que se tiene entre muchas de configurar la realidad. En este sentido, Gimferrer representa, es representativo de un tiempo y de una novedad (poética, estética).

Por otro lado, es verdad que Gimferrer es el único miembro de esta posible nueva generación poética que ha terminado ingresando en la Real Academia de la Lengua —en 1985, a los cuarenta años—, pero no menos cierto es que el "espíritu del tiempo" nunca se produce en el poeta como consecuencia de la convención entre los eruditos en un determinado presente, por lo general

cerrado ("Estos "presentes" simples no existen en absoluto, puesto que en verdad cada instante histórico es vivido por hombres cuya duración histórica propia es muy diversa, y para cada uno de los cuales ese instante significa otra cosa" (Wilhelm PINDER 1946: 50)). El asentimiento a dicho "espíritu del tiempo" es mucho más tardío, es patrimonio del futuro y asimismo está abierto a las expectativas: es el tiempo, el cotejo del "hoy" de Gimferrer y del de Núñez con los distintos "hoy" de los otros, sus coetáneos, que nacieron entre 1939 (año en el que termina la Guerra Civil Española y se abre nuevamente la Biblioteca Nacional) y 1954 (año de la firma de los tratados con los Estados Unidos de América y la Santa Sede de Roma), lo que acaba cristalizando la esencia de una existencia generacional.

Gimferrer aportó en 1966 a la literatura española un libro cimero como es *Arde el mar*, a los veintiún años de edad nada menos ("miembro precoz de la generación" (Julio LÓPEZ 1984: 5)), en pleno "período de aprendizaje" (ORTEGA Y GASSET 1965a: 62-68) y que coincide con la "generación juvenil" (MARÍAS 1975: 182-183) de esta nueva generación a la que por edad pertenece también Núñez. Esto es importante, pero sólo si se relaciona con algún otro miembro de esta última generación poética, como es el caso de un Núñez por ejemplo, que, con Ángel Sánchez, publican y pagan de su bolsillo la edición de *29 poemas* en 1967.

A primera vista, *Arde el mar* (1966) y *29 poemas* (1967) abocan, desde ópticas poéticas muy diferentes, a una misma referencia: el lenguaje. Aunque

Gimferrer, en este tiempo concreto está inmerso en la "escena pública y del ambiente estético y personal" (Enrique Martín Pardo 1970: 33), y Núñez, según el testimonio de Julián Chamorro, lo está en el compromiso solidario con la realidad ("Recuerdo la aventura de "Tiempo Cultural", en la radio salmantina, permanente polémica contra el consumismo que devoraba todo (...) la polémica en Triunfo, cuando parecía que en la meseta no había el mismo ímpetu liberador, o más auténtico si cabe, que en la literatura que empezaba en Cataluña (...) las aventuras teatrales, con Mario Pardo, luchando contra la cerrazón oficial frente al florecimiento del absurdo como factor de rompimiento de la realidad circundante (...) certámenes literarios progresistas (...) en los que se llenaban las aulas de Medicina, Filosofía y Derecho en comunicación insospechada de público y poetas. En especial, recuerdo, aquella reunión con Che Guevara apenas muerto, cuando los versos de César Vallejo sobre sus proyección en diapositiva, generaron aquel primer e improvisado homenaje, que tanto dio que hablar" (CHAMORRO 1987: 12)). Ambos, Gimferrer y Núñez, miembros de esta nueva generación poética española, canalizan, cada uno a su manera, su compromiso con el binomio realidad/poesía o viceversa, poesía/realidad. 1966 y 1967, por tanto, terminan apuntando el espacio de tiempo, línea, "sonda de profundidad" de Pinder (Wilhelm PINDER 1946: 57).

La contraposición *Arde el mar* (1966) y *29 poemas* (1967) es muy interesante, porque a partir de ella se acaba percibiendo el cambio, con respecto a generaciones poéticas anteriores. Indudablemente, este cambio se produce a través del lenguaje, en el plano de

la expresión sobre todo. En relación con la posibilidad de un lenguaje (de una expresión) generacional, Pedro Salinas cita, primero, a Julius Petersen, y luego reflexiona sobre ello: "Indispensable es también, según Petersen, para que exista una generación, que se dé un "lenguaje generacional", entendiendo el lenguaje en su acepción más amplia. Todo el que haya asistido, desde más o menos cerca, a la formación de nuestro espíritu moderno percibirá, sin duda, la realidad de esa expresión generacional. Esto es lo primero que el público capta cuando asoma en el horizonte una nueva generación: su modo de hablar, la forma nueva de expresarse. Resulta, paradójicamente, que los primeros que se dieron cuenta de que había una generación del 98 fueron los que caricaturizaban aquel lenguaje tan moderno o se burlaban de él, y que, precisamente por sentirse tan moderno, se llamó *modernista*" (SALINAS 1970: 32).

La cita de Pedro Salinas no tiene desperdicio, porque concretamente *Arde el mar* (1966) y *29 poemas* (1967) tienen en común esa forma nueva de expresarse a la que se refería el propio Salinas, aun siendo diferente en ambos libros. Así, en "Oda a Venecia ante el mar de los teatros", de *Arde el mar* (1966), Gimferrer, por ejemplo, alude a la mecánica (proceso) y a los símbolos (metalenguaje): "Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos", o a la poética, al Arte poética (para otros, metapoesía): "Tú, por quien/ es más cierta mi vida, y vosotros, que oís/ en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte" (GIMFERRER 1994: 107 y 109). Mientras que Núñez, en *29 poemas* (1967), encaja en sus poemas expresiones

habituales en la sociedad urbana, salmantina. Cito dos ejemplos que me ayuden a apoyar esto, el primero es un fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29), el segundo de "Carta a Merry Fine (U.S.A.) (29P 37-38):

"-sucede mientras que
es primavera y suena
la bocanada dulce de la música happy
together en un cielo
sólo para dos-
llegan a la penumbra de una boite
-¡proletaria on the rocks
qué tal!- en tanto
que renace el martini
ritual"
(vv. 21-30)

"no sé nada. de ahí
-TELETIPOS INFORMAN DE LAS
BAJAS AL N. DE SAIGÓN¹⁹
(no importa que olvidaras
cómo era la canción
nuestra
-yo también la olvidé-)
siempre nos será fácil buscar otra
-por ahora seguirán los bombardeos-
en la fosa común."
(vv. 32-42)

¹⁹ La información de Núñez es fidedigna. Desde 1963 se venía produciendo paralelamente el aumento sucesivo de soldados estadounidenses en Vietnam en más de medio millón. Asimismo, la intensidad (desde 1964) de los bombardeos de la aviación de los Estados Unidos con bombas CBU, terminaban haciendo causa común en toda la generación de jóvenes de las democracias libres occidentales (conviene recordar aquí por ejemplo la atrocidad cometida contra los derechos humanos el 26 de marzo de 1967, en la aldea Liep Mai, al norte del Paralelo 17°).

Es cierto, como señala Pedro Salinas, que "el concepto del lenguaje generacional es de sumo valor para nuestra historia literaria", de hecho –sigue diciendo– "nadie nacido puede escapar a una tradición que le está esperando para alimentarle como el pecho de una madre: el lenguaje (...) en él recibe el hombre una masa de concreciones tradicionales de pensamiento y sentimiento. Hablar es interesarse en una tradición" (SALINAS 1983: 97 y 365). Sin embargo el epónimo Gimferrer por una parte y Núñez por otra, aunque sí reciben esa tradición a la que alude Salinas a través del lenguaje, también es verdad que por éste la transgreden, cada uno a su manera. Los fragmentos anteriormente citados comparten y proyectan esa trasgresión, ese quebranto, al mismo tiempo que esa destrucción del lenguaje en el plano de la expresión.

Creo que Gimferrer y Núñez están recogiendo y asimilando las opiniones de un Luis-Martín Santos por ejemplo, expresadas en 1963, tres años antes de *Arde el mar* (1966) y cuatro de *29 poemas* (1967): "Por el momento mi obra tiene un sentido claramente destructivo. Espero que en el futuro y por cierto tiempo, siga siendo destructiva. Prácticamente, en nuestra realidad espiritual española, está todo por destruir" (José María CASTELLET 1976: 135). La lengua poética de ambos, como "forma expresiva de una generación ya existente" y no tanto como factor formativo propuesto por Petersen (Hans JESCHKE 1954: 66), está incorporando también la idea que tiene Luis-Martín Santos acerca de la literatura, que para él, en concreto, tiene que cumplir necesariamente una función activa, progresista y no reaccionaria, creadora de una

Mitología para uso de la sociedad, pauta ejemplar de realización (CASTELLET 1976: 145).

Además, en 1967, año de la publicación de *29 poemas (1967)*, José María Castellet se expresaba así, desde una radicalidad absoluta: "¿Por qué tanta destrucción? En esta España perpetuamente en ruinas ¿qué queda ya por destruir? La respuesta era obvia: las mismas ruinas, esa falsa apariencia que impide la reconstrucción de España sobre unos cimientos nuevos y profundos (...) hay una misión específica para los escritores: hay que destruir y aventar, definitivamente, el cadáver de la lengua, los despojos de la tradición y el fantasma de la falsa realidad del país. Hay que acabar de destruir y hay que limpiar los escombros del derribo" (CASTELLET 1976: 155-156). Inclusive, en otro lado, el propio Castellet afirmará que "destruir rejuvenece" (CASTELLET 1976: 166).

En ese sentido de destrucción que tienen los fragmentos de Castellet arriba citados, "Oda a Venecia ante el mar de los teatros", "Un autobús urbano rumbo al centro" y "Carta a Merry Fine (U.S.A.)", de Gimferrer y Núñez, tratan de arruinar la ruina desde la ironía, sólo que Núñez, en *29 poemas (1967)*, sin perder nunca la perspectiva de la realidad, está más en la línea de un coetáneo como Antonio Martínez Sarrión ("el sistema tiende a implantar, a niveles muchas veces subliminales, pautas ideológicas y de comportamiento que la favorecen, y el escritor tiene que ser consciente de esto lo más posible, so pena de perder de vista la totalidad y, por tanto, de ser inauténtico con su época, de no expresarla válidamente" (AA.VV. 1970b:

58),²⁰ algo que se percibirá con mayor claridad en otro libro de Núñez, *Fábulas domésticas* (1972). Cito a Martínez Sarrión: "Para mí, los *Beatles* y otros son tan importantes como Mozart en su tiempo" y "Estos no son tiempos de "malditos"" (AA.VV. 1970b: 57 y 58). Lo hago porque dos años más tarde de estos comentarios de Martínez Sarrión, concretamente en 1972, a Núñez, en una entrevista que le hace Ramón L. Chao para la revista *Triunfo*, en relación con la reciente publicación de su segundo libro, *Fábulas domésticas* (1972), le observo criticando no sólo la realidad, sino algo más importante y sorprendente todavía: critica la poética y la estética del mal: "y ya habrá quien pretenda estamparme el sello de «maldito», o la babosa «B» del bocacho anaerobio" (CHAO 1972: 45). A Gimferrer, sin embargo, no; porque él rompe sus vínculos con la realidad (no la critica), ya que ésta, de existir, para él es sólo la realidad del poema, a la que ya ha aludido un Juan José Lanz Rivera por ejemplo, al acercarse a un poema capital como es "Oda a Venecia ante el mar de los teatros", de *Arde el mar* (1966) (LANZ RIVERA 1994: 78).

Apoyándome en José Ortega y Gasset, cuando éste afirma que en toda nueva generación hay una "minoría de corazones de vanguardia" (ORTEGA Y GASSET¹³1975: 12), creo que **Gimferrer es el epónimo** de esa generación porque en él se cumple la condición de ser este corazón de vanguardia, una mentalidad capaz de ver **el cambio**, de expresarlo a través de una lengua poética propia, muy individual y a la vez subjetiva, en 1966,

²⁰ La cursiva es mía.

concretamente en *Arde el mar*. Esta lengua poética suya, muy personal, perfectamente codificada en una poética y en una estética novedosas y actuales –inclusive clarividentes–, terminará arrastrando a otros coetáneos de la misma generación poética, que asimilarán sus opiniones poéticas y estéticas (aunque lo nieguen, debido a ese exceso de individualidad tantas veces señalado). Por eso pienso que Gimferrer, siguiendo las tesis de Petersen, es un “tipo directivo” (PETERSEN 1946: 159).

En 1967, Núñez, aunque es partícipe asimismo de todo este cambio, no lo percibe todavía con tanta claridad, se siente solidario con la realidad, con el contexto, no con el texto –el poema–, como hace Gimferrer. Esta actitud tan poco visionaria de Núñez la ha explicado un Pedro Salinas: “El artista puede muy bien no percibir, justamente por lo inserto que el artista está siempre dentro de su obra, la profunda relación de coetaneidad espiritual con aquellos que trabajan a su lado. El escritor está sumido, o debe estarlo, en el valor absoluto de su obra, y opina desde este nivel; a los demás es a quien nos corresponde estudiar los valores de relaciones y de confrontación que permiten llegar a conceptos claros sobre movimientos de grupos o de generación” (SALINAS 1983: 94).

Ni siquiera siete años más tarde de la publicación de *29 poemas (1967)* y seis de *Arde el mar (1966)*, en 1972, en la citada entrevista de *Triunfo*, Núñez percibe el cambio, aunque sí sabe que se ha producido algo en el lenguaje: “Quizá tuviera uno la

obligación de conocer la lírica anglosajona a fondo, pero uno no programa sus lecturas; aunque citas y glosas no han de faltar a la hora en que los futuros hipotéticos eruditos buceen en mis poetas de cabecera y verso subrayado. Pero, la verdad, la poesía y sus ramajes me llevan menos tiempo que otros quehaceres salmantinos" (CHAO 1972: 45).

Núñez parece no aceptar en un principio el cambio, que él entiende más bien como "pose", como actitud de superioridad cultural ante el resto de la sociedad, de "dandismo". De hecho, como se aprecia en la respuesta que da Núñez al entrevistador, él, al mismo tiempo que se guarda para sí las lecturas que en esos momentos esté haciendo [*Poesías 1870-1871, Iluminaciones*, las dos de Arthur Rimbaud, que traduce en 1971], también parece ser consciente del nuevo registro en el lenguaje, en el plano de la expresión, de una nueva generación poética, aunque ironiza sobre ello. Se termina cumpliendo en Núñez lo que afirmaba Pedro Salinas páginas atrás ("los primeros que se dieron cuenta de que había una generación del 98 fueron los que caricaturizaban aquel lenguaje tan moderno o se burlaban de él, y que, precisamente por sentirse tan moderno, se llamó *modernista*" (SALINAS 1970: 32). Si cambio aquí la palabra *modernista* por la palabra *novísima*, la conclusión es la misma.

Por otra parte, Núñez no es un "tipo directivo" como Gimferrer, pero tampoco es un "tipo dirigido". Al no aceptar él lo que cree que es una moda o una "pose", evidencia, paradójicamente, el cambio. Aunque tanto él como Gimferrer estén haciendo una serie

de lecturas de poéticas muy alejadas de la tradición poética española, o clásicas (Lucrecio, Propercio, Catulo, en el caso de Núñez), éste último, entre 1966 y 1967, no es un corazón de vanguardia, como lo es Gimferrer, por eso no lo elijo como epónimo de esta nueva generación poética. Núñez participa más de un contexto muy crítico hacia el arte como moda, como mercancía, algo a lo que aludía un viejo *comic* "situacionista" durante el Mayo francés de 1968: "L'arte es devenu la marchandise de choix qui fait passer toutes les autres [de moda]" (Enrique GASTÓN 1971: 101).²¹ El epónimo, sin duda, es Gimferrer. Su poesía, desde *Mensaje del Tetrarca* (1963) hasta *Arde el mar* (1966), revela no sólo el cambio, sino la trasgresión que éste produce para la expresión, subvirtiéndola.

Ahora bien, frente a la lengua poética de Gimferrer, que se sitúa y queda fijada ahí definitivamente, démodé, entre 1963 y 1966, la de Núñez sin embargo parece expresar mejor el espíritu de un tiempo mayor, algo que me debo plantear como hipótesis, la de si Núñez, su lírica, es la de un sujeto poético, a modo de un "sujeto histórico". Esto sólo lo podrá confirmar el resto de capítulos de este trabajo. Pese a todo, Gimferrer como epónimo, y Núñez como posible sujeto poético, ambos generacionales, comparten y participan los dos de una casa común: el lenguaje. Simón Marchán Fiz lo explica así: "En la poesía ya nada se reduce a ser una nueva expresión conceptual y abstracta. Cada término posee al mismo tiempo un valor

²¹ Los corchetes son míos.

de sonido y sentimiento, una vida independiente, un ser y un sentido propios. La poesía ya no cultiva un contenido comunicable con nitidez, sino que fusiona la expresión con el material del que se sirve. La secuela más visible del "retorno del lenguaje" es que éste alcanza el estatuto de un *objeto de conocimiento* (...)" (MARCHÁN FIZ 1987: 229). Este "objeto de conocimiento" en la poesía del epónimo Gimferrer parece *representarse*, mientras que en la de Núñez parece *significarse*. Esto ya se irá viendo a lo largo de este trabajo.

1.5. FECHA Y DENOMINACIÓN DE UNA GENERACIÓN POÉTICA.

En este capítulo ya he señalado una serie de fechas fundamentales para ir estableciendo algún tipo de denominación a esta nueva generación poética, que podría haber surgido en la España franquista, y que incluiría al propio Núñez, a su epónimo Gimferrer y a un grupo bastante extenso de poetas coetáneos. Así, he fijado una fecha tope para los primeros nacimientos de esta nueva generación, 1939, año en el que acaba la Guerra Civil Española y se abre la Biblioteca Nacional, y otra para los últimos coetáneos nacidos, como es la de 1953, en la que España firma los tratados con los Estados Unidos de América y la Santa Sede de Roma.

En esta zona de fechas, Núñez nace el 1 de noviembre de 1944 –y muere el 13 de marzo de 1987, a los cuarenta y tres años. En estos años de su vida, Núñez, como es lógico suponer, comparte con sus coetáneos generacionales (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Jesús Munárriz, José María Álvarez, Clara Janés, Félix de Azúa, José-Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Guillermo Carnero, Jenaro Talens, Leopoldo María Panero, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, etcétera) una serie de circunstancias comunes. Pero voy por partes.

En relación con la fecha de su nacimiento – 1944–, Núñez va a desarrollar su vida en la España autoritaria y franquista, primero, hasta noviembre de 1975, y en la democrática y constitucional, después, cuando la inmensa mayoría de los españoles vota

finalmente a favor de la Ley de Reforma Política en el referéndum celebrado el 15 de diciembre de 1976 y de la Constitución Española el 6 de diciembre 1978. Por tanto, su "edad infantil y juvenil" –sigo aquí las tesis de un Julián Marías (MARÍAS 1975: 179-183)– queda circunscrita a los treinta y un años de dictadura franquista, de 1944 a 1975.

Por otra parte, su "edad de iniciación", desde los treinta años de edad, coincide con el comienzo de lo que se ha dado en llamar "Pretransición", que va desde 1974, año en el que el presidente del Gobierno, Carlos Arias Navarro, lee su famoso discurso del 12 de febrero ante el Pleno de las Cortes, con el que promete un Estatuto de Asociaciones Políticas, hasta 1982, año en que la izquierda política española, a través del PSOE,²² llega al poder: Núñez tiene treinta y ocho años y Gimferrer, el epónimo generacional, treinta y siete, y un "senior" como Manuel Vázquez Montalbán, cuarenta y dos.

Por tanto, al morir Núñez en 1987, a los cuarenta y tres años de edad, nunca llega a alcanzar una "edad de predominio", comprendida ésta entre los cuarenta y cinco y sesenta años. Núñez, generacionalmente hablando, queda fuera del poder establecido, se sitúa en un espíritu del tiempo marcado sólo por la **polémica**.

²² Aunque tras las primeras Elecciones municipales, celebradas el 3 de abril de 1979, la izquierda ya había alcanzado el poder en muchas capitales de provincia españolas, como las de Madrid, con Enrique Tierno Galván, y Barcelona, con Narcís Serra, como alcaldes. En Salamanca, ciudad de Núñez, el PSOE. También consiguió la alcaldía, en la figura de su líder Jesús Málaga Guerrero.

El combate, la acción directa y el conflicto cristalizan, en el interior, en la lucha contra la dictadura del general Francisco Franco. En el exterior, la Guerra de Vietnam por una parte –comenzada en 1960 y finalizada en 1975– y la protesta del Mayo francés de 1968 por otra, sirvieron para exponer el desarrollo de un proceso temporal, que, a través de la crítica generalizada, trata de cambiar la mentalidad obsoleta de una época y de un sistema establecido, controlador del individuo. Por eso esta nueva generación persigue el cambio en todos los aspectos: social, político, cultural, etcétera.

Me interesa destacar aquí concretamente el Mayo francés del 68. Como su propio nombre indica, "Mayo francés del 68", su fecha, 1968, pierde los dos primeros números. Esta manera de apocar es verdaderamente significativa, connota y expresa a la vez, ya que esta fecha ha acabado convirtiéndose en un auténtico cliché con el paso del tiempo.

En mitad de una situación de Guerra Fría mundial, en París, en mayo de 1968 –dejando a un lado la política– se enfrentó, como en 1464 para Wilhelm Pinder, "lo antiguo y lo viejo en un solo año" (PINDER 1946: 56). Lemas esbozados por los estudiantes como "la imaginación al poder", "prohibido prohibir" o "sé realista, pide lo imposible", terminaron expresando una mentalidad nueva. En 1968, la técnica/tecnología había avanzado mucho, mientras que la ideología estaba obsoleta, no se había renovado. Por poner un ejemplo, diré que había un *stock* económico que permitía que los ingenios soviéticos "Lunik" 9 y 13, y los

estadounidenses "Surveyor" 1, 3, 5 y 6, girasen en torno a la Luna y, sin embargo, en la mayor parte de la Tierra, los hombres carecían de las libertades, derechos y mantenencias más fundamentales. Asimismo, a finales de los 60 se percibía ya un retroceso en el consumo y, lo que es peor, comenzaba a aparecer el fantasma del "paro" por primera vez, que, con la crisis del petróleo de 1973, se agudizará aún más.

1968 no sólo revela el enfrentamiento entre lo antiguo y lo nuevo, también subraya la Historia, porque, como apunta Guillermo Díaz-Plaja, a veces la Historia muestra la diferente "escala de velocidades evolutivas para cada zona del planeta" (DÍAZ-PLAJA ⁵1971: 14-15), concretamente esa escala de velocidades no observada muchas veces por la generación que tiene el poder en un presente específico, la "cesárea". Guilles Deleuze y Félix Guattari lo han visto muy bien: "Mayo del 68, en Francia, era molecular, y sus condiciones tanto más imperceptibles desde el punto de vista de la macropolítica. En esas circunstancias, se da el caso de que personas muy moderadas o muy viejas captan mejor el acontecimiento que los hombres políticos más avanzados, o que se creían tales desde el punto de vista de la organización. (...) En Mayo del 68 ocurrió lo mismo: todos los que juzgaban en términos de macropolítica no comprendieron nada del acontecimiento, puesto que algo inasignable huía. Los hombres políticos, los partidos, los sindicatos y muchos hombres de izquierda, cogieron una gran rabieta; repetían sin cesar que no se daban las "condiciones". Daba la impresión de que se les había privado provisionalmente de toda la máquina dual que los

convertía en los únicos interlocutores válidos. Extrañamente, de Gaulle e incluso Pompidou comprendieron mucho mejor que los otros.²³ Un flujo molecular se escapaba, primero minúsculo, luego cada vez más inasignable (...) no obstante, lo contrario también es cierto: las fugas y los movimientos moleculares no serían nada si no volvieran a pasar por las grandes organizaciones molares, y no modificasen sus segmentos, sus distribuciones binarias de sexos, de clases, de partidos" (DELEUZE/GUATTARI 1988: 220-221).

Además, el Mayo francés de 1968 significó la revelación de un conflicto con el que algunos no comunicaron a su debido tiempo, no vieron el cambio de velocidad ni tampoco la fricción entre lo viejo y lo nuevo, cito a Jean Monnet, por entonces presidente del Comité para los Estados Unidos de Europa: "pienso que no nos consagramos suficientemente a ella ni antes ni después de este aviso tan significativo" (MONNET 1985: 482). Si lo vio, aunque de una manera indirecta, una personalidad como la de José García Nieto, poeta y fundador de la revista *Garcilaso*. En 1968 publicó *Hablando solo*, un libro que recoge un magnífico poema, "La tarea". En éste escribe lo siguiente: "Cuando se miró el hombre para ver dónde estaba,/ vio tendida hacia el viento su mano de mendigo,/ y en ella, una moneda que ya nadie tomaba" (pág. 81). Pienso que ese

²³ Porque lo entendieron —esta nota al pie es mía—, fue precisamente por lo que De Gaulle fue a visitar al general Massu en Baden-Baden (República Federal Alemana) y le dijo: "el país está paralizado; creo que debo retirarme. No soporto esa *efebocracia* que se ha adueñado de las calles" (AA.VV. 1992: 1005).

mirar hacia atrás para saber donde se está obedece al espíritu del 68. Filtró a bastantes generaciones.

Es verdad que en la España franquista de Núñez, en 1968, los lemas que se escriben en las paredes no son precisamente los enunciados más arriba ("la imaginación al poder", "prohibido prohibir" o "sé realista, pide lo imposible"), sino expresiones epigramáticas como "Franquistas, joderos, que tenéis la sangre roja y el corazón a la izquierda" (MARCHESE/FORRADELLAS ⁴1994: 134). Es lo mismo, porque De Gaulle o Franco representaban en ese momento el poder, opresor y represivo, contra el que se lucha a través de la acción directa, en las calles, en las manifestaciones y en las barricadas.

Por otra parte, siguiendo las tesis de Ortega, desde la política y, concretamente, desde la cultura, esta nueva generación tiene su "minoría selecta" (los que protestan) y su "muchedumbre" (los que no lo hacen) ("Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa; es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su *minoría selecta* y su *muchedumbre*, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada" (José ORTEGA Y GASSET 1983: 147)). La minoría selecta, cultural, es particular y principalmente la que revela que hay algo nuevo, una nueva mentalidad, una nueva generación quizá. Cito a José María Álvarez, que dos meses antes del Mayo francés, concretamente en marzo de 1968, escribe un poema muy significativo, "Decline and fall": "No hay que darle más vueltas./ Este siglo no tiene solución" (ÁLVAREZ ³1993: 118).

Manuel Vázquez Montalbán alude a todo esto, aunque es más especificativo aún que José María Álvarez, en "Argüelles" por ejemplo, de *Una educación sentimental* (1967), dice que "La generación/ de mil novecientos sesenta juega/ a balonmano" (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1967: 33). Vázquez Montalbán, de haber sido más definidor, diciendo por ejemplo "la generación de mil novecientos sesenta y ocho juega a balonmano", desmentiría las palabras de Pedro Salinas más arriba enunciadas, las cito otra vez: "El artista puede muy bien no percibir, justamente por lo inserto que el artista está siempre dentro de su obra, la profunda relación de coetaneidad espiritual con aquellos que trabajan a su lado. El escritor está sumido, o debe estarlo, en el valor absoluto de su obra, y opina desde este nivel; a los demás es a quien nos corresponde estudiar los valores de relaciones y de confrontación que permiten llegar a conceptos claros sobre movimientos de grupos o de generación" (SALINAS 1983: 94).

En 1967, cuando Vázquez Montalbán publica *Una educación sentimental* (1967) y *Núñez 29 poemas* (1967), el Mayo francés todavía no se ha producido, pero la tensión está latente. En mayo de 1968, en París, se pide el cambio del mundo, mientras que en Madrid y en Barcelona, a través de manifestaciones y disturbios estudiantiles casi diarios en los *campus* universitarios, se pide el cambio de una situación específica: la dictadura del general Franco. En enero de este mismo año, por ejemplo, el gobierno había creado un Cuerpo Especial de Policía para la Universidad, y en mayo, concretamente, salen a la luz

pública una serie de condenas del Tribunal de Orden Público por manifestación ilegal, que enconan mucho el contexto político y social del país.

Sin embargo, en España no sucede un hecho histórico importante, como lo fuera en su día por ejemplo la pérdida de Cuba para los miembros de la *generación del 98*, ni un suceso relevante en el ámbito literario español, pongo por caso la excursión a Sevilla y reivindicación de la poesía de un Luis de Góngora en 1927 por parte de la generación poética de los Lorca, Cernuda, Alonso, etcétera. No ha habido, como señala Hans Jeschke, "la impresión de un acontecimiento" concreto (JESCHKE 1954: 65). Por eso veo 1968 como una fecha de llegada de toda una tensión que se ha ido cuajando desde finales de los años 50 hasta 1968, año en que finalmente se manifiesta con máxima radicalidad.

En 1968, repito, el poder, la expresión totalitaria de su lenguaje, se observa estancado, fuertemente arraigado en una realidad grisácea, porque ha pactado con la tecnocracia, ocurre en París y lo mismo en Madrid. El ya poder de la tecnocracia ha dejado a un lado el Humanismo, no sólo como discurso, sino también como moral. Esto está claro en un Manuel Vázquez Montalbán, en un poema como "Neohumanismo", de *Una educación sentimental* (1967) (pág. 41):

"Insuficientemente dotados
para cosmonautas
elegimos el duro
tobogán de las humanidades
saber el mal de cada siglo"

Este poema de Vázquez Montalbán, de 1967, es magnífico, además lo interpreto ratificado tres años más tarde, en 1970, en unas palabras de otro "senior", el más mayor de esta nueva generación poética, Antonio Martínez Sarrión, durante una mesa redonda —a la que ya aludí páginas atrás—, formada por varias personalidades de la cultura española del momento, entre ellos, Gabriel Celaya, al que Martínez Sarrión le hace la pregunta siguiente: "¿tú no crees que existe en muchos de nosotros una tendencia al fetichismo culturalista, en un sentido como muy pasado, muy "humanista", muy "europeo", por decirlo de algún modo?" (AA. VV. 1970b: 57).

La pregunta de Martínez Sarrión es muy interesante, porque incide en uno de los aspectos más fundamentales de esta nueva generación poética, revela el carácter enormemente culto de su poesía, hasta caer, en muchos casos, en el fetichismo (que tanto critica Núñez, por cierto, en 1972 (CHAO 1972: 45)). Por eso conviene relacionarla con los anteriores versos de Vázquez Montalbán y con la advertencia de una personalidad como Henry Lefebvre a los estudiantes de Nanterre unos meses antes de producirse el Mayo francés de 1968 ("Añadí que si la universidad abandonaba su tradicional humanismo ya esclerótico y desecado, se convertiría en un lugar de formación de ejecutivos de bajo nivel" (LEFEBVRE 1976: 116)); porque confirma sobremanera el necesario acercamiento al Humanismo, pero también manifiesta el contexto de contradicción que se vive en 1968.

Se cree por una parte en el poder de la expresión poética para cambiar el orden político, social y cultural de un tiempo y, por otro, sin embargo, se desconfía del grupo social para llevar a cabo una transformación, previa trasgresión, de la realidad. De ahí el escepticismo, el enorme individualismo que cristaliza a través de la preponderancia del yo, y que se analiza muy bien en esta nueva generación; pero cuidado, porque como señala acertadamente Carlos Bousoño: "el individualismo, aunque sea confianza en el individuo, supone la confianza en el *hombre*, y por tanto, en las dotes humanas como tales, la confianza en la *razón*" (BOUSOÑO 1979: 12). Cuando este individualismo es sofocado por el poder, la nueva generación termina **automarginándose**, porque lo niega. Subrayo aquí automarginación y no marginación, lo que apoya que esta nueva generación poética esté cimentada sobre la base de un individualismo muy radical.

Lo dicho hasta aquí me ha acercado a un plano contextual, muy alejado del textual, en el que la fecha de 1968 se revela importante. Ahora paso a aproximarme al plano del texto (poético), aunque también al del contexto. Vuelvo para ello a la fecha, capital, de 1967. En ésta, Núñez publica *29 poemas (1967)*, lo hace juntamente con otro miembro de esta nueva generación poética, Ángel Sánchez. Como ya dije páginas atrás, los dos publican y pagan de su bolsillo esta edición, tiran unos pocos ejemplares en la imprenta salmantina Artes Gráficas Vitor impresor.

Tanto Núñez como Sánchez, en 1967, comienzan su edad social, que, según Julián Marías, depende de la aparición pública (MARÍAS 1989: 213-217). Núñez aparece en sociedad en 1967, y lo hace a través de una acción directa y a la vez poética: publica un libro, *29 poemas (1967)*, a la edad de veintitrés años. Lo mismo que el más mayor de esta nueva generación poética, Antonio Martínez Sarrión, que también publica su primer libro, *Teatro de operaciones*, en 1967, a los veintiocho. El epónimo generacional, Gimferrer, ya lo ha hecho a los dieciocho años (antes de la mayoría de edad, que en 1967 no se alcanzaba hasta los veintiún años), con *Mensaje del tetrarca (1963)*; aunque en 1966 –conviene recordar– ya había publicado *Arde el mar*, y en 1965 su segundo libro, *Tres poemas*.

1967 también es una fecha clave para un Guillermo Carnero, que publica *Libro de las horas* y su trascendental *Dibujo de la muerte*, a los veintidós años. Asimismo publican otros en 1967, como por ejemplo Francisco J. Carrillo: *Reflexiones poéticas*; José Elías: *Lejos de casa*; José María Guelbenzu: *Espectros. La casa antigua*; Luiso Torres: *El terreno velado*; Jorge Urrutia: *Amor canto el primero*; Juan Van-Halen: *La frontera* y, por último, Julio Vélez: *La espiga y la fiebre*.

Todos estos poetas publican en editoriales pequeñas, de Madrid, Barcelona, Málaga, etcétera. Por eso no me sorprende la enorme polémica que surgirá en 1970, con la edición de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, en la potente editorial barcelonesa Seix Barral, sobre la que

volveré en el último capítulo de este trabajo. Ahora sólo me interesa destacar que Núñez y la mayor parte de esta nueva generación consiguen publicar muy pronto. Núñez, como dije, a los veintitrés años, y el epónimo generacional, Gimferrer, a los dieciocho. Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que los miembros de la generación poética anterior, la *generación de los 50*, sólo lograron publicar a través del premio literario, como el Adonais de poesía. Pongo por caso a un Claudio Rodríguez o a un José Ángel Valente: el primero con *Don de la ebriedad* (1953), y el segundo con *A modo de esperanza* (1954). Parafraseando a André Malraux, el poder no es en Literatura, como en política, poder matar, sino poder publicar.

Sin embargo, a Núñez, por ejemplo, no le fue fácil publicar. En 1967 tuvo que pagar de su bolsillo la edición de *29 poemas* (1967). Inclusive, años más tarde, concretamente en 1985, las editoriales no le son accesibles todavía. Núñez se queja de ello en *Estampas de ultramar* (1974), en una nota al lector, en la que afirma que los manuscritos terminan traspapelados "en editoras fifty-fifty (Dios no permita que te veas en ellas)" (EU 121). No obstante, interpreto que los miembros de esta nueva generación publican muy pronto. Se paguen ellos mismos o no sus libros, lo cierto es que publican todos, años antes o después, de 1967, y lo hacen cuando en España acaba el Primer Plan de Desarrollo económico y comienza el Segundo, la bonanza económica es extraordinaria, apoyada en el consumo y en el turismo, lo que hace que las clases medias comiencen a tener poder adquisitivo, accediendo así a la técnica, que hace posible en muchos casos la edición pagada por

el propio poeta, como es el caso de Núñez y Ángel Sánchez.

Edad temprana de publicación y acceso a la técnica y a los medios de comunicación de masas comportan apoyaturas fundamentales para desplegar el enorme individualismo al que me vengo refiriendo en este capítulo. Por eso creo que no se puede hablar de generación marginada, como hace Carlos Bousoño, en el caso de la nueva generación poética a la que pertenece Núñez (BOUSOÑO 1979: 11). Aparte de que pienso que Bousoño hace una interpretación bastante libre del concepto "minoría", confundiendo ésta con "marginación" y con "élite", resultándole finalmente "élite marginada". Pienso que hay que hablar más de "automarginación" que de marginación en lo referente a esta nueva generación, porque lejos de integrarse en el sistema franquista, fuertemente condicionado por la represión, optan más bien por quedarse al margen. Es una forma de impostura, la mayoría de ellos han podido matricularse en las universidades españolas -viajar- y no pertenecen a la clase obrera española, por lo que están bastante lejos de pertenecer a una intelectualidad marginal que, como acertadamente señalan George Konrád e Ivan Szelenyi, se haya "desenganchado únicamente del campo de gravitación del poder de los redistribuidores y la clase intelectual; es, por tanto, capaz de suscitar conflictos de intereses que son acallados por la ideología del consenso y la atmósfera paternalista del período de compromiso. Es el ideólogo real y potencial de los diversos autores en las luchas dentro de la clase intelectual y, por tanto, en las coyunturas de crisis

se halla en situación de ejercer influencia importante, algunas veces al formular las cuestiones de una forma más áspera y crítica de lo corriente, y otras veces con teorías económicas, sociales y culturales que conllevan implicaciones políticas" (KONRÁD/SZELENYI 1981: 259).

En este sentido, el epónimo Gimferrer, por ejemplo, es el intelectual que menos se ha desenganchado del poder de los "redistribuidores" culturales. Así, de 1963, año del comienzo de su edad social, a 1975, año en el que empieza su "edad de iniciación y de polémica", Gimferrer ha sido incluido en todas las principales antologías poéticas, a excepción de la de Antonio Prieto, *Espejo del amor y la muerte. Antología de poesía española última (1971)*. Aparece en las de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española (1967)* y *Nueva poesía española (1970)*; en las de José Batlló, *Antología de la nueva poesía española (1968)* y *Poetas españoles postcontemporáneos (1974)*; en la de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles (1970)* y, por último, en la de Florentino Martínez Ruiz, *La nueva poesía española (1971)*.

1966, año de la publicación de *Arde el mar*, del epónimo generacional Gimferrer, y 1967, año de la publicación de *29 poemas*, de Núñez, conectan con 1968: fecha clave, porque comunica una rebeldía juvenil generalizada (Mayo francés, Primavera de Praga, Guerra de Vietnam, antifranquismo, etcétera) contra el *statu quo* de la Guerra Fría, contra el sentimiento común de que "Baja desde el futuro un tufo a crimen ecuménico", como oportunamente señalaba Félix Grande —epígono de la generación poética anterior, la *generación de los 50-*

en "La edad de los misiles", de *Blanco Spirituals* (1967); atentado universal ante el que era necesario abrir un paréntesis, como lo harán también otros tantos miembros de la nueva generación poética española a la que pertenece Núñez, ya que:

"(Tenemos miedo. Tenéis miedo.
Nosotros, para quienes ni existe
la calderilla del poder, subimos
por la espina dorsal del miedo.
Vosotros, a quienes el poder os es servido
matinalmente junto al desayuno,
descendéis por la espina dorsal del miedo.
Tenemos miedo. Tenéis miedo.

Pero mientras que nuestro espanto
segrega miradas circulares, busca
grietas de humanidad a lo largo de la amenaza,
vuestro pánico graso solamente rezuma
vanidad y odio. Nuestro miedo
es igual que un antílope en el bosque incendiado;
el vuestro, un gato oscuro, arrebuñado de arañazos.
Nuestras manos hinchadas de terror
buscan únicamente manos;
las vuestras buscan mapas
y tórridos decretos y fusiles.

Tenemos miedo. Tenéis miedo. El nuestro
es apesadumbrado y deambulante;
el vuestro, acorazado y tumefacto. Todavía,
pulpos de hipocresía, salamandras bursátiles,
todavía hay clases entre los espantados. Todavía
hay diferencias de matiz que advierten
la víctima en un miedo y en el otro la hiena.)"
(GRANDE 1969: 77-78)

1968 no sólo participa del miedo al Apocalipsis nuclear en plena Guerra Fría, sino que cristaliza asimismo la escisión de la burguesía a través del binomio buena/mala conciencia, y la universidad pasa a ser también la institución de la conciencia crítica "dentro del aparato estatal -afirma José Luis López Aranguren-, así como la prensa y la industria editorial de izquierda lo serán fuera de él (...) El intelectual creyó encontrar en la población universitaria la base de su independencia y, con ella la de una *revolución cultural* como propuesta mesiánica que llegó a su cenit [se observa aquí que es una fecha de llegada] en París y mayo de 1968. La ambigüedad de la relación de esta base social con el proletariado y los malentendidos entre una y otro fueron, no diré que la causa, pero sí una de las causas del fracaso en el intento. Desde entonces la revolución cultural se ve como una revolución en el sentido drástico de la palabra, sino como un cambio lento y profundo de la sociedad a partir de sus estructuras más elementales. Mas el "lugar" de inserción de la siempre precaria independencia socioeconómica del intelectual sigue siendo el mismo: la contradicción intrínseca a la burguesía misma, a la sociedad misma. Contradicción que, contra lo que podría pensarse, se hace cada vez más tajante, pues a la disolución de la nueva clase redentora y su escisión en dos, proletariado y burguesía, se agrega la disolución personal iniciada por Nietzsche y llevada a cabo por Freud y sus muchos sucesores. Y es justamente en el centro mismo de esta crisis social y personal del hombre burgués donde encuentra su hábitat propio el intelectual con su

espíritu de crítico, de contestación, de rechazo, de negatividad" (LÓPEZ ARANGUREN 1978: 67).²⁴

1968, finalmente, me parece la fecha que mejor canaliza el contexto político y social por una parte y, por otra, cultural. La poesía no deja de ser cultura también, por eso me atrevo a afirmar que la generación poética de Núñez es la **generación del 68**. A esta misma conclusión, antes que yo, ha llegado también Milagros Polo.²⁵ Al año siguiente, 1969, el hoy rey de España, Don Juan Carlos I, nacido en 1938, y epígono también, como Félix Grande (n. en 1937), de una generación anterior, es nombrado Príncipe y sucesor a la Jefatura de Estado por el dictador Francisco Franco.

²⁴ Los corchetes son míos.

²⁵ "He tomado otra seña, indudablemente más universal y sugestiva que la nombrada "novísimos", o "postrimerías". El "68" es una cifra más sugestiva, por convocar diversos discursos y acaeceres que prefiguran los crecimientos de lo que hemos venido entendiendo por crisis de la modernidad. Desde los inicios del XX, especialmente en las dos alas vanguardistas, la constructiva y la irracional. En el maremagnum de influencias y desviaciones, se observa un alza, vanguardias manufacturadas, una contención y una caída o nueva perversión.

La promoción del 68, con su anclaje sociopolítico, en sus contextos y textualidades, sus herencias, intenta liquidar, como suele suceder, a los antecesores inmediatos, remontándose a aquellos que elige, en busca de nutrientes para alimentarse, en consonancia con sus deseos y creencias. El horizonte de *esta promoción* coincide con una expansión de libertades, una mayor riqueza "material" y "cultural", una emergencia del Deseo, especialmente enfrentado a legalidades muy desgastadas: así como una caída de valores, no sólo de los mantenidos por los *idealismos*, sino de los denominados *materialismos*. En el "68" se produce una pulsión polar en el horizonte que aproxima las retóricas gastadas de la izquierda y la derecha. En una tópica que oscila entre la construcción tergiversada de residuos culturales y fragmentados irracionales, vigilados" (POLO 1995: 227-228).

Entre 1966, año de la publicación de *Arde el mar*, y 1970, primera edición de la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, 1968 es una fecha central, verdadero/a punto/fecha de encuentro de una nueva generación, no sólo española, sino mundial.

En relación con ella, me parece pertinente citar aquí unas palabras de José Ángel Valente. Se trata de un prólogo, "Sobre un perfil quebrado o la flor del acónito", que Valente escribió para el libro de Núñez *Primavera soluble*, escrito entre 1978 y 1985, y publicado por la editorial Pre-Textos en 1992: "Era él extremadamente joven, veintitrés años apenas, cuando recibí su primer libro, *29 poemas*, publicado en Salamanca con Ángel Sánchez. ¿Quién era exactamente Ángel Sánchez? ¿Dónde está Ángel Sánchez? Yo vivía por aquel tiempo en Ginebra, a finales de los años sesenta, al borde del sesenta y ocho de imposible inmemoria. Y estoy aún diseminado, *disjecta membra*, tanto tiempo después, por distintos lugares y entre ellos *-of all places-* Ginebra todavía" (PS 397).²⁶ La relación que establece Valente entre el primer libro de Núñez, *29 poemas* (1967), y 1968, justifica aún más la importancia de esta fecha para denominar así a la generación poética de Núñez.

²⁶ El subrayado es mío.

Segunda Parte

**LOS TRES PRIMEROS LIBROS DE ANÍBAL
NÚÑEZ (1967-1974)**

Capítulo 1

LOS NÚCLEOS TEMÁTICOS PRINCIPALES

1.1. LA REALIDAD.

Este capítulo se centra en los temas de los tres primeros libros de Aníbal Núñez: *29 poemas* (1967), *Fábulas domésticas* (1972) y *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). Antes de pasar a verlos, conviene partir de los dos primeros poemas que publica Núñez: "Trayecto" y "Parábola". En Salamanca, en marzo de 1965, la revista de poesía *Álamo*, editada por el Aula de poesía del servicio de Educación y Cultura Organización del Movimiento, le publica a Núñez estos poemas, "Trayecto" y "Parábola", de 15 de diciembre de 1963 y 30 de noviembre de 1964 respectivamente, además de cinco dibujos a la tinta. Ambos poemas se recogen en la extraordinaria edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Aníbal Núñez. Obra poética I y II (OP II 48 y 47):

TRAYECTO

Me sorprendió la voz del cobrador:
«Hagan sitio aquí atrás;
pasen hacia adelante, por favor».
Yo, que estaba pensando
en no recuerdo qué,
—fue, sólo sé, al pasar
delante de una tapia
donde, precisamente, no había nada escrito—
pasé para adelante, distraído,
y pisé a una mujer:
perdone usted, señora. ¿Le hice daño?
Ella pensó, seguro, que tenía
mal asentada, aún, yo la cabeza.
Y, en tanto había llegado ya el tranvía
a donde yo esperaba
bajarme. Con cuidado
para no tropezar, bajé de un salto;

y me puse a pensar
-como a quien le dan cuerda-
en que en aquella esquina
esperaba
mientras hacía el trayecto
había
que volver a empezar
y a seguir esperando,
si ya no otra parada,
otra cosa cualquiera:
-por poner un ejemplo-.
Y me perdí entre gente,
pensando, todavía,
en
qué hacer con mi ser yo,
que además es un bulto en el tranvía.

Este poema es magnífico, funciona como una secuencia que trata de presentar un tiempo cotidiano, específicamente urbano. El yo, el propio Núñez, aparece en esta composición sumergido en el tráfigo de la ciudad, sometido al movimiento de un tranvía, desde el que va interpretando un contexto social que le resulta incómodo. Más tarde, en "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29), le volveremos a ver también así, sentado en el asiento de un autobús interurbano, expresando, desde la subjetividad, su opinión sobre los personajes que integran la muchedumbre que le acompaña habitualmente por las calles de Salamanca.

En este "trayecto", como indica el propio título del poema, el hilo de la tensión dramática se desarrolla progresivamente: el yo, que se rescata del Romanticismo y del Simbolismo y connota un individualismo exacerbado, aparece y revela su fuerza contra una colectividad asfixiante y decadente

(cobradores de tranvía, señoras de mentalidad trasnochada e incrédulas con la juventud, etcétera), que termina produciendo en el yo un *shock*. Esto hace que se observe la crisis abiertamente ("qué hacer con mi ser yo" (v. 32)) y que este yo se perciba como desorientado, fluctuando entre lo individual y lo colectivo. Es el yo que va despuntando, aunque sólo sea "un bulto en el tranvía" aún (v. 33), pero capaz sin embargo de la creación poética, en mitad del caos urbano y de la muchedumbre, que, no obstante, parecen aceptarse: "Y me perdí entre gente" (v. 29). Pienso que Núñez, en los primeros años de la década de los 60, está revisando el Simbolismo francés, la poesía de un Charles Baudelaire por ejemplo, concretamente *Las flores del mal* (1857) y *Pequeños poemas en prosa* (1862).

A través de la acción que se expresa en "Trayecto", Núñez va cristalizando una inmanencia del yo en la realidad, en su contexto social más cercano. Está claro que el yo es urbano, como lo es asimismo el resto de la muchedumbre, de la masa "ortegiana", de la que el yo trata de destacarse, rebelándose contra ella, pero al mismo tiempo sacándole partido, a la manera de sentir de un Baudelaire, que se toma aquí como modelo poético. Son claras las influencias de éste, de un poema en prosa como "Las multitudes" ("Multitud y soledad -cito por la excepcional traducción de José Antonio Millán Alba de *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales-*, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre. El poeta goza del incomparable

privilegio de poder ser, a su guisa, él y otro [*idea poética y estética que también recogerá Arthur Rimbaud años más tarde*].²⁷ Como las almas que vagan buscando un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno" (BAUDELAIRE ²1994: 66)).

También le influye otro poema en prosa de Baudelaire, "Pérdida de Aureola" ("mi aureola, en un movimiento brusco, ha resbalado de mi cabeza y caído al fango del macadán. No he tenido valor para recogerla. He considerado que es menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos. Y luego me he dicho que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo bajas acciones y hacer el crápula, como los simples mortales. Heme, pues, aquí, tal como veis, enteramente igual a vos" (BAUDELAIRE ²1994: 129-130)). El poeta, como los otros, es o se hace urbano impelido por la fuerza del movimiento de la gran ciudad.

Me parece lógico que Núñez parta de la lírica de Baudelaire, porque ésta representa la Modernidad, la ruptura con lo antiguo. También el tema de la ciudad proviene de él, concretamente de su soneto "A une passante", recogido en *Las flores del mal (1857)*: "La

²⁷ El comentario en cursiva y entre corchetes es mío. El propio Núñez, en su extraordinaria traducción de las *Iluminaciones (1889)* de Arthur Rimbaud, concretamente en su "Pequeña introducción", recoge esta idea, revisada por Rimbaud, de que el poeta puede ser él y otro, citando la fuente de primera mano: "En la archiconocida e inagotable carta que Arthur Rimbaud dirigió a su amigo Paul Démeny el 15 de mayo de 1871, el poeta viene a decir: "Pues Yo es otro. Si el cofre despierta clarín, no es en absoluto culpa suya. Esto me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento...: la sinfonía se remueve en las profundidades o viene de un brinco a escena"" (OP II 1995: 389).

rue assourdissante autour de moi hurlait" (BAUDELAIRE²1993: 362). Curiosamente, en la extraordinaria traducción de este soneto por parte de Luis Martínez de Merlo, éste y Alain Verjat, responsables de la edición, introducen una nota al pie de página que entronca con el sentido último de los comienzos poéticos de Núñez: "Este poema corresponde a la vena urbana que Baudelaire ha cultivado más que cualquiera de sus predecesores. Poeta de ciudad moderna, aunque abomina de ella la necesita a la vez, Baudelaire se debate en esta paradoja por la que la escritura se abre paso" (BAUDELAIRE²1993: 363).

La ciudad, lo urbano como símbolo de progreso, también se filtra a las *Iluminaciones* (1886) de Arthur Rimbaud, que Núñez traduce en 1971, pero la forma en que está tratado el tema urbano por Núñez, su naturalidad, agilidad y subjetividad formales alejadas de una concepción estética de la poesía, me recuerdan la poética de un Blas de Otero, concretamente "Poética", de *En castellano* (1960): "Escribo/ hablando" (cit. por la edición del autor, OTERO²1981: 55). Además, como acertadamente señala María del Pilar Palomo, "Escribo/ hablando" es "una poética que encierra, en su falsa superficialidad, un sentido funcional de la lengua poética" (PALOMO 1988: 90).

Cito "Parábola":

El hombre fue: Por nada
preguntó. A darle cuenta
de que estaba con él -en pro y en contra-
en calidad, por siempre, de compañía,
acudieron las cosas.

Después tuvo

la nunca concertada visita de la muerte
ante su puerta atónita.
En revancha,
el hombre creó a Dios: Pregunta sin respuesta.

Aquí, en "Parábola", Núñez abunda una vez más en su no trascendencia, en la presencia de un yo inmanente, muy próximo al existencialismo surgido tras la Guerra Civil española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ante la "visita de la muerte", del verso 7, el hombre crea a Dios "En revancha" (v. 9), pero aquél viene a ser una pregunta sin respuesta (v. 10), lo que aboca al nihilismo. Núñez parece entroncar así con la crisis existencial que sufre un Blas de Otero en 1946 y que se expresaba a través de un libro como *Ángel fieramente humano* (1950).

Núñez, como le ocurre también a un Jenaro Talens en "El tren de Dios funciona sin billete de vuelta", de *En el umbral del hombre* (1964), parte, por tanto, de Dios y de esta conciencia de precariedad existencial que no es suya y que "ha rebasado los límites de lo particular subjetivo para proyectar en lo universal humano" (Víctor GARCÍA DE LA CONCHA 1987: 546), algo que, sorprendentemente, no contradice del todo los razonamientos poéticos vistos en "Trayecto", en relación con la recuperación del yo y del individualismo —de la subjetividad en definitiva—, porque el existencialismo, aunque no es un modelo de vanguardia, se articula a través del yo en un tiempo y en unas circunstancias. Pienso que toda esta mescolanza está obedeciendo al contexto sociopolítico bastante caótico que se vive en los primeros años 60.

A primera vista Núñez parece optar, de una parte, por la poesía existencial y no tanto por la *poesía social* de un Blas de Otero, y, de otra, también se sitúa muy cerca de la poética del "retorno a la intrahistoria" que habían estado desarrollando los miembros del Grupo de Luis Rosales años atrás (GARCÍA DE LA CONCHA 1987: 844). Es cierto, sí, que tanto "Trayecto" como "Parábola" se están refiriendo a dos constantes temáticas que son claves en la poesía de generaciones poéticas españolas muy anteriores a la de Núñez: el ser y Dios. Pero estos dos temas, junto a los de la infancia [también tratado por el Simbolismo de un Rimbaud, concretamente en sus *Poesías 1870-1871* y en *Iluminaciones (1886)*], la situación política y social de España, la palabra y el de la solidaridad (Félix GRANDE/Tomás SEGOVIA/Antonio HERNÁNDEZ 1980: 280 y ss.), son temas estos que se van a tratar ya de otra forma, algo que ya habían avanzado los poetas de la *generación de los 50*, más favorables a una poesía como comunicación y conocimiento que a una poesía social, salvo casos esporádicos.

Ejemplo de caso que ratifica esa salvedad es el libro de Ángel González *Grado elemental (1962)*, que Núñez tomará como paradigma de sus *Fábulas domésticas (1972)*, y del que Emilio Alarcos Llorach afirma que supuso "la crítica de los postulados tradicionales y rutinarios de una sociedad que no se ha parado a analizar su posible justificación, la inclinación de lo vacuo e inconsciente de la mayoría de los principios recibidos de nuestros mayores" (ALARCOS LLORACH 1996: 35).

Pese a que "Trayecto" y "Parábola" proyecten una tímida recuperación del yo, filtrando el prurito subjetivo de una nueva generación, de la que P.L. Tedde de Lorca, en 1966, por ejemplo, afirmaba ya que el razonamiento se había convertido en la clave de todo el discurso y hacer de la juventud universitaria, frente a las generaciones anteriores, más emotivas y sentimentales en su expresión (TEDDE DE LORCA 1966: 15),²⁸ lo cierto es que hay que esperar a 1967, a "(2.^a carta a Merry Fine, U.S.A.)" concretamente, de "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (OP II 27-28), para poder percibir con toda claridad el desacuerdo del yo, del individuo, frente al *nosotros*, a la colectividad, a través de un tipo de razonamiento apoyado en la subjetividad, algo que llama poderosamente la atención:

"Ya no me gusta
tanto Joan Baez: se cansa
uno de prometer que venceremos
-o we shall overcome-"
(vv. 20-23)

Estos cuatro versos ponen de relieve que Núñez, como gran parte de su generación, está cansado de falsas promesas incumplidas y además señalan un inconformismo frente al convencionalismo de su tiempo, lo que termina produciendo una fuerte insatisfacción en el yo, descollando así una actitud mucho más libertaria que marxista. Otro miembro de la *generación del 68*, José María Álvarez, al que ya aludí en el capítulo

²⁸ Cfr.: "Hoy en día preguntar es mucho más incisivo, mucho más halagador para la inteligencia que la confusa, borrosa respuesta" (George STEINER 1991: 129). Preguntar va a ser una constante, y hacerlo sobre el estado de un tiempo y de una realidad, aún más.

anterior, es todavía más tajante a este respecto. Cito nuevamente su poema "Decline and fall", escrito en París y fechado en marzo de 1968: "No hay que darle más vueltas./ Este siglo no tiene solución" (ÁLVAREZ ³1993: 118).

El nihilismo anarquista parece reaparecer por tanto. Conviene recordar que los fascismos y los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX acabaron menoscabando el auge del yo y del individualismo expresado a través de las vanguardias. En 1967, año de la edición de *29 poemas*, el yo aún sigue anulado por el poder y sus mecanismos de control. No hay espacio para el individualismo, para la persona, no lo permite el contexto político y social del momento: la dictadura del general Franco en el interior de España y la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam en el exterior, pero tampoco el contexto cultural (poético), abocado como se está a la moda de una estética y de una poética de carácter social, cuyo sostén es un realismo político, algo a lo que sorprendentemente también termina sucumbiendo el propio Núñez.

En la edición de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, los editores de ésta, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, citan en su página introductoria a *29 poemas (1967)* una nota escrita por Ángel Sánchez en la solapa de la primera edición de este libro: "Buscan ambos [Núñez y Ángel Sánchez] con visión y forma diferente su expresión literaria para dejar constancia de la realidad con la que son solidarios" (OP 1995: 23).²⁹ Sin embargo esta nota está

²⁹ Los corchetes son míos.

sesgada, porque los editores de la edición omiten unos datos importantes.

Al acceder a los Fondos "Leopoldo de Luis", de la Universidad Carlos III de Madrid (Getafe), he podido manejar la primera edición no venal de *29 poemas* (1967), impresa en la imprenta salmantina Artes Gráficas Vitor. En ésta, la nota citada más arriba hay que completarla con el fragmento siguiente: "En el material más inmediato comprueban que todo está por hacer -amor, pueblo, libertad- o deshacer- guerra, amenaza nuclear, enajenación. Tienen en preparación nuevas entregas".

Esta nota me sirve de premisa, porque es clave, en ella Núñez y Ángel Sánchez están proponiendo un proyecto poético a corto plazo, que se concreta en dejar constancia de su tiempo, de su presente, del que participan de una manera activa. En este proyecto lo fundamental es el concepto de *realidad*: contenido que se expresa con una *forma poética*, que es distinta en cada uno de los poetas que comienzan a escribir poesía en los 60 y que es lo único que posibilita la canalización del yo. Por tanto, para Núñez y Ángel Sánchez describir las circunstancias de su contexto social y político más inmediato se impone a otros propósitos poéticos.

Hay que aludir aquí sobre todo al **orden mundial**. Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el mundo se encuentra escindido en dos bloques, político y económico, bajo las influencias de las superpotencias estadounidense y soviética. Ambas, a un lado y otro del

Telón de Acero, coexisten en un espacio de Guerra Fría y larvada violencia lejos de los centros de poder. Asimismo la propia palabra orden parece connotar un control importante sobre la sociedad civil, algo que paradójicamente choca con el Estado del Bienestar al que parece haberse llegado en los años 60.

En España concretamente, los 60 y 70 son un período de crisis y de contradicción, ya que por una parte esa sociedad civil es libre para consumir (Primer, Segundo y Tercer Planes de Desarrollo), pero, por otra, sus libertades públicas ni se desarrollan ni se garantizan. En la España franquista de abril de 1963, por ejemplo, se ejecuta la pena de muerte de Juan Grimau, acusado de ser un ejecutivo clandestino del Partido Comunista de España. Por eso un número cada vez más elevado de jóvenes españoles comienza a preguntarse sobre el estado de la situación en los últimos años 60 y primeros 70. Esto tiene que ver con el nuevo talante analítico de los jóvenes de la generación de 1968, al que ya aludía páginas atrás P.L. Tedde de Lorca.

En la nota de la solapa de *29 poemas (1967)*, repito, Núñez y Ángel Sánchez proponen una solidaridad con la realidad, muy próxima a la poética de "la solidaridad con el hombre" del Blas de Otero posterior a *Redoble de conciencia (1951)* (PALOMO 1988: 88) y que conecta con la idea que se tiene del intelectual *engagé*, a modo de un Jean-Paul Sartre por ejemplo.

La situación, la realidad, parece erigirse así como un punto de partida en la lírica de Núñez. Por un lado el contexto político y social español, la dictadura de Franco y, por otro, la Guerra de Vietnam

en el contexto internacional, no permiten otra cosa en los 60. Aunque los temas poéticos se tratan de otra manera, formalmente más radical en el plano de la expresión, lo político y lo social, frente a lo poético y lo estético, se imponen, impregnando con mucha claridad los primeros libros de Núñez. No obstante, lo político en su lírica no es una militancia marxista, como sería el caso de un Gabriel Celaya, sino una intencionalidad ética, desde la que se trata de acceder a la realidad más próxima, desde un yo, nunca desde el dogma del partido político por ejemplo.

Aludir a la guerra o a la amenaza nuclear como se hace en el texto de la solapa de *29 poemas (1967)*, reafirma esa intención moral, algo que me hace pensar en un Núñez, en los 60, lector de la obra poética y del pensamiento político de Machado (“—Antonio Machado, ¿cuáles son [le pregunta un periodista], en su opinión, las verdaderas causas que amenazan destruir la paz del mundo? —*Una de ellas es el hambre, cuyo origen está en la mala distribución de las mantenencias y de la población. Otra es la escasa fantasía del hombre para imaginar los horrores de la guerra, sin la más directa experiencia de ellas. Otra es la ideología batallona de la burguesía, con su dogma activista y su culto al STRUGGLE FOR LIFE. Otra, por fin, es la incurable barbarie y el sadismo de las multitudes urbanas*” (MACHADO 1988: 1820-1821)).³⁰

³⁰ Los corchetes, la cursiva y el subrayado son míos. Estas palabras de Antonio Machado son de 1935, anteriores a nuestra Guerra Civil de 1936-1939 y de la 2.ª Guerra Mundial.

La corriente de pensamiento pacifista parece filtrar por tanto a la lírica de Núñez en 1967. Es lógico, porque si en las anteriores palabras de Antonio Machado, de 1935, se invocaba la falta de "fantasía" para imaginar el horror de la guerra, en 1967, aquélla no era necesaria ya, porque la televisión ya había ocupado un espacio en muchos hogares españoles, comunicando y ampliando, a través de las imágenes, los estragos del napalm sobre los cuerpos desnudos de los vietnamitas.³¹

La preocupación por el estado de la situación y el problema del acceso a la realidad es clara. El primer poema con que abre su obra poética Núñez, "Te dijera de veras alegría" (29P 25), es ejemplo de ello, porque refleja, desde su primer verso, "Te dijera de veras alegría", una tensión poética que evidencia un tono de imposibilidad muy significativo, incluso elegíaco:

Te dijera de veras alegría
mira esa nube en forma de cupido
vamos a contar mentiras
flechando *tralará*
la rosa de los vientos
si no fuera
al alcance
de la mano este oscuro
vivir contra corriente
a dos pasos de la espiga desahuciada

³¹ De hecho, en 1972, próximas las elecciones presidenciales, Richard Nixon, presidente de los Estados Unidos de América, llegó a pensar en el lanzamiento de la Bomba Atómica sobre las selvas de Vietnam. El 1 de marzo de 2002 la opinión pública conoció las conversaciones sobre este asunto entre Nixon y su vicepresidente Henry Kissinger (Premio Nobel de la Paz en 1973), a través de las grabaciones de la Casa Blanca.

el mañana perdido
en la última estación
tanto no que callar
y cierto el muro
buscando la salida de poderte decir
rescatadas palabras:
CIELO
AZUL
ya no sea
cegar una ventana ya cegada.

En este poema, Núñez apunta una atmósfera de cierto sentimiento de dolor contenido con la que se trata de comunicar el estado emocional del yo acerca de la situación, de la realidad de su tiempo: la falta de alegría. Esta comunicación de un "yo" a un "tú" es imitación de los procedimientos poéticos de los miembros de la *generación de los 50*, concretamente del uso del recurso del "hipócrita lector", que hunde sus raíces en la tradición más cercana, en el "correlato objetivo" de un Cernuda o de un Dámaso Alonso, y que acaba proponiendo un distanciamiento humanista de la realidad, presente también en la poesía de un Baudelaire o de un Elliot, que Núñez debía estar leyendo en esos años.

En "Te dijera de veras alegría" Núñez consigue abrir también su lírica a la posibilidad del conocimiento de una situación, de una realidad próxima e incierta pero a la vez directa, algo que a primera vista también parece contradictorio, respecto a ese intento de alejamiento citado arriba y que parece anticipar sus *Fábulas domésticas* (1972): por eso no escribe en el primer verso de este poema "te digo" o "no te digo", sino que prefiere la expresión "te

dijera", mucho más ambigua. Esta incertidumbre desde el yo al "tú" está marcada asimismo por una falta de expectativas. No hay futuro: "el mañana perdido" (v. 11). A esta falta de futuro, en 1967, se le añade además otra particularidad: el yo se sitúa en esa realidad "en la última estación" (v. 11), en la marginación: "a dos pasos de la espiga desahuciada" (v. 10).

Ante este contexto social tan negativo, dado que en 1967 hay poca libertad de expresión, el yo termina levantando la mirada al cielo, solicitando la misma acción en el otro (su hipócrita lector) a quien se dirige: "mira esa nube en forma de cupido" (v. 2). Es posible, por tanto, escapar, pero sólo a través de la imaginación: ver en una nube la forma de cupido "flechando tralará/ la rosa de los vientos" (vv. 4-5), lo que recuerda la poética romántica de un Wordsworth, el decadentismo de un Baudelaire y, más cercano a la tradición lírica del propio Núñez, la poética renacentista de un Garcilaso de la Vega, concretamente expresada en su *Égloga Segunda* a través de Albanio (cito por la extraordinaria edición de Consuelo Burell): "Fijos los ojos en el alto cielo/ estuve boca arriba una gran pieza/ tendido, sin mudarme en este suelo" (GARCILASO DE LA VEGA ¹³1988: 69).

Núñez también acaba conectando con la poética de un Blas de Otero, que expresa dicha mirada, esa perspectiva de abajo a arriba, humanista como la de Garcilaso de la Vega, ejemplificada en un texto como "Las nubes", y que Sabina de la Cruz sitúa en "los años 1966, 1967 y 1968" (OTERO 1980: 8): "En la hierba posan

dos breves libros: el de Fernando de Rojas y los *Pequeños poemas en prosa* (...) Las nubes se deslizan, serenas, por el hondo azul, metamorfoseando los bordes, tomando cambiantes formas de islas, rostros, faunas incógnitas...Una nube morada fue dilatándose de sur a norte, estrechando y serpenteando sus riberas. Acaso adquiriendo una fugaz semejanza con Viet-Nam" (OTERO 1980: 115). Como en el Baudelaire de "Las quejas de un Ícaro", de *Las flores del mal* (1857) ["Quant à moi, mes bras son rompus/ Pour avoir étreint des nuées" (BAUDELAIRE ²1993: 570)], Blas de Otero y el propio Núñez tienen "rotos los brazos/ por haber abrazado nubes".

Lo dicho hasta aquí parece demostrar que Núñez, a través de sus lecturas de la tradición poética española y universal, está asimilando e incorporando no sólo su entorno poético, sino también unas lecturas que se están llevando a cabo lejos de España, en Europa, y que configuran en Núñez –como en el resto de los miembros de la *generación del 68*– una nueva poética apoyada en una intencionalidad cosmopolita.

No obstante, al ser su punto de partida poético una situación, una realidad y un tiempo muy próximos, la lírica de Núñez no parece participar sin embargo de un proyecto extemporáneo. Por eso "Te dijera de veras alegría" acaba reflejando el contexto político del tardofranquismo –el de 1967 concretamente–, y sirve para aproximarse a él. Permite ver unas circunstancias: el yo, por ejemplo, quisiera escapar de la realidad, negativa y desencantada, debido a la cerrazón de un sistema sin libertades fundamentales como es el de la

dictadura del General Franco, que sólo propone el silencio como alternativa: "tanto no que callar" (v. 13), pero no puede. Ahí está para expresar y cristalizar ese silencio la aparición en el poema de una palabra tan significativa como *muro* ("y cierto el muro" (v. 14)), que es expresión simbólica de represión y al mismo tiempo metáfora de imposibilidad, ya que en este muro parece buscarse una salida a la falta de comunicación y conocimiento ("buscando la salida de poderte decir/ rescatadas palabras" (vv. 15-16)). Los versos finales ("cuando pronunciar/ CIELO/ AZUL/ ya no sea/ cegar una ventana ya cegada" (vv. 17-21)) son muy reveladores.

Aunque este poema, "Te dijera de veras alegría", no permite la evasión de una situación, de una realidad, porque se es solidario con ella, sí se presta a ser espacio de renovación en el que luchar es posible. Se lucha contra los convencionalismos sociales y poéticos, y se hace a través del yo y de una expresión formalmente transgresora: uso de capitulares en "Te dijera de veras alegría", o de minúsculas en "Rima", fechado éste en marzo de 1971 (*OP II 77*), cuyas fuentes literarias se sitúan en la poesía de Jorge Manrique (copla 3.^a de *Coplas a la muerte de su padre*) y en la de Gustavo Adolfo Bécquer (composición XXI del *Libro de los Gorriones* (1868) y primera carta de *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861)):

La vida es la ruleta
en que apostamos todos el amor es algo
maravilloso el tiempo
es oro nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar

que es el morir *españa*
es una grande y libre
el trabajo es salud los sueños sueños
son obras son amores
y –aparte de poesía– qué eres tú?³²

Este poema, "Rima", a ocho años de "Trayecto" y siete de "Parábola", lleno de tópicos, demuestra todo lo que he dicho en relación con la oposición yo/colectividad, el yo comienza a despuntar y a destacarse, filtrándose a través del sentido funcional de la lengua poética de Núñez que el poema le permite. Además, el verso 10 de "Rima" ("y –aparte de poesía– qué eres tú?") señala una función metalingüística, la referencia de un mensaje al código, en este caso poético ("aparte de poesía"), pero también marca una función referencial: la pregunta "y (...) qué eres tú?" obedece, a través del recurso del hipócrita lector, a la necesidad constante de inquirir del yo acerca de su situación y estado anímicos en la realidad. Todo ello me hace pensar, por tanto, en un intento por parte de Núñez de amplificar expresivamente una realidad limitada –de 1967 a 1974–, que interpreto aquí muy negativa, y que el análisis de los diversos temas de su lírica deberá organizar y fijar su magnitud exacta.

³² La cursiva es mía.

1.2. LA REPRESIÓN.

Aunque *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)* pertenecen a años de edición diferentes, cinco poemas de *Fábulas domésticas (1972)*, concretamente "Bella en el secador", "Desertor del arado los domingos", "Fumando espero al hombre que yo quiero", "Fábula del tigre que fue rebelde" y "Fábula del perro policía", estaban escritos ya entre 1967 y 1968. Además de oportuno, este dato que ofrecen Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí (*FD 41*), editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, me parece interesante por lo que tiene de revelador.

Desde el punto vista temático, no se puede hacer un corte tajante entre *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*, porque los catorce poemas de Núñez incluidos en *29 poemas (1967)* sirven para introducir a un contexto social que en *Fábulas domésticas (1972)*, después, se verá con un mayor y mejor calado, debido sobre todo a la notable extensión de *Fábulas domésticas (1972)*, a sus treinta y dos poemas.

29 poemas (1967), y concretamente "Te dijera de veras alegría" (*29P 25*), contribuye a establecer un marco: la falta de expectativas que hay en 1967. El sistema político, social y económico español en que se sitúa la lírica de Núñez no garantiza el libre desarrollo de la persona. En 1967 no hay una perspectiva de "futuro" a corto o medio plazo, porque pensar en él está prohibido. Por eso el tema de la represión es fundamental, aparece en buena parte de las

composiciones de *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*.

Entre 1967 y 1974, España es un país estable, pero lo es a través de la represión que el poder franquista apoya y fomenta. Para muchos, dicha estabilidad es analizada como un estancamiento de las libertades públicas que, a primera vista, tampoco facilita la creación poética. A pesar de que en 1966 se produce una pequeña apertura con la Ley de Prensa ("Ley Fraga" de 15 de marzo de 1966), esta Ley no satisface la necesidad de libertad de expresión que anhela la sociedad española. Es verdad que el control por parte del Estado sobre el mundo de la comunicación se relaja algo, al suprimir el control previo de las publicaciones periódicas,³³ pero la posibilidad de la multa y del secuestro de aquéllas se mantiene, al mismo tiempo que se promulga, dos años más tarde, la Ley de Secretos Oficiales de 5 de abril.³⁴

El Estado sigue censurando por lo tanto todo aquello que se aparta de su criterio político y moral, aunque lo haga ocultamente. También en Núñez, como tantos otros, padece mucho ese control por parte del

³³ La Ley de Prensa es bien recibida en un principio: "todos debemos cooperar (...) a que esta experiencia no se frustre mientras se logra un perfeccionamiento de las normas vigentes, que asegure con más amplio y eficaz ejercicio de *libertad responsable*" (AA.VV. 1966: 1-2). Sin embargo, más tarde esta ley se vuelve contra el libre ejercicio de la libertad de expresión, cuando a Joaquín Ruiz Jiménez se le exige el título de periodista para poder ejercer opinión (AA.VV. 1966b: 182-184). En consecuencia, no es extraño la desilusión de Ruiz Jiménez en 1967.

³⁴ Cínicamente, el 1 de julio de 1968, ante la necesidad de informar sobre las sentencias del Tribunal de Orden Público, el presidente del Tribunal Supremo afirma que sólo facilitará las que sean de mayor interés.

Estado. Dicho control sobre las publicaciones se cebó con *Fábulas domésticas* (1972), concretamente con tres de sus poemas, que fueron suprimidos de la primera edición de este libro.³⁵ Estos tres poemas son los siguientes:

TRÍPTICO DE LA INFANCIA

1

nos llevaron al tubo de la risa
ya bajo las banderas que ganaron el mapa
al tubo de la risa y qué alegría
recobrarlos contentos y felices
a cada vuelta de los caballitos
recién ganado el vértigo descalza la esperanza
los tiros de la guerra aunque nosotros
chupando un pirulí
pegajosos de espuma azucarada
éramos mientras tanto
la dicha de la casa
(mickey mouse en las ferias juraría:
"aquí no pasó nada")

2

y la escuela después donde aprendimos
a ser buenos cristianos por la gracia
de dios y las calderas sulfurosas
de aquel pedro botero
los himnos nacionales en columna de a dos
la interminable tabla

³⁵ Estos tres poemas, antes de aparecer en la extraordinaria edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí (*OP* 47-49, 57-58 y 62), se dieron a conocer al público por primera vez bajo el título "Tres poemas tachados de *Fábulas domésticas*" (Núñez 1992b: s. pág.), en la revista de literatura que dirige José Luis Puerto, *Encuentros*, n.º 17-18, primavera de 1992, s. pág..

del siete que aún nos sigue
robándonos el sueño tanto cuento
de niños ejemplares y de mártires
precoces que no iban
a robar fruta verde o por morera
al patio de las monjas donde estaba
a punto de surgir refugium peccatorum
la refulgente virgen a llevarnos
qué aburrido con ella a coger lilas
para el altar de mayo (quien más diera
ganaba
un peldaño hacia el cielo
con papá y con mamá si no eran rojos)
(y, a nuestro pesar, eran)

3

porque ancha es la puerta y espaciosa la senda que lleva a
la perdición

por aquel tiempo fuimos instruidos
por las buenas conciencias se acercaban
nuestro día más feliz nos prometieron
y ante el pan celestial no desvelamos
-los zapatos lustrosos mordiéndonos los pies
cercados los pasteles por encajes-
el misterio anunciando: almidonada fecha
que en los años siguientes no podríamos
casi reconocer en las palabras
solemnes que inculcaron en nosotros
las costumbres decentes:
la sarta dolorosaglorioso del rosario
la visita al santísimo: toda la mise en scène
del colegio de pago donde fuimos
incapaces -sumisos entre
tanto misterio y ases deportivos-
de echar de menos ciertas caras
("es estrecha la puerta que conduce")
que quedaron atrás adiós muchachos
quienes ahora encontramos por la calle
su buenos días servil mirando al suelo

SOBRE LA OSCURA FAZ DE LA MADERA

un muchacho con tiza
marca la puerta de su casa
cierra el último anillo
de la diana
da unos pasos atrás... años más tarde
repica el aldabón gana la tibia
ternura del hogar
rebasando el umbral y no repara
en el borroso blanco picoteado
por los dardos de entonces:
CUANDO ÉRAMOS PEQUEÑOS
blandiendo mala leche ERAN LOS BUENOS
QUE SALVABAN EL FUERTE A ÚLTIMA HORA
CERCADO POR LOS MALOS sentiría
más aliento en la silla
menos frágil la sopa y cesta arriba
el regreso al trabajo

pero hoy no distingue la diana
(lostiemposhancambiado)
ni aún menos la cabeza del patrón
en su preciso centro
saltando de un disparo

REFLEXIONES MORALES ANTE UNA FOTO DE UNA NIÑA
VESTIDA DE PRIMERA COMUNIÓN

(empaquetada en una tarta nupcial de tules y
organdises con gesto de cabreo forzando una sonrisa
a jesusito de mi vida sufriste la prueba de los
focos del fotógrafo)

la cofia era de perlas
cultivadas los guantes
de gasa la sonrisa
del carmín de tu tía
el libro guarnecido
de nácar con el lomo
dorado y reluciente
igual que la custodia del santísimo
el rosario de plata
labrada zapatitos
de charol el vestido
de vuelo almidonado el almidón
se extrae de la patata

el labrador que labra la patata
vela su crecimiento subterráneo
acaba malvendiéndola
para usos industriales o privados
el labrador que guarda sus ahorros
para decir
"la cofia era de perlas..."
de su hija de seis años.

No me extraña en absoluto que la censura se ensañase con estos poemas, porque con ellos Núñez intenta socavar los mitos de la postguerra española, criticando los valores morales impuestos por el sistema franquista, que, desde el término de la Guerra Civil (1939), somete a la mayor parte de los españoles, desde sus infancias, a un silencio alienador, a través de la represión, reprimiendo todo conato de libertad de conciencia. En ellos se rechaza por ejemplo la religión católica, con sus mártires y sus símbolos, con sus falsos modelos a imitar, que no facilitan precisamente la rebeldía contra la injusticia social. Hay que tener en cuenta que "Tríptico de la infancia" (FD 47-49) está respondiendo a la experiencia vital que Núñez vivió durante su infancia escolar con los Maristas de Salamanca. Todo esto apoya la tesis de que Núñez no rompe con los temas de generaciones poéticas anteriores —con los de la *generación de los 50* por ejemplo—, donde el tema de la infancia es capital y ocupa un lugar destacado.

Núñez no es el único que hace referencia a la represión que se ejerce sobre la infancia desde el ámbito religioso. También Félix de Azúa, miembro de la *generación del 68*, ha hecho referencia a ello en un poema magnífico, "Pero no es uno el sueño", de *Edgar en Stephane* (1971): "¿De nuevo tú, horrible sacerdote?// Aquí, sí, ven aquí y habla conmigo/ besa mi anillo, no te espantes" (AZÚA 1979: 74). Pero no sólo la represión sobre el desarrollo de la infancia, también filtra al propio acto de la creación literaria. La censura acaba convirtiéndose así en *autocensura*. A ello se refería ya en 1968 un excelente escritor, Ignacio Aldecoa (cito

por la magnífica edición de su esposa, Josefina Rodríguez de Aldecoa): "—No. He tenido, como todos los escritores, el problema de mi propia autocensura, ya que escribimos pensando en que la obra sea publicable.»" "«No me he sentido jamás libre para expresarme y me siento coartado con la idea de la censura»" (ALDECOA ⁷1981: 37).

Sin libertad de expresión y conciencia, el sistema franquista se dirige hacia la represión. Entre 1967 y 1974 dicha represión la ejerce el poder franquista desde sus instituciones, pero también los ciudadanos afines al régimen, los "hombres de orden". Estos individuos son tipos con los que el yo se encuentra habitualmente, por ejemplo en la calle. Esto se ve muy bien en "Arcángel de la paz" (29P 26-27), en donde se ofrece la descripción de uno de estos sujetos de orden con apego a la costumbre y mentalidad de la época:

"se quebró su solemne simetría
de hombre recto —por eje la corbata—
y volvió la mirada a la otra acera:
alguien había violado
la sagrada
quietud de aquella calle:"
(vv. 1-6)

Si desde una acera de la vía pública alguien nombra "libertad" (v. 7), desde la otra acera sin embargo —"y volvió la mirada a la otra acera" (v. 3)— se grita "orden", ya que lo correcto, socialmente, es "no hablar de", "gritar la" o "nombrar" LIBERTAD,

porque para estos hombres de orden la palabra libertad es una palabra tabú.

En "Todo empezó en un día como otros" (29P 29-31) se relata la vida (privada) de uno de estos hombres "de orden" (IV/v. 12), desde que nace ("frágil retoño/ de un honorable árbol genealógico" (I/vv. 6-7)), hasta que muere públicamente a "seis columnas" en algún periódico consentido por el poder (IV/v. 25). La ékfrasis de esta clase de hombres (*de orden*) perteneciente a la alta burguesía española es sencilla. Según Núñez, se especifica en cinco acciones muy concretas: pisar firme, toser respetablemente, dar los buenos días a la portera, oír misa solemne y, por último, jugar a ser rey mago otorgando caridades al prójimo (IV/vv. 15-21).

Estas composiciones, "Todo empezó en un día como otros" y "Arcángel de la paz", recuerdan mucho el poema "Apología del libre", del libro de José Agustín Goytisolo *Salmos al viento* (1958). En éste, como en los de Núñez, se presenta a un tipo de la alta burguesía franquista: "Grande y poderoso eres oh prócer/ oh singular prestigio nuevo Craso" (pág. 31). Estos tipos, estos hombres de orden, según Goytisolo, ponen el poder a su servicio, a su interés personal:

"Porque la libertad está en tu firma
porque tu reino sí que es de este mundo
porque nada te puede ser negado eres
el prototipo de hombre insigne
para el que han dictado las leyes y los cánones
la caridad y el premio"
(pág. 32)

Pero el sistema represivo del régimen franquista en estos años [1967-1974], además de sustentarse en estos hombres de orden cotidianos, también se reafirma en otros muchos elementos del Estado autoritario, con los que termina extendiendo su control a otros ámbitos. Antes de seguir viendo de qué manera se manifiesta esta represión a través de sus tres primeros libros, creo conveniente hacer —aunque sea somera— alguna referencia acerca del autoritarismo, con la única intención de contextualizar dicha represión.

El autoritarismo del régimen franquista descansa en el poder carismático, omnipotente e incontrolado del Jefe del Estado, el general Francisco Franco Bahamonte. España está sin Constitución, pero se rige a través de una serie de leyes: las 12 Leyes de prerrogativas, promulgadas entre 1939 y 1973, por las que a Franco se le otorgan unas atribuciones extraordinarias en todos los órdenes. En el ejecutivo: el derecho a nombrar gobiernos y promulgar leyes; en el legislativo: puede elaborar (decretos-leyes), derogar (derecho de veto) y sancionar (bajo firma) leyes; y, por último, en el judicial: firma sentencias de muerte, o indulta.³⁶ No hay separación de poderes, tampoco libertades públicas. El peso del ejército sobre la

³⁶ Según Ramón Salas Larrazábal, durante 1939-1945 se firmaron 28.000 penas de muerte. (SALAS LARRAZÁBAL 1985: 18-19). Se ejecuta asistidos por la Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de febrero de 1939 y su complemento, la Ley para la supresión de la Masonería y el Comunismo de 1 de marzo de 1940. Se ejecuta siempre por delito de rebelión militar. Esta forma de intervenir contra una supuesta subversión (aunque bajo leyes de lucha antiterrorista) llegó hasta el año 1975, con la aplicación de la Ley de Fugas.

sociedad civil es indiscutible: de los ciento trece ministros habidos en los sucesivos Gobiernos-Franco, treinta y tres han sido militares y cuarenta y dos miembros de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. De todo ello se desprende la falta de diálogo entre el poder franquista y la sociedad civil española. El poder, así, se manifiesta en una sola línea: la represión.

Por eso no me sorprende que en *29 poemas* (1967), primero, y en *Fábulas domésticas* (1972), después, la represión sea el tema predominante. Como señalé más arriba, ésta se encuentra firmemente asentada en la mentalidad cotidiana de los españoles que están de acuerdo con el orden establecido. La propia palabra *domésticas* del título de su segundo libro alude a este aspecto nacional o interior donde se desarrolla la represión (Fernando LÁZARO CARRETER/Vicente TUSÓN 1981: 375). A esto se le añade la palabra *fábula(s)*, que, con su valor atemporal y espacial universal, potencia la expresión. Por tanto, si la fábula es doméstica, lo es porque restringe sus límites, se atiene a, especifica circunscripción.

Asimismo la represión en muchos casos no se acepta, aunque no cabe duda de que está afectando mucho a las personas con muy poca preparación cultural. Ejemplo de ello son los obreros, a los que Núñez trata de soliviantar, y lo hace arremetiendo contra su servilismo. Esto se ve muy bien en "Creía" (29P 26):

CREÍA
en todo lo dispuesto
mantenía

la aprobación del jefe
la conciencia brillante
el pantalón planchado
conocía el alto fin
de su deber cumplido
al día
le preguntaron
por el color del alba
el sabor de la lucha
vaciló finalmente
salió sonó un portazo
(no hubo milagro:
el viento
resultó ser el solo
convicto autor del atentado)

En este poema la represión se sitúa en el orden laboral y no sólo en la calle, como ocurría en "Arcángel de la paz". En "Creía" el trabajador no conoce "el sabor de la lucha" (v. 12), quizá porque no se la haya planteado nunca, ya que es un hombre que está sometido a una jornada "laboral de ocho horas/ con remesas" (vv. 10-11), como señala Núñez en otro poema, concretamente en "Fábula del espectador" (FD 53). En "Creía" resalta sobre todo esa obediencia absoluta a la jerarquía del sistema, puesto que se mantiene "la aprobación del jefe" (v. 3), el orden establecido.

Esta constante referencia al orden no es exclusiva de la lírica de Núñez, participa de un tiempo en el que el orden, como finalidad de la represión, está muy presente en estos años, incluso en la poesía que están escribiendo los poetas de la generación poética española anterior, la *generación de los 50*. Núñez, por ejemplo, recoge el tema de la represión de José Ángel Valente, concretamente de *Treinta y siete*

fragmentos (1971), de un poema tan extraordinario como "(Crónica, 1970)":

Vienen los torturadores con sus haces de muerte.

El cuerpo derribado bajo el golpe metódico
de estos hijos del pus y de la noche
más libre es que nosotros.

Los torturadores son ángeles del orden.

Comemos orden
(con sus haces de muerte)
castrados finalmente como especie.
Comemos orden.

Nunca naceremos.

(VALENTE 1989b: 40)

Todo este orden, como resultado de la castración y de la falta de expectativas, se termina aprobando. Así ocurre con la mayoría de la población obrera española. Sin embargo, la clase obrera, en los 60, se está comenzando ya a constituir en una fuerza importante tras las huelgas asturianas (de noviembre de 1961 a mayo de 1962): "las huelgas de la primavera de 1962 habían cambiado muchas cosas: puede afirmarse que el comportamiento de las clases dominadas, su manera de organizarse, su enfrentamiento con el Poder, su propia conciencia de protagonismo cambian esencialmente desde entonces" (José Antonio BIESCAS ²1994: 343). Estas huelgas continuas suponen un despegue y un despliegue muy significativo de la izquierda española. Tienen una consecuencia: las CC.OO. se ilegalizan el 16 de febrero de 1967 (año de la publicación de *29 Poemas*). La

movilización obrera responde a la inercia **huelga-represión-huelga**.

El sistema franquista tiene mecanismos para restablecer el orden a través de la represión. Tiene dos clases de policía por ejemplo: una policía fácilmente identificable por sus atributos, que reprime en público, y otra, sin embargo, poco identificable, que reprime en el ámbito privado. A la primera policía responde "Soneto grisáceo" (OP II 63), fechado en noviembre de 1969:

Te vistieron de gris con uniforme
te dieron una chapa y una porra
y saliste a la calle tan conforme
con permiso oficial de armar camorra

dispuesto a demostrar todo lo enorme
que es tu amor a la patria que en la gorra
viene representada aquiliforme
aunque en el fondo no es más que una zorra

dejaste el azadón que hoy enmohecido
dormita en el corral que abandonaste
—se puede uno ganar bien el cocido
sin trabajar—: aquel maldito traste
áspero sucio feo retorcido
no es como la pistola: ¡qué contraste!

El paralelismo entre el propio título del poema, "Soneto grisáceo", y el primer endecasílabo, "Te vistieron de gris con uniforme", es sorprendente. El color gris predomina en esta composición tan significativa. Que por una parte el uniforme de la policía represiva de Franco sea el gris y que por otra el soneto se califique como grisáceo, potencian mucho

la visión negativa de Núñez sobre su tiempo más próximo.

A la segunda clase de policía hace referencia "Fábula del perro policía" (FD 52):

sabueso desdentado
no del todo: conservan
tu masticar de cada día las prótesis
caninas oficiales
la paga extraordinaria y el honor
de ser reconocido
como un guardián celoso
del orden prepotente en tu doble
cometido de cancerbero -orlado
por semanal incienso
y una intachable hoja de servicios-
y eficaz husmeador de pasos ilegales
de improntas digitales descarriadas..
ve a avisar a tu amo
llévale la panoplia de decretos
al borde de la cama
ve a lamerle el asiento dignatario
corre a dorar sus distintivos vuelve
al lugar destinado para que
te lledes a la boca
los restos del festín pero no olvides
-ejercita tu rabo entre las piernas-
las instrucciones (ya amarillas)
para el empleo del timbre
de alarma fiel mastín que viene el lobo

En este poema, su propio título es muy indicativo. La palabra "perro" tiene un valor catafórico, porque resume lo que el lector va a encontrarse en el poema: el policía es un perro al servicio de la represión, es "un guardián celoso/ del orden prepotente" (vv. 7-8). Asimismo, la policía tiene

dos cometidos fundamentales: 1., ser "cancerbero" (v. 9), cuya referencia es el perro mitológico con tres cabezas que ahora se dedica a guardar las instituciones celosamente cerradas de sus amos –entre 1967 y 1974–, y 2., ser además un perro "husmeador de pasos ilegales/ de improntas digitales descarriadas..." (vv. 12-13). Por tanto, se dedica a dos acciones: a guardar y a perseguir. Además, en la expresión "perro policía", las dos palabras, *perro* y *policía*, indican, desde el punto de vista de la fábula, la bestialidad de la represión, y señalan asimismo la idea de servilismo: lleva a su amo (al poder) "panoplia de decretos" (v. 15), lame "el asiento dignatario" (v. 17) y dora "distintivos" (v. 18). En última instancia, sirve "para el empleo del timbre/ de alarma fiel mastín que viene el lobo" (vv. 24-25). Acabo interpretando así que el lobo es por un lado esa fuerza obrera a la que aludía anteriormente y, por otro, la fuerza estudiantil.

Al igual que un Ángel González, miembro de la generación poética anterior, la *generación de los 50*, Núñez les da a sus personajes un tratamiento de animal. Las influencias de la poesía de González son palmarias al menos en sus dos primeros libros. "Fábula del perro policía", por ejemplo, está encabezado por una cita de un verso del propio González (que no he podido localizar): "con pistolas, con rifles, con decretos". Núñez elige la poesía de González como modelo poético, entre otras cosas porque en la década de los 60 González está escribiendo un tipo de poesía social muy particular, lejos ya del poema folletinesco, a través del distanciamiento que proponen la fábula y la ironía. Aunque pienso que los procedimientos poéticos que

emplea Núñez son mucho más radicales, porque acaban consiguiendo una mayor causticidad que los de González, que cumplen una función mucho más pedagógica. El poema de González "Introducción a las fábulas para animales", de *Grado elemental* (1962), ejemplifica lo que digo, además de justificar la imitación de Núñez:

Durante muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales de voz docta
de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
o necios como el ser al que glosaban.
La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
a asnos y leones, ratas, cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
al imaginativo y sutil griego,
al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.
Hoy quiero - y perdonad la petulancia-
compensar tantos bienes recibidos
del gremio irracional
describiendo algún hecho sintomático,
algún matiz de la conducta humana
que acaso pueda ser educativo
para las aves y para los peces,
para los celentéreos y mamíferos,
dirigido lo mismo a las amebas
más simples
como a cualquier especie vertebrada.
Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede

servir de ejemplo al perro
para que el perro sea
más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es asno,
y el buey más inhibido y menos toro.
A toda bestia que pretenda
perfeccionarse como tal
-ya sea
con fines belicistas o pacíficos,
con miras financieras o teológicas,
o por amor al arte simplemente-
no cesaré de darle este consejo:
que observe al *homo sapiens*, y que aprenda.
(GONZÁLEZ ³1994: 153)

Desde 1956 el rechazo contra el autoritarismo del régimen franquista aumenta mucho. Cesado de la cartera de Educación Joaquín Ruiz Jiménez en 1956, la ocupan sucesivamente Jesús Rubio García Mina (hasta julio de 1962) y Manuel Lora Tamayo (hasta mayo de 1968). No habiéndose desmantelado el Sindicato de Estudiantes Universitarios (S.E.U.), como querían la mayoría de los universitarios españoles, aparecen nuevas asociaciones de estudiantes: Sindicato Democrático de Estudiantes (S.D.E.), Movimiento Universitario (M.U.), etcétera. Todo este auge de asociaciones estudiantiles aumenta la subversión formidablemente.

Las posturas políticas se radicalizan bastante, desde 1962 ("Jamás nuestro Sindicato [S.E.U.] se rigió por cauces y maneras democráticas (...); no hay razón, pues, para que hoy alguien intente reivindicar tal cosa, o que los candidatos a los

puestos representativos del mismo organicen campañas electorales" (AA.VV. 1962: 5)),³⁷ hasta el 7 de mayo de 1967, día en el que finalmente se va a la huelga, dirigida por la Coordinadora Universitaria Democrática Española (C.U.D.E.)³⁸ y apoyada por el Movimiento de Reforma Universitaria.

1965, 1966 y 1967 son años importantes de protesta. En 1965, por ejemplo, se clausuran facultades y se abren expedientes disciplinarios a estudiantes y profesores. En 1966, el 22 de febrero concretamente, se prohíbe en Barcelona un homenaje a Antonio Machado. También se produce la "Capuchinada de los 500": profesores y alumnos universitarios barceloneses se encierran en el convento de los Capuchinos de Sarriá durante tres días, exigiendo mejoras académicas y mayor libertad de expresión en las aulas. Por último, en 1967,³⁹ la crítica contra el sistema educativo aumenta mucho. Curiosamente, 1967 es el año de la primera edición de *29 poemas (1967)*, de Núñez y Ángel Sánchez.

³⁷ Este fragmento pertenece a "Actualizando" (Editorial), en revista 24, n.º 21, Madrid, marzo de 1962, pág. 5. Como se puede observar, el SEU cae y se desmantela más bien por sus problemas internos, ya que en su seno hay diferentes corrientes de pensamiento político.

³⁸ Coordina a la Federación Universitaria Democrática (FUDE), radicada principalmente en Madrid y a Interfacultades (INTER), cuya mayor influencia se desarrolla en Barcelona.

³⁹ Para Joaquín Ruiz Jiménez 1967 será un año de enorme desesperanza y de sueños frustrados. Para una mayor perspectiva de este estado de desilusión, véase Joaquín Ruiz Jiménez, "Panorama de un año (1967)", en: AA. VV. (1968): *España, perspectiva 1968*, Madrid: Guadiana de Ediciones.

Los años siguientes, hasta 1975, son de protesta continua contra la "Universidad Imperial"⁴⁰ y contra un aparato represivo educativo que promueve el "tartufismo" (José Luis LÓPEZ ARANGUREN 1973: 98).⁴¹ Toda esta protesta estudiantil está respondiendo a la inercia **manifestación-represión-manifestación**.⁴² No responde a un proceso utópico, como ocurre en otros muchos países (Francia, Checoslovaquia, Alemania, Japón, EE.UU., México, etcétera). Es una protesta contra la dictadura del general Franco.⁴³

Ante este panorama absolutamente caótico, Núñez practica una lírica sarcástica, con la que trata de expresar de qué manera el organismo humano se

⁴⁰ Así se define a la Universidad española desde la Ley de Ordenación universitaria de 1943.

⁴¹ En 1972, José Luis López Aranguren se pregunta lo siguiente: "¿Quién va a enseñar en las antiguas y las nuevas Universidades? Tendrían que ser los jóvenes profesores. Pero el aparato represivo en que se ha convertido la autoridad académica se dispone a "meterlos en cintura" (...) (LÓPEZ ARANGUREN 1973: 98)

⁴² Esta represión es brutal en todos los núcleos universitarios. Particularmente cobra especial virulencia en Oviedo, donde la Brigada de Investigación Social (BIS) se emplea a fondo. En 1968, ETA responde a esta represión asesinando a Melitón Manzananas, inspector de la BIS. En 1969, fuerzas de este sistema represivo asesinan (presuntamente) al estudiante Enrique Ruano en Madrid: la juventud española tenía así a su héroe y mártir, como los franceses tenían ya al estudiante Guilles Tautin y los checoslovacos al suyo, Jan Palach. También en la República Federal Alemana se asesinó a Rudi Dutschke, activista de izquierdas contra el poder alemán, en muchos casos todavía nazi.

⁴³ Cfr.: "hacíamos antes de mayo revolución de mayo porque en aquellos bares parques aulas autobuses o tranvías quisimos mayo antes de mayo hicimos mayo en octubre y en noviembre en enero o en marzo vivíamos por un mayo permanente sin conocer mayo" (Jorge URRUTIA 1985: 8).

defiende de tamaña represión. La segunda parte de "Ciencias Naturales" (FD 77-80), por ejemplo, es muy explicativa, porque justifica todo esto:

II

el aparato digestivo consta
cada día de más vísceras
secretoras de jugos contra la mala leche:
el organismo evoluciona: donde
ayer mismo, es decir
en estadios
menos desarrollados del homo neo-faber
existía una defensa una estrechez
una anatómica decisión decidiendo
de aquí no pasa, no...hoy encontramos
ordenaciones celulares glándulas
gástricas entramados
epiteliales sindicados
que favorecen y proclaman
la total deglución
de los principios

(gracias a las conquistas
de la escamoteocirugía
por la gracia de Dios)

En este magnífico poema se ve que el organismo humano tiene que responder de forma visceral ante la represión, no sólo porque ésta aparece en ámbitos políticos y sociales, sino porque también lo hace en la propia esfera corporal y en la intimidad de la persona. Por eso, ante una falta de rebeldía general, los cuerpos han conseguido desarrollar, como se indica a través de la ironía, "vísceras/ secretoras de jugos contra la mala leche" (vv. 2-3) cotidiana. Es una consecuencia indudable de la resignación con que se aguanta la represión y la falta de libertad (de

expresión) en España, algo que me lleva a pensar en un Pedro por ejemplo, principal personaje de la novela *Tiempo de silencio* (1961), de Luis Martín-Santos.⁴⁴ Por tanto, "tener que aguantar y tener que callar" es la expresión de este período.

En relación con este silencio, con este miedo a expresarse en libertad, conviene recordar aquí el verso 13 de "Te dijera de veras alegría" (29P 25): "tanto no que callar", para dejar claro que dicho silencio es una constante en el contexto social en el que se sitúan sus tres primeros libros. No sólo en la lírica de Núñez, sino en la obra poética de toda una generación, la *del 68*, en la que la represión no se oculta. Fundamental, a este respecto, me parece el testimonio de Felicidad Blanch, madre del poeta Leopoldo María Panero: "Y mi casa se ve invadida por esa juventud, tan incómoda, que es producto nuestro en definitiva. Sin opiniones políticas, con una Universidad inexistente, buscan en la droga una posible salida. De ellos muchos acabarán en Ámsterdam o en París, otros son como espectros que cuando dejo de verlos unos años apenas los reconozco. Quizás esa generación de Leopoldo María fue de las peor tratadas, *en un principio soñó con derribar el régimen de Franco*

⁴⁴ En 1975 la editorial Seix Barral publica *Tiempo de destrucción*, también de Luis Martín-Santos, en la extraordinaria edición de José-Carlos Mainer. Ambos títulos, *Tiempo de silencio* y *Tiempo de destrucción*, contienen dos palabras, "silencio" y "destrucción", verdaderamente reveladoras de un tiempo/presente del que está participando también el joven Núñez.

y a los pocos se hundió, maltrecha y perseguida" (cito por Milagros POLO 1995: 261).⁴⁵

Sin embargo, la represión no solamente se produce en relación con la política, sino que también se extiende a otros ámbitos. Seguidamente, a través de varios núcleos, trataré de articularla.

a) *La represión sexual.*

En su conexión con el sexo, dicha represión también adquiere un papel destacado. A ella le dedica buena parte de sus poemas Núñez, sobre todo en *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*. No así en *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, en donde este tema no lo he visto nunca. He contado hasta doce poemas en los que directa o indirectamente se hace referencia a la represión sexual, cuatro son de *29 poemas (1967)* y ocho de *Fábulas domésticas (1972)*.

Núñez alude a este tipo de represión por primera vez en "Todo empezó en un día como otros" (29P 29-31). Me parece muy significativo que esta primera alusión se haga en un poema en el que se relata la vida de uno de esos "hombres de orden" a los que ya me referí páginas atrás. Dicho hombre de orden está casado con una mujer que un día fue "novia enrojeciendo en la pedida" (IV/v. 5). Con ello Núñez está subrayando la virginidad de la novia. En los versos 30 al 31 de este poema se apela hasta dos veces a la pureza del amor practicado por este hombre de orden. Así, en el verso 30 de la parte IV se lee por ejemplo que al morir éste

⁴⁵ La cursiva es mía.

dejará "cuenta corriente y amor tan puro". Después, en el verso 31, se compara ese amor prístino con "el que ya se lee en el epitafio". Núñez acaba así "matando" al tipo que representa la vida fácil de la alta burguesía.

Asimismo, "Todo empezó en un día como otros" revela algo en relación con la sexualidad: que ésta sólo es posible dentro del santo sacramento del matrimonio. Con ello se denuncia la moral imperante en España. En los versos 7 y 8, desde la burla, se dice por ejemplo: "la bendecida yunta/ nupcial" (IV). Son las normas del sistema, establecidas por el poder, lo que Núñez critica. Esta crítica entronca con la poética de un José Agustín Goytisolo, concretamente con el poema "Idilio y Marcha Nupcial", de *Salmos al viento* (1958):

"El camino del hombre está marcado
por las leyes sempiternas y además
la autoridad ha establecido claras normas
para estos menesteres"
(pág. 35)

La religión (católica) está jugando un papel primordial en la represión de la sexualidad. No se puede olvidar que tras la Guerra Civil Española (1936-1939) la educación de las personas está en manos de la iglesia católica. Ésta, desde el término de la contienda, impone su moral a toda la sociedad, ya que tiene en sus manos el poder sobre la Educación y el recurso a la censura, a través de la cual se prohíbe la sensualidad y el mundo de los sentidos, proponiendo sólo la espiritualidad (Sergio VILAR 1985: *passim*). Por eso, en "Todo empezó en un día como otros", las expresiones religiosas son continuas: "el camino del

bien la tortuosa/ senda del mal" (I/vv. 13-14), "que afirmaron aún más a la crisálida/ en eternas verdades por supuesto" (III/vv. 6-7) y "entregue el alma/ a dios" (IV/vv. 24-25).

Núñez conoce muy bien todo este mundo de religiosidad, porque de niño estudió con los Maristas de Salamanca. En relación con esta represión por parte de la iglesia católica, me remito a las tres composiciones censuradas de *Fábulas domésticas* (1972), a las que ya aludí páginas atrás: "Tríptico de la infancia", "Sobre la oscura faz de la madera" y "Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión".

De 1967 a 1974, la iglesia católica en España es concluyente a este respecto: la sexualidad tiene que estar dentro del matrimonio consagrado por Dios. Fuera de éste, la práctica del sexo es *pecado*, existiendo sólo, según Núñez, una larvada represión del deseo. En "Aún un disparo" (29P 34-35), por ejemplo, aparece un tipo solitario que busca consuelo "acariciando las caderas/ de una dócil tragaperras sanitized" (vv. 16-17). Hay una sustitución de la sexualidad normal por la fascinación de la máquina de juego: "la complaciente hawayana otorga/ una vez más su dádiva/ por dos monedas" (vv. 22-24). Esta hawayana irreal excita la imaginación del jugador si éste consigue "100 puntos". Lo que provoca su contoneo, y el yo, que está realizando u observando toda la acción desde un lugar privilegiado, logra la comparación a través de la ironía: la hawayana es una "-venus surgiendo de las aguas" que invita a pulsar "el botón del orgasmo

suavemente—" (vv. 33-34), siempre que salten en la máquina mil puntos. La carga sexual, subliminal, invita, como es natural, a más: "gasto". Bajo el sentido literal de la hawayana se oculta otro sentido, el anagógico, que termina expresando la alegoría, porque la hawayana, aquí, acaba representando el mundo de la prostitución.

Fuera del matrimonio, por tanto, la sexualidad es vicio. Además, dentro del matrimonio incluso se evita el sexo, porque es considerado pecado por la moral establecida. Esta idea está muy presente por ejemplo en "Este precioso dormitorio" (FD 71), donde queda muy claro que el contacto sexual de los cónyuges se trata de evitar:

"Este precioso dormitorio:
cama armario mesillas
tiene todo previsto, todo
(...)
en día laboral cama muy grande
para eludirse mejor
grandes cortinas
para esconderse mejor
luz individual
para verse peor y allá el armario
(...)
para evitar -nunca se sabe-
la tentación del salto
del tigre, con perdón, y al mismo tiempo, b),
esa posible imagen del pecado en la luna
perfectamente biselada y pulida..."
(vv. 1-3, 10-15, 17-22)

Hasta el matrimonio, pues, no hay sexualidad entre hombre y mujer. Hay falsas expectativas, deseos sexuales que nunca llegan a cumplirse. Dos poemas de 29

poemas (1967), "Te caes de dulce amor sobre tu" (29P 39-40) y "Una noche llevaron tierra húmeda" (29P 32-33), así lo reflejan. En el primer poema, la "autocompasión" logra el empalago: "Te caes de dulce amor sobre tu/ sueño azul" (vv. 1-2). La muchacha que aparece en esta composición ama a alguien por referencias: "y claro amas/ provista bien de testimonios" (vv. 15-16). Cuando no tiene apoyatura real, este amor platónico consiste en un ir y venir de suposiciones expresadas a través del anacoluto: "porque tiene/ que ser verdad lo has visto/ y lo has creído" (vv. 8-9), "nadie/ te va a negar después de tu/ es demasiado insomnio para ser" (vv. 11-13),⁴⁶ "con lo que/ tiene que ser felicidad" (vv. 20-21). Pero ahí está Núñez para abrirle los ojos a la muchacha: "y puede ser que alguien/ deje -siento decírtelo-/ hostil muestrario de metralla ciega/ sin más explicaciones" (vv. 30-34).

En el segundo poema, más explícito si cabe, se narra el encuentro fortuito de dos jóvenes, hombre y mujer, en un día de lluvia en una "acera fatal" (v. 4). El yo proyecta en el poema un pasado cercano mediante el *flash back*, que lleva al lector a conocer la relación sentimental habida entre los dos jóvenes. Se rememora así el acto del amor entre ambos, acto sin penetración: "la sangre/ ya casi entrelazada/ finalmente la mano/ilícita" (vv. 20-23). Esta "mano ilícita" es la de la muchacha, que puntualmente "sabe/ las fronteras/ exactas que estipulan/ decoro y clase media" (vv. 35-38). Mientras que el joven muchacho

⁴⁶ El subrayado es mío.

acaricia "la baba del trofeo/ entre la panda" (vv. 33-34), aun conociendo el fracaso del acto sexual.

Todo esto acaba resaltando la frustración sexual de toda una generación. La falta de sexualidad conduce a un desconocimiento del otro. Además, se promueve el machismo en el hombre y la estrechez sexual en la mujer. La falta de naturalidad en las relaciones sexuales entre hombre y mujer permite concebir la relación sexual como un objeto que hay que conquistar (que hay que rendir), no como lo que es, una parte trascendental del amor humano.

b) *La mujer.*

La peor parte de esta falta de expectativas sexuales se proyecta sobre la mujer. Desde un punto de vista sexual, lo normal es que la mujer de finales de los 60 y principios de los 70 sea una mujer que complemente al hombre y no viceversa, de aquí la prepotencia machista del hombre en la sociedad española. Dos libros, *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*, insisto, son un ejemplo de análisis social en el que se incluye a la mujer dentro de este contexto social de represión sexual.

Poemas como "Un autobús urbano rumbo al centro", "Una noche llevaron tierra húmeda", "Te caes de dulce amor sobre tu sueño azul", de *29 poemas (1967)*, y "Ya lo sabes, amada", de *Fábulas domésticas (1972)*, evidencian claramente que la mujer aparece sin demasiada conciencia de clase, ocupando un rol asignado en y por el sistema franquista.

Aunque a veces se observa algún conato de "rabia", lo cierto es que ésta termina siendo "transitoria", como se expresa en el verso 37 y ss. de "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29): "la rabia transitoria de una niña/ que el sábado siguiente/ volverá a ser la dulce cenicienta en palacio" (vv. 38-39).

Pese a que no he apreciado nunca ni machismo ni misoginia por parte de Núñez, sí se observa en su lírica una particularidad en el trato que él tiene con la mujer, sobre todo en sus primeros libros. Núñez la solivianta. Esta forma de provocación es una constante en *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*. En el terreno laboral, por ejemplo, llega incluso hasta el desprecio a través de la antifrasis, como ocurre en los versos 27 y 28 de "Un autobús urbano rumbo al centro": "—¡proletaria on the rocks/ qué tal", le dice a la muchacha de pueblo que ha venido a servir como doméstica a la capital de provincias. Le dedica la provocación irónica con la sola intención de despertar en ella un poco de conciencia social (de clase trabajadora). Además, es un intento de hacerle ver su alienación, ya que el fin de semana lo destina al ocio, a beber "martini" (v. 29) bajo un fondo de "música happy/ together" (vv. 23-24) en la última "boite" de moda (v. 26). Trabajar todos los días de la semana y divertirse frívolamente el sábado y el domingo, ritual de la sociedad de consumo que se repetirá, según Núñez, "el sábado siguiente" (v. 38), es una constante en las clases bajas de la sociedad española.

La frivolidad y el insulto se suman asimismo en "Bella en el secador" (FD 54). Aquí se presenta a una mujer, esta vez madura, secándose el pelo en una peluquería, en la que se le están aplicando en la piel "una escala/ de valores cosméticos" (vv. 11-12). Así pasa el rato, entre los juicios e "influencias del signo zodiacal" (v. 18), devanando "enredos familiares" (v. 25) y asimilando los consejos de los "consultorios sentimentales" (v. 26). Esta mujer no tiene personalidad, pero sí tiene feminidad, ya que está sentada acicalándose para el escaparate social (el "valor" por tanto es cosmético/estético -sin ética-exclusivamente), aunque ya sólo se sea -y aquí se introduce el insulto- una "oh bella/ esfinge" (vv. 6-7).

La provocación no sólo se destina contra la mujer de clase baja, también se va contra la mujer burguesa: "ella tenía de todo/ no le faltaba nada:/ hasta el olor a bosque que tanto le gustaba/ en la pasta dental", se afirma en los versos 17 al 20 de "Caperucita Roja" (FD 58-59). Asimismo, el propio título de este poema, "Caperucita Roja", es muy connotativo. Las palabras "caperucita" por un lado y "roja" por otro marcan al mismo tiempo una importante combinación de elementos semánticos. Con "caperucita" se alude y se utiliza por ejemplo el cuento popular, pero adecuándolo al presente: *caperucita* no es sólo una niña ingenua, también es aquí la mujer consentida que lo tiene todo en la vida. Por otra parte, la palabra "roja", además de ser un adjetivo que significa color,

connota una clara referencia política: ser de izquierdas o progresista.

Al contrario de lo que ocurría con la mujer trabajadora y de clase baja que aparecía en "Un autobús urbano rumbo al centro", páginas atrás, aquí, en "Caperucita Roja", esta mujer burguesa tiene más tiempo libre para destinarlo al ocio. Se puede permitir el lujo de romper con el mito del bosque-realidad-selva humana, que el sistema franquista establece para fomentar el miedo en la sociedad, porque, por una parte, no presta "atención a lo que le decían/ todos los días a las dos y media/ todas las noches a las diez en punto/ las radios todas de la vecindad" (vv. 9-12), y, por otra, además, hace caso omiso "de las palabras sabias del sabio guardabosques" (v. 15). Irónicamente, estas son las difíciles pruebas de iniciación que tiene que sufrir la heroína de este cuento popular.

Aunque en el cuento de Caperucita Roja que propone Núñez el lobo acaba zampándose a Caperucita ["el lobo la zampó" (v. 16)], dicho cuento tiene sin embargo un final feliz, como lo tiene también el tradicional, aunque de otra manera: "aunque el final (y eso es lo malo)/ de todos modos fue feliz" (vv. 25-26). En definitiva, esta mujer burguesa —esta Caperucita Roja "post-industrial y postmoderna"— es la idiota del relato que al final, incluso, logra ser feliz en la realidad, aunque ésta sea negativa para el resto de las mujeres españolas. La ironía vuelve a aparecer aquí también, porque en esta mujer burguesa cristaliza ese tipo de mujer cuyo afán de independencia es sólo estético.

La mujer no tiene vida propia en los últimos 60 y principios de los 70. Otro poema relacionado con el cuento popular, "Otro final para el cuento de la lechera" (FD 69-70), también ratifica el distanciamiento que Núñez mantiene con la realidad al mismo tiempo que presenta todos los clichés posibles que la sociedad impone a la mujer: las falsas ilusiones "en nubes de algodón" (v. 2), el casamiento o boda "ya repican" (v. 3) y esa falta de autonomía a que me refería antes, está totalmente asumida: "te lleva él, mira/por el futuro de los dos/ por el prestigio de la casa..." (vv. 8-10). El futuro para esta mujer es casarse y bien, hacerlo con alguien de/ con "título" (v. 12) para el que "(tú buscarás el sitio solamente/ para colgar el título/ el tono del papel en la salita)" (vv. 11-13). El matrimonio por tanto equivale a economía saneada para el resto de la vida, una economía boyante que pueda permitir "miles y miles de viajes cuello/ de chinchilla esquí acuático/ sobre la tersa superficie/ de los cheques en blanco..." (vv. 18-21). Todo ello se puede conseguir si la mujer es "bonita" (v. 27).

Una vez más la belleza triunfa en esta composición, como triunfa también en el contexto social de 1967 a 1974. Así, finalmente la belleza puede deshacer los prejuicios sociales entre clases. Es, por tanto, otro final feliz, al contrario que el cuento popular de La lechera, a la que se le acaba rompiendo el cántaro de las ilusiones -de futuro.

Por último, tanta alusión al cuento me hace creer que Núñez, en 1972, tiene conocimiento del análisis del cuento tradicional efectuado por Propp,

porque desde 1971 ya hay una magnífica traducción hecha por María Lourdes Ortiz de *Morfología del cuento*, de Vladimir Iakovlevich Propp.

c) Mujer y publicidad.

Del análisis de los primeros libros de Núñez constato la situación de sometimiento de la mujer al hombre entre 1967 y 1974. No me extraña esta dominación, sobre todo si se tiene en cuenta que el sistema franquista está dirigido sólo por el hombre. Por eso muchos de sus poemas se prestan a demostrar que esta humillación se realiza a través de la publicidad.

En una sociedad de consumo como es ya la española en 1967, a la mujer se la utiliza como reclamo publicitario, incitando al consumo de masas. En esta sociedad consumista la mujer no es, sino que representa sólo sexo (subliminal). Más arriba ya destacué que el sistema está fomentando en todos los ámbitos la represión, y que ésta también puede ser sexual.

La mujer no escapa a esta represión sexual, sino que además viene a representar el deseo prohibido. Basta que esto sea así para que la industria sitúe a la mujer en la oferta, como elemento (sujeto) excitante. Con ello se pretende elevar la demanda. La economía — orden muy independiente de la política en la España del Primer (1964-1967), Segundo (1967-1972) y Tercer (1972-1975) Planes de desarrollo— consigue volver a utilizar la represión de tipo sexual para una finalidad, el consumo.

La mujer se convierte así en reclamo de la industria. El sexo femenino se transforma en un instrumento "para...", y Núñez trata de desenmascarar esta situación. Lo hace a través de cuatro poemas, todos de *Fábulas domésticas* (1972): "Algunas gotas simplemente", "Todo fue sobre ruedas", "Oh, náyade, nereida, sirena, tía" y "Sueña -las manos en el volante-". En ellos aparecen cuatro productos que se quieren vender: "after-shave", jabón desodorante, anticongelante y coche deportivo.

En "Algunas gotas simplemente" (FD 66-67) la mujer es el "trofeo" que se puede llegar a conseguir si el hombre (v. 20), después del afeitado, usa un determinado "after-shave". Además se dice irónicamente de este trofeo que es "venatorio", dentro de "la colección/ de trofeos del varón que aparece en el anuncio publicitario" (vv. 19-20). De ello se infiere que la mujer que está con el varón es una amante con la que se practica el sexo en adulterio. Esto aumenta la carga de masculinidad del hombre. Este "after-shave" permite la relación sexual del hombre más allá del matrimonio, no de la mujer.

En "Todo fue sobre ruedas" (FD 67-68), la futura relación sexual entre mujer y hombre depende del uso de un jabón desodorante. No usarlo habitualmente puede llevar a la soltería. Aquí la mujer está en una clara desventaja respecto al hombre, porque es ella la que debería haberse lavado -lo cual ya es de por sí muy significativo- con el jabón desodorante del anuncio publicitario: "la aureola indiscreta de la axila/ convirtieron la afinidad en franca/ retirada de él

vergüenza en ella" (vv. 10-12). A través de la ficción de la vergüenza (aquí es la verdadera persuasión) se consigue una mayor afectación al producto —el jabón desodorante— por parte de la masa de consumidores (de sexo femenino).

En "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía" (FD 70-71) se trata a la mujer de manera similar a los dos poemas anteriores. Aquí es un anticongelante sin embargo el producto que se anuncia en un cartel "en pleno escaparate" (v. 9). El reclamo publicitario es una mujer hermosa de "muslos/ apetitosos" (vv. 4-5). Si el anticongelante sirve para que no se congele el mecanismo de un coche, la imagen de una mujer sexualmente atractiva supone así descongelar también la sexualidad del consumidor. Aunque al final, la represión (sexual) se vence y, como escribe Núñez en los versos 17, 18 y 19, se termina entrando en la tienda "comprando cualquier cosa/ en desagravio, buenas tardes,/ por nuestros malos pensamientos".

Por último, también en "Sueña —las manos al volante—" (FD 73) la fascinación de la velocidad creada por un coche "deportivo" suscita en el tipo/conductor la evasión de la realidad (v. 16). A través del coche deportivo se consigue a la mujer/princesa. Sin embargo, aquí la ficción de novela de caballerías, que es como se plantea el anuncio publicitario, no termina felizmente, porque el caballero no alcanza a la mujer soñada, sino la muerte, en accidente de tráfico.

Estos cuatro poemas acaban confirmando con claridad que en la lírica de Núñez la mujer nunca es tratada desde un punto de vista particularmente

machista o misógino. Hay que tener en cuenta que entre 1967 y 1974 no se puede ser realista sin pedir "lo imposible", y "lo imposible" aquí sería la emancipación de la mujer en un contexto social, cerrado y estrecho, como es la España del régimen franquista.

En *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)* la provocación constante a la mujer, no se dirige nunca desde la frustración sexual (de Núñez), obedece más bien a una intención solidaria con la situación social –injusta– que padece injustamente la mujer. Núñez arremete contra un tipo muy particular de mujer, la que acepta el rol impuesto por el hombre y que es vista por éste como un animal de compañía. Núñez tiene claro que aquélla durante el matrimonio engendra hijos, decora y acompaña, y que cuando el "animal" envejece, lo terminamos encontrando en la peluquería de barrio, acicalándose, como así aparecía ya en "Bella en el secador" (FD 54). Antes del matrimonio, por tanto, si la mujer no es bella, es considerada como una trampa para hombres incautos.

El motivo de la "mujer-trampa" aparece en sus primeros libros. Los cuatro poemas anteriormente vistos, "Algunas gotas simplemente", "Todo fue sobre ruedas", "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía" y "Sueña –las manos al volante–", insisten en esta idea de la "mujer-trampa" que el sistema (manejado por los hombres) mantiene, y con la que se especula inmoralmemente. La mujer es cebo para que el consumidor compre un determinado producto (industrial). Núñez lo expresa así, explícitamente, en "Todo fue sobre ruedas" (FD 67-68): "la cuidadosa trampa de su rostro con

lágrimas" (v. 22). El motivo de la "mujer-trampa" se endurece todavía más si se relaciona con el verso 19 de este poema, en el que se alude al hombre como una "presa fácil".

Todo este clima de inmoralidad en relación con la mujer aumenta mucho. Por un lado he visto que el poder, a través de la censura, no permite ninguna clase de sexualidad en la creación cultural del tipo que sea, mientras que por otro cierra los ojos ante tanta sexualidad explícita como se manifiesta en el orden comercial o económico. Esto a primera vista parece una contradicción importante, pero no lo es, ya que bajo este motivo de la "mujer-trampa" se subraya algo que es fundamental: el intento por parte del sistema franquista de frenar la autonomía de la mujer en el plano social.

El poder está permitiendo el desnudo del cuerpo de la mujer en el anuncio para fomentar la economía mediante el consumo entre 1967 y 1974. Pero si se observa bien, no hay contacto sexual. Por tanto, no hay pecado, y la moralidad se protege desde el plano subliminal. La mujer es una trampa, sí, pero como tal, se está avisando del pecado, aunque éste, inexplicablemente, siga estando ahí, manifestándose como signo de lo prohibido.

Ante semejante perspectiva (pecaminosa) de la mujer en el sistema, no me extraña que Núñez no dirija su provocación a la mujer en general, sino hacia un tipo de mujer alienada, sumisa e ignorante que no toma conciencia de su falta de libertad como persona. En poemas como "Fumando espero al hombre que yo quiero"

(FD 51) y "Diana cazadora" (FD 76) por ejemplo, alude a ello. En estos poemas aparecen dos mujeres, verdaderos ejemplos de lo que la mujer no debería ser en opinión de Núñez.

En "Fumando espero al hombre que yo quiero", cuya referencia exacta es el mito contemporáneo de Sara Montiel como mujer fatal, la mujer espera pacientemente la llegada del amor. Se dice de ésta que es una "niña emancipada" (v. 1). Esa espera, literalmente, es sinónimo de "represión" (v. 1). Sin embargo, hay algo contradictorio en este poema: por una parte se afirma de esta mujer que es/está "emancipada", pero por otra se dice de ella que es "niña", no adulta. Esto me lleva a suponer que esta mujer, aunque posiblemente haya alcanzado la mayoría de edad civil (veintiún años), no ha conseguido todavía la verdadera mayoría de edad, la que evidencia un proyecto de emancipación personal, porque depende de la llegada de un hombre a su vida para que la suya se reavive y, lo que es más importante, se reafirme. De ahí la comparación que Núñez hace de esta "niña emancipada" con una especie de Penélope postmoderna en espera de su Ulises particular, por eso teje "la ausencia de su hombre" (v. 11).

Esta mujer, en "Fumando espero al hombre que yo quiero", es una mujer fuerte cara al exterior, es una "pantera" que "se aburre en el acecho" (v. 7). Aunque particularmente, la verdad de esta mujer no remite ni mucho menos a la letra de la conocida canción de Sara Montiel: "SINTIENDO ESE PLACER/ DEL HUMO EMBRIAGADOR/ QUE ACABA POR PRENDER LA LLAMA ARDIENTE/DEL AMOR" (vv. 13-16), algo, por cierto, que

me recuerda bastante a la poética de un Manuel Vázquez Montalbán, concretamente a "Conchita Piquer", de *Una educación sentimental* (1967): "(...) él llegó en un barco/ de nombre extranjero, le encontré en el puerto/ al anochecer" (pág. 17/ vv. 4-6); poética por otra parte a la que el propio Núñez alude y elude el 17 de junio de 1972 en una entrevista con motivo de la reciente publicación de sus *Fábulas domésticas* (1972) ("»Yo no inventé la pólvora -responde Núñez-. Por aquel entonces [1968], el polígrafo M.V.M. [Manuel Vázquez Montalbán] andaría con lo mismo (toda comparación es odiosa)" (Ramón L. CHAO 1972: 45)).⁴⁷

La verdadera realidad es que esa "pantera", esta "niña emancipada" que aparece en "Fumando espero al hombre que yo quiero", vuelve todas las noches sin haber cazado nada. Vuelve como una fiera frustrada a su guarida: "a tu tiniebla íntima" (v. 19), en donde parece reinar una importante necesidad de sexo: "tus ganas/ de salirte de madre/ de que salten las lunas del asediante armario" (vv. 26-28). Todo ello revierte una vez más en el gran tema de la represión, en su subtipo, la represión sexual. La mujer tiene que ocultar su deseo.

También "Diana cazadora" es un poema muy indicativo, porque abunda mucho en la frustración sexual, incluso de una manera más directa que en "Fumando espero al hombre que yo quiero". Conviene recordar aquí que Diana es una divinidad romana, hermana del dios Apolo y diosa de la caza, lo que se presta al sarcasmo. En "Diana cazadora" el yo, frente a

⁴⁷ Los dos corchetes son míos.

la descripción topográfica del lugar ("botellas", "espejos", "humo: ambiente" (v. 7) y a la descripción en parte prosopográfica de la mujer ("—tus ojos erizados de pestañas—" (v. 10)), asume una perspectiva de análisis etopéyica:

Lo que dicen tus ojos nada tiene
que ver con lo que dices: ¿por qué, entonces,
desmientes lo que gritas, lo que eres
incapaz de gritar y, sin embargo,
colocas en la tensa
cuerda de tu pupila, ahora anegada
de brillo de botellas, espejos, humo: ambiente?
(pero buscabas algo más, confiesa,
que un terreno propicio para poner tus cepos
—tus ojos erizados de pestañas—)

pero, no, cazadora, diana vespertina:
lo que dice tu voz espanta la bandada;
acabará la presa por renunciar al cebo
y volverás sin nada que llevarte a la boca,
sin nada que se lleve tus ganas al carajo.

Como en "Fumando espero al hombre que yo quiero", en "Diana cazadora" esta mujer felina (entre "cepos" y "cebos", por lo tanto *mujer trampa*) vuelve a su guarida "sin nada" que llevarse a la boca, "sin nada" que elimine para siempre su frustración, su falta de sexo. Núñez, a través de la ironía, está recogiendo el modelo poético de un Garcilaso de la Vega, del verso "Íbate tanto en perseguir las fieras?", de su conocida *Égloga Segunda*. La represión de la sexualidad, y concretamente la de la mujer de los últimos años 60 y principios de los 70, se interpreta así como incuestionable. Al menos, como se ve, la lírica de estos primeros libros (*29P* y *FD*) la recoge con toda

claridad, concibiéndose como problemática social bastante evidente en el contexto social del que participa el propio Núñez.

Como ya dije anteriormente, Núñez se encuentra muy alejado de un carácter machista o misógino en el trato que se le concede a la mujer. No hay machismo ni especial misoginia, aunque sí hay encono a veces, dirigido contra ese tipo de mujer cuya sexualidad está reprimida no sólo por el sistema, sino por ella misma. Por tanto, hay represión y además "autorrepresión" sexual. Todo ello, pues, contribuye sin duda a la alienación de la mujer en el sistema social establecido, produciéndose una disminución orgánica en su naturaleza: la sexualidad. Por eso no me resulta extraño que el tercer libro de Núñez, *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, parta de la voz de la mujer (madre) —de lo femenino— y no de la del hombre en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (NNR 89-90), interpretándose como un intento de recuperación de la naturaleza, invocándola lejos de toda alienación posible: "«Antes quiero decirte de qué modo/ su auxilio invocarás" (vv. 1-2). No obstante, sobre la naturaleza ya volveré más adelante, al final de este capítulo.

1.3. LA VIOLENCIA.

La represión aparece siempre en contextos de violencia. Los años 60 y 70 son un ejemplo de guerra larvada, numerosos conflictos bélicos se desarrollan en muchas partes del mundo (Vietnam, Palestina, Ulster, etcétera). La política de bloques (EE.UU./capitalismo, U.R.S.S./comunismo) y la Guerra Fría contribuyen al sometimiento del resto de los países, que muchas veces se ven en la disyuntiva de alinearse con uno u otro bloque dependiendo de su situación geográfica.

Así ocurre por ejemplo con el llamado "Tercer Mundo", que se convierte en un verdadero campo de pruebas donde las dos superpotencias experimentan y miden sus fuerzas, apoyando a regímenes o guerrillas de uno u otro signo político según sus intereses más perentorios. También en las ciudades aparece un nuevo tipo de guerrilla, la urbana, que practica el terrorismo, y que cree en el uso de la violencia como medio válido para transformar la sociedad y conseguir sus fines políticos.

La violencia, por tanto, es casi diaria durante los 60 y 70. Basta con abrir cualquier periódico de esos años en cualquier hemeroteca para comprobarlo. Si defino la violencia como el empleo de la fuerza de alguien o algo contra alguien o algo con el fin de someterlo a su voluntad o exterminarlo, el concepto de "violencia" está intrínsecamente unido al de "poder". La obtención del poder o su perpetuación conlleva la violencia en muchas partes del mundo. En este sentido, los medios de comunicación social contribuyen mucho a que esa violencia se contemple como

representación de un interesante espectáculo, desde el distanciamiento.

La violencia aparece en bastantes poemas de Núñez, sobre todo en *29 poemas (1967)* y en *Fábulas domésticas (1972)*. He contado ocho poemas en los que la violencia se observa con mucha claridad: dos de *29 poemas (1967)*, "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" y "Canción", y seis de *Fábulas domésticas (1972)*: "Parábola del puñetazo", "Muchacho a la caza de pájaros", "Aquí os quisiera ver astuto gato", "Todos los desperdicios", "La distinción de un cigarrillo largo" y, por último, "Si su actual oficio no le llena".

La lectura de estos ocho poemas indica que Núñez es muy consciente de que está asistiendo, desde la perplejidad, a dos tipos de violencia: una, implícita o estructural, y otra, explícita. Con la primera se somete a la sociedad que está permanentemente bajo el control del poder; con la segunda, sin embargo, se trata de dominar lo que está fuera de ese control, lejos del poder. En este sentido, no hay poema de Núñez entre 1967 y 1974 en el que no se trate de desenmascarar de qué modo se practica ese control, tanto en España como en el resto del mundo.

En relación con la violencia implícita, en "Muchacho a la caza de pájaros" (FD 59-60), por ejemplo, el poder establece unas condiciones favorables para el uso de la violencia. En sus versos 12 y 13 se describe la acción siguiente: el mundo de los adultos regala pistolas "colt" y "luger de calibre 7" (de juguete) a un niño en el día de su santo. Más tarde, y

con el consentimiento de los padres y del sistema que así lo permite, el niño, ya adolescente, consigue licencia para obtener una escopeta, esta vez no de juguete, sino capaz de ser cargada con munición real, "de plomo" (v. 25), con la que persigue, acosa y mata a los pájaros. Esta persona ya está preparada para matar, porque está habituada a la violencia desde la infancia.

De 1967 a 1974 el régimen franquista proyecta en la sociedad no sólo la represión, sino que además prepara a la persona para tener y mantener contacto con aquélla a través de un entorno favorable para la acción violenta. A ello, aunque de forma oculta, se refiere Núñez en los versos 47, 48, 49 y 50 de "Muchacho a la caza de pájaros":

"más tarde
-los pájaros volaron-
tuvo ocasión de comprobarlo
en más sensibles blancos."

Se sabe que la educación en la violencia engendra más tarde la represión. Si la violencia se aprende desde la infancia, es lógico pensar que la reacción del individuo violento ante cualquier asunto que se le escape a su control, será resuelto de manera violenta. Por tanto no se empleará el diálogo para la resolución de los problemas, sino la fuerza bruta. Núñez es consciente de todo esto.

A ello se refiere "Parábola del puñetazo" (FD 55). Aunque en su título aparece la palabra "puñetazo", el poema no alude sin embargo a agresión física alguna. La composición aborda la falta de diálogo en una asamblea indeterminada (no se especifica si se trata de

las Cortes Españolas o de una asamblea clandestina de cualquier partido político también español). Pienso que son más bien las Cortes, ya que Núñez emplea la palabra "derechazo" dos veces, en los versos 1 y 2 del poema. Además, el contexto político en que se sitúa la acción de violencia implícita, una asamblea en la que no se dialoga sino que sólo se aguanta y espera, así lo justifica.

En esta composición concretamente, "Parábola del puñetazo", interpreto que la minoría política no tiene derecho a expresar sus ideas y proyectos de futuro a través de la palabra. No sólo eso, además no puede ni siquiera negar, no tiene derecho de réplica frente a la mayoría. Si acaso consigue un turno de contestación, lo hace tras rellenar "los impresos necesarios" (v. 10), respetar "los márgenes precisos" (v. 11), guardar "cola" (v. 12) y, sobre todo, esperar "pacientemente" (v. 13). Y aunque al final se conceda "el permiso/democráticamente" (vv. 19-20), este tipo de democracia así descrito connota sin embargo la falsedad de un régimen franquista, que es autoritario y cuyo soporte es el "quorum suficiente" (v. 13) por un lado y el "estudio desapasionado" (v. 15) de la "cámara reunida" (v. 16) por otro, para conceder o no el consentimiento o "beneplácito" (v. 16) y obtener el derecho a la palabra y poder manifestarse como oposición. Aun así, se produce la violencia implícita y la posterior frustración (vv. 16-23):

"la cámara reunida le dio su beneplácito
y le estampó su sello amoratado
en la otra mejilla.

concedido el permiso

democráticamente, el agredido
lanzó tímidamente un puñetazo
al hueco que dejara al ausentarse
tranquilamente el agresor.

(aplausos).

De otra manera aparece también la violencia implícita en la España de 1967-1974. Lo hace a través de la forma publicitaria que fomenta el consumo, pero que curiosamente, desde el plano subliminal, está ofreciendo mensajes que se apoyan en la violencia como instrumento que tiene el poder para ejercer el control sobre la sociedad civil. Bajo un motivo, el de la limpieza doméstica del hogar, en "Todos los desperdicios" (FD 63-64) se expresa un sugestivo y particular deseo por acabar con el desperdicio, porque éste viene a ser la subversión. Tres observaciones me llevan a creerlo así. Primera, lo paradójico: no es normal que dentro de la gama de posibles desperdicios esté tanto el producto para salvar a la persona de "lentas digestiones" (I/v. 6) como el producto destinado a paliar las "nocivas tomas de conciencia" (I/v. 7). Por tanto, tomar conciencia de algo parece ser aquí un desperdicio para alguien o algo.

Segunda, entre los versos 13 y 14 hay un encabalgamiento muy significativo: "es símbolo en el mundo/ libre de garantía" (I). Asimismo el verso 13 se puede leer con independencia del verso 14. Al preguntarme qué es, a qué se debe referir *símbolo en el mundo*, pienso que es a la "marca", verdadero connotador que aparece en el verso 12 ("siga nuestro consejo nuestra marca"). También el encabalgamiento obliga a relacionar la palabra "mundo" con la palabra "libre".

Esta relación sintáctica obliga a establecer una nueva isotopía, pero esta vez semántica: *mundo libre*, que después hace referencia a un contexto político como es el mundo libre, que en 1972 concretamente, —en plena Guerra Fría entre los Estados Unidos de América y la Unión Soviética— es el mundo capitalista. En este orden occidental se crean desperdicios de toda índole, formas expresivas y materiales ideológicos que si no entran dentro de "la estética y la higiene de la casa" (I/ v. 10), se eliminan, siendo su efecto que "—la basura resulta así invisible—" (I/v. 3), y también que el sistema, para sí, en "cada/ situación" (I/vv. 3-4), se procura la "asepsia" (I/v. 15).

Y una tercera y última observación: contra la subversión, "alguien/ vela en alguna parte/ por su seguridad" (I/vv. 17-19). Además, las partes II y III de "Todos los desperdicios" confirman lo que vengo diciendo: "ni una mosca/se mueve" (II/vv. 3-4):

"Y si el vuelo de alguna
más osada se atreve
a descubrir lo oculto
—a pesar del hermético sellado—
es abatida rápida y sencilla
mente con el producto adecuado y preciso
(véase nuestro catálogo)."
(III)

En medio de esta enorme tensión, de toda esta violencia implícita que se desarrolla a partir de un contexto político de Guerra Fría mundial, la violencia se erige en instrumento capaz de acallar/silenciar todo pensamiento que no participe de su ideología y que pueda escapar a su control.

Lejos del empleo de la violencia física, la violencia psíquica es sin duda la que se emplea contra la sociedad civil con mayor asiduidad, porque cala mejor a todos los niveles de la estructura. La utilización por ejemplo de la amenaza es habitual en estos años 60 y 70. Así me lo parece cuando leo "Si su actual oficio no le llena" (FD 72). El control por parte del poder sobre la sociedad civil es determinante, porque se establece mediante la presión de la amenaza velada desde un centro de enseñanza a distancia, en el que se imparten, irónicamente, cursos de "Agente/ Secreto" (vv. 9-10) o de "Técnico en Radar" (v. 17):

"Si quiere
información completa y gratuita
de todos nuestros cursos patentados
no deje de enviar este cupón

de lo contrario le enviamos
(libre de gastos) a su domicilio
un técnico en ovejas descarriadas
exalumno del centro"
(vv. 21-28)

La ironía, aquí, facilita que la verdad sea vista con el suficiente alejamiento como para que la realidad y su situación predominante -el control establecido- conmuevan, porque bajo ese velo de ignorancia casi cotidiana (cualquiera se puede matricular en estos "cursos"), el Estado y sus mecanismos de control -político y social- te envía un asesino o un torturador ("un técnico (...) exalumno del

centro") para presionar y evitar que el sujeto se descarríe.

Por otra parte ya, también la violencia explícita está presente en estos años. Esta forma de violencia aparece en su lírica en relación con la crítica, siempre muy cáustica, a la política exterior de los Estados Unidos de América. En el orden occidental, las izquierdas europeas asumen como uno de sus fundamentos más importantes la resistencia contra el poder estadounidense, que es interpretado como imperialismo. Los tres primeros libros de Núñez se impregnan de todo esto.

La crítica a los Estados Unidos de América filtra a su lírica, por eso ha de ser contextualizada, y hay que hacerlo en la larga tradición española de recelo contra los Estados Unidos, resultado de la guerra Estados Unidos-España de 1898, por la que España perdió sus últimas colonias de ultramar: Cuba y Filipinas. Desde esa rendición, el poder de los Estados Unidos es visto como "poder yanqui" por la gran mayoría de españoles y por el propio Núñez, como prepotencia política y económica, pero sobre todo militar.

A todo este resentimiento, producido por la impotencia militar española, habría que sumarle además que en 1948 Estados Unidos no concede a España –por recomendación de Gran Bretaña y Francia– sus ayudas económicas dentro del Plan Marshall. Más tarde, la estrategia logística de la política exterior de la Administración Eisenhower decide sin embargo que España es un país estratégicamente bien situado en el mundo, porque abre y cierra el mar Mediterráneo. Por ello se

produce un acercamiento estadounidense al Estado autoritario de Franco.

Fruto de esa aproximación, en 1953 se firman tres acuerdos o pactos que podrán volverse a negociar nuevamente entre Madrid-Washington, así se hizo en 1963, 1967, 1969 y 1975. España recibe créditos del Eximbank de Washington por valor de sesenta y dos millones y medio de dólares, a cambio de que España ceda su suelo para la instalación de bases militares de utilización conjunta en Torrejón de Ardoz, Zaragoza, Morón y Rota. Esto es visto por parte de la izquierda española (en la clandestinidad) como un nuevo proyecto imperialista de la política estadounidense, que aumenta todavía más el recelo contra los Estados Unidos de América, sobre todo a partir de 1962, año en el que la presencia militar pasa a ser además nuclear, algo que el incidente de Palomares en 1966 se encargó de subrayar, al caérsele a un avión estadounidense una bomba nuclear en la costa española.

Pienso que Núñez es consciente de todo esto y de que la presencia en España de los militares estadounidenses no es determinante para la defensa real de la sociedad civil española. Al contrario, la intelectualidad española sabía, porque se había filtrado, que los acuerdos Madrid-Washington tenían una *cláusula secreta* ("en caso de evidente agresión que amenace la seguridad occidental...") por la que las bases se podrían utilizar para repeler agresiones soviéticas contra Estados Unidos. Todo esto, por tanto, más que verse como protección, es analizado —en los años 60 y 70— como posibilidad de agresión nuclear contra España,

lejos de territorio estadounidense. Es una nueva forma de imperialismo, esta vez consentido por las instancias del Estado autoritario de Franco. Consentimiento que no comparte Núñez. Así lo refleja su propia lírica, porque en ella se confirma una resistencia, siempre ofensiva, a la política exterior estadounidense, debido a que la política exterior de Estados Unidos somete al resto del mundo, y lo hace utilizando la violencia, tanto implícita como explícita.

Un extraordinario ejemplo de utilización de toda esta violencia implícita se describe en "Aquí te quisiera ver astuto gato" por ejemplo (FD 61). Enfrentando dos planos, el de la tradición europea al de la postmodernidad estadounidense, el poema señala, mediante el pastiche, cómo el *gato con botas y pulgarcito el violento* parece sucumbir ante la fuerza de los *batman* o *superman*. Si aquéllos utilizaban como única arma el ingenio, estos últimos usan en cambio la máquina y la violencia como fuerza. Resultado de esa caída de la cultura europea y asunción de la estadounidense es la creación por ejemplo de un *james bond* por la cultura inglesa. Este *james bond* y la *cía* son "expertos en Karate" (v. 17), y por tanto protectores del orden mundial. Núñez, irónicamente, parece advertir de todo esto a través de su lírica. Asimismo recomienda que hay que tener cuidado con ellos, porque están "adiestrados en lucha submarina/ apagan en silencio un corazón/ a cien yardas tomándose un daiquiri" (vv. 18-20).

Queda claro, por tanto, que hay una utilización evidente de la violencia. Implícita, porque

el poder la implanta en la superestructura de la sociedad, y explícita, porque la C.I.A. la utiliza en todo el mundo, contra los Estados que no aceptan su ideología ni su orden. El medio: la amenaza, la enseñanza y práctica de la tortura, aunque el ejemplo mayor de utilización de violencia explícita sea la guerra evidentemente.

Entre los años 1967 y 1974 la lírica de Núñez muestra mucha preocupación por la guerra y sus consecuencias. Poemas como "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (29P 36-37), "Canción" (29P 38-39), "Aquí os quisiera ver astuto gato" (FD 61) y "La distinción de un cigarrillo largo" (FD 68-69), así lo confirman. Todos hacen referencia a una guerra en concreto: la Guerra de Vietnam (1960-1975). Esta guerra es un verdadero punto de encuentro de toda la generación de 1968, poética o no. Fue un extraordinario *shock* colectivo, un conflicto explícito que duró un período intenso de quince años y que marcó a toda una generación.

La Guerra de Vietnam reveló en el orden mundial una clara y doble situación, ética⁴⁸ y estética a la vez. Ética porque el capitalismo descubría su máscara/mascarada: dejar al hombre desnudo ante su *ruina moral*, ya que el poder del fuerte se acababa imponiendo sobre la fragilidad del débil. Por eso Vietnam es un ejemplo de resistencia, es ese "país

⁴⁸ Cfr.: "Los contemplamos [se refiere a negros y blancos] unidos por una solidaridad brutal; los vemos incendiar juntos las cabañas de una pobre aldea, pero en cambio no pueden convivir en Detroit en un mismo bloque de viviendas" (1967) (Martin Luther KING 1973: 58). Los corchetes y la aclaración son míos.

remoto del oriente" en donde "ocurre exactamente lo contrario" (ocurre que vence su tradición frente al progreso), según los versos 24 y 25 de "Aquí os quisiera ver astuto gato". Y estética, ya que la juventud responde irónicamente ante esta máscara/mascarada imperialista⁴⁹ con otra máscara: el lenguaje, con el que se hace la crítica, antes que con la violencia, aunque a veces haya evidentes conatos de ésta última.

Con Lyndon Johnson en la presidencia de los Estados Unidos de América, Vietnam es sometida a fuertes y constantes bombardeos entre 1964 y 1969. Algo más de siete toneladas de bombas caen sobre hombres y naturaleza, cinco veces más que las lanzadas durante la Segunda Guerra Mundial. A ello no es ajena la opinión pública mundial,⁵⁰ ni por supuesto el propio Núñez, lo

⁴⁹ Sobre el poder de la máscara, es interesante la siguiente reflexión: "Luego que el disfraz o máscara ha sido utilizado durante un período de tiempo considerable, tiende a fundirse con el rostro, y así se vuelve sumamente difícil "ver" el rostro a través de dicha máscara" (Colin MURRAY TUBAYNE 1976: 16).

⁵⁰ La repulsa mundial hace mella en la administración demócrata estadounidense. El 10 de febrero de 1966 George F. Kennan declara ante el Comité de Relaciones Exteriores del Senado que reconoce el infortunio de la participación militar estadounidense en Vietnam: "Estábamos apoyando un gobierno que no sólo no merecía tal apoyo, sino que ni siquiera podía aprovecharlo. Sólo podía mantenerse en su lugar mientras nosotros estuviéramos allí con nuestras fuerzas" (Bernard BRODIE 1978: 173). Sin embargo la postura belicista estadounidense se mantiene firme, porque el 6 de junio de 1966, el subsecretario de defensa de la administración Johnson, Arthur Sylvester, afirma lo siguiente en un comunicado a la prensa: "el gobierno de los Estados Unidos tiene derecho a mentir para salvarse". Queda claro que detrás de este lenguaje de poder, de su expresión, en 1973, los Estados Unidos van a llevar sucesivamente a la práctica los principios maquiavélicos para la conservación de los estados adquiridos, sólo que esta vez se llevan a cabo de una forma más cínica,

que me hace pensar en el aspecto cosmopolita de su lírica. Esos bombardeos están recogidos en "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (29P 36-37), en los versos 32 a 42:

"no sé nada. de ahí
-TELETIPOS INFORMAN DE LAS
BAJAS AL N. DE SAIGÓN⁵¹
(no importa que olvidaras
cómo era la canción
nuestra
-yo también la olvidé-)
siempre nos será fácil buscar otra
-por ahora seguirán los bombardeos-
en la fosa común."⁵²

ya que comienza por el último y termina por el primero: "Hay tres maneras de conservar los estados adquiridos cuando estos, como se ha dicho están acostumbrados a vivir con sus propias leyes y en libertad: la primera, destruirlos, otra, ir a vivir personalmente en ellos, y la tercera, dejarles vivir con sus antiguas leyes cobrándoles tributo y creando un gobierno minoritario y que te los mantenga amigos" (Nicolás de MAQUIAVELO ³1993: 19-20). La opinión pública sin embargo sabe la verdad: el periodista Walter Cronkite retransmite esta guerra para la empresa mediática CBS News. Y en muchos lugares del mundo, se confraternizaba con la causa norvietnamita. Cfr. el poema "Lamentaciones de una muchacha yanqui a eso de la medianoche", de José-Miguel Ullán en el que se tararea que "A Vietnam se fue mi amor./ Ye, ye, ye.../ Y se ha pasado al Vietcong" (ULLÁN 1966: 110).

⁵¹ La información de Núñez es fidedigna. Desde 1963 se producen de forma paralela el aumento sucesivo de soldados estadounidenses en Vietnam en más de medio millón y el aumento de la intensidad (desde 1964) de los bombardeos de la aviación de los Estados Unidos con bombas CBU. Todo esto hace causa común en toda la generación de jóvenes de las democracias libres occidentales (recuérdese por ejemplo la atrocidad acometida contra los derechos humanos el 26 de marzo de 1967, en la aldea Liep Mai, al norte del Paralelo 17º, cuyas repercusiones en la opinión pública mundial fue muy importante).

⁵² Como se puede apreciar, la actitud de Núñez ante esta guerra es de repulsa total. No le incomoda solamente de esta guerra que mueran los

Por otra parte, además de que su lírica trate la violencia de una manera tan particular, como es el caso de la Guerra de Vietnam, por este tema, asimismo, su lírica se aproxima y se solidariza a/con la situación, con la realidad de un tiempo, de 1967 a 1974, ya que se llena de actualidad. Núñez recoge así la poética de un Gabriel Celaya por ejemplo: "La poesía no es -no puede ser intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que aportar el "ahora o nunca"". "La poesía (...) lo es justamente en la medida en que se empapa hasta las heces de actualidad". (CELAYA 1952: 43; 1979: 23). Algo que el coautor de *29 poemas (1967)*, Ángel Sánchez, comparte también, porque en su composición "VIETNAM HIPOGRÍFO VIOLENTO COMO" (29P 15) amplifica la expresión de la actualidad con expresiones barrocas, como por ejemplo "HIPOGRÍFO VIOLENTO", que está tomado del primer verso de *La vida es sueño (1636)*, de Pedro Calderón de la Barca:

"VIETNAM HIPOGRÍFO VIOLENTO COMO
DUELEN LOS LABIOS

jóvenes estadounidenses, sino la atrocidad de la guerra misma sobre la población indefensa vietnamita, a la que él hace referencia a través del verso 45: "la fosa común". Núñez comparte sin duda la misma opinión que los jóvenes estudiantes parisinos de 1968. En relación con estos últimos, Henry Lefebvre cuenta un hecho ocurrido el 13 de diciembre de 1967: el matrimonio Beck, Julian y Judith, expulsados de Nueva York por el Internal Revenue Service estadounidense, llegan, en 1964, a la Universidad de Nanterre con su *Living theatre*. En la introducción a una pieza de teatro, provocan al público universitario asistente a través de una parodia contra la Guerra del Vietnam: "Abajo la guerra. -Abajo la guerra- paz en el mundo. -Abajo la guerra del Vietnam- abajo el imperialismo". Mutis por el foro. Hasta que surge una voz desde el público: "¡¡Abajo el Estado Policía!!". Era Daniel Cohn-Bendit (Henry LEFEBVRE 1976: 117).

al contar tu historia entre el napalm y la
acechanza
-el napalm deja un olor a algas quemadas en la
playa
por un viejo encargado de tumbonas y refrescos-
ahí queda no rodando por su cuenta
puercamente
llanamente ahí queda eso
COMO SI NADA"
(vv. 1-9).

Este predominio de la violencia en los tres primeros libros de Núñez no es casual, está respondiendo a una actualidad que es percibida por toda la sociedad civil a través de los medios de comunicación social. Por supuesto que gran parte de esa sociedad acepta la violencia (o porque la ignora, o porque la conoce pero calla), tanto en su aspecto implícito como en el explícito. Aunque, eso sí, también hay otra parte comprometida que se opone, y en la que hay que situar a Núñez concretamente. Frente a toda esa sociedad civil que la ignora, su lírica expresa una importante pretensión de concienciación social, de aspecto pacifista y contrario al belicismo mundial, consecuencia del contexto político, de la Guerra Fría.

En "Canción" (29P 38-39) por ejemplo, Núñez protesta y pide que "amigo si la guerra/ que no cuente contigo ni conmigo" (vv. 12-13). La carga moral es evidente. Núñez sabe que "imperialismo estadounidense" es sinónimo de "sometimiento". Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), este nuevo imperio llega primero a un espacio, a continuación lo devasta a través de la violencia y, por último, se asienta en él. En "La distinción de un cigarrillo largo" (FD 68-69) se recoge

este modo de proceder. Con la excusa de ahogar "infiltraciones comunistas" (v. 10), son los Estados Unidos los que real y definitivamente acaban infiltrándose en la zona con sus marines "de seis pies" (v. 8), regando "la jungla de napalm" (v. 20) —la naturaleza—, lo que sin duda "es un detalle", según subraya el propio Núñez en el verso 20.

Todo esto es de una bajeza moral importante. La inmoralidad del empleo de la violencia llega a su punto más alto cuando, además, esa violencia se emplea contra los países del llamado "tercer mundo" (v. 9). Países en los que el movimiento revolucionario anticapitalista, de ideología comunista, crece sobremanera a ojos de los Estados Unidos. En este sentido, me parece interesante citar unas palabras de Lin Piao, son de 1965: "la revolución mundial de nuestros días ofrece un cuadro que refleja el cerco de las ciudades (mundo capitalista) por las áreas rurales (Tercer Mundo)" (Víctor MORALES LEZCANO 1980: 277).

Dejando a un lado la lectura política de la cita de Lin Piao, me interesa destacar de ella ese contraste entre ciudad (progreso) y pueblo (tradición), estando el concepto de "pueblo" (área rural) más próximo/apegado al espacio/área de la naturaleza. Además, conviene recordar asimismo que bajo la naturaleza, bajo el humus de las selvas, entre las raíces de su vegetación, el Vietcong de Ho Chi Minh pudo resistir y aun vencer finalmente a la violencia explícita de una superpotencia como los Estados Unidos de América. Los tres primeros libros de Núñez dejan

constancia de toda esta realidad violenta, al mismo tiempo que tratan de analizar los engranajes del poder.

1.4. EL AMOR.

Se han tratado ya los temas de la represión y violencia. El amor, aunque fundamental, no constituye un tema tan importante como los anteriores. Con ello no quiero decir ni mucho menos que el amor no esté presente en los tres primeros libros de Núñez. Lo que afirmo es que el amor, contrariamente a lo que ocurre con la represión, que es constante, lo interpreto como contrapunto a estos dos temas.

Por ello, y dejando a un lado ya la represión, principal tema de *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*, el amor es el tema por el que los otros dos (represión y violencia) cristalizan. Así es, ya que tres poemas se encargan de verificarlo: "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (29P 36-37), "(2.^a carta a Merry Fine, U.S.A.)", de "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (OP II 27-28) y "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (NNR 101-102).

Bajo la apariencia y forma epistolar, el amor aparece en su lírica con la particularidad del distanciamiento. Antes de pasar a ver este alejamiento, me parece conveniente decir algo sobre este género epistolar en el que se apoya Núñez para escribir algunos de sus poemas. En los años 60 y 70, la forma epistolar en sus tres primeros libros es muy importante, lo confirma el hecho de que sus poemas terminan recogiendo el uso que Núñez ha realizado en el pasado del procedimiento epistolar.

Hay que acudir a un poema como "Te tienes que acordar (1970)" (OP II 11-23) para poder ver lo que

digo. En éste, la técnica del *collage* domina mucho, ya que entre los versos de este poema Núñez inserta materiales de poemas escritos entre 1961 y 1964. Estos materiales los incorpora, encajándolos en la composición a través del empleo de capitulares, por ejemplo en "(aquella colegiala con la que te cruzaste" (OP II 17), en la sección "CON EL TEMOR DE HACER": "(Aquella colegiala con la que te cruzaste/ no recibió jamás la carta que nunca fue al correo)/así acababa: AQUÍ/ ESTA CARTA TERMINO/ SIN UN BUZÓN DONDE PODER ECHARLA/ lo recuerdas, ¿verdad?" (vv. 1-6). Ello ofrece una idea clara del gran interés que Núñez tiene en el género epistolar en estos años. Además, lo utiliza mucho en el contexto amoroso, aunque, en bastantes ocasiones no se establezca la comunicación querida. Cito otra vez "(aquella colegiala con la que te cruzaste" (OP II 18):

"si le hubieras escrito, en lugar de "hasta pronto
llego el martes estoy impaciente mil besos"
lo que el poema decía, frases todas
ellas sometidas a un ritmo a una medida
sopesadas mil veces acabadas a torno..
ella hubiera tenido en cuenta aquel trabajo
inútil (?) y brillante que por ella tomaste
y hubiera ido a buscarte pretextando
algo más importante que lo que la retuvo

(inconvenientes, ¿te das cuenta?
de arrojar al cajón de la basura
—de la propia basura almacenada—
el fruto de un trabajo de horas y horas"
(vv. 8-20)

Como se puede ver, el amor se comunica por medio de la carta. Esto entronca con la tradición

lírca española, con el poema de Íñigo de Mendoza (Marqués de Santillana) "Carta a su amiga", y que Miguel Ángel Pérez Priego, en su extraordinaria edición de la poesía lírica de aquél, afirma que es "el ejemplo más antiguo conocido en la lírica cuatrocentista castellana" (MARQUÉS DE SANTILLANA 1999: 198).⁵³

El poema epistolar, como ya ocurriera con la conocida *Epístola* de Garcilaso de la Vega a su amigo Boscán, permite la reflexión y logra el suficiente distanciamiento en relación con unos determinados hechos. Concretamente, en los tres poemas de Núñez antes citados, estos dejan entrever que la distancia entre los amantes no sólo sirve para recuperar el recuerdo de la amada –en este caso el de la estadounidense Merry Fine–, sino que sirve también para señalar unas circunstancias reales. Alejamiento, distanciamiento no son sinónimos en estas composiciones de fingimiento, fantasía.

Así, en dos de los tres poemas citados, "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" y "3ª Carta a Merry Fine (U.S.A.)", aparece una fotografía, a través de la cual se concreta una realidad que, desde el suficiente distanciamiento, es paradójica y trágica a la vez.

En los dos poemas, "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" y "3ª Carta a Merry Fine (U.S.A.)", aparece la misma "casa estival". En el primer poema esa casa se

⁵³ En la misma nota a pie de página, Miguel Ángel Pérez Priego señala que también Le Gentil ha recogido que la *carta de amores* es un género bastante cultivado en cancioneros tradicionales, cuyos antecedentes son las *Heroidas* de Ovidio, el *salut d'amors* provenzal y el *Filostrato* de Boccaccio.

sitúa en el Océano "atlántico" (v. 29), mientras que en el segundo dicha "casa de verano" (v. 15) se sitúa topográficamente mejor: de ella se dice por ejemplo que está en el estado de Massachusetts, en West Falmouth, concretamente en la Girard Avenue, frente al Océano Atlántico. Esto es lo que hace posible que el tono epistolar sea creíble, no una impostura. La casa estival es un hecho real, porque la fotografía lo demuestra.

Por otra parte, mientras la amada Merry Fine disfruta de un tiempo de verano y de ocio, en la distancia, sin embargo, se están produciendo unas determinadas circunstancias cuya característica principal es la tragedia. En el primer poema, "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (29P 36-37), la violencia por ejemplo hace su aparición con motivo de la Guerra de Vietnam: "—TELETIPOS INFORMAN DE LAS/ BAJAS AL N. DE SAIGÓN (...) —por ahora seguirán los bombardeos—" (vv. 36-37 y 44); en el segundo, es la agresión a la naturaleza, de la que es informada con todo detalle la estadounidense Merry Fine:

«En West Falmouth (Massachusetts)
la fuga accidental
de 250 toneladas
de fuel-oil procedentes
de una barcaza embarrancada
en el 69
provocó en poco tiempo el exterminio de
un número terrible de organismos
de todas clases: peces...» según leo
(vv. 9 y 7)

Los dos poemas están proponiendo una lectura moral. Con ellos Núñez parece esperar una reacción en la amada, aunque lo que se quiere de verdad es la reacción del lector. Merry Fine pasa a ser así el hipócrita lector. Además –y esto es lo importante–, la relación amorosa, verdadera y real, entre Núñez y Merry Fine –pasado el tiempo y con la distancia por medio–,⁵⁴ sirve paradójicamente como motivo para desarrollar en el lector de estos poemas un sentimiento contrario a los Estados Unidos de América paralelo al sentimiento de oposición a la violencia. Lo creo así porque los tres poemas pretenden resaltar la prepotencia estadounidense sobre el resto del mundo. No creo que Núñez haya conseguido mayor solidaridad con la realidad (“dejar constancia de la realidad con la que son solidarios” [nota, en la solapa, de los autores a la edición de *29 poemas (1967)*] (*OP 23*)).⁵⁵

Núñez, en prueba de solidaridad y querencia, ofrece los restos de un amor que no pudo perdurar más allá de un presente, de un tiempo concreto, volviéndolos a convertir otra vez, desde la ironía, en un poema nuevo, reconstruido, en el que predomina la imagen de una forma novedosa que a la vez comunica la idea de un amor universal por todo aquello que se destruye: los hombres y selvas del Vietnam y la pureza biológica de los océanos. El sentido elegíaco y a la vez irónico de estos poemas de tema amoroso recuerdan

⁵⁴ Véase la página 12 del n.º 606 de *Ínsula* (junio 1997): en ésta aparece una fotografía de Núñez con Merry Fine. Fácilmente perceptible, en ella se observa a la joven pareja de amantes con las manos entrelazadas, en explícita actitud amorosa.

⁵⁵ Los corchetes y la aclaración son mías.

mucho a ciertos *capitoli* italianos, cercanos a la sátira.

También se produce una destrucción de la misma ilusión de vida que crea el amor en estas tres composiciones en las que aparece Merry Fine. Por eso creo que se destaca tanto la falta de alegría entre 1967 y 1974. Tristeza que, por otra parte, ya aparecía en el primer verso de "Te dijera de veras alegría" (29P 25), con el que se abría la obra poética de Núñez. En relación con este amor entre Núñez y Merry Fine, la falta de alegría es consecuencia por un lado de que "ausente está el objeto amado" (v. 1), según indica Núñez por ejemplo en "(2.^a carta a Merry Fine, U.S.A.)", de "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (OP II 27-28). Este objeto amado es claramente Merry Fine, que, como se encarga de subrayar Núñez en el poema, está ausente de la vida del yo desde hace "4 añazos" ya (v. 4). También, por lo que esta misma composición indica, aquella relación amorosa entre ambos fue plena en el pasado, porque el amor se consumó sexualmente (y se produjo nada menos que con una extranjera -¡de los EE.UU.!- y no con una española): "se cansa/ uno (...) De cablegrafiar orgasmos trasatlánticos/ y no obtener jadeos/ como alegre respuesta" (vv. 21-22, 24-26). Por tanto, perder este amor ha supuesto, entre otras cosas, no tener ya alegría.

Por otro lado ya, en relación con esa falta de alegría también, el contexto social de la España franquista en el que se sitúa Núñez entre 1967 y 1974, no favorece tampoco la práctica plena del amor, debido a que hay una enorme represión sexual. Amor y

represión, así, son temas paralelos en su lírica. Por eso merece la pena tener en cuenta la gran cantidad de poemas que hacen referencia directa a toda esta falta de amor debida a la represión (sexual) imperante.

Sorprende además que esa importante cantidad de poemas se deje fuera de sus tres primeros libros. Poemas como "UN TREN SE VA", de "Te tienes que acordar (1970)" (OP II 16), en donde aflora el onanismo ("cuando el amor tan sólo consistía/ en uno solo cerca del lavabo" (v. 13-14)), o "Porque si ausente está el objeto amado", de "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (OP II 25-26), en el que también está presente dicho placer solitario ("y la masturbación celebra el centenario/ de dejar de ser fruta/ prohibida y no nos vale" (vv. 21-23)), participan los dos de la misma "hambre" de sexo. Lo confirman los versos de "Estudiante frustrado" por ejemplo (OP II 22-23), de "Te tienes que acordar (1970)": "hubiérase infiltrado una de esas palabras/ pecaminosas, por ejemplo: hambre" (vv. 18-19).⁵⁶ Asimismo, en "Porque si ausente está el objeto amado", de "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)", se dice esto otro: "(...)guardo celoso/ infolios de ligueros/ sujetadores sustitutos/ ortopedia balsámica del hambre que pasamos" (vv. 12-15).⁵⁷

La posibilidad de la práctica del sexo para completar lo que le falta al amor choca con la moralidad en forma de medalla religiosa que cuelga del cuello de la mujer, lo que la convierte en un cuerpo

⁵⁶ El subrayado es mío.

⁵⁷ El subrayado es mío.

inaccesible, porque su contacto está prohibido. Esto se aprecia muy bien en "Llévame oh llévame a la perdición", de "Requiebros praxitélicos (1970)" (OP II 41), y en "Bien que te gustaría confiésalo lanzarte" (OP II 74). En el primero (en un estribillo que se repite hasta tres veces), el hombre le dice a la mujer que la lleve "a la perdición/en *mobilette* mi amor" (vv. 1-2, 7-8 y 13-14), pero éste le impone a aquélla una condición: que se quite de su pecho "ese círculo vicioso/ donde habita/ en quilates dieciocho/ la sagrada familia" (vv. 16-19). En el segundo, tras exponer la necesidad de sexo que hay también en la mujer, concluye: "Pero, antes, mastica la medalla/ de dirección prohibida que cuelga de tu cuello" (vv. 14-15).

La plenitud del amor no se consigue fácilmente en estos siete años. Frente a tanta frustración sexual, poco sorprende que no se reprima al menos la queja ante esta situación, que yo creo generacional. Si la *generación del 68* plantea un férreo análisis de su situación en sus poemas, parece normal que la temática del amor no se apoye ya en una concepción platónica del amor, porque en el contexto social dominante está claro que la mujer sexualmente potente se utiliza como reclamo comercial. Algo a lo que ya me he referido páginas atrás.

Asimismo el amor se prostituye, y lo hace en las *boites* de moda. En "Desde luego" (FD 74-75), por ejemplo, lo que menos importa es la relación amorosa entablada entre dos jóvenes estudiantes, en la cual el dinero todavía no es demasiado importante para mantener

dicha relación. Sin embargo, lo que sí importa de verdad es que el amor cae en o se reduce a la fascinación de un montaje creado comercialmente para que el amor se desarrolle, eso sí, consumiendo: el "barman" sirviendo la "menta" y "la ginebra seca" (vv. 8-9), la "música" estereofónica (vv. 11-12), "la luz" que enloquece en "el cambiante/ arcovoltaicoiris" (vv. 11 y 14-15) y "la pecera exótica" (v. 17), así lo ponen de relieve.

Por eso no me resulta extraño que Núñez mantenga en su lírica una concepción del amor más bien materialista. Acudo a uno de sus poemas para apoyar y justificar lo que digo, concretamente a los versos finales de "Y -para terminar- dice mi amigo", de "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (OP II 28-29):

Te digo todo esto amada mía
amada ausente (ver
cuadro de distancias firestone
de Salamanca
incluso a Salamanca)
por decir algo
la verdad

Porque eso mi querido Lucrecio que tú dices
de que ningunos cuerpos se aniquilan
pues la naturaleza los rehace
y con la muerte de unos otro engendra...
no te lo crees ni tú"
(vv. 15-26)

Con ello se confirma una vez más que el amor gira alrededor del motivo del distanciamiento que, aunque parece alejamiento entre amado y amada, indica más bien imposibilidad de mantener una relación de amor

pleno. Por eso a Núñez no le queda más remedio que fantasear. La fantasía —muy ligada a la imaginación— se aplica como consuelo y respuesta a tanta represión. Al ser muy explícita esta ilusión sexual, Núñez también se reprime bastante y el poema cae muchas veces en el panfleto "confesional", puesto que esta ficción sexual, como ya dije más arriba, se margina fuera de sus tres primeros libros. Ello justifica que poemas como "Náyade imperceptible" (*OP II* 75), "Ella es un arcoiris" (*OP II* 76) y "Flechazo místico de colt" (*OP II* 84-85), por una parte, y "A Janis de quien ya sabe" (*OP II* 37), "De un joven pretendiente a una señorita de más edad que él (del "Correo de Cupido)" (*OP II* 38-39)) y "El profesor" (*OP II* 42), los tres de "Requiebros praxitélicos (1970)", por otra, queden relegados a ser sólo poemas —aunque publicados unos e inéditos otros— sueltos. Es lógico, porque todos ellos hacen referencia a aspectos muy superficiales de un tema, el amor, que ha sido capital en la lírica de todos los tiempos. Estos acaban señalando más bien una noción del amor bastante prosaica: o se desea comerse carnalmente a la mujer, o se mistifica su cuerpo mucho. Por último se acude a donde no se manifiesta el amor de manera natural, al único lugar que el sistema represivo del poder franquista acepta y que el poema "Gratis completamente", también de "Requiebros praxitélicos (1970)" (*OP II* 40), recoge:

Sea cual fuere su edad o profesión
lugar de residencia o factor rh
indique por favor con una X
sus preferencias femeninas:

—Juana de Arco "engagée"

-Diana de Boucher sofisticada
-Ex-ursulina progresista
-Felina termostática
-Judith de Buchenwald (modelo para sádicos)

.....
.....
Sin compromiso alguno por su parte
recibirá folleto ilustrativo

Ponga

su confianza en nosotros

Sólo 15 minutos

diarios en su propio
hogar

No se preocupe
amigo su problema
ya tiene solución:
somos un centro especializado
desde hace largos siglos:

el ONÁN INSTITUT a su servicio siempre.

El poema es claro, se acude a la prostitución y al autoerotismo. Éstas son las únicas formas de placer que el Estado represivo franquista, entre 1967 y 1974, permite, pero siempre que se realicen en contextos sociales de marginación. El amor, por tanto, no sirve nunca como consuelo frente a un Estado que fomenta enormemente la represión y la violencia social y política.

1.5. LA NATURALEZA.

La importancia de la naturaleza es capital en sus tres primeros libros. De hecho, temas como los de la represión, la violencia y el amor, que se desarrollan fundamentalmente en el espacio del Estado, se ven más y mejor cuando se trata este nuevo tema, ya que la naturaleza también es otro espacio, aunque muy distinto que el del Estado.

Que por ejemplo un libro como *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, de treinta y cinco poemas, se dedique sólo a tratar este tema, me parece a este respecto muy concluyente. Por eso he dejado para lo último este tema, además de que *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* sea su tercer libro en la relación de obras objeto de este capítulo. Asimismo, como su propio título indica, *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* recoge, con su enorme valor catafórico, la idea de que la naturaleza es ese espacio telúrico que una vez destruido es imposible recuperar, al menos en su esencia y forma primigenias. Conviene quedarse con esta idea.

Como acertadamente señala Luis Javier Moreno en su prólogo a *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, en este libro "con la mejor y más ingenua voluntad, Aníbal había sistematizado la catástrofe; con esa buena intención aludida, creía tal vez que las opiniones justas eran operativas por sí mismas, por el solo hecho de su difusión, y capaces de influir en las previsiones de quienes tienen la capacidad y el poder de transformar el mundo" (NMR 88). Pero tildar de ingenua la voluntad de Núñez me parece una opinión

desproporcionada que se sitúa lejos de un contexto social. Es cierto, sí, que el paso del tiempo ha contribuido mucho a interpretar esa voluntad de Núñez como entrañablemente ingenua. Sin embargo, aquella voluntad auxiliadora de la naturaleza estaba respondiendo a una intencionalidad de plena vigencia en el contexto político de 1967 a 1974: ser solidario con la realidad.

Cuando afirmo aquí "solidaridad con la realidad", no quiero decir con ello solidaridad con el conjunto de circunstancias negativas que se están produciendo en España y en el resto del mundo en los últimos años 60 y principios de los 70, sino simple apego a y no evasión de la realidad. Núñez no sigue ni aplica criterio extemporáneo alguno para el tipo de lírica que escribe en estos años. Su lírica responde, antes de tiempo, a los dos únicos movimientos — legítimos por otra parte— que dejó el Mayo Francés de 1968: el ecológico y el pacifista (Fungen HABERMAS 1991: 45).

El interés de Núñez por la naturaleza no parte sólo de criterios políticos y éticos. En 1972, año en que comienza a escribir *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, él ya ha traducido por ejemplo *Iluminaciones (1872-75?)* y *Poesías (1870-1871)*, de Arthur Rimbaud. La primera de estas traducciones, curiosamente, la hace en 1971 año del centenario de la Comuna de París de 1871. Lo que confirma el criterio político, pero también el criterio cultural, ya que su interés por el estado de la naturaleza hay que interpretarlo en estrecha conexión con la poesía de

Rimbaud, concretamente de "Sensación", de *Poesías (1870-1871)*, y que el propio Núñez traduce para la edición de Visor de 1975 ("No diré nada, en nada pensaré:/ el amor infinito me subirá hasta el alma/ y me iré lejos, lejos, como un bohemio cualquiera/ por la Naturaleza—tan contento/ como una hembra" (*OP II* 1995: 331)). Núñez elige la poesía de Rimbaud como modelo y fundamento poéticos para tratar el tema de la naturaleza. También hay que tener en cuenta que Núñez estudió la licenciatura de Filología Francesa en la Universidad de Salamanca y, por tanto, es un magnífico conocedor de la poesía de este país (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, etcétera).

En relación con Rimbaud, además, es curiosa la estrecha conexión que se establece entre Núñez y un Gabriel Celaya por ejemplo a través de aquél en estos años. Cito al propio Celaya: "El año 1948, Amparitxu Gaston —hoy día mi mujer— y yo fundamos en San Sebastián la Colección de Poesía Norte. Nuestro objeto fundamental era volver a tomar contacto con la poesía anterior a la guerra que la Poesía oficial y el Garcilasismo habían dado por inexistente, cuando lo que debía darse por inexistente, según nuestro entender, era esa Poesía oficial. Como desde que había acabado la guerra vivíamos en plena autarquía y conseguir libros extranjeros era muy difícil, nos propusimos alternar los poetas españoles con los extranjeros. Creo que *fuimos los primeros en publicar en la España de Franco libros de Arthur Rimbaud, Rainer María Rilke, William Blake, etc.*" (CELAYA 1979: 71-72).⁵⁸

⁵⁸ La cursiva y el subrayado son míos.

Pero volviendo al tema de la naturaleza, Núñez observa que aquélla está sufriendo un profundo deterioro. Por eso la intencionalidad de su lírica se dirige contra las fuerzas que están dañándola. El fundamento de esta lírica de protesta no evita el compromiso y solidaridad con la realidad, ya que la nueva generación a la que pertenece Núñez, la *generación del 68*, está inmersa en los problemas políticos del período, de los que indudablemente participa el propio Núñez.

Una manera de hacer frente a esos problemas es la **acción directa**, que aparece en todos los órdenes de la realidad –negativa.⁵⁹ Según Martin Luther King,

⁵⁹ Esta acción directa se toma principalmente de tres fuentes: 1.) de la lucha de los jóvenes negros en Estados Unidos por sus derechos civiles: la "Student Nonviolent Coordinating Committee" de Stokely Carmichael, el "Congress of Racial Equality" de Foyd McKissick y el "Southern Christian Leadership Conference" de Luther King, son, bajo el lema *Black power*, muestra de ello. Finalmente, a través de las Black Panthers, su radicalismo llega al paroxismo tras el asesinato de Luther King (1968), produciéndose numerosos disturbios urbanos. Incidentes raciales que se seguirán produciendo en las calles de muchas ciudades estadounidenses hasta bien entrada la década de los 70. A Antonio Martínez Sarrión, un poeta de la misma generación poética que Núñez, nunca le fueron indiferentes estas algarabías callejeras, lo que confirma una vez más el carácter cosmopolita de la Generación Poética Española de 1968. Cito un poema suyo, "One for shepp. Black Power", de *Una tumba para los balleneros* (1973):

Fueron pintando bastos
El aire saqueado, la huida de los WASP hasta lejanas
cotas
abrieron la ofensiva. Actuaron, como siempre,
con guantes y con pinchos los *special policemen*
ocultando de paso
la malvendida plata, los retratos de Jafferson
y otros bizcos santones de la patria.
(...)

esta acción directa no violenta "busca la creación de la crisis y la *tensión creativa* que una sociedad que constantemente se ha negado a negociar se vea forzada a hacerlo" (Joaquín HERRERO 1996: 79).⁶⁰

En otro orden distinto al político, en el cultural, esa "tensión creativa" se manifiesta a través de los *happenings*. A finales de los años 50 y

En el aire viciado de los cuartos más céntricos
roncaban unos simios oscuros -decían los sociólogos-
de una ostensible anomia
(...)
desnudóse el esclavo del sucio guardapolvo"
(MARTÍNEZ SARRIÓN 1981: 145)

Cfr. asimismo: "Desde todos lados escucho el sonido/ de unos pies que caminan y corren/ ha llegado el verano/ y es un buen momento/ para luchar en la calle" (corte 6º, "Street Fighting Man", del LP de 1968 *Beggars Banquet*, de The Rolling Stones). Esta canción stoniana fue prohibida en las emisoras de radio de Chicago, en los Estados Unidos de América. 2.) de la revolución cultural (1965-69) china. Contra el aumento de burocracia de la Nomenclatura del PCCH, Mao recurre a los jóvenes "guardias rojos" para que establezcan el caos y la anarquía, lo que hace que el partido en 1968 casi desaparezca, dejando la vida política en manos de comités revolucionarios que representan a la triple unión (ejército, masa y cuadros favorables a la línea Mao) y, por último, 3.) de la revolución cubana, pero sobre todo en lo que respecta a los criterios de estrategia política de Ernesto "Ché" Guevara (asesinado en 1967 en Bolivia). Éste rechazó ser ministro de economía cubano y se marchó a combatir al Congo primero y a Bolivia después, con un fin de praxis marxista: crear dos, tres, muchos Vietnam en el Tercer Mundo, porque Vietnam era "esa nación que representa las aspiraciones, las esperanzas de victoria de todo un mundo pretérito, está trágicamente solo. Ese pueblo debe soportar los embates de la técnica norteamericana, casi a mansalva en el sur, con algunas posibilidades de defensa en el norte, PERO SIEMPRE SOLO". Pero aunque solo -dirá el "Ché"-, tiene como apoyo a la juventud, la cual "tiene que crear", porque "una juventud que no crea es una anomalía" (Ernesto GUEVARA ²1968: 642, 360).

⁶⁰ La cursiva es mía.

principios de los 60, los negros estadounidenses vienen utilizando como acción directa los *sit-ins*: sentadas pacíficas en establecimientos públicos de uso exclusivamente blanco. El hombre de raza negra se sienta y espera a que se produzca la *crisis* que finalmente revele el problema social que está oculto bajo una falsa apariencia de normalidad: el racismo. Esta forma de actuar pasa también a la poesía. Son conocidos los *tech-ins* poéticos del *beat* Allen Ginsberg en locales urbanos de toda índole.⁶¹ Llama mucho la atención que el coautor de *29 poemas (1967)*, Ángel Sánchez, encabece el poema "He de invocar" con dos versos de Ginsberg: "lenguaje de magia negra/ fórmulas para la realidad" (que no he podido localizar).⁶² También al teatro: el *living theater* del matrimonio Beck, Julian y Judith, es un claro exponente de actuación teatral en vivo. Los *happenings* son, por

⁶¹ Allen Ginsberg es autor de títulos capitales para la literatura estadounidense, destacando por ejemplo *Howl and other poems (1956)*, *Reality Sandwiches (1953-1960)*, *Kaddish and other poems (1963)*, *Empty Mirror (1963)* y, sobre todo, *The fall of America (1973)*, que supuso toda una referencia cultural (poética y política) para la generación de 1968. Ginsberg pertenece a la *Beat Generation* junto a los Robert Duncan, Willians Borroughs, Neal Cassidy, Jak Kerouac, Robert Greely, Denise Leverton y Gregory Corso. Con ellos germina la contracultura. Un tipo de cultura que crece al margen de la oficialidad cultural estadounidense, autodidacta y *on the road*.

⁶² No cito la página del poema de Ángel Sánchez y de la cita Allen Ginsberg porque en la edición de *29 poemas (1967)* las páginas no viene numeradas. "He de invocar" es el primer poema de Sánchez y el décimo tercero de los veintinueve de que consta este libro, como su propio título indica.

tanto, respuestas críticas, burlescas e irónicas en vivo a situaciones presentes.⁶³

Sin embargo los grandes conciertos o festivales *pop-rock* fueron los que tuvieron mayor repercusión mundial, por ejemplo el "International Monterey: music, love and flowers", del 16 de julio de 1967, el "Woodstock Music and Art Fair", del 15 al 18 de agosto de 1969 o el concierto de "Altamont", de 6 de diciembre de 1969. En el segundo cantó Janis Joplin y en el tercero actuaron los Rolling Stones.

El propio Núñez no se sitúa nunca lejos de todo este contexto cultural, a pesar de que España esté muy alejada (por el sistema represivo de la dictadura franquista) de la cultura *underground*, tanto europea como norteamericana. Esta vinculación a la tradición *underground* ha sido ya apuntada por algún crítico de Núñez (RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1997: 8). Dos ejemplos de ello son los poemas "A Janis de quien ya sabe", de "Requiebros praxitélicos (1970)" (OP II 37) y "Ella es un arcoiris" (OP II 76). Núñez recurre a la técnica del *collage*. En el primer poema por ejemplo utiliza fragmentos de letras de canciones interpretadas por Janis Joplin escritas con mayúsculas, concretamente de una canción de 1968, *Bobby Mc Gee*, escrita por Kris Kristofferson:

⁶³ En plena Guerra del Vietnam, por ejemplo, son muchos los jóvenes que se visten con ropas militares y se arman con armamento de juguete disparando a los congresistas estadounidenses cuando se reúnen en el Congreso de los Estados Unidos de América. Son bien conocidos los *happenings* del *yippie* Abbie Hoffman.

Eres la manis Janis
la manis Joplin eres
jolines que si eres
la manis Janis Joplin (estribillo)

En tu memoria y en tu aniversario
HOY TE TOCA MORIR A TI MAÑANA A MÍ
nos hemos vacunado todos con
agujas de gramófonos Odeón

A tu salud y en este cabo de año
VUELA MARIPOSA DEL AMOR JUGUETE DEL DESTINO
hemos brindado todos hoy por ti
faltaba sólo el tal Bobby Mc Gee

Ni fémures ni tibias sino flautas y oboes
NO TIENES CORAZÓN:
(han descubierto tu secreto
desenterrando tu esqueleto)

No tienes corazón porque lo diste
micrófono tampoco: lo comiste
pirulí de la Habana
Échale alpiste
al jilguero Garfunkel y al chorlito Mc Cartney..

Y vente con nosotros TU AMOR NO VALE NADA*
a cantar *Summertime*
y a cogernos la trompa todos juntos por ahí.

*Quiero decir que es gratis y no hay que echar un duro por la
ranura: te lo juro.⁶⁴

En el segundo, emplea la letra de una
conocida canción de los Rolling Stones, *She's a
rainbow*, de 1967:

⁶⁴ Se trata de una nota al pie que hace el propio Núñez.

Ella es un arcoiris:
es rojo su calor adolescente, por pocos años. Ella
es un arcoiris. Amarilla
la flor que tiene nunca entre sus manos
-amarillo también el estropajo.
Roja es la sangre floreciendo. Gualda
la anemia omnipotente: roja y gualda.
Anaranjado es el crepúsculo
allá en el horizonte donde tampoco hay nada
que hacer. Verdes los trigos
que padre hacía crecer en vano. Ahora
en la ciudad extraña el verde es una aguja
en un pajar. Azul, el cielo muchas veces
-por poco tiempo. Siempre
azul en la fotonovela: en
paisajes imposibles. Ella es
un arcoiris. Azul, añil... el mono
azul el mono del hermano obrero.
Azul el manto de la virgen
y la pureza precintada -a pesar de
algún sueño. Violeta
el futuro seguro de las ojeras.

Ella

es y será, mientras la lluvia
coincida o no
coincida con el sol, un arcoiris.

La naturaleza remite en sus temas a esta acción directa que promueve la crítica y la contestación a la fuerza (del sistema capitalista) que está infligiendo mucho daño a la naturaleza. Núñez alude a ello, pero lo hace sin imposturas ("Duele vivir en una ciudad [se refiere a Salamanca] de proverbial habitabilidad que se está convirtiendo en un lacerante carcinoma urbano. Duele vivir en una ciudad universitaria donde tiene un enorme sentido político, en los más preocupados ambientes, el discutir un texto de, o el hacer una ficha sobre ciertos eventos

medievales, y ninguno el planteamiento de la inmediatez inhabitable (no hay donde ir, sino de bar en bar), o la *reclamación de un entorno, de un biotopo* que permita que, al menos, mientras vamos muriendo, no se cercene cada día el retozo del celo juvenil con sucedáneos progres. Y estos señoritos-as que forman la parte combativa de la Universidad corean colegiales: LI-BERTAD!. Para luego esconderse en sus miméticas comunas, en sus pisos donde la basura y la desidia compiten con la fosilizada bibliografía revolucionaria" (CHAO 1972: 45)).⁶⁵ Es más, asiente a una idea bastante utópica e idealista de la práctica revolucionaria ("Mis personajes y sus situaciones fabulosas pueden ser arquetípicas [...] Por eso se evaden hacia el nepal de Ibiza o al Woodstock arrendado del piso comunal, mintiendo, negándose como mercancías, como carne adobada desde los Ministerios" (CHAO 1972: 45)).

La *generación del 68*, a la que pertenece Núñez, cree que para cambiar el mundo es necesario socavar antes la superestructura (ideología) a través de un cambio de mentalidad, que apoderarse de los medios de producción primero –en los cuales parece que siempre se terminaba manifestando una insuficiencia humana, debido a que la ideología del poder es ya, en estos últimos años 60 y principios de los 70, la tecnología.⁶⁶ A ello se refiere Enrique M. Ureña, en un

⁶⁵ Los corchetes y la cursiva son míos.

⁶⁶ Es precisamente la ideología tecnológica imperante en la sociedad capitalista la que retarda o niega la aparición de un "sujeto históricamente nuevo". "En la presente etapa de desarrollo de las sociedades industriales avanzadas, tanto el sistema material como el cultural niegan esta exigencia. El poder y la eficacia de este sistema, la total asimilación del espíritu con los hechos, del pensamiento con la

intento de explicar las tesis de la Escuela de Frankfurt: "la identificación del desarrollo del aparato técnico-económico de la sociedad, tomada en su conjunto, con el desarrollo humano de la libertad de sus miembros concretos y de la justicia que regula sus relaciones entre sí, encubre la esclavitud y la injusticia reales que nos aquejan. Si la razón sólo puede ocuparse científicamente de los aspectos técnico-económicos del desarrollo social, y es excluida de una reflexión crítica sobre la vida real de los hombres que componen esa sociedad supertecnificada, su veredicto ha

conducta requerida, de las aspiraciones con la realidad, se oponen a la aparición de un nuevo Sujeto. También se oponen a la noción de que el reemplazo del control prevaleciente sobre el proceso productivo por un "control desde abajo" significaría el advenimiento de un cambio cualitativo. Esta noción era válida y todavía es válida, en los lugares donde los trabajadores eran y todavía son la negación viviente y la acusación de la sociedad establecida. Sin embargo, en los lugares donde estas clases han llegado a ser una parte de la forma de vida establecida, su ascenso al control prolongaría esta forma en un escenario diferente" (Herbert MARCUSE 1972: 124). Asimismo el propio Marcuse trata y adelanta el problema de la fractura social: "Sin embargo, bajo la base popular conservadora se encuentra el sustrato de los proscritos y los "extraños", los expulsados y los perseguidos de otras razas y de otros colores, los parados y los que no pueden ser empleados. Ellos existen fuera del proceso democrático; su vida es la necesidad más inmediata y la más real para poner fin a instituciones y condiciones intolerables. Así, su oposición es revolucionaria incluso si su conciencia no lo es. Su oposición golpea al sistema desde el exterior y por tanto no es derrotada por el sistema; es una fuerza elemental que viola las reglas del juego y, al hacerlo, lo revela como una partida trucada. Cuando se reúnen y salen a la calle sin armas, sin protección, para pedir los derechos civiles más primitivos, saben que tienen que enfrentarse a perros, piedras, bombas, la cárcel, los campos de concentración, incluso la muerte. Su fuerza está detrás de toda manifestación política en favor de las víctimas de la ley y el orden. *El hecho de que hayan empezado a negarse a jugar el juego puede ser el hecho que señale el principio del fin de un periodo*" (MARCUSE 1972: 125).

de ser necesariamente positivo: no hay lugar para sacar a la luz las contradicciones reales de nuestra sociedad, porque esas contradicciones se asientan en una dimensión que queda excluida de todo análisis científico" (UREÑA 1998: 51).

Ante esta situación, no me sorprende en absoluto que la naturaleza ocupe un lugar destacado en los temas de su lírica, porque pienso que ello está respondiendo a una intención, sacar a la luz las contradicciones en que cae el hombre entre 1967 y 1974. Posiblemente Núñez ha tenido ya la oportunidad de leer a Herbert Marcuse, Max Horkheimer, Theodor Adorno y Jüergen Habermas, que entre 1967 y 1974 están siendo traducidos al castellano en diversas editoriales españolas, en ediciones asequibles, de bolsillo, como las madrileñas Taurus y Alianza Editorial, o las barcelonesas Seix Barral, Ediciones 62, Anagrama y Ariel. Con títulos tan relevantes como *Eros y civilización* (1968), *El hombre unidimensional* (1969) y *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos* (1971), de Marcuse. Incluso *Sociología*, de Horkheimer, está traducido ya desde 1966. *Crítica cultural y sociedad* (1969) y *La ideología como lenguaje* (1971), de Adorno. Y Habermas responde a Marcuse en *Respuestas a Marcuse*, traducido en 1969.

Dejando a un lado ya su contexto cultural, por otra parte, este tema –la naturaleza–, antes que en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), aparecía ya, a modo de introducción, en un único poema de su primer libro, concretamente en "Una vez de arco iris" (29P 27-28). Esta escasez no es sin embargo una característica

que me permita pensar en una indiferencia absoluta del tema antes de que Núñez escriba *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), sobre todo porque el *alter ego* del yo que aparece en esta composición tiene un especial interés en registrar ("anotó mentalmente en su libreta íntima" (v. 9)) las circunstancias que sobre la naturaleza están recayendo, pese a que no haya, como se afirma en el verso 4, "vestigios de su paso". Es decir, del paso de ese *alter ego* por la realidad.

"Una vez de arco iris" acerca la problemática de la naturaleza al lector. En este poema la naturaleza aparece como un espacio que está siendo devorado y ocupado por el progreso. Núñez no duda en presentar dicho progreso en forma de "inmobiliaria" (v. 12). Estas inmobiliarias atentan contra el espacio de la naturaleza con mucha rapidez y agresividad: "-moría en metros cuadrados la corteza-" (v. 14). No sólo desgarran la naturaleza a través de su "hostil agrimensura" (v. 13), sino que además destruyen el espacio de una "sentimentalidad", ya que en ese espacio -de naturaleza- era donde antaño "eros" y "siquis", los amantes, se abrazaban, y donde "tuvo el amor un nido" (v. 15).

Se acaba esbozando así la visión de un tiempo decadente, muy destructiva, puesto que en "Una vez de arco iris" se establece la separación entre hombre y naturaleza por culpa del progreso. Si antes el amor permitía la unión entre ellos, ahora, a través de la acción que lleva a cabo el progreso, se propicia el alejamiento entre ambos. Aunque no del amor. Frente a

la naturaleza, el progreso desgarrar primero y después destruye, pero respecto al amor, sólo lo transforma:

"(y fue así como acabó la historia
aunque se dice
que el amor -convenida
la ocasión-
se cobijó en viviendas protegidas)"
(vv. 23-27)

Dentro del sistema capitalista, la ley del progreso -avanzar a toda costa (concepto de "civilización")- supone una pragmática de la inmoralidad. El criterio de la inmoralidad se establece porque el progreso necesita situarse allí donde lo cree oportuno. Desde el punto de vista de la fuerza del progreso, toda moralidad es interpretada como cortapisa. Por eso el progreso niega la moralidad, porque no se conforma con desarrollarse en un espacio concreto y reducido, como es el de la ciudad, sino que también invade el espacio del campo. Entre 1967 y 1974 el progreso también utiliza la publicidad como avance.

Un ejemplo claro de este avance, de este "desarrollismo" aparece en "Donde su yunta deja" (*FD* 56-57). En una de las lindes de la heredad que "el hombre" ara (v. 9), se ha instalado una valla publicitaria cuya finalidad el labrador no entiende ni le preocupa, pero que respeta: "no empuña la aguijada/ contra aquél desafío/ que no entiende" (vv. 20-21). En todo caso, lo que hace este labrador es trazar "más cerrada/la curva" para no dañar el basamento del cartel publicitario (vv. 28-29). Como se puede entrever, mientras que el hombre del campo respeta el territorio del otro/lo otro, el hombre del progreso sin embargo

practica la agresión asentando elementos no naturales (la valla publicitaria) en mitad de la naturaleza/agricultura, sin tener conciencia del mal que está haciendo y, además, practica el desequilibrio anulando la propia moralidad de la naturaleza. El progreso se analiza así como fórmula manifiesta del mal.

En relación con el progreso también, dos poemas más, "Ciencias Naturales" (FD 77-80) y "Sobre la efímera existencia (epílogo)" (FD 80-81), dejan el tema abierto y prácticamente preparado para ser retomado en el siguiente libro, *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). De estos dos poemas sólo me interesa destacar dos cosas. Primero, que el hombre inmerso en el progreso menosprecia los elementos orgánicos de la naturaleza. Por eso, en "Ciencias naturales", frente a un "manejo de flores" (I/v. 3) recogido por la hermana de Núñez, se le opone el perfume artificial de "parisdelafrancia" (I/v. 13) que este hombre de progreso elige para ocultar que está muriendo "de rabia" (I/v. 37). Además, este cuerpo humano -del progreso- en descomposición no es capaz de "exhalar perfumes" (I/v. 38), frente a aquel manejo de flores que, incluso pudriéndose, sí es capaz de hacerlo: "oh ceniza marchita" (I/v. 3). Y segundo, que entre 1967 y 1974 la naturaleza es vista por Núñez como impotencia frente al progreso. Esto es evidente en "Sobre la efímera existencia (epílogo)": el discurso neopositivista en el que se sustenta el progreso humano termina desvalorizando la potencia de la naturaleza:

"Sobre la efímera existencia
de la amapola roja ha sido dicho

todo, de las hormigas
doctas palabras se han escrito
describiendo su vida laboriosa
su acarreo previsor de provisiones
para el amargo invierno

mil tratados
de geología y botánica registran
los nombres de las piedras y las inflorescencias
(la más pequeña hierba está clasificada)"
(vv. 1-11)

Frente a toda esta situación en que a todo elemento de la naturaleza, en primer lugar, se le da un nombre y, después, se le clasifica para que el progreso pueda seguir su marcha destructora, Núñez opta poética y consecuentemente por no nombrar: "nada, pues, tengo que decir/ de todo lo que veo" (vv. 12-13). Desde un claro criterio de alabanza de la naturaleza y menosprecio del progreso, entre la represión y la desnaturalización del hombre que propone el sistema franquista en la España de 1967 a 1974, Núñez se sitúa consciente y coherentemente en medio de la naturaleza, a modo de un pastor renacentista, asumiendo la tradición bucólica de la lírica pastoril, concretamente de la égloga garcilasiana:

"de todo lo que veo, aunque me es fácil
levantar la cabeza, erguirme, distinguir
al fondo del paisaje –abandonando
mi siesta pastoril– el desolado y alto
muro de la prisión
y no escribir en él y sobre él
una palabra sola: libertad."
(vv. 13-19)

1.5.1. EL PROGRESO Y SUS CONSECUENCIAS.

Al revés de lo que ocurría con el amor, que, como ya se vio páginas atrás, el progreso era capaz de transformar, sacándolo primero de un espacio de naturaleza y situándolo después en un espacio artificial en el que se le daba cobijo en viviendas de protección oficial, con la naturaleza, sin embargo, el progreso no practica la misma política. Todo lo contrario, primero la devasta y después la sustituye por materiales que están muy lejos de la elementalidad de la naturaleza.

En efecto, el progreso, visto aquí por Núñez como fuerza poderosamente maligna, actúa sobre la naturaleza de manera muy destructiva, imponiendo la destrucción. De ahí que en *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* aparezca el rechazo a la máquina por ejemplo. Esta fobia se señala repetidamente, sobre todo en dos poemas, "Plazo de matrícula" (NNR 95) e "Inscripción en el bosque de palillos de dientes" (NNR 98).

En el primero la máquina –la cosechadora–, destaca como ingenio infernal que arrambla con todo a su paso en el tiempo de la siega, concretamente con "el nido" de "las alondras", como se lee en los versos 1 y 3. Con ello Núñez quiere protestar no sólo por la destrucción material del nido, sino mucho más, quiere denunciar que la máquina destruye el futuro de la naturaleza, su capacidad de regeneración. Porque si se aniquila la nidada, no habrá alondras que regresen a ese hábitat al año siguiente.

En el segundo poema la máquina –en esta ocasión “las orugas amarillas” (v. 5) de una grúa– produce la destrucción, pero ésta no se desarrolla en el ámbito de la agricultura, sino en un espacio de naturaleza todavía virgen: los bosques de España. Aquí la devastación se lleva a cabo por la tala de árboles. Aunque a este cercenamiento arbóreo se le contraponga una nueva repoblación de árboles –de ahí la ironía del propio título del poema, “Inscripción en el bosque de palillos de dientes”, por la imagen de fragilidad que ofrecen estas repoblaciones de jóvenes árboles–, lo cierto es que la destrucción es más rápida que la capacidad de la “contraofensiva plantadora” (v. 20). Ante esta impotencia, parece que sólo es posible pedir el mal ajeno: “quecaigasobreellas/ unanevadafuneraldepolen” (vv. 29-30), e incluso la maldición es inútil porque también está “desahuciada” (v. 31), fuera de lugar.

Además de esta devastación sin control, también la fuerza del progreso trae consigo el sometimiento de la naturaleza, por ejemplo en la ciudad. En ésta la naturaleza se somete creando parques urbanos. Aunque es verdad que estos jardines públicos no se citan directamente, en “A las que tengan alas cabelleras” (NNR 106), la palabra “rectángulos” alude a ellos (v. 12). En esta composición, cuyo motivo es la llegada de la primavera a la ciudad, se aborda la problemática que tiene la naturaleza tras su sometimiento a espacios que no le son propios.

Con la llegada de la primavera, la flor expulsa la semilla. En opinión de Núñez, parece ser que

estas semillas "no van a morir dando la vida/ a un edificio de verdor" (vv. 2-3), que estas semillas – muchas o casi todas– no van a renovar la vida vegetal, porque la mayoría "serán pasto de suelas y de llantas" (v. 13). Sólo las semillas que tengan alas conseguirán llegar a un lugar que se presume "indemne" (v. 7) con la ayuda de otro elemento de la naturaleza, el viento. Por eso se hace una recomendación –y también se desea "lo imposible": "Alas que tengan alas cabelleras/ que se las lleve el viento/ (...) Para no volver más" (vv. 4-5 y 14).

Asimismo, la última estrofa de "A las que tengan alas cabelleras" me parece muy significativa, ya que Núñez no sólo advierte del futuro más próximo que les espera a las semillas, sino que propone también la imaginación como potencia creadora de sentido:

"Para no volver más
a hacer –¡sólo faltaba!– de corona
del ataúd de sus hermanas
Diles" (vv. 14-16)

El hombre de progreso, por tanto, somete a la naturaleza. También en "Cede la acera si la lluvia" (NMR 104) se trata esta cuestión. A través de la mano del hombre, el progreso interviene en la naturaleza levantando paramento de acera a "la fuente" (vv. 4-5), una vez destruido "todo camino" (v. 15) por el que el agua transcurría libre: "buscó el camino buscó el cauce/ encontró imanes de raíces lechos/ de pozos y veneros:" (vv. 9-11). Además, este poema llama poderosamente la atención porque termina ejemplificando muy bien esta constatación del sometimiento.

No sólo eso, también "Cede la acera si la lluvia" es un extraordinario ejemplo que me ayuda a señalar otra característica que el progreso produce en la naturaleza, una vez practicado el sometimiento de ésta: la colonización de los espacios de la naturaleza. Estos espacios primero se devastan, luego se someten aboliendo su libre albedrío y, por último –y ésta es la acción que señala este poema–, se ocupan. Esta ocupación, según el poema, se hace a través de la construcción de "almacenes" (v. 16) en lugares donde "merodea el hormigón" (v. 22). En otro poema anterior a éste, "Inútil calendario" (NNR 96), ya se citaban además "los andriagos polígonos" (v. 4) como ejemplo de asentamiento en el espacio de la naturaleza.

El progreso va estableciendo por tanto su proceso en la realidad. Las fuerzas de devastación, sometimiento y colonización del progreso ejercidas sobre la naturaleza traen consigo dos consecuencias más: por una parte la industrialización y, por otra, la comercialización de los elementos de la naturaleza. Un ejemplo claro de esta industrialización y comercialización es el agua, que se privatiza. En "El agua más pura" (NNR 100), el poema muestra que algo indeterminado aparece en medio de la naturaleza. A primera vista parece un ser humano sediento, cito los versos 10 y 11: "la sed y la esperanza/ de saciarla aumentaban". Aunque sólo es hasta el verso 16 que se vislumbra que ese algo indeterminado es un camión que, una vez ascendido a la cumbre de la montaña, se lleva el agua más pura que se privatizará más tarde, algo que se subraya en los versos 18, 19 y 20: "se distinguían

las letras/ cada vez más pequeñas y patentes/ de la marca del agua registrada".

Este proceso del progreso no termina sólo con la industrialización y comercialización de los elementos de la naturaleza, continúa además con algo que ya es una constante en la lírica de Núñez y que también se vio en *29 poemas (1967)* y en *Fábulas domésticas (1972)*: la publicidad. La industria no crea sólo oferta, sino que también crea demanda. Lo hace a través del anuncio publicitario. En "Escogieron la onda cuando rompe" (NNR 113) por ejemplo es el agua también —esta vez salobre, no dulce— el elemento que sirve como reclamo publicitario: "Escogieron la onda cuando rompe/ a la orilla del mar/ para anunciar refrescos" (vv. 1-3).

De este modo el progreso consigue imponerse en 1967-1974. Su presencia conlleva unas consecuencias que parece imposible contrarrestar, según indica el propio Núñez, pese a que su lírica se manifieste combativa a este respecto, una lírica que a mí me parece de resistencia ante el progreso que impone el sistema capitalista occidental. Antes que ser una resistencia poética de carácter defensivo, sobre todo la interpreto abiertamente ofensiva. Frente a aquellos "endriagos polígonos", citados en "Inútil calendario", Núñez se muestra subversivo: "Si no madrugamos/ y a los endriagos —hoz en puño—/ no nos ayudas a ensartar" (vv. 16-18).

La petición de Núñez a la resistencia ofensiva conjunta está obedeciendo más bien a la impotencia que él siente ante el desarrollo ilimitado

que el progreso sigue y que la propaganda del régimen franquista estimula, más que a su capacidad para detenerlo con su lírica, ya que, según afirman los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, un "primer estado de impresión del libro [*Naturaleza no recuperable*, antes llamado *Naturaleza póstuma*] apareció, en una edición que calificaríamos de *underground*, ciclostilada bajo el seudónimo Mario Casas (recuperado apellido familiar), en el año 1976" (NNR 83).

Sobre este fondo de anonimato, edición exigua y falta de lectores, no cabe pensar en una enorme subversión. Pero sí deja constancia de una "sentimentalidad" presente en gran parte de la intelectualidad más joven, entre 1967 y 1974. Así lo creo, porque a través de esa lírica de resistencia, interpreto que ésta, además de resistirse ofensivamente al progreso, también quiere ser duradera ante el paso del tiempo. Ello se debe fundamentalmente a que Núñez contempla cómo los materiales que el progreso produce, en contra de la propia materia de la naturaleza, no se degradan. Cuanto no se degrada, *degrada*. En última instancia el poder del progreso consiste en esto. Por eso una de las consecuencias más importantes que trae consigo el progreso es la contaminación de la naturaleza: "palo de polo de naranja", caja de lata de cosmético marca "natrix", "uralita fragmentada", "envases", toneladas de "fuel-oil" vertidas en los océanos y un largo etcétera de productos creados por el progreso, son otros tantos ejemplos, entre muchos, que

aparecen en *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, de cómo y con qué se contamina la naturaleza.

El panorama que deja la fuerza del progreso a su paso por la naturaleza acaba siendo desolador. La imagen que ofrece Núñez en "Final" (NNR 116-117), de un espacio donde los "cuervos/ del basurero ubicuo" (vv. 6-7), el "depósito gigante de ponzoña" (v. 10) y el arroyo "tráquea amarilla de conducto eléctrico" (v. 23), es particularmente ilustrativa del estado de la naturaleza al que Núñez asiste, desde la perplejidad y el estupor.

No me sorprende en absoluto que Núñez termine preguntándose lastimosamente "Dónde poner a refrescar miradas" (v. 1) y "Dónde poner a navegar los ojos" (v. 11) en un poema tan extraordinario como "Dónde poner a refrescar miradas" (NNR 112), algo que me recuerda mucho el lema de Virgilio de las *Geórgicas*, el *O ubi campi*. En relación con estas dos preguntas elegiacas, Núñez parece querer ofrecer además la idea de que la destrucción paulatina de la naturaleza no sólo supone la aniquilación de ésta, sino al mismo tiempo la eliminación de lo lírico: si la naturaleza desapareciera como resultado de la devastación y posterior contaminación que produce el progreso, la lírica no sería posible, parece indicarse, lejos ya de los paraísos artificiales, de las ciudades de un Baudelaire y de un Rimbaud por ejemplo. Por ello se comienza a presuponer un orden en el que la acción humana -cualquiera que sea- se tenga que hacer sobre materiales muertos o, cuanto menos, artificiales. A

esto está respondiendo un poema como "(Cuando ya se han marchado los cortesanos)" (NNR 96-97):

Watteau en tus enramadas
-y en tus columpios Fragonard-
cumple con el precepto
de airear los alvéolos soltar
las zancas herrumbrosas
aunque en el óleo sobre lienzo
no se produzca nunca el menor síntoma
de función clorofílica

Tarzán de biblioteca
herborista de alcoba
qué otro remedio
si ya el bosque
dónde y sólo follaje
sólo floresta soto oquedal trinos
imaginados en los libros
a cuatro pasos de la silla quedan...

En este poema se hace referencia al pintor de las fiestas de la Ilustración francesa por excelencia, Jean Antoine Watteau, lo que parece introducir, en principio, una nota "cultural"⁶⁷ en la lírica de Núñez, algo que estaba presente ya, antes de 1972, en un Guillermo Carnero por ejemplo, concretamente en "Les charmes de la vie" y en "Watteau en Nogent-Sur-Marne", de *Dibujo de la muerte* (1967), y también en un Manuel Vázquez Montalbán, en "Nocturnas

⁶⁷ Por consejo de mi directora, opto aquí, en un principio, por la expresión "cultural" y no por la de "culturalista" (como no harían otros críticos). De hecho, los distintos diccionarios de la lengua española no recogen la palabra "culturalista" ni sus derivados. Añado que en la última edición (2001) del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, sí. No obstante, mantengo aquí la opinión de mi directora de tesis.

aves ciegas, muere", de *Una educación sentimental* (1967). Pero aquí, en "(Cuando ya se han marchado los cortesanos)", ese referente cultural, Watteau, pretende sobre todo instrumentalizar: no cumple una función ornamental, sino que trata de moralizar, y lo hace —una vez más— a través de la ironía, que se termina viendo como una característica común en la poesía de gran parte de los miembros de la *generación del 68*.

Sin embargo la lírica de Núñez, entre 1967 y 1974, además de denunciar y protestar contra una realidad negativa en la que la naturaleza se lleva la peor parte, es asimismo la expresión de una clarividencia importante, debido a que Núñez se aproxima a su problemática analizándola con un rigor hasta ahora inédito. Opinar como Luis Javier Moreno, que su lírica era ecológica antes de los movimientos ecológicos mundiales (NNR 87), me parece una opinión respetable, pero poco precisa. Aunque eso sí, comparto con él la opinión de que muy lejos de la moda o del proyecto político "NATURALEZA NO RECUPERABLE no es sino un aviso de cómo andaba esto, y con bastante anterioridad a los Partidos Verdes, Asociaciones ecológicas, y otras varias instancias que han elevado la naturaleza a la categoría de bandera, moda, excusa pretexto" (NNR 87).

No son banderas ni modas razones suficientes en las que se pueda apoyar la lírica de *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), sino que más bien se apoya en la perspicacia de Núñez, con ella él parece observar en su presente, en su actualidad, que tras la degradación de la naturaleza se producen otras consecuencias

irreparables. Desvalorización, deshumanización y posterior declinación de la naturaleza son expresiones que me permiten resumir estas nuevas consecuencias del progreso.

La consecuencia de la desvalorización de la naturaleza resulta de las acciones de las nuevas generaciones nacidas en el espacio de la naturaleza, porque éstas aceptan la compraventa de objetos hechos en su espacio.

Todos estos objetos los compra el comprador, que proviene del mundo del progreso. En "Arte popular" (NNR 90-91) concretamente se trata esta desvalorización. El motivo de la venta de un cuerno cebador de pólvora, propiedad de los descendientes de Manuel Sánchez, es lo suficientemente ilustrativo para comprender el poder de persuasión que tiene el progreso sobre la sociedad (rural). Por eso este poema tiene un aspecto e importancia sociológicas capitales.

Por este motivo de la venta de este cuerno cebador, Núñez nos acerca al hecho concreto de cómo se cierran los tratos de desapropiación de objetos de artesanía por parte de los descendientes de los antiguos amos de la naturaleza. Se vende el objeto por "dos consumiciones" en la sala de fiestas (v. 25). Aunque Núñez no se conforma sólo con mostrar esta venta de la tradición, sino que presenta un hecho real por los datos que se ofrecen en el poema. Se vende la emoción, enunciada ésta por la actitud servicial -y al mismo tiempo orgullosa- del campesino Ángel Briones, que queda inscrita en la superficie del propio cuerno: "Viva mi amo manuel sánchez/ en compañía muchos años/

de su querida esposa carolina/ garcía" (vv. 1-3). Además, no sólo se vende el objeto, sino que se enajena el tiempo que se empleó en crear dicho objeto, único y no estándar, labrado para ser entregado en agradecimiento a una sola persona: Manuel Sánchez, amo de la heredad sita "en la villa/ de paradinas de san juan/ jurisdicción de peñaranda" (vv. 4-6). Asimismo, el cuerno cebador de pólvora se "colecciona" (v. 32). Esto es muy interesante, porque por un lado se desprecia el tiempo de creación y por otro se practica el coleccionismo. El hombre del progreso no sólo devasta la naturaleza, sino que desvalorizada el objeto creado en su ámbito. No valora, pues.

Frente a todo esto, Núñez procede de otra forma, porque siempre que se aproxima a la naturaleza lo hace de manera no violenta y con conocimiento del medio. Esto se ve muy bien en un poema como "No hemos venido a vuestros pagos" (NNR 109): "No hemos venido a vuestros pagos/ en busca de (...) los doblones/ que en vano vuestros padres/ trataron de sacar del viejo pozo", "no nos llevamos nada en la mochila" (vv. 1-5 y 9). Núñez no la altera violentamente, no hay una colonización, mientras que el hombre del progreso, por el contrario, viene de la ciudad a la heredad de la naturaleza como tratante: primero compra la tradición a precio irrisorio y la revende después a un precio mucho más alto. Esto contribuye a una nueva forma de violencia, *estructural*, que el hombre del progreso ejerce sobre elementos de la naturaleza (cuerno de animal) trabajados por el hombre artesano de la

naturaleza (cuerno cebador de pólvora) lejos de la máquina.

Esta violencia estructural hay que relacionarla con el modelo post-industrial de la cultura, verdadero paradigma de los 60 y 70 del siglo XX, años estos en los que se sitúa la lírica de sus tres primeros libros. Este modelo post-industrial de la cultura se apoya en:

1., la tecnología, que hace posible la reproducción del objeto cultural original. Esta reproducción industrial de la obra de arte trae como consecuencia que al objeto original, en opinión de Walter Benjamin, se le arrebate su *aura*, perdiendo por ello su naturaleza, ya que la obra de arte acaba siendo dominada por el espectador, quien la sitúa en un nuevo espacio, distinto a aquél en el que se creó. El espectador (masa) termina siendo el fundamento de esta obra de arte reproducible técnicamente, y a cuya demanda, mayor o menor, se destina también, en mayor o menor medida, su producción (BENJAMIN 1972 *passim*).

Esto no es nuevo entre 1967 y 1974. Lo que sí es novedoso es que la reproducción industrial pasa a ser una sobreabundante "reproducción". Por tanto, el cuerno cebador de pólvora que aparece en "Arte popular" supone una forma de arte en extinción. Ello es así porque aunque este cuerno cebador no sea un objeto de reproducción industrial, sí es sin embargo un objeto que pierde su naturaleza específica cuando no se reconoce en él el tiempo que fue necesario utilizar para su creación y, además, se le traslada de lugar, de espacio; de la naturaleza (la heredad) pasa al espacio

en el que el progreso se desarrolla con más eficacia y efectividad (la ciudad).

En este nuevo ámbito -la ciudad-, el espectador/comprador del cuerno usa el objeto como adorno. Es curioso, porque en todo ello advierto una fuerte contradicción: a lo que fuera un instrumento para la caza, ahora se le niega su aplicación instrumental, pues la caza ya no es posible en una naturaleza devastada por el progreso (el cuerno cebador de pólvora refiere de esta manera a un espacio de ruina). Este cuerno cebador ya no sirve, por tanto, para nada. Por otra parte, por la compra del hombre del progreso, se entiende que después ese objeto (el cuerno) sufrirá una negación de su carácter instrumental, dedicado ya al ornato. La pérdida del *aura*, como se puede ver, llega así a su último término.

2., la masa y lo trivial, que, entre 1967 y 1974, tampoco es nueva y que debido a la aparición en España del llamado Estado del Bienestar en los años 60, crece formidablemente. El poder adquisitivo del ciudadano medio aumenta, lo mismo que el ocio, como resultado de la aplicación de la tecnología a los medios de producción masiva, lo que crea una nueva perspectiva económica: el destino último de la economía ya no es el ahorro, sino el gasto. Dentro de este ascenso del consumo, me parece oportuno situar la compra del cuerno cebador de pólvora de "Arte popular". Este objeto en desuso es, por supuesto, superfluo. Sin embargo, se accede a él de manera muy sencilla: por "dos consumiciones" (v. 25). Lo fútil y lo asequible del objeto son, así pues, aspectos de la masa. Por ello

el cuerno cebador se analiza como producto cultural fácilmente consumible, una vez despojado de su *aura*, de su primera naturaleza.

3., la publicidad mediática. Aunque en "Arte popular" no cita la publicidad [ya la citó bastante en *Fábulas domésticas* (1972)], se puede llegar a suponer que si ese hombre del progreso que acude al espacio de la naturaleza para comprar objetos de su ámbito (cuerno cebador de pólvora), decidiera después anunciarlo a través de un *slogan* en algún medio de comunicación social, seguramente aumentaría su poder de difusión comercial.

Y 4., la industrialización, que hace posible la reproducción en serie del objeto cultural así como su distribución masiva. Dicho objeto ya no está sólo en manos del creador (de Ángel Brines, en "Arte popular") y del espectador más tarde, sino que aparece un tercer sujeto, verdadero mediador entre los anteriores: la industria cultural. Ésta no persigue ya como finalidad principal desarrollar sólo la cultura, sino más bien el beneficio económico (Theodor ADORNO/Max HORKHEIMER 1994: 166). Así lo hace también el especulador y hombre del progreso que aparece en "Arte popular". Si el bien cultural (el cuerno cebador de pólvora) se integra en la cadena económica, ésta se lo apropia y sobre aquél es lógico que recaiga toda una estrategia económica que se apoya en a) una concentración de la oferta del bien cultural en un reducido número de industrias que ponen en peligro la propia libertad del mercado cultural, y b) una nacionalización primero y una internacionalización después del bien cultural. Si a

esto se le añade además otra consecuencia, como es que la industria de cultura de masas es también un medio de control social debido al ingente consumo de un/os determinado/s bien/es cultural/es, no puede sorprender que la cultura se convierta finalmente en un verdadero "objeto de deseo" para el poder, que, a través de la fuerza del progreso, destinará ésta al control, con el único fin de disponer de la cultura para su propio beneficio.

Todo esto viene a demostrar que la cultura se encuentra siempre en un estado de falsa autonomía, ya que subvierte su carácter emancipador. El poder, por tanto, planifica la cultura, "intensifica también la tendencia a señalar teórica y prácticamente al arte su lugar en la sociedad (...) a aquello que no quiere verse cogido por una total socialización o se rebela al menos contra ella (...) la soberanía de esta mirada topográfica que localiza los fenómenos para contrastar su función y su derecho a la existencia, es una usurpación." (ADORNO 1992: 326-327). Según Núñez, también hay una usurpación del poema como objeto de arte por parte del modelo post-industrial de la cultura. Un extraordinario ejemplo de ello es "Aviso a Gustavo Adolfo Bécquer (en el centenario de su muerte)" (FD 76-77):

Ya por los tenebrosos
rincones
de tu cerebro andan
midiendo aquilatando
las posibles ganancias
acurrucados los
expertos no desnudos
programadores de palabras...
no duermen ni reposan los nunca extravagantes

hijos y sucesores
de la potente empresa
editorial salidos
no de mi fantasía
sino más bien digamos de despachos
en cuyo centro se divisa
el dictáfono a modo
de dictador de modas y allá el arpa
tu arpa bécquer gustavo adolfo el arpa
esperando una mano (no de nieve)
que bien sepa arrancarla del cuaderno
de tus eternas colegialas para
promocionarla en atractiva
presentación a gran escala
limpia de polvo y luminosa
ahora que hace cien años ya cien años
del último bacilo de koch que te llevara

El poema hace referencia al primer párrafo de "Introducción sinfónica" del *Libro de los gorriones* (1868) de Gustavo Adolfo Bécquer: "Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el Arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo" (BÉCQUER ¹⁵1989: 39). También alude a las dos primeras estrofas de la rima VII del mismo libro: "Del salón en el ángulo oscuro,/ de su dueño tal vez olvidada,/ silenciosa y cubierta de polvo/ veíase el arpa.// ¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,/ como el pájaro duerme en las ramas,/ esperando la mano de nieve/ que sabe arrancarlas!" (BÉCQUER ¹⁵1989: 53). Núñez utiliza tanto expresiones textuales como palabras (*arpa, mano, nieve, polvo*) provenientes de estos dos textos de Bécquer. Se está apoyando sin duda en el "paragramatismo", que es "la absorción de una

multiplicidad de textos (de sentidos) en el mensaje poético que por otra parte se presenta como centrado por un sentido" (Julia KRISTEVA 1981: 67). Este sentido al que alude Kristeva, desde el punto de vista de Núñez, es la intención contraria a toda forma de usurpación que debe mantener constantemente la/su lírica frente a la socialización que practica el poder.

Núñez sí tiene en cuenta la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer en 1970. Concretamente, el número 289 (diciembre 1970) de la revista *Ínsula* dedicaba dos páginas (4 y 5) a la siguiente cuestión: "Bécquer hoy, encuesta a la joven poesía". A una serie de poetas se les preguntaba:⁶⁸ 1., A cien años de la muerte de Bécquer, ¿cree usted que su poesía tiene hoy vigencia en la juventud poética española?, y 2., ¿Qué representa para usted la figura de Bécquer en la historia de nuestra poesía? Aunque *Ínsula* no pidió la opinión de Núñez, "Aviso a Gustavo Adolfo Bécquer (en el centenario de su muerte)" acaba respondiendo, desde la ironía, a esas dos preguntas que realizó la revista en 1970.

Otra consecuencia del progreso, en segundo lugar, es la deshumanización de la naturaleza. Así lo aprecio en "...Miraba el huerto como si" (NNR 95). El "huerto", que en otro momento fue "posesión de linaje y de pensamientos" (v. 2) para el "bisabuelo" (v. 4), ahora es, desde la mirada del biznieto, "muchedumbre de baja remolacha", apenas un "terruño allanado" (vv. 18-

⁶⁸ Estos poetas son Jaime Siles, Joaquín Benito Lucas, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Antonio Carvajal, Jenaro Talens, Guillermo Carnero, Antonio López Luna, Joaquín Caro Romero y Ángel García López.

19). De esa mirada se desprende cómo en la naturaleza ha intervenido la mano del hombre y la ha transformado negativamente. Así, de una agricultura casi aristocrática, en la que en un huerto era posible que naciesen y creciesen "rañas", "grosellas", "guindo", "parral", "frutales" y "nogal", según se enumera en los versos 8 a 15, en 1972 a 1974, concretamente, el espacio de la naturaleza —el campo— se destina al cultivo específico, extensivo e intensivo de la "remolacha". Esta mirada parece apoyar el aspecto romántico de su lírica, porque no está hecha "por dineros" (pág. 94/v. 1), sino que responde más bien a una mirada decadente, de un tiempo anterior a la intromisión del hombre del progreso (burguesía) en el espacio de la naturaleza, de antes de la usurpación. Todo esto justifica mi encaje de la cita de Theodor Adorno dos párrafos más atrás.

Otra consecuencia, por último, es la declinación de la naturaleza. Cuatro poemas de *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* ("Ha de sobrevivir la chimenea", "Sesión de tarde", "Concurso de traslado" y "Oda al adobe...") sirven de ejemplos de esta declinación paulatina de la naturaleza.

En "Ha de sobrevivir la chimenea" (NNR 107) llama mucho la atención que el artefacto (la chimenea) se hiciera por la costumbre "de ir en otoño al monte a coger leña/ para todo el invierno" (vv. 5-6), más que por la necesidad de protegerse del frío invernal. Desde un punto de vista irónico, la chimenea parece que se construya para ser pretexto, simple excusa: visitar los bosques, lo que permite el conocimiento de la

naturaleza, distinguir entre "roble y encina" (v. 14) por ejemplo. Núñez subraya así que no hay un sometimiento del hombre al artefacto, porque domina su técnica. No ocurre lo mismo con la máquina del progreso, que hace que el dedo del hombre no sea autónomo, sino que dependa de un botón para procurarse calor, de ahí la relación de posesión del sintagma "un botón cuyo dedo" (v. 12).

"Sesión de tarde" (MNR 107-108) abunda todavía más en esta declinación de la naturaleza. Aquí no es la chimenea, sino un artefacto de trabajo: la fragua del herrero del pueblo. El *ubi sunt* y el sentido de ruina se apoderan de todo el poema a través de un léxico ya en desuso: el herrero está en "cabestrillo", el "cuarterón" está sin "clavos", "la puerta desquiciada", la "vilorta" herrumbrosa. Todo ello se termina contraponiendo finalmente al progreso, representado aquí por la "pantalla" del televisor (vv. 3-4), a la que se clava ahora el herrero, mientras que la tradición, a través de sus útiles más cotidianos, quedan olvidados en cualquier rincón:

"El fuelle riega
con agua de la lluvia la maleza
¡cómo unaregadera!
y vendidos al peso
el yunque y el martillo desposados"
(vv. 7-11)

En "Concurso de traslado" (MNR 108) la declinación de la naturaleza se trata también, pero se hace desde la perspectiva de una maestra de pueblo. Su abandono de la aldea sirve para cantar las excelencias de la naturaleza, entorno primigenio del pueblo que se

deja atrás. El tono bucólico se impone en esta composición, se amplifica a través de exquisitas referencias mitológicas: el "pasto" que hay en este pueblo ha sido fecundado por Cronos, recibido por Hera, conservado por Amón, alumbrado por Isis y alimentado por un Zeus lluvioso (vv. 4-7). También afirma la declinación apuntando el éxodo de la población rural española, ya que el poema encaja en los versos 9 a 12 lo que bien puede ser un diálogo entablado entre la maestra y hermano: "traerte a padre y madre en cuanto puedas/ a pacer la moqueta y en diciembre/ volver un par de días". Este fenómeno de la emigración española continúa la línea de un poema suyo, fechado en 1966, "Maleta de madera (Un emigrante)":

Desde la propia mano al horizonte
una diadema pobre de sus tierra:
celada propiedad -era la hacienda
de mi padre y la mía y la del hijo-
patrimonial corola de una flor
que por más que se quiera sigue abrojo.
Y querer no es poder contra la mala hierba,
y querer es sudor sembrado alto,
sembrado a fiebre alta,
recolectado -sidiosquiere- amargo
de tanto sol a sol
auscultando la espiga,
conviviendo el latir de la raíz,
arropando el calor de la besana
(el trigo crece como un niño enfermo)
-¡Si no hubiera pedrisco-
Y la noche velada
por si el frutal se ahoga con la escarcha;
hacer guardia en el vértigo
consolidar mazorcas y esperanzas.
Pero un mal día no puede
el hombre

más
cuesta arriba del hambre, no:
reniega,
da un portazo a su sangre y al terruño,
y en silencio,
hace, sencillamente el equipaje
mientras aprieta el llanto entre los dientes:
la camisa
que ella guardó, reciente, entre membrillos
-cuídate, no te olvides de escribir a menudo-
(¿Lugar de nacimiento? Pulsaciones,
el tramital repaso a rayos X)
Ya la parcela atrás (pólizas, visto bueno)
Ya atrás queda la tierra,
la cortina
el pedazo natal
acariciado de azada
desgajado de esperas;
y queda la tormenta que no ha de malograr
espigas que no hay.

En el andén nocturno
a "Vivieron felices y comieron..."
el hombre
alcanza
la imagen de su sombra
-tercera clase- y ya
el tren silba. Ya sale.
(OP II 49-50)

La tensión que se le aplica a la declinación de la naturaleza llega a su punto más culminante en "Oda al adobe..." (NMR 115-116). Un motivo, "Un adobe caído" (v. 7), le sirve a Núñez para producir la oda, el canto lírico, que comienza con una queja de fuerte tono elegíaco:

"- Ah de la ciudad interminable
ah del odioso laberinto

donde la casa es
una-unidad-de-otra
unidad-que-es-la-calle
¿cuál es mi hogar su tacto y su camino?"
(vv. 1-6)

Aquí el adobe y el verdín "pierden la batalla contra ese/ polvo sin nombre/ que enlutece las útiles aristas/ de falsa piedra" (vv. 11-14). Prosigue así el tono elegíaco, que abunda mucho en la atmósfera de profunda negatividad que impregna a la naturaleza. Esto es así porque me consta ya que su lírica parte de la realidad, y en lo que respecta a la naturaleza, aquélla es —como digo— verdaderamente negativa. Desde el realismo, el tono elegíaco sirve para recoger la impotencia de la naturaleza frente a la marcha devastadora del progreso, impotencia que Núñez también hace suya.

Además, en relación con esta incapacidad, en "Chaparrón, suelta prenda" (NNR 105), Núñez deposita la esperanza redentora del hombre del progreso en el "chaparrón", en su "violencia acuífera" (v. 21) que, según él, "no será comprendida" (v. 22), desde un punto de vista estrictamente moral. Potencia natural inútil contra el progreso de aquellos "que siembran tósigo a voleo/ y devoran no siegan con dragones sin ojos/ nidadas de perdiz cada año menos" (vv. 9 a 11). El apóstrofe, las invocaciones a la venganza de la naturaleza revelan toda esta falta de potencia, de poder, que Núñez comparte con la naturaleza: "Chaparrón, suelta prenda/ diles torrencialmente lo que han hecho/ suéltales lo que hicieron que no vieron a"

(vv. 1-3), "Ven a aguarles la fiesta, chaparrón" (v. 12).

Ante toda esta impotencia, hay un poema, "Evernia furfurácea" (NMR 99-100), en el que la naturaleza cede en esa falta de capacidad para proporcionar un espacio de descanso tras la muerte como es la naturaleza. En esta composición, concretamente, la naturaleza acaba recogiendo la naturaleza del hombre, en este caso la de una muerta, Inmaculada Sánchez. Evernia, hojas de roble y hierbas comparten asimismo el reposo de la muerte. Interpreto aquí que la naturaleza comparte su materia orgánica con la materia, también orgánica de Inmaculada Sánchez, ya que las hojas de roble están "podridas" y "negras" (v. 11) y las hierbas están "ateridas" (v. 11). Ahora bien, ante este panorama de orgánica descomposición, la impotencia de la naturaleza proyecta una salida para el descanso y el remanso de paz tras la visión de tanta impotencia. A este respecto Núñez es muy tajante: "lo que quede/ de mí/ quiero que con vosotros por los siglos" (vv. 21-23).

Pienso que toda esta necesidad de Núñez de compartir íntimamente su cuerpo —cuando muera— con la materia orgánica de la naturaleza, está respondiendo sin duda a su visión romántica de la naturaleza. Por tanto, muerte, impotencia y tono elegíaco contribuyen mucho a producir esta atmósfera menoscabada de fuerte aspecto "neorromántico". Porque como ya ha señalado Miguel Casado: "ningún poeta como él, ningún poeta, ha captado una serie de procesos históricos, que hemos vivido en estos años, como el abandono del campo por la

ciudad, la destrucción de la naturaleza por un lado, pero también la destrucción de la ciudad" (cito por José Francisco RUIZ CASANOVA 1997: 13).

1.5.1.2. NATURALEZA: MITO Y ÉTICA.

Núñez no participa de la inercia y voracidad del progreso, al menos del progreso sin límite al que él, como persona, está asistiendo entre 1967 y 1974. Se resiste por tanto a ello. Quizá por eso cobre sentido esa vena neorromántica a la que ya aludí páginas atrás. La naturaleza no practica el mal, el progreso sí. En este sentido, dos poemas, "Informe meteorológico del poeta Virgilio" (NNR 92-93) y "La diferencia estriba en que el vencejo" (NNR 97), señalan el aspecto bondadoso que él ve que tiene la naturaleza, lo que no deja de ser también un intento de humanizarla.

En "Informe meteorológico del poeta Virgilio" la Luna ofrece al hombre referencias, dependiendo de su característica física -nueva, menguante, llena-: lloverá si se hace rodear por "una aureola/ oscura" (vv. 3-4), se levantará viento si se cubre de "un virginal sonrojo" (v. 8) o, al contrario, no lloverá ni se levantará viento al día siguiente ni en los posteriores hasta final de mes, si la luna "va pura por el cielo/ muy afiladas las astas" (vv. 15-16). La naturaleza, por tanto, apoya al hombre. La Luna se convierte de esta forma en un signo marcado por el bien, por una voluntad moralmente buena, en ningún momento se la instrumentaliza tecnológicamente (el hombre -los astronautas estadounidenses Amstrong y Aldrin- puso el pie en ella el 20 de julio de 1969).

En "La diferencia estriba en que el vencejo" no ocurre lo mismo. Aquí aparece a un vencejo regresando al hábitat donde anidó el año anterior. La "charca" (v. 3) en la que antaño bebió, bebe ahora y

podría beber en años sucesivos, está contaminada con productos tóxicos. A diferencia de lo que ocurre con la naturaleza, el progreso no avisa: llega y ensucia. Mata y no pregunta de quién era ese hábitat antes de que él llegara y lo ensuciase. No advierte pues, cosa que sí hace la naturaleza, como ya se vio más arriba. Concretamente, la lata lubricante con la que se ha ensuciado la charca de la que bebe el vencejo no indica la capacidad de matar que tiene "entre sus múltiples/ usos y aplicaciones" (vv. 11-12). Por tanto, la naturaleza no parece traicionar al hombre, pero el hombre (del progreso) sí traiciona a la naturaleza.

Por otra parte Núñez interpreta el progreso como el resultado evidente de la ignorancia del hombre. Un poema, "Agazapadas Parcas tras el tapial" (NVR 101), es a este respecto muy concluyente:

Agazapadas Parcas tras el tapial
no ven (sólo contemplan
-la vista hacia poniente- el malhadado ciclo
del nitrógeno enfermo) la caravana vana
de los coches del sábado

No vemos

por nuestra parte cómo
hijas tres de la noche
hilan que te hilarán
a la vuelta la esquina del camposanto de
Beleña campo de
beleños que tú cavas
enterrador estulto cuando a alguno das tierra

Son vasijas sagradas tus dichosos pucheros
urnas letales vasos soñadores
cuando el castro cerraba sus poternas al lobo

Y puede que del barro que profanas a golpes

salte una maldición brote un hechizo
-con tu azadón maldito sus tijeras afilas...-
que te lleve con ellas.

Para frenar esta ignorancia humana revestida de progreso, Núñez parece proponer dos cosas: por un lado una actualización del mito y por otro una ética de la naturaleza. Cinco poemas de *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) me servirán como cata de apoyo para articular estos dos importantes conceptos, "mito" y "ética": "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", "Aspersión", "Pedagogía", "Ir al campo bebemos todo el campo", "Trilogía de los elfos" y "Deja a la helada al equinoccio al año".

a) *El mito.*

"Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (NNR 89-90) y "Aspersión" (NNR 91-92) participan de esa actualización del mito. Que "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" sea el primer poema de *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), no es baladí. Esto hay que relacionarlo con el último poema de *Fábulas domésticas* (1972), "Sobre la efímera existencia (epílogo)". Pienso que "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" quiere romper con lo que se trató en el contenido de aquél. En "Sobre la efímera existencia (epílogo)", como ya se vio, el progreso, basado en un discurso neopositivista, había clasificado todos los elementos de la naturaleza. El descubrimiento, análisis y clasificación de todos estos elementos perjudican, paradójicamente, el conocimiento particular de cada uno de ellos.

La expresión neopositivista en que se sustenta el discurso del progreso convierte a la naturaleza en un gran eufemismo. Así, la destrucción primero y posterior desaparición de un roble, por ejemplo, no parece tan cruda. Es una simple palabra, una especie de palabra ómnibus (roble), que refiere sólo a una clase, entre muchas, de árbol. Ya volveré sobre esto más tarde. Ahora sólo quiero indicar que Núñez propone una involución: recuperar el significado de muchos de los elementos de la naturaleza, para volverlos a descubrir y contemplar la importancia que estos tienen para la vida. Por eso mantengo que Núñez elige el mito como respuesta contra la desmitificación que, contradictoriamente, desarrolla otro mito, el mito artificial por excelencia del siglo XX, el PROGRESO —y Núñez lo hace refiriéndose al mito más propio del Clasicismo, el de la naturaleza. No hay que olvidar en ningún momento que entre 1967 y 1971 Núñez está leyendo y traduciendo *De rerum natura*, de Lucrecio, en la traducción del abate Marchena, para poder escribir por ejemplo los cuatro poemas que componen "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (*OP II* 25-29). Los escribe con la colaboración de Francisco Castaño, emulando claramente a Rimbaud y Verlaine, cuando estos componen los tres sonetos que configuran *Stupra* (1871).

Antes de pasar a analizar "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", conviene señalar aquí que ese mito artificial del progreso, dada su importancia, está siendo desarrollado por otro importante mito, el del Estado. En lo que respecta al Estado, toda la crítica de la sociedad civil —en la que por supuesto está inmerso Núñez, al menos entre 1967 y

1974- se dirige hacia el Estado como mito en el que cristaliza el poder. Hay que tener en cuenta que en el mito no tiene cabida la experiencia individual del hombre, sino la experiencia general de la sociedad. Además, el mito no es imagen ni símbolo conocido, sino realidad, y ésta no puede ser rechazada ni tampoco criticada, ya que sólo puede ser captada de forma pasiva (Ernst CASSIRER 1947: 60).

La *generación del 68* protesta, y con ello se manifiesta una intención: escapar del mito del Estado, que reprime la experiencia individual y humana más importante,⁶⁹ como es la libertad de elegir lo que se quiere (en España, en París o en Praga). Por ello la acción de escribir y que ésta tenga una función poética, y además una finalidad (la crítica de la realidad), viene a demostrar que Núñez tiene la libertad de la "preferencia". Ésta consiste en la utilización de la expresión poética para crear una realidad que es elevada a la categoría de "mi realidad" -la de Núñez- como indudable posibilidad, entre otras, que él elige. Esto por supuesto facilita la creación de su carácter moral (*êthos*).

En "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" el mito se revela como matriz de significación "cuando la expresión es de extraordinaria significación, la llamaremos literatura" (SAPIR 1986: 250):

⁶⁹ Para esto confróntese las palabras del líder estudiantil estadounidense Mario Sabio: "La operación de la máquina se vuelve tan odiosa, tan repelente, que no podemos participar; ni siquiera en sentido táctico

"Antes quiero decirte de qué modo
su auxilio *invocarás*

Elige cuatro
toros los más hermosos
entre todos los *tuyos* que ahora pastan
en las *cumbres* del verde
liceo y otras tantas
novillas
cuya *cerviz* no haya
aún tocado *coyunda*

Alza en los altos templos de las diosas
cuatro *altares degüella*
las *víctimas* en ellos
y *ofréceles* su *sangre* en *holocausto*
dejando abandonadas en la *umbrosa* floresta los
cuerpos. Luego cuando
cuando pasados *nueve días*
vaya a rayar la *aurora*
ofrece en *sacrificio*
a *Orfeo adormideras*
y a *Eurídice* da culto
para aplacar sus males *inmolando*
una *becerra sacrifica*
asimismo una *oveja*
negra
Y regresa luego
a la *selva*"

APROVECHA

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO." ⁷⁰

El aspecto de iniciación de este poema es fundamental, porque no parte sólo del hecho ya apuntado que la composición abra este importante libro. Dicho

podemos participar (...) Debe impedirse que la máquina funcione" (cit. por Irvin Louis HOROWITZ 1980: 371).

⁷⁰ Las cursivas son mías.

aspecto, trascendental además, procede más bien del contenido del mismo. La madre (matriz/poeta ↔ naturaleza) de Aristeo es quien se "abre" al hijo y a él le ofrece los recursos necesarios para dominar a la naturaleza. Esta dominación viene a ser lo mismo que un apaciguamiento de los dioses, porque son estos los verdaderos causantes de las desgracias atmosféricas. Este conocimiento de la naturaleza se obtiene a través de las palabras: las cursivas en el poema justifican esta idea. Además, Núñez es siempre fiel a los materiales, a las palabras que maneja. Esto no es de Perogrullo, porque la razón de replantearse la naturaleza como mito responde a que se "acude a los mitos en busca de rotundidad expresiva (...) para suscitar en los lectores sentimientos que acentúan los enigmas y las contradicciones del hombre moderno" (María Dolores de ASÍS GARROTE 1988: 139).

Los mitos se crean desde las palabras. Por eso no se duda de ellas, es lo que ocurre en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" y en "Aspersión" por ejemplo, porque buscan, frente a una realidad negativa (1967-1974) en que la naturaleza está siendo degradada, expresar esta constante, y lo hacen desde la idea de pureza: "Elige (...) otras tantas/ novillas/ cuya cerviz no haya/ aún tocado coyunda" (vv. 3 y 7-10), se dice en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" y "todo atado (con hilo/ por una joven virgen)" (vv. 5-6), en "Aspersión". De ello depende la seriedad de la actualización del mito a que vengo aludiendo.

Entre 1967 y 1974 se está llevando a cabo una acción determinada, como es la de destruir la naturaleza por parte del progreso, por eso se puede comprender muy bien que en su lírica se recoja significativamente la pureza de aquélla como concepto que hay que salvaguardar, aunque sólo sea a través del mito, que aquí, en estos dos poemas, "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" y "Aspersión", no es "más que el revestimiento fabuloso de ideas morales o filosóficas" (ASÍS GARROTE 1988: 133). Ideas morales y filosóficas que no están siendo respetadas en estos años por ese mito que el propio mito del Estado propone, el del progreso.

El mito que aparece en estos tres libros –en lo que respecta a la naturaleza–, no está sujeto a causas cósmicas. No es mito *astralista* (lucha entre fuerzas elementales del cosmos y los dioses), ni tampoco *everista* (relaciones desfiguradas de los hechos históricos). El mito que se emplea es una clase de mito que se podría denominar alegórico. Relacionada con la fábula, la alegoría hace posible que el mito de la naturaleza sea creíble entre 1967 y 1974. Este mito de la naturaleza apoyado en la alegoría es una fórmula que Núñez emplea para que su lengua poética pueda escapar así del control represivo del Estado (como mito). Esto no es nuevo, porque este proceder viene ocurriendo desde el siglo XIX, concretamente desde las obras de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Núñez está traduciendo a Rimbaud desde 1971, traduce *Iluminaciones* en 1971 y en 1973 comienza a traducir *Poesías 1870-1871*.

La alegoría consigue abrir el sentido del poema y remitir su significado a otra isotopía. Esto es lo que permite escapar al control que impone el poder sobre la sociedad civil española y mundial. Sin embargo, pienso que en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" es aún más novedosa, porque esa alegoría se convierte en "alegoresis" ("si la alegoría remite a un modo de lectura, la alegoresis, partiendo del concepto, engendra, desde sus elementos, un texto; la alegoresis «rompe la continuidad de las apariencias para liberar en la palabra la parábola» (MARCHESE/FORRADELLAS 1998: 20-21)).

"Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" parte del mito de la naturaleza como concepto, pero a éste se le niega un contexto, ya que se le saca del suyo, del clásico, situándolo después en un tiempo presente, como es 1967-1974. Es lo mismo que hacía el hombre del progreso con el amor o con los objetos de arte popular, como ya se analizó páginas atrás. La naturaleza, por tanto, es el reclamo de un tipo de expresión desgarrada por la ruina del contexto social, concretamente del mediático. Esta es la principal razón por la que en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", en los versos 1 al 28, se reproduzca casi de igual forma la sintaxis y semántica de textos pertenecientes a la literatura clásica (todo esto ya se verá en el siguiente capítulo, dedicado a la expresión de unos temas). De hecho, el propio título del poema, "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", ya ofrece algún indicio de en qué obra se está apoyando Núñez, concretamente en las *Geórgicas* de Virgilio. Aunque después del verso 28, los versos 29 y

30, impresos en capitulares ("APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO"), nos devuelven a una realidad y a un tiempo concretos (1967-1974), al *slogan* publicitario de algún creativo, pero además, irónicamente, entroncan con el *carpe diem* de Ausonio.

A través de ese desgarró de la expresión que se advierte en el paso del verso 28 a los versos 29 y 30, de ese remitirse a la escritura y no sólo a un modo de lectura, se termina señalando el estado de contradicción en el que se sitúa el yo ante la realidad (negativa) de 1967 a 1974. Núñez necesita el mito para rehabilitar la naturaleza frente a un progreso que la socava. El mito, así, ya no sirve sólo para conocer, sino también para *reconocer* el estado de un tiempo, de una situación.

b) *La ética.*

Para romper con las contradicciones a que Estado y progreso someten al hombre respecto a la naturaleza, Núñez opta por manifestar en su lírica sus criterios para contrarrestar la destrucción de ésta. Núñez elige como freno de esta destrucción la posibilidad de desarrollar una pedagogía de la naturaleza en el ámbito educativo. Dos poemas, "Pedagogía" (NNR 90) e "Ir al campo bebernos todo el campo" (NNR 106-107), responden a esta idea.

En "Pedagogía", cuyo título es ya muy indicativo, se indica que sobre la naturaleza lo único que debe ejecutarse es la devolución del elemento o del hábitat que cada ser de la naturaleza necesita para vivir: "Dale el aire la laurel al pez el agua" (v. 1).

Hay también, sí, una intención pedagógica en relación con los colores del arco iris, al compararlos con el "ábaco" (v. 3) con que los niños aprendían a contar en la época clásica, en la Hélade. Además, el estribillo "Dale el aire al laurel:/ se le secó la rama/ no pudo florecer" (vv. 5-7), responde al uso de la canción como estímulo o modo más propicio para una mejor memorización de contenidos: la naturaleza, desde niños. En este sentido, conviene decir que Núñez se dedicó a la docencia hasta 1978.

Sin embargo, esta novedosa teoría de pedagogía naturalista choca una vez más con los postulados educativos que el Estado -represivo- propone en y para estos años en España. Entre 1967 y 1974, el Estado no se presta nunca a un conocimiento de la naturaleza fuera de las aulas de la academia o de la institución. En "Ir al campo bebemos todo el campo" Núñez pone de relieve que disciplinas científicas como la "botánica" y la "zoología" (vv. 10-11) se deberían estudiar en y a través de la naturaleza, mediante el trabajo de campo, "Pero el señor rector y sus bedeles/ nos tienen encerrados a la sombra/ del Árbol de la Ciencia" (vv. 12-14).

Llama mucho la atención que la represión por parte del Estado llegue incluso al ámbito universitario en lo que respecta a la naturaleza. No cabe duda de que con ello el Estado se está protegiendo del mito "prerromántico" del buen salvaje, capaz de proporcionarse su propia autonomía. Esto, por un lado, convierte a la naturaleza en espacio de peligrosidad social para el Estado y, por otro, sin embargo, es un

lugar de perfección (es Arcadia, Edén, Dorado, etcétera) para Núñez.⁷¹ No obstante hay que tener cuidado con esto, porque la naturaleza no es aún, entre 1967 y 1974, el lugar al que se regresa tras haber perdido la batalla contra el Estado. No es escapismo "hippy" por ejemplo, es más bien espacio donde el hombre se está contradiciendo, ya que quiere "confort", pero al mismo tiempo no quiere (pero lo hace) destruir la naturaleza. Para Núñez, esta naturaleza concretamente, es el lugar de la batalla. Hay que tener en cuenta además que en España, entre 1967 y 1974, no se han dado ni "mayos" ni "primaveras" ni "guerras" como en París, Praga o Vietnam. Sin embargo, la dictadura militar del general Franco prosigue y, como se afirmaba ya en "Ya lo sabes, amada" (FD 64-65), "aún hay tiempo/ de jugarse el pellejo para algo" (vv. 16-17).

⁷¹ España tiene una tradición muy rica en "arcadias", "dorados" o "edades de oro" de índole literario. Miguel de Cervantes hace decir a *Don Quijote de la Mancha* lo siguiente: "Dichosa edad y siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta mía edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío", donde "La justicia estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen" (parte I, cap. XI). También Francisco de la Torre recoge esta idea del paraíso terrenal, a imitación del *Beatus ille* horaciano, en su "Oda III", cito por la extraordinaria edición de María Luisa Cerrón Puga de la *Poesía completa* de Francisco de la Torre:

¡Oh, tres y cuatro veces venturosa
aquella edad dorada,
que de sencilla, pura, y no invidiosa,
vino a ser invidiada!"
(TORRE 1984: 155)

Por otra parte, Núñez es asimismo un cantor de la primavera, le canta desde los bancos y céspedes de los parques públicos de Salamanca, según el testimonio de José-Miguel Ullán (FD 44). Además, dos títulos de poemas así lo indican: "La primavera damas caballeros" (29P 35-36) y "En primavera especialmente" (FD 65), lo que le convierte en un protector de la naturaleza. Proteger y salvaguardar el espacio de la naturaleza, por tanto, es un pretexto de y para la lucha. Cimentada en la protesta contra la situación negativa de la naturaleza, la lucha pide también el respeto hacia aquélla a través de una nueva pedagogía, aunque ello suponga situarse en contra del Estado represivo que, por otro lado, está fomentando mucho el progreso. En dos poemas, "Trilogía de los elfos" (NNR 93-94) y "Deja a la naturaleza al equinoccio al año" (NNR 114-115), se reivindica ese respeto por la naturaleza y la necesidad de una ética que contrarreste la destrucción de su espacio.

De "Trilogía de los elfos" me interesa destacar la idea de que el discurso del progreso, sustentado en un tipo de lenguaje —el neopositivista— convierte a la naturaleza en un gran eufemismo. La enorme clasificación de los elementos de la naturaleza hace que cualquiera de sus elementos, un roble por ejemplo, no se trate sólo como género, sino como clase. Esto favorece el relativismo, ya que en la destrucción de un roble no se comprende totalmente que se destruye un árbol. Esto es lo que Núñez quiere hacer comprender en su lírica, que se trate al árbol, que se le conozca y reconozca a la vez. Por eso el lector se encuentra en "Trilogía de los elfos" con que el árbol que allí

aparece, además de ser genéricamente un árbol, también es la casa del elfo (el tronco del árbol es propiedad privada). Por esto es por lo que se pide su respeto.

La petición de respeto es aún más significaba si el ser que vive en ese tronco (el elfo) es un híbrido, es un hombre-animal, ya que es capaz de danzar (I/v. 3) como los hombres y además tiene alas, como algunos animales: "sus pies alados" (I/v. 8). A este ser extraordinario e irracional, producto de la imaginación —el elfo—, apegado a la cultura de la naturaleza, es imposible acceder. Su acceso es prácticamente imposible para el hombre que proviene del espacio del progreso en el que reside habitualmente. Si no accede a él, no puede domesticarlo. Es una defensa de la naturaleza, se defiende del hombre del progreso que, como el fabulista, domestica el mundo. El elfo representa así la mirada de lo invisible, de lo que el hombre de progreso no advierte: "jamás/ traten de sorprenderlos" (III/vv. 3-4), afirma Núñez. Por eso se acude a lo imaginario, a la fantasía, para escapar de su control.

Sobre este control, me parece oportuno situarlo con precisión entre 1967 y 1974, ya que su lírica se desarrolla en medio del control que ejerce el Estado franquista (en el interior, en España). Aunque también en medio de la distensión —implícita, no explícita— de las dos superpotencias mundiales (en el exterior). En el contexto político de la Guerra Fría, Estados Unidos y la Unión Soviética consiguen codificar el lenguaje que refiere a los comportamientos de ambos sistemas de poder, con lo que sus actuaciones no quedan

al azar y el índice de posibilidades de que se produzca el enfrentamiento por una mala lectura disminuye mucho.⁷² Todo este control se propugna la seguridad mundial, pero no la seguridad de la naturaleza. Esto por un lado, pero por otro se somete al hombre del progreso a unas formas de expresión muy estrechas, que

⁷² El clima de distensión se inicia tras "la crisis de los trece días de octubre" o "de los misiles", de 1962. Las lanzaderas de medio alcance IRBM y MRBM instaladas en suelo cubano por ingenieros soviéticos pone en guardia a la administración Kennedy. La presión sobre la isla mediante el bloqueo de la armada estadounidense consigue devolver los misiles a territorio de la U.R.S.S. A partir de 1962 se inicia la distensión entre los EE.UU. y la U.R.S.S. a través de una serie de tratados: el Tratado de Moscú, de 5 de agosto de 1963, en el que se prohíben las pruebas nucleares en los espacios extraterrestre y submarino. El Tratado sobre el Espacio se firma el 27 de enero de 1967, y con él se evita la militarización de La Luna y de los cuerpos celestes, además de prohibir la instalación en órbita de armas nucleares. El 14 de febrero de 1967 el Tratado Tlatelolco: Latinoamérica queda exenta de asentamientos nucleares. El 1 de julio de 1968 el Tratado de no proliferación nuclear entre Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética (China y Francia lo rechazan en el verano de 1968, Francia además explota su Bomba H). El 11 de febrero también se firma el Tratado de desnuclearización de los fondos marinos. El 10 de abril de 1972 se prohíben las armas biológicas y el 26 de mayo de 1972, en la sala Vladimir del Kremlin, se llega a importantes acuerdos: se retiran, paritariamente, de suelo europeo, misiles MIRV por parte soviética y misiles SS-7 y SS-8 por parte estadounidense.

Dentro de este clima de distensión, habría que situar también las visitas de Kissinger y de Nixon a China, efectuadas entre los años 1971 y 1973, aunque Estados Unidos no reconozca aún a la República Popular China. Del mismo modo el Tratado Fundamental del 8 de noviembre de 1972 entre la República Federal Alemana y la República Democrática Alemana y la Conferencia sobre la seguridad y la Cooperación en Europa (CSCE) así como el colofón final, la Conferencia de Helsinki de 1973, habrían de ser situadas en este mismo marco de distensión mundial. Confróntese con lo que dice Félix de AZÚA a este propósito: "nosotros vivimos la comedia pequeño-burguesa de la paz armamentística" (Federico CAMPBELL 1994: 75).

sólo permiten reproducir un pensamiento fácil y por ello débil, incapaz de imaginar el elfo.

El hombre que desarrolla su vida en el espacio del progreso no tiene un conocimiento tal de la naturaleza que le permita respetarla, es un inculto. Esto está claro en "Deja a la helada al equinoccio al año". Aquí el hombre de la gran ciudad, del progreso es un "ávido sacristán de discoteca/ sátiro urbano" (vv. 7-8). Este sacristán urbano es un terrorista que atenta contra la naturaleza a la que él, sin saberlo, pertenece orgánicamente. Si pasa al lado de un árbol, por ejemplo, le arranca una hoja, no respetando que esa hoja caiga del árbol por causas naturales ("helada", un "equinoccio" o el "año" que le toca). Con esto se retoma la intromisión del hombre del progreso en los ciclos vitales de la naturaleza: "en el ciclo indefenso que del humus/ al brote va y regresa" (vv. 18-19). Este "sátiro urbano" que se inmiscuye en la naturaleza perjudicándola, sólo escucha "la voz omnipotente y melodiosa/ de la Industria de la Profanación" (vv. 21-22).

Todo esto, por tanto, me hace pensar que Núñez concibe la naturaleza como un espacio cercano a lo sacro. Transgredirla y destruirla significaría anular el último reducto que el hombre tiene para volver a inventar la/su libertad, sobre todo porque la naturaleza es el único espacio capaz de proporcionar:

1., símbolos: en "Cartomancia rural" (MNR 99) por ejemplo, la "mariposa/ blanca" (vv. 2-3) es símbolo

de buen augurio, no así la "corneja" o el "canto de lechuza" (vv. 6-7), que lo son de mal augurio.

2., espacio para el amor: por una parte muy acogedor, según se dice en "Violetas y amaranto entretejieron" (NNR 113-114), ya que elementos como "jaras", "cantuesos", "grajos", "cigüeñas", "tórtolas" y "hoguera", hacen de la naturaleza un espacio ideal para la práctica del amor, cosa que, por otra parte, no ocurre en "¡Qué triste polvo echaste en la alameda!" (NNR 103), ya que en este poema la relación sexual humana no es muy satisfactoria en el marco de la naturaleza, sobre todo cuando esa relación se compara con la polinización entre elementos (vegetales) de la naturaleza, dándose así una imagen negativa e imperfecta del amor humano: el semen del hombre no es precisamente "pelusa" que sueltan los "amentos" ni "polen" (vv. 2-4).

Y 3., un lugar propicio para el desarrollo de la lírica en libertad: propósito que abunda aún más en aspectos ya tratados, según se interpreta en "El ruiseñor escoge los lugares" (NNR 102-103). En éste, sólo en la naturaleza es posible la libertad, por eso el ruiseñor puede elegir entre múltiples espacios el sitio más propicio para ofrecer su canto: "escoge los lugares/ para su canto" (vv. 1-2), al contrario que los seres que pueblan el espacio del progreso -la ciudad-, "donde cantamos nuestras penas/ sin ni siquiera elegir dónde" (pág. 103/vv. 11-12). Como se puede apreciar, la naturaleza crea su propia ética.

Lejos de la naturaleza, pues, no hay posibilidad de elección. Parece no haber una ética y además se desarrolla la alienación. De hecho, si se canta, se expresa y comunica la pena, no la alegría, con que se subraya una vez más el carácter elegíaco de sus tres primeros libros. El tono poético es negativo, ya que el aspecto realista de su lírica no permite la evasión. Por tanto, la naturaleza no puede ser vista como salida a la negatividad de una realidad, sobre todo porque aquélla está también marcada con el rasgo de lo negativo, porque es una naturaleza que comienza a ser irrecuperable. Haber recuperado el mito, por ejemplo en el poema "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", responde a esa necesidad por encontrar un nexo entre hombre y naturaleza –naturaleza que agoniza.

El mito para Núñez viene a ser así valor ético. En este sentido, la elección de las *Geórgicas* de Virgilio no es baladí, está obedeciendo a una premisa ética, porque también Virgilio pretendía con su poema la recuperación del valor ético ("la recuperación del agro itálico, el renacimiento de una ética enraizada en la tierra, el retorno a las virtudes y costumbres ancestrales sobre las que se había fundamentado la añorada grandeza de la antigua Roma (...)). Estamos en presencia de una composición de intencionalidad social y política, de una obra que, estimulando las actividades agropecuarias, trata de responder al mismo tiempo a las necesidades de la Italia del momento y a un reencuentro con las esencias patrias; los grandes propietarios venían descuidando la agricultura, en parte como consecuencia de la devastación que las

guerras internas habían significado en el campo, pero no menos por la inercia de las clases altas a convertir sus latifundios en cotos de caza o fincas de recreo alrededor de una lujosa villa" ([cito por la extraordinaria edición de Jaime Velázquez] VIRGILIO 1994: 26))

Núñez, por tanto, como ocurre también con un Cesare Pavese por ejemplo, retoma y vuelve a descubrir el mito para poder expresar la experiencia, su lugar en el mundo y por eso recupera las *Geórgicas* de Virgilio (PAVESE 1973: 13). La recuperación y la resistencia de la naturaleza quedan claras en estos tres libros. Núñez, como acertadamente señala Miguel Casado, "busca en el rito de la palabra el secreto para preservarla y sobrevivir" (NNR 85). No me importa volverlo a repetir, no comparto la opinión de Luis Javier Moreno cuando éste trata de negar el carácter político de un libro como *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* afirmando por ejemplo que "NATURALEZA NO RECUPERABLE no es sino un aviso" (NNR 67).

Aunque Luis Javier Moreno trate de defender aquí la pureza ética de la lírica Núñez, de alejarla de una posible "instrumentalización", la naturaleza no deja de ser un pretexto, más o menos ético, para escribir poesía, y escribirla desde un punto de vista político. En 1972 por ejemplo se funda la organización ecologista Greenpeace tras una reunión en Vancouver en 1971. En 1972 también Núñez comienza la redacción de *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, lo que revela una vez más que él es un hombre de su tiempo, un hombre político preocupado por la situación. Además, si la

fábula en *Fábulas domésticas* (1972) refería a un intento claro de negar la realidad, el mito, en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), apunta sin embargo a la realidad, ya que permite "vincular el presente al pasado y canalizar las esperanzas depositadas en el futuro" (Walter BURKERT 1988: 12). La fábula consuela, el mito inquieta.

Capítulo 2

LA EXPRESIÓN DE UNOS TEMAS

2.1. EL PRESENTE.

Núñez pone su palabra poética al servicio de una intención: expresar un tiempo. Los temas ya tratados (represión, violencia, amor, naturaleza) han puesto de manifiesto que en este tiempo predomina lo negativo, porque su lírica expresa el conflicto y la oposición que hay entre Estado (espacio urbano) y Naturaleza (espacio no urbano).

Desde una conciencia desengañada y un punto de vista de enorme malestar personal, los temas terminan reflejando una disconformidad con las circunstancias políticas y sociales del momento. Como señala Jean Cohen, la poesía muchas veces -y más aún la lírica- tiene el valor del grito o de la interjección (COHEN 1979: 64-68). Por eso creo que la lírica de Núñez se acerca al pensamiento de un Michael Foucault por ejemplo ("Lo que el intelectual puede hacer es dar instrumentos de análisis (...) Se trata en efecto de *tener del presente una percepción espesa, amplia*, que permita percibir dónde están las líneas de fragilidad, dónde los puntos fuertes a los que se han aferrado los poderes (...) dónde estos poderes se han implantado. Dicho de otro modo, hacer un croquis topográfico y geográfico de la batalla...Ahí está el papel del intelectual" (FOUCAULT ³1991: 109)).⁷³

Núñez también quiere tener una percepción espesa y amplia de su tiempo. Para ello recurre a una expresión poética rica en matices, capaz de comunicar la acción. Concretamente, *29 poemas (1967)*, *Fábulas*

⁷³ La cursiva y la negrita son mías.

domésticas (1972) y *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) ponen de relieve una expresión en la que predomina el verbo. Lo que me hace suponer que Núñez tiene una pretensión, quiere comunicar sobre todo la ingente cantidad de acciones que se están realizando en el tiempo. Concretamente, el presente es el tiempo de muchas de estas acciones. Cito un ejemplo, "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29):

"(muchacha suburbana cosmética *introduce*
el billete en el bolso imitación de
legítimo ante *rectifica* furtiva en el espejo
la línea de los ojos *certifica* la
presencia sedante del paquete de rubio"
(vv. 5-9).⁷⁴

Como se ve, aparecen tres verbos: "introduce", "rectifica" y "certifica", y lo hacen en presente. Se trata sin duda de captar las diversas acciones en su desarrollo. Desde un primer momento, el yo tiene un especial interés en señalar sólo las numerosas acciones que realizan los otros, a modo de un guión cinematográfico. Se busca conectar rápidamente con el rol del personaje que el yo escruta, como en "Diana cazadora" (FD 78) por ejemplo:

"Lo que *dicen* tus ojos nada *tiene*
que ver con lo que *dices*: ¿por qué, entonces,
desmientes lo que *gritas*, lo que *eres*
incapaz de gritar y, sin embargo,
colocas en la tensa

⁷⁴ Las cursivas son mías.

cuerda de tu pupila, ahora, anegada
de brillo de botellas, espejos, humo: ambiente?"⁷⁵
(vv. 1-7)

Además, el yo, por otra parte, trata de percibir espesa, amplia y claramente un tiempo de degradación ética. Basta leer un fragmento de "Escogieron la onda cuando rompe" (NNR 113) para verlo:

"victoria *significa* que te humilles
a los otros que mandan los mezquinos
los que invierten explotan analizan
utilizan la espuma
y tu sonrisa inerme
para tener tu sed asegurada."⁷⁶
(vv. 6-10)

El yo es un yo omnisciente. Es poco habitual observarlo directamente, enunciando algún tipo de acción próxima a él. Si así lo hace, el yo parece ocultarse, lo que demuestra el alto grado de represión que hay en el contexto social de sus tres primeros libros. Por eso hay que esperar al último poema de *Fábulas domésticas* (1972), "Ciencias Naturales" (FD 77-80), en su parte primera, bajo el subtítulo "Primavera", para que este yo se manifieste, lo hace en relación con la naturaleza (*primavera*) por un lado y con la perspectiva temporal de presente por otro: "En la cocina en un jarrón se *quema*/ (...) cogidas por mi hermana/ todos los de la casa/ -de ello indicio/ es el rastro de pétalos que *albergan*/ las acrílicas fibras de

⁷⁵ Las cursivas son mías.

⁷⁶ Las cursivas y el subrayado son míos.

la ropa"⁷⁷ (vv. 1, 6-10). Aunque lo más frecuente es que el yo se exprese a través de un *nosotros*. Esto le permite a Núñez maximizar el sentimiento que trata de comunicar, que es, por cierto, moral.

Un magnífico ejemplo de todo esto aparece en "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía" (FD 70-71). Aquí el verbo –en presente– se elide. El yo presenta en primer lugar un objeto de reclamo publicitario, concretamente una "tía/ buena" (vv. 1-2) que "[está] anunciando/ un producto, pongamos,/ anticongelante, verbi gratia"⁷⁸ (vv. 5-7). El yo parece hablar por todos, y lo hace mediante ese *nosotros* y no desde el yo, cuando afirma que hay unas ganas importantes de comer y de poseer a esta "tía/ buena" "en pleno escaparate" (vv. 8-9). La subjetividad se impone aquí una vez más, lo hace a través de una acción de deseo sexual, considerado inmoral en su tiempo. Por último, se termina expresando el tema de la represión sexual, que es común en su tiempo, ya que el yo acaba "comprando cualquier cosa/ en desagravio, buenas tardes,/ por nuestros malos pensamientos" (vv. 17-19). De esta manera Núñez canaliza la moral nacional-católica del régimen franquista, que, desde su punto de vista, controla la libertad individual de la persona.

A Núñez le importa mucho su tiempo, las distintas acciones que se van desarrollando en el presente. De ahí su enorme interés por mantener todo tipo de acción dentro de la actualidad. Una manera de

⁷⁷ Las cursivas y el subrayado son míos.

⁷⁸ Los corchetes son míos.

actualizarla es el empleo habitual de verboides. Infinitivos y gerundios destacan con especial relevancia en sus tres primeros libros. Su uso, además, contribuye a mantener el aspecto imperfectivo del presente.

a) *El infinitivo.*

Este verboide hace posible que los temas de la represión y de la violencia se relacionen y se expresen con toda su abstracta generalidad, ya que el infinitivo es la forma no personal más despojada de cualidades y determinaciones. En "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (29P 36-37) y en "Canción" (29P 38-39), Núñez ya señaló abiertamente que el tiempo en que comienza a escribir su lírica es un tiempo de violencia, de guerra, con la que no está de acuerdo. Ante esta actitud de protesta, que lo es también generacional, el sistema franquista trata de controlarla, intentando que no degenera en violencia contra su propio sistema de valores.

En "Recordemos dulcemente" (FD 74) por ejemplo, se agolpan los infinitivos, y lo hacen de una manera muy significativa:

Recomendamos dulcemente
a nuestra distinguida
clientela no *subirse*
por las paredes ni *gritar*
ni *proferir* palabras malsonantes
como lago, *nadar* en él, *pescar* en él
y *bucear* en él en busca
de los enseres de la gran ciudad
de los artículos de lujo
sepultados debajo de las olas...

disculpen nuestros fieles
parroquianos, por causas
ajenas a la santa voluntad
de la casa también aconsejamos
-fue una interferencia-
no *romper* el cristal de la manguera
contra incendios sin antes
haber legalizado y rellenado

el impreso oportuno
acompañando tal instancia
de un certificado autorizado
de no *haber* asistido a seminarios
sobre pesca furtiva.⁷⁹

El poema muestra que los infinitivos *subir*, *gritar*, *proferir*, *nadar*, *pescar*, *bucear*, *romper* y *haber* (este último caso como verbo auxiliar de otros tres verbos) expresan acciones orientadas a la prohibición de diversas actividades que pudieran violentar la tranquilidad de unos grandes almacenes. No obstante, este rasgo coactivo se encuentre ocultado y debilitado por una clara expresión de diplomacia interesada, porque Núñez dice en los versos 1, 2, 3, 4 y 5 que "Recomendamos dulcemente/ a nuestra distinguida/clientela no *subirse*/ por las paredes ni *gritar*/ ni *proferir* palabras malsonantes", y no 'Distinguida clientela: no os subáis por las paredes ni gritéis ni profiráis palabras malsonantes'. Utilizar el infinitivo aquí, en vez del imperativo, suaviza la expresión, la despoja del mandato (de la orden), pero mantiene sin embargo su marcado sentido de obligación, aunque se al final reprima.

⁷⁹ Las cursivas son mías.

Asimismo, en "Recordemos dulcemente", esta represión se orienta hacia el futuro, excepto en los casos de *haber asistido y haber legalizado y rellenado*, que dirigen su acción hacia el pasado, aunque con esta inclusión del infinitivo se consiga neutralizar el aspecto perfectivo, ya que no es lo mismo escribir *haber asistido* (como así se hace), que escribir por ejemplo *habiendo asistido* o *habido asistido*. Así, por lo menos, se preserva el sentido, y es que con esto Núñez persigue que la acción no se entienda realizada aún en el pasado. Por el contrario, ni *subir, gritar, proferir, nadar, pescar, bucear y romper* son acciones cuyo aspecto temporal indica la realización de éstas: mantienen un carácter potencialmente no desgastado, la acción todavía no se ha llevado a cabo. Si se cita, es porque Núñez cree que su realización no es improbable, debido, además, a su marcado rasgo imperativo, porque ordenan la represión para evitar una situación de violencia explícita.

b) *El gerundio.*

El presente también se actualiza a través del gerundio. Su uso es enorme, es lógico porque sus tres primeros libros se sitúan en un contexto social favorable para la aparición de expresiones en las que aparece este verboide.

Manuel Vázquez Montalbán ya señaló en su día que 1962 fue el año de la aparición de una "mundovisión" apoyada en el experimentalismo electrónico aplicado a los satélites de telecomunicaciones. Esto justifica la idea de *opulencia comunicacional*, expresión que Vázquez Montalbán toma

prestada de Moles (VÁZQUEZ MONTALBÁN 1985: 253 y 251). Esto es muy interesante, porque 1962 está muy próximo al 15 de diciembre de 1963, fecha en que se escribió uno de los dos primeros poemas que se le publican a Núñez, "Trayecto".

La lírica de Núñez parte de ese contexto socio-cultural en el que los medios de comunicación social están expansión, en plena opulencia. De hecho, el tipo de expresión que utilizan todos estos medios de comunicación influye mucho en la expresión poética, algo que se aprecia con particular claridad en la lengua poética de Núñez.

En un tema como el del amor, por ejemplo, la injerencia de este tipo de expresión periodística (informativa) se introduce a modo de pastiche para extrañar el propio tema (en mitad de un poema de amor que es además epistolar), se lleva a cabo a través de encajar en los poemas expresiones que refieren a la violencia. Como se ve, los temas se van relacionando así, ocurre en "Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (29P 36-37) por ejemplo, en donde Núñez encaja una oración en letras capitulares, que suscita una situación, real y novedosa, que, por otra parte, no abunda sólo en la expresión poética de la composición, sino en el sentimiento del yo, situado éste en un tiempo concreto, 1967, en plena Guerra de Vietnam:

"me alegra mucho
que el equipo local
gane el torneo de béisbol
no sé nada. de ahí
-TELETIPOS INFORMAN DE LAS

BAJAS AL N. DE SAIGÓN
un abrazo postdata"
(vv. 32-38)

La expresión "-TELETIPOS INFORMAN DE LAS/BAJAS AL N. DE SAIGÓN" proviene sin duda de la expresión de los medios de comunicación social. Esta expresión está transformada intencionadamente, porque lo normal sería que se expresase así: "Los teletipos (nos) están *informando* de las bajas al norte de la ciudad de Saigón, en Vietnam", teniendo en cuenta que los teletipos no informan, informan las personas. Aparte de una personificación que mistifica mucho el aparato de comunicación, la transformación se debe a que se ha producido una sustitución de un gerundio conectado a un verbo auxiliar, "están", en la estructura superficial de la expresión, aunque eso sí, se mantiene en su estructura profunda.

Para poder afirmar todo esto me apoyo en un dato que juzgo importante. Hay una enorme cantidad de perífrasis en sus tres primeros libros, del tipo *verbo auxiliar + gerundio*. A esto hay que añadirle además que la perspectiva temporal del verbo auxiliar es el presente de indicativo en numerosas ocasiones ("TELETIPOS ESTÁN INFORMANDO DE LAS BAJAS AL N. DE SAIGÓN"), muy por encima de otros tiempos verbales. Esto cumple una función: que la expresión del tema del amor (situada en una relación amorosa ya pasada, entre Núñez y Merry Fine) se actualice aquí con una expresión periodística de un contexto social de extraordinaria violencia. Esta expresión, "TELETIPOS INFORMAN DE LAS/

BAJAS AL N. DE SAIGÓN", persuade, y lo hace a través de una expresión que choca mucho.

El impacto emocional se produce porque dicha expresión proviene de otro tema, el de la violencia, lo que acaba violentando también al propio tema del amor. Núñez recupera así un procedimiento retórico que los medios de comunicación social habían aprehendido de la expresión poética, subvirtiéndolo imaginativa e inteligentemente.

Esta manera de proceder de Núñez es lógica, dada la enorme influencia de la expresión de los medios de comunicación social en la poética en 1967. Resulta muy interesante acudir a la página 1.393 del *Diccionario de uso del español* de María Moliner (t. I). Allí se dice que ya en el verano de 1960 las Academias españolas acordaron poner coto a la utilización abusiva del gerundio. Lo que me lleva a pensar que el empleo del gerundio por parte de Núñez se debe fundamentalmente a dos propósitos: por un lado se quiere señalar con ello la pobreza de recursos lingüísticos que él, como receptor, está recibiendo de los medios de comunicación social en su tiempo (el presente actual) y, por otro, parece querer provocar a la academia, a lo establecido, a la norma.

Por eso pienso que el uso del gerundio se debe a una trasgresión. En el caso de la lírica de Núñez, concretamente, su uso no obedece en absoluto a un sentido estético, sino más bien ético. Busca una moralidad que no hay en el tiempo en el que se sitúan sus tres libros. El interés por presentar el contexto

sociopolítico de 1967-1974 convierte en interesante su lírica, sus temas.

Además, ese acercamiento de su expresión poética a la expresión de los medios de comunicación social acaba entroncando claramente con los procedimientos poéticos de poetas de la generación de posguerra, de un José Hierro por ejemplo, concretamente de su técnica "poema-reportaje". Recuerdo aquí el poema "Réquiem", de *Cuanto sé de mí* (1957). En éste, Hierro transforma en poema una esquila de un periódico de Nueva York editado en castellano (cito por María del Pilar Palomo 1988: 181):

"Manuel del Río, natural
de España, ha fallecido el sábado
11 de mayo, a consecuencia
de un accidente. Su cadáver
está tendido en D'Agostino
Funeral Home, Haskell. New Jersey.
Se dirá una misa cantada
a las 9,30, en St. Francis"

2.2. LA PUBLICIDAD.

29 poemas (1967), *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* se sitúan en un tiempo presente, actual, en que los medios de comunicación social se están desarrollando plenamente. Su auge es el resultado de la enorme investigación tecnológica llevada a cabo tras la Segunda Guerra Mundial, y que termina produciendo un nuevo sistema de transmisión de imágenes, cuyo aparato receptor es el televisor, que a finales de los 60 se convierte en un electrodoméstico más en los hogares españoles, pero de enorme importancia.

En "Amaneciendo al tajo" (29P 33-34), por ejemplo, ya se hace referencia a todo esto, un poema, por cierto, repleto de gerundios: "(ella con los cacharros/ estirando el jornal/ imaginando el hueco/ para el televisor/ proyectando unas flores/ de porcelana encima)" (vv. 15-20). Esta incorporación del televisor en los ámbitos domésticos no sólo servirá como instrumento de penetración ideológica, sino también publicitaria.

En *29 poemas (1967)*, y en *Fábulas domésticas (1972)* concretamente, la influencia de los medios de comunicación social es muy importante. Este influjo termina filtrando al nivel de la expresión. Esto es lógico, porque estos dos libros se centran más en el espacio urbano que en el de la naturaleza, algo que no ocurre en *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*.

29 poemas (1967) y *Fábulas domésticas (1972)* tratan temas que se expresan a través de procedimientos

retóricos provenientes de la expresión publicitaria, cito los versos 1 y 2 de "Prólogo a las Fábulas domésticas" (FD 45):

"Hay cosas que saltan a la vista,
cabronadas urdida-s-útilmente"
(vv. 1-2)

Aquí, con la expresión "*cabronadas urdida-s-útilmente*",⁸⁰ Núñez quiere expresar de qué manera el sistema publicitario manipula la lengua. Al separar Núñez el plural ["s"] de la palabra "urdidas" y unirlo al de "útilmente", aparece una nueva palabra: "sutilmente". Esta aglutinación termina revelando la expresión subliminal en la que se apoya la publicidad. También señala por otra parte que la función poética de esta expresión, "*cabronadas urdida-s-útilmente*", se dirige más bien hacia una función referencial, porque "*cabronadas urdida-s-útilmente*" hace mención a una realidad concreta: la manipulación de la lengua por los publicitarios. Pienso por eso que lejos de estar de acuerdo con esta "instrumentalización", Núñez, a través de una segunda manipulación no exenta de ironía, devuelve la expresión a su estado primero, cuya función era la poética. Aunque ahora la expresión "*cabronadas urdida-s-útilmente*" sale reforzada, porque también cumple una función metalingüística, ya que se refiere a una expresión de la propia lengua. Por eso creo que su palabra poética no se conforma sólo con expresar temas referentes a un tiempo concreto, sino que también concibe dicho tiempo como lengua.

⁸⁰ Las cursivas tanto del poema como de este verso son mías.

La palabra a partir de ahora no embellece u ornamenta, tampoco es usada como la expresión de un panfleto (aunque a veces lo parezca). Se trata más bien de poner al descubierto cómo "funcionan" las estructuras del lenguaje. Entre 1967 a 1973 la palabra se revela como una palabra clásica, porque *funciona para...*, su uso es **directo**, porque se dirige al análisis del funcionamiento de la lengua poética.

Núñez sabe que en la comunidad –en la convención– la lengua tiene diversos registros, uno de ellos es el publicitario, y él lo imita, o lo recupera. Esta recuperación es muy de su tiempo. Recuerdo la canción "Good morning, good morning", de The Beatles, de su álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club band* (1967). La canción comienza con la misma música y estribillo (good morning, good morning) de un conocido anuncio publicitario no sé si de radio o televisión, de cereales.

Por otro lado, y en relación con la imitación también, hay que tener en cuenta que Núñez es un perfecto conocedor de los clásicos latinos. Precisamente, en los cuatro poemas que conforman "Sintigo y con Lucrecio (1967-1971)" (OP II 25-29) hay una clara alusión a versos concretos de Lucrecio, citados en los márgenes de estos poemas. Su formación filológica en la Universidad de Salamanca por una parte y su dedicación casi constante a la traducción de los clásicos por otra, hace que el concepto de "imitación" se convierta en un valor. Núñez se sirve de él para profundizar mejor en su tiempo.

A través de la imitación la palabra se explica. Por eso sostengo que la palabra poética de Núñez se instrumentaliza, tiene un intencionalidad clara, porque propone analizar el engaño que se está produciendo en la lengua desde los medios de comunicación social mediante la publicidad, de "toda una larguísima sarta de procedimientos tendentes a desautomatizar los discursos para de este modo embelesar a los receptores del mensaje mediante la amplificación que producen la recurrencia, la redundancia, la reiteración y esos metasemas llamados tropos (metáfora, metonimia, etc.), que no son sino resultados de procesos de acumulación o carga semántica y expresiva que nublan los ojos de la mente pero dan gusto al alma afectiva (...)" (Antonio LÓPEZ EIRE 1998: 20), y subvertirlos. Por eso no me sorprende en absoluto el abuso de la preposición "para" en su lírica, que ratifica que la palabra de Núñez *funciona para...*, cumple una función específica. Cito "En primavera especialmente" (FD 65) y "Este precioso dormitorio" (FD 71):

"En primavera especialmente
su dermis necesita un tratamiento
para neutralizar las secreciones
excesivas limpiar
los poros obstruidos"
(vv. 1-5)

Este precioso dormitorio:
cama armario mesillas
tiene todo previsto, todo
según el reglamento
vigente

que dispone: a), dos puntos,
fidelidad a todo riesgo
teléfono de cabecera
alfombra *para* entrar con pie derecho
en día laboral cama muy grande
para eludirse mejor
grandes cortinas
para esconderse mejor
luz individual
para verse peor y allá el armario
-llenarlo corre de su cuenta-
a una distancia prudencial
para evitar -nunca se sabe-
la tentación del salto
del tigre, con perdón, y al mismo tiempo, b),
esa posible imagen del pecado en la luna
perfectamente biselada y pulida...
como pueden ustedes comprobar.⁸¹

En estos dos ejemplos, cuando aparece la preposición "para" lo hace para cumplir una función de relación: unir un elemento oracional anterior con un infinitivo posterior. Desde el punto de vista del significado, también realiza una función final, porque se hace algo, y este algo que se hace se realiza asimismo para algo. Desde un punto de vista sintáctico, conforma proposiciones de infinitivo que sirven para expresar el tono irónico, al que ya volveré más tarde. Expresiones como "su dermis necesita un tratamiento/*para* neutralizar las secreciones/ excesivas limpiar/ los poros obstruidos" por una parte, e iteraciones como "*para* eludirse mejor" (v. 11), "*para* esconderse mejor" (v. 13) y "*para* verse peor" (v. 15) por otra, son comunes en la expresión publicitaria.

⁸¹ Todas las cursivas son mías.

Dichas expresiones también proceden del cuento popular, concretamente del de Caperucita Roja. En este cuento la reiteración de construcciones sintácticas iguales con las que el lobo respondía a las preguntas de Caperucita Roja, suponía aumentar la fuerza expresiva del mensaje. En "Este precioso dormitorio" la reiteración sintáctica también contribuye a acrecentar el valor expresivo, porque por un lado produce sorpresa y, por otro, redundancia. De ésta última se sirve Núñez, y lo hace para la creación de una pluralidad de isotopías que además deben servir lógicamente para enriquecer connotativamente el mensaje. En este caso el lobo es el vendedor de este precioso dormitorio y Caperucita Roja representaría aquí el matrimonio de reprimidos sexuales. Así se refuerza la expresión, concretamente el tema de la represión sexual, lo hace a través del contexto publicitario en que se desarrolla.

29 poemas (1967), Fábulas domésticas (1972) y Naturaleza no recuperable (1972-1974) —que no escapa a ello tampoco— participan de todo este contexto social de retórica publicitaria que se fomenta desde los medios de comunicación social. Y lo hace a varios niveles.

2.2.1. UNA OPOSICIÓN.

29 poemas (1967) y *Fábulas domésticas (1972)* tratan temas como los de la represión, violencia y amor. En relación con el amor, hay que señalar que éste es de carácter consolador y que no aporta ninguna solución al contexto social y político enormemente represivo del que parten sus tres primeros libros. Además, la represión muchas veces se ejerce a través de la violencia.

Por otra parte, del análisis e interpretación de los temas se desprende que esta violencia, aparte de explícita, es asimismo implícita. Con *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)* entre las manos, veo que decir implícita es lo mismo que decir estructural. Este tipo de violencia se está reflejando a través de los medios de comunicación social en el espacio urbano de la ciudad (Salamanca, donde reside Núñez).

El tema de la violencia también filtra a un libro tan importante como *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, dedicado sólo a la naturaleza (espacio no urbano). Lo que implica el conflicto y la oposición entre ambos espacios. Esto, inclusive, me hace pensar en la aparición del viejo tópico del menosprecio de la ciudad y alabanza de la naturaleza, de la Literatura de todos los tiempos.

El léxico de *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* ratifica la oposición entre ambos órdenes. De 1967 a 1973 el impacto de los medios de comunicación social sobre la lengua es enorme. Esto es evidente en

29 poemas (1967) y *Fábulas domésticas* (1972), donde el campo semántico que designa objetos de consumo de masas es muy elevado. Cito algunas palabras provenientes de la expresión publicitaria: *bayeta, televisor, gafas* (en *29 poemas* (1967)); *coñac, laca, carmín, paquete* —de tabaco—, *pestañas* —artificiales—, *detergente* (en *Fábulas domésticas* (1972)); y, por último, *tresillo, coches, geles* (en *Naturaleza no recuperable* (1973-1974)). Estos libros terminan reflejando así el valor de lo cotidiano en su primera lírica.

Por otra parte, a ese campo semántico en el que se subraya el alto consumo de un tiempo, se opone otro, el de las palabras que refieren concretamente a elementos de la naturaleza. Palabras como "parénquimas" (pág. 98), "evernia" y "espadaña" (pág. 99), "amentos" (pág. 103), "amaranto" y "cantueso" (pág. 113), todas de *Naturaleza no recuperable* (1973-1974), ponen de relieve un léxico (proveniente del espacio no urbano de la naturaleza) muy especializado, que no es del conocimiento común, porque son palabras que refieren a hierbas autóctonas de los campos de Castilla y León, a los que Núñez acude de excursión muchas veces, en un intento de reivindicar —lejos del mundo urbano— la naturaleza, que, como el propio título del libro indica, no es recuperable, aludiendo además (entre paréntesis) a algo que en opinión de Miguel Casado es clave, el título del libro, al que se le añade un subtítulo, (Herbario y elegías) ("NATURALEZA NO RECUPERABLE lleva un subtítulo que define su propósito: "herbario y elegías". Según lo primero —herbario, la actitud de recolector, la enumeración, se convierte en el mecanismo obligado de los poemas; pero esa

enumeración señala ya en sí misma –*elegía*– la pérdida: se suceden los hombres de las plantas silvestres y su sonoridad, la forma en que vibra su peso, sus connotaciones se sienten más como arte del lenguaje, como perfección del decir, que como referencia a una realidad ya inexistente para la mayoría" (CASADO 1999: 147)).

Núñez parece situarse así en una tradición romántica muy cercana a la de un Baudelaire (recuérdese aquí su poema "Albatros", de *Las flores del mal*). Frente a un espacio urbano que cristaliza a través de una expresión publicitaria que reprime al individuo, la naturaleza, sin embargo, le proporciona la capacidad de volar, de elevación. Así lo he observado en un poema tan significativo como "Alas semillas que se pudran" (NNR 106). En éste, Núñez recomienda que las semillas "tengan alas" (v. 4) para poder escapar de estos espacios urbanos, artificiales. El final de "No hemos venido a vuestros pagos" (NNR 109) confirma esta idea un tanto simbólica de alejamiento mediante la elevación:

"pero sabedlo amigos: no traemos
metro ni curvas de nivel
en los morrales ni bandera:
puede servirnos en el mástil
de nuestra tienda de campaña
la primer *ala* que se pose."⁸²
(vv. 30-35)

La palabra "ala" de los dos ejemplos anteriores está muy lejos de esas otras "alas" que

⁸² La cursiva es mía.

sirven para potenciar la expresión de la represión, como ocurría en "Arcángel de la paz" (29P 26-27). Las "alas", allí, no servían para ejercitar la acción de volar, todo lo contrario: se replegaban, tras haberse desplegado como acción represora, de fuerza:

"venció su discreción naturalmente
replegando las alas
recobró
la inicial compostura
(¡la alocada
juventud!)"⁸³
(vv. 12-17)

Estos ejemplos terminan demostrando de una manera muy significativa la oposición entre los espacios urbano y no urbano (naturaleza) que se perciben en su lírica, algo que ya se veía en "Te dijera de veras alegría" (29P 25): "mira esa nube en forma de cupido" (v. 2) y "este oscuro/ vivir contra corriente/ a dos pasos la espiga desahuciada" (vv. 8-10). En ellos la "nube" es del cielo y el "oscuro vivir" de la tierra. Recuerda mucho esto al poema de Rimbaud "El herrero", de *Poesías (1870-1871)* ("Hace un momento hablaba del tranquilo/ deber, de una morada... ¡Mira el cielo!/ Es demasiado chico para nosotros y/ nos asfixiaríamos de calor, y tendríamos/ que estar arrodillados. ¡Mira el cielo!" [cito por la propia traducción de Núñez en (*OP II* 1995: 341)]). La identidad cielo igual a espacio de la naturaleza y tierra igual a espacio urbano es evidente. Por eso una palabra como "azul" se repite con bastante frecuencia.

⁸³ La cursiva es mía.

"Azul" aparece por primera vez en "Te dijera de veras alegría": "cuando pronunciar/ CIELO/ AZUL/ ya no sea/ cegar una ventana ya cegada" (vv. 17-21). "AZUL", aquí, en mayúsculas, expresa con enorme fuerza su carga connotativa: es la mirada del yo hacia arriba, hacia el cielo, pero es asimismo el color de la búsqueda poética por antonomasia, que Núñez recoge del Simbolismo francés del siglo XIX, concretamente de la poesía de Arthur Rimbaud, que en 1971 él ya ha traducido. Para Rimbaud las tardes, la mirada, el cielo, los cojines, los berros, una apoteosis, un tipo llamado Abundio y el despertar de los cantores fósforos son azules (OP II 1995: 331, 333, 348, 349, 350, 352 y 378). Aunque "azul", en "Te dijera de veras alegría", no es una palabra simbólica que exprese vaguedad e incertidumbre, como en los simbolistas franceses. Pienso que si Núñez la recoge de la poesía de Rimbaud es porque para éste, según aquél, prima más "la búsqueda de nuevas significaciones" [que le llevaron] a establecer relaciones aberrantes entre los elementos más familiares del lenguaje" (OP II 1995: 329).⁸⁴ Por eso mantengo aquí que la expresión "CIELO/AZUL" –en capitulares– obedece a esto, a resaltar el binomio ciudad/naturaleza, sobre el que se fundamentan los temas de sus tres primeros libros.

Núñez, además, se sirve de ese binomio ciudad/naturaleza para señalar el desequilibrio constante que proponen los medios de comunicación social de un tiempo, presente y actual, en que se sitúa su lírica. Asimismo, tiene una intencionalidad, expresa

⁸⁴ Los corchetes son míos.

el panorama caótico en el que está inmersa su propia lengua poética. Esto es fundamental, porque su lírica parte de un universo cultural situado en el espacio de la ciudad, de una Salamanca que está siendo violentada por la expresión de todos estos medios de comunicación. Además, estos medios plagian muchas veces procedimientos expresivos provenientes de la cultura sajona, que es la que domina, económica y lingüísticamente, el occidente europeo entre 1967 y 1974. Esto choca sin duda con la tradición culta española, situada en una ciudad como Salamanca, de la que Núñez es, desde su pasión y tensión poéticas, íntima y vitalmente partícipe. Núñez está muy en la línea de la defensa de la lengua española que mantiene un Dámaso Alonso por ejemplo, en su ya conocido poema de 1969 "La invasión de las siglas (poemilla muy incompleto)" (ALONSO 2001: 44-45).

El léxico de los tres primeros libros de Núñez subraya este caos. En ellos se recogen expresiones de su tiempo altamente mercantilistas. Palabras como "producto" o "envases", por ejemplo, se leen en varios de sus poemas. La primera aparece en "Todos los desperdicios" (FD 63-64): "un *producto* estudiado para cada/ situación" (I/vv. 5-6) y "mente con el *producto* adecuado y preciso" (III/v. 6), o en "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía", también de *Fábulas domésticos* (FD 70-71): "un *producto*, pongamos,/ anticongelante, verbi gratia" (vv. 6-7). Respecto a "envases", ésta aparece en "Dónde poner a refrescar miradas" (NNR 112): "Dónde poner a navegar los ojos/

sin piratas *envases* a la vista" (vv. 11-12).⁸⁵ Estas palabras proceden de la expresión publicitaria, de la que se hacen eco los medios de comunicación social. Abundan por eso las palabras ómnibus. En "Prólogo a las fábulas domésticas" (FD 45), cuyo título ya es indicativo de esta domesticidad general, aparecen dos:

"Hay cosas que saltan a la vista,
(...)
...cosas que saltan a la vista
como el aceite hirviendo.
Y gafas protectoras, al alcance de todo
bicho viviente, en"⁸⁶
(vv. 1, 6-9)

Aquí "cosas" y "bicho" sirve para nombrar cualquier *objeto* o *ser* que Núñez quiera. La publicidad incorpora también palabras acabadas en *-nte*. Pongo unos ejemplos:

"el sol *poniente* [que se pone] mientras/
ungía de oro las casas" (vv. 18-19) ("Arcángel de la paz" (29P 26-27)).

"—sobre un rayo de luna/flota bella *durmiente*
[que duerme] resbalando/ por la pendiente *acariciante*
[que acaricia] del/ lento sueño— (...) (cuádruple capa
aislante [que aísla]) (...) que anuncie el desayuno ya
humeante [que humea]" (vv. 3-6, 10 y 18) ("Buenas noches" (FD 66)).

⁸⁵ Las cursivas de todos los ejemplos son mías.

⁸⁶ Las cursivas son todas mías.

"en la *triunfante* [que triunfa] canonización"
(II/v. 12) ("Tríptico plástico" (NNR 110-11)).⁸⁷

Todos estos ejemplos son morfológicamente participios, que funcionan aquí como adjetivos empleados en un sentido activo. Sirven para amplificar la expresión y buscan por eso llamar la atención sobre el mensaje que comunican.

Lo mismo ocurre con las palabras que acaban en *-mente*. Son muy habituales en su lírica, incluso aparecen en los títulos de sus poemas, por ejemplo en "En primavera especialmente" (FD 65), "Algunas gotas simplemente" (FD 66-67) y "Recordemos dulcemente" (FD 74). Pienso que son el resultado de un interés. A través de éstas Núñez quiere desenmascarar de qué manera la publicidad domestica la lengua. Por tanto, no las interpreto como palabras que impongan una gravedad sentimental a la expresión, como ocurría por ejemplo en la poesía de un Blas de Otero (ALARCOS LLORACH 1997: 68). Subrayan más bien una redundancia, verdadera razón de su uso, e inciden mucho en la rotundidad del mensaje. Por eso un tema como el de la represión se expresa mediante estas palabras terminadas en *-mente*. Así ocurre en "Parábola del puñetazo" (FD 55):

"guardó cola, esperando
pacientemente un *quorum* suficiente...
y, así, tras un proceso racional,
tras un estudio desapasionado,
la cámara reunida le dio su beneplácito
(...)

concedido el permiso

⁸⁷ Todas las cursivas y los corchetes de los ejemplos son míos.

democráticamente, el agredido
lanzó *tímidamente* un puñetazo
al hueco que dejara al ausentarse
tranquilamente el agresor.

(aplausos)."⁸⁸

(vv. 12-16 y 19-24)

La reiteración de todas estas palabras hacen que el sentido que se quiere expresar, en este caso el de imposibilidad de la acción de hacer petición de un derecho, concretamente el de expresión, se observe muy monótono por un lado y reiterado en lo que a la amplificación del mensaje se refiere por otro. Con ello Núñez logra imponer en el poema la idea de que hay que tener mucha paciencia *con* y *ante* el poder. Esta forma de proceder de Núñez, que asimismo subvierte la expresión publicitaria, se subraya todavía más con el uso de la tmesis, como en "Ciencias Naturales" (FD 77-80):

"Si observamos
atentamente el diagrama
de la boca *completa-*
mente abierta veremos"⁸⁹
(III/ vv. 1-4).

En este fragmento se aprecia por una parte la reiteración constante de las palabras en *-mente* ("atentamente", "completamente") y, por otra, la tmesis, que produce asimismo un cambio de significación de la terminación en *-mente*. Este cambio, claramente semántico, consiste en lo siguiente: si se deja a un

⁸⁸ Las cursivas son mías.

⁸⁹ Las cursivas son mía.

lado la tmesis y el encabalgamiento por un momento, el afijo *-mente* pasa a ser la palabra *mente*→ "mente abierta veremos". De esta manera se produce una descomposición semántica, aunque sería más apropiado hablar de transformación, porque se originan tres lecturas posibles y las tres igualmente válidas: "Si observamos completamente el diagrama de la boca", "Si observamos el diagrama de la boca completa" y, por último, "Si observamos el diagrama de la boca completa veremos mente abierta". Como se ve, una sola palabra, "completamente", pasa a cumplir tres funciones distintas: adverbial, adjetiva y sustantiva. Esto apunta en una sola dirección: la enorme posibilidad de su expresión poética, cito "Todos los desperdicios" (FD 63-64):

III

Y el vuelo de alguna
más osada se atreve
a descubrir lo oculto
—a pesar del hermetismo sellado—
es abatida rápida y *sencilla*
mente con el producto adecuado y preciso
(véase nuestro catálogo)"⁹⁰

Núñez parece situarse así lejos de una imitación del conceptismo de un Francisco de Quevedo, cuando éste criticaba la vulgaridad en la expresión rústica en *Cuento de cuentos. Donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación (1626)* ("Bien considerable es el entremetimiento desta palabra *mente*, que se anda enfadando las cláusulas y paseándose por las voces

⁹⁰ La tmesis en cursiva es mía.

eternamente, ricamente, gloriosamente, altamente, santamente, y esta porfía sin fin. ¿Hay necesidad tan repetida de todos, que cursa cosa que algún lector se me quiera excusar de no haberla dicho?" (QUEVEDO 1986: 412)).

Tampoco el uso de la tmesis separando la palabra acabada en *-mente* responde a una búsqueda de sonoridad más agradable al oído, como creía también Francisco de Quevedo cuando comentaba en su *Al excelentísimo señor Conde-Duque, gran canciller, mi señor (1629)* la traducción que había hecho Fray Luis de León de la poesía de Horacio ("Y nuestro autor el doctísimo fray Luis de León, en la traducción que hizo de la nave de Horacio, cuando juzgó las traducciones de Francisco de Espinosa, de Francisco Sánchez de las Brozas y de Juan de Almeida. Es tal la tercera estancia: «No tienes vela sana,/ ni dioses a quien llames en tu amparo,/ aunque te precies vana-/ mente de tu linaje noble y claro,/ y seas, noble pino,/ hijo de pino noble en el Euxino». Es de advertir que esto no lo hicieron por elegante ni agradable; hiciéronlo por la fuerza del consonante, que era *vana*, y no *mente*." (QUEVEDO 1986: 530-531)).

Queda claro así que la lírica de sus primeros libros conecta con la expresión oral de su tiempo, algo a lo que volveré más adelante cuando trate la metáfora. También el uso retórico de la iunctura entre significantes potencia mucho ese aspecto oral, amplificando la expresión de unos temas, como por ejemplo el de la represión contra la sociedad civil y el de la violencia del progreso contra la naturaleza.

Cito algunos ejemplos de esta iunctura: "las costumbres decentes:/ la sarta *dolorosagloriosa* del rosario" (pág. 49/vv. 11-12), "pero hoy no distingue la diana/ (*lostiempo*shancambiado)" (pág. 58/vv. 18-19), "(gracias a las conquistas/ de la escomateocirugía/ por la gracia de Dios)" (pág. 79/vv. 17-19) y "sólo una maldición:/ «*quecaigasobreellos/unanevadafuneraldepolen*» (pág. 98/vv. 28-30).⁹¹

Esta conexión con la expresión oral de su tiempo hay que relacionarla con la enorme frecuencia de extranjerismos que se incorporan –sobre todo anglicismos– a su lírica, algo que también filtra a la poesía de un miembro de la *generación de los 50*, como es Enrique Badosa, concretamente a los veinte poemas de la sección titulada "De nuestra historia actual, más bien profana", de *Historias en Venecia* (1971). Algunos de estos extranjerismos que aparecen en la lírica de Núñez son "mickey-mouse" (pág. 47), "batman", "supeman" y "james bond" (pág. 61), lo que confirma esa injerencia de la cultura anglosajona (en este caso *underground*), a la que hacía referencia páginas atrás. Estos héroes de papel *couché* (Batman, Supeman y James Bond) se incorporan a una composición como "Aquí os quisiera ver astuto gato" (FD 61), que trata los temas de la represión y la violencia al mismo tiempo. Estos se escriben con minúsculas, porque se quiere realzar su expresividad. También se escriben con minúsculas acronimias como "cía" (pág. 61) y "eeuu" (pág. 68). Todo esto participa de una intención: Núñez quiere negar el carácter mítico de unos héroes actuales,

⁹¹ Las cursivas de todos los ejemplos son mías.

impuestos por la cultura anglosajona "imperialista" de 1967 a 1974.

Son los medios de comunicación social precisamente los que favorecen la aparición de esta cultura tan pobre. Hay que tener en cuenta que estos no transmiten información sobre la poesía de un Byron o de un Coleridge por ejemplo. Fruto de esta cultura mediática, de su léxico paupérrimo, son todos estos héroes de *comic*, que, bajo la apariencia de superhombres que están más allá del bien y del mal —de ficción—, proyectan la lógica del poder, invisible al ojo del hombre, entre 1963 y 1974. Así, en relación con dicha invisibilidad, es importante interpretar cómo la palabra "invisible" aparece con mucha fuerza expresiva en "Todos los desperdicios" (FD 63-64): "Todos los desperdicios/ eliminados sin preocupaciones/ —la basura resulta así invisible—" ⁹² (I/vv. 1-3). Lo hace para expresar el tema de la represión.

Frente a toda esta estrategia represiva, Núñez opone el mundo de lo irracional, de la fantasía, de ahí que la palabra "fábulas", por ejemplo, termine incorporándose al propio título de su segundo libro, *Fábulas domésticas* (1972). Asimismo, acude al mito, a seres extraordinarios, sobrenaturales muchas veces. Cito algunos: "cupido", "arcángel", "eros", "psiquis", "cenicienta", "sirena" y "venus" (en *29 poemas* (1967)); "Pedro botero", "penélope", "juanas de arco", "caperucita", "gato con botas", "pulgarcito", "ogros", "náyade", "nereida", "ninfa", "sirena" y "dragón" (en *Fábulas domésticas* (1972)), y, por último, "Liceo",

⁹² La cursiva, aquí, es mía.

"Orfeo", "Eurídice", "manes", "afrodita", "Febe", "elfo", "endriagos", "Caronte", "eunucos", "Parcas", "Cronos", "Hera", "Amón", "Isis", "Zeus" y "sátiro" (en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974)).

Todos estos seres imaginarios acaban reflejando la oposición cultura clásica/cultura moderna. Algo, por cierto, muy postmoderno. Además, evidencian que son personajes de cuento o dioses que por lo general aparecen en espacios de la naturaleza, frente a todos esos héroes de la cultura anglosajona (no clásica) que realizan sus acciones entre máquinas, en espacios urbanos y de progreso.

Núñez termina recogiendo toda esta mescolanza en *29 poemas* (1967), *Fábulas domésticas* (1972) y *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), y lo hace a un mismo nivel lingüístico. Así, palabras cultas como "náyade", "nereida", "ninfa" y "sirena" acompañan en la misma cadena (sintáctica y paradigmática) a una palabra como "tía", que proviene de la jerga callejera, por ejemplo en "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía" (FD 70-71): "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía/buena" (vv. 1-2).

En relación con esta conexión entre su lírica y la expresión oral, no me cabe duda de que con ello está intentando recoger la tradición romántica española. Cito aquí a un Ramón de Campoamor: "El lenguaje hablado puede no separarse casi en nada del lenguaje poético escrito. Sin más que colocar las mismas palabras de la prosa de modo que tengan el ritmo y la rima, resulta lo que se llama el verdadero lenguaje poético" (CAMPOAMOR 1972: 325). Unas

declaraciones del propio Núñez a la revista *Triunfo*, en 1972, lo confirman: “-Sí, como se me ha dicho, un servidor asume el lenguaje propio de la mistificación; pero no me quedo tan **oreao**⁹³ como el ideal fabulista que larga la moraleja y ya. Si asumo ese lenguaje debe ser por eso de que un clavo saca a otro clavo, y todo eso, llamado libro de las *Fábulas domésticas*, no es sólo una denuncia, sino todo lo contrario: es una interjección endecasílabo, un ay quizá menos comprensible que el “ay” de los que detentan las tiránicas honradeces, pero más de acuerdo con lo que lo ocasiona, pues es su eco transmutado artificialmente en materia poética. (Escojan ustedes del oro a la arpillera)” (CHAO, 1972: 45).

En las declaraciones de Núñez, ese “Lo que lo ocasiona”, no su testimonio sólo, es lo que verdaderamente le importa a él. La mescolanza y el abigarramiento, signos ya del sistema lingüístico postmoderno, de palabras venidas de muy diversos niveles y registros de la lengua, se convierten, por medio de la lengua literaria, en “eco” (metáfora aquí de “otro significado” no individual de cada palabra, sino de la colectividad, del conjunto de relaciones que se producen entre todas las palabras). Pero también, y con mayor radicalidad, a través de su lírica, porque ahí está ese “ay” también de “la interjección endecasílabo” escrita por el yo. Por eso me parece muy

⁹³ La negrita es mía. El participio adjetivo “oreado” pasa a ser “oreao”. Por comodidad, Núñez realiza una supresión de la consonante “d”. Gracias a la veracidad del entrevistador, esta interview ofrece un ejemplo de la enorme importancia que tiene la expresión oral (en y de la calle), porque con ella se cree aumentar la expresividad de todo lo que se dice.

significativo que si se realiza una *transmutación* del eco/significado "artificiosamente", como indica Núñez, "en materia poética", aquélla se produce sobre todo mediante la palabra. Esta manipulación artificiosa de la palabra recuerda mucho a la alquimia del verbo del Rimbaud de *Una temporada en el infierno*. Además, conviene no olvidar que Núñez, entre 1967 y 1973, está leyendo y traduciendo la poesía de Rimbaud.

Tampoco Núñez es el único miembro de la *generación del 68* que está transmutando la expresión a través de la palabra. El fenomenal análisis que hace Ana Rodríguez Fischer de la novela *El mercurio* (1968), de José María Guelbenzu, demuestra que en ésta se observan también procedimientos retóricos apoyados en la jerga, iconoclasta y de ruptura formal, y en las expresiones hechas, los neologismos y los vocablos arcaizantes (GUEL BENZU 1997: 74 y 82). Todo esto me hace pensar que Núñez está siguiendo el pensamiento de un Gilles Deleuze y de un Félix Guattari, porque 1., él no busca tanto la invención léxica como variar continuamente los elementos comunes de la lengua, ya que su principal intención es la de modificar el sistema de las variables de la lengua pública, 2., su uso de jergas, argots, arcaísmos, extranjerismos, etcétera están respondiendo a una resistencia clara: su lengua poética se revela contra la expresión de una lengua dominante (publicitaria, ideológica, etcétera), y 3., desde su primer libro, *29 poemas* (1967), Núñez está intentando encontrar su lengua "menor", su idiolecto en la lengua mayor y "ponerla en estado de variación continua", porque quiere conquistar primero esta lengua mayor para luego realizar sobre ella

variaciones de las que surja finalmente su propia lengua poética (DELEUZE/ GUATTARI 1988: 100, 104 y 107).

Teniendo en cuenta todo esto, creo que la palabra poética de Núñez trata de dar respuesta al caos que produce el choque del binomio ciudad/naturaleza. A esta oposición y conflicto conviene proporcionarle un contexto sociopolítico. Cito a un Willy Brant: "Lo que es propio, ha vuelto a ser más ampliamente desunido; ha sido destrozado brutalmente. Ha sido suprimido el *derecho a la libertad de resistencia*. Es un derecho humano huir de un país al otro. Y esto vale tanto más cuando se trata de la huida dentro de un mismo país, y dentro de una misma ciudad" (BRANT 1972: 60).⁹⁴ Estas palabras pertenecen a su "Discurso pronunciado ante el Parlamento federal alemán el 18 de agosto de 1961", tras la construcción del muro de Berlín el 13 de agosto de 1961.

Ese muro, real, es también "el muro de la vergüenza". Con el tiempo, éste se terminará convirtiendo en un tótem de hormigón armado, alzado en medio de la postmodernidad. Aunque más que un símbolo, este muro se percibirá finalmente como un signo inequívoco de fragmentación, entre 1967 y 1974. Inclusive, tras su derribo y desaparición en 1989, este signo perdura aún en la conciencia colectiva como símbolo de represión. Solamente desde el presente de mi trabajo, este signo de represión pretérita se puede interpretar ya como palabra clave (el "muro") de toda una generación, la *generación del 68*. Por eso está muy

⁹⁴ La cursiva es mía.

justificado que la palabra "muro" filtre a su lírica, haciendo posible más de un significado. Aparece en "Te dijera de veras alegría" (FD 25) por ejemplo: "tanto no que callar/ y cierto el muro" (vv. 14-13). Lo cita también en "Sobre la efímera existencia" (FD 80-81): "el desolado y alto/ muro de la prisión/ y no escribir en él y sobre él/ una palabra sola: libertad" (vv. 16-19). Y en "Evernia furfurácea" (NNR 99-100): "sobre tu nunca visto ataúd que hace agua// Estela funeraria en el muro común:" (vv. 13-14). Por tanto, la palabra "muro" está muy relacionada con la imposibilidad de comunicar.

Hay que tener en cuenta que España (bajo el franquismo) y gran parte del mundo (Guerra Fría entre EE.UU. y U.R.S.S.) están sin libertad. Los tres ejemplos citados arriba terminan reafirmando asimismo el tono negativo de sus tres primeros libros, porque no se puede decir "no", tampoco se puede escribir libremente y, además, **muro** universaliza socialmente el sentimiento de lo negativo, en clara referencia a la lápida, que cierra la vida y abre a la muerte, espacio en el que el individuo ya no se puede expresar. Es la nada, la negación completa, el nihilismo.

Frente a toda esta negatividad, frente a este "muro", parece quedar aún la palabra. Por cierto, "palabra" es un vocablo que se repite bastante. Esto es clave, porque ésta se revela como un instrumento necesario, capaz de expresar a la vez la oposición y el conflicto entre ciudad y naturaleza. Aunque también la interpreto con una intencionalidad: resistir, resistirse a su "canalización", en un contexto

sociopolítico como el de 1967-1974, que es muy propicio para el desarrollo de expresiones publicitarias y de propaganda política, próximas al sistema de poder. Por eso palabras como "jungla" o "gafas" sirven para expresar esa oposición.

A primera vista "jungla" procede del contexto político de la Guerra de Vietnam que los medios de comunicación social comunican. "Jungla" aparece por ejemplo en "Érase que se era" (29P 38): "tú mellando la guerra/ a dentelladas/ por las cuatro paredes de la jungla" (vv. 11-13), también en "La distinción de un cigarrillo largo" (FD 68-69): "encender cien milímetros de fresco/ sabor joven regar/ la jungla de napalm es un detalle" (vv. 18-20). Por otra parte, llama mucho la atención que en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (NNR 89-90), "jungla" no aparezca y sí lo haga sin embargo "selva": "Y regresa luego/ a la selva»" (vv. 27-28). Aquí es donde se expresa concretamente la oposición y el conflicto entre ciudad y naturaleza: "jungla" muda en "selva". *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* propone el tema de la naturaleza: "jungla" no sirve aquí, no sería propio de una composición que propone el mito de la naturaleza, es más una palabra de *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*, porque en estos dos libros, temas como los de la represión y la violencia han contribuido mucho a revelar el espacio de la ciudad.

No ocurre lo mismo con la palabra "gafas". Tras aparecer en "Canción" (29P 38-39) ("camúflale las gafas a ese tanque" (v. 6)) y en "Prólogo a las fábulas domésticas" (FD 45) ("Y gafas protectoras, al alcance

de todo/ bicho viviente, en/ nuestra sección menaje del hogar" (vv. 8-10)), aparece, por último, en "Chaparrón, suelta prenda" (NNR 105) ("arrásales las gafas/ de mirar por mirar empápales" (vv. 14-15)). De una realidad violenta ("camúflale las gafas [por "visores"] a ese tanque"), pasando por el producto de consumo ("gafas protectoras" [por "gafas de sol"]), estas "gafas" se devuelven a un contexto de violencia, esta vez producida por la naturaleza ("chaparrón"), única violencia que acepta Núñez: "arrásales las gafas [por "ojos"]/ de mirar por mirar empápales". "Jungla" y "gafas", por tanto, están respondiendo así a una intención clara: poner de relieve la oposición, el conflicto.

Núñez parece estar de acuerdo con la idea de que el lenguaje no define y es ante todo una capacidad del hombre para *comunicarse* potencialmente, sugiriendo en numerosas ocasiones más de un significado, ya que juega con la forma, el sonido, etcétera. Aunque es cierto que su palabra poética imite muchas veces la expresión publicitaria —desde su portentosa "instrumentalización"—, también es verdad que tiene un poder monosémico muy fuerte. Por eso el tema de la violencia, cuando aparece, lo hace de una manera tan grave. Así ocurre en "Canción" (29P 38-39) por ejemplo, en donde la palabra "guerra", repetida hasta tres veces (vv. 1, 5 y 12), es "guerra" porque ésta está sucediendo en muchos lugares del mundo en 1967.

En estos últimos años 60 y principios de los 70, Núñez observa que el poder esta preparando al

hombre para la guerra⁹⁵ y el conflicto, para la violencia.⁹⁶ Por tanto, no es una guerra ésta que

⁹⁵ La guerra también se vive en la relación padres-hijos. Cfr. el poema "Parece mentira", escrito en el Frankfurt de 1965:

Parece mentira
que les tengas miedo
si no son más que tus hijos.

Tú que te pones
a la fila del tranvía en la Hauptwage, tú
que hiciste la guerra
y quieres otra guerra.

Estos blousons noirs
son inocentes. A ti te dan miedo
porque fuman los cigarrillos
de tres en tres y porque se ponen
camisas de los americanos, escritas por detrás
y porque escriben en sus brazos: Go home.

Tú esperas un tranvía
que te lleva a la fábrica. Pero ellos se ríen
de tus marcos, están ahí tirados
y lo saben y saben
que tú estás podrido de marcos. Sólo desean
que les veas, a ver si caes en la cuenta
de que son tus hijos.

Como las babas
de una historia de homicidas
se sienten los blousons noirs en los bancos
y hacen que tocan la guitarra.

De un momento a otro
llegará el tranvía, pero no tengas miedo,
no muerden.
Qué bien
guardas la cola, qué celo pones
en coger la cartera, con qué elegancia
llevas los guantes en la mano. Pero míralos,
se besan
como niños, andan descalzos

y comen de lo les tiran los que pasan.
Pero no se mueren.
y los tendrás ahí
hasta que te acerques y les hables.
Hasta que te digan
si pueden entrar en casa, si ya tiraste
las armas por la ventana.
Y les respondas
que sí, que pueden ir.
(Agustín DELGADO 1970: 45-47)

⁹⁶ Violencia que se administra en todo el mundo y que es interpretada por la población más joven como represión policial del Estado. A esta violencia hace alusión Robert F. Kennedy en un discurso en Cleveland, el día 5 de abril de 1968: "Existe otra clase de violencia, más lenta, pero no menos letal, destructiva como el disparo o el bombazo en la noche. Tal es la violencia de las instituciones; la indiferencia y la inacción y la declinación gradual" (Irvin Louis HOROWITZ 1980: 30). Cfr. también estas palabras de Kennedy con las de un Jean Eden Hallier por ejemplo, en 1968: "Destruyamos Francia y su aparato, ya que la madrastra patria y el viejo estado padrelátigo son, sin lugar a dudas, este matrimonio infame que se alimenta de sus hijos (...). Salgamos de las alcantarillas de la historia nosotros los miserables" (cit. Henri ARVON 1977: 39). Con mayor fuerza se desarrolla esta violencia en los EE.UU., ejercida sobre todo contra la población de raza negra: "El tratamiento saca lo mejor de los hermanos, o los destruye enteramente. Pero ninguno deja de estar afectado. Si salgo vivo de este lugar, no dejaré nada mío. No me tendrán entre los hombres arruinados, pero tampoco podré decir que soy un hombre normal. He sufrido hambre mucho tiempo. Me han enfurecido repetidas veces. Me han mentido y me han insultado demasiado. *Me han empujado hasta ese punto en que no hay retirada posible. Sé que no estarán satisfechos hasta que hayan logrado empujarme fuera de la vida misma.* He sido víctima de tantos ataques racistas que nunca podré descansar de nuevo. *Mis reflejos no volverán jamás a ser normales*" (George JACKSON 1971: 68). Cfr. también es interesante el razonamiento de Eldrige Cleaver, líder de las Black Panthers en 1968: "El departamento de policía y las fuerzas armadas son los dos brazos de la estructura del poder, los músculos del control y de la observancia coercitiva. (...) La policía hace en el interior lo que las fuerzas armadas cumplen en el exterior: proteger el modo de vida de quienes están en el poder. (...) No es secreto para nadie que, en los Estados Unidos, los negros se encuentran en rebelión total contra el sistema. (...) ¿Por qué no morir aquí mismo, en Babilonia, luchando por una

refiera al amor, a los celos, etcétera. Aquí "guerra", desde un punto de vista sociológico, expresa un significado unívoco: *enfrentamiento del hombre con el hombre* (violencia, conflicto). Con este sentido lo interpreto en "Canción" (29P 38-39), pero también en dos poemas más, en "Tríptico de la infancia" (FD 47-49), en el que se hace referencia a la Guerra Civil española (1936-1939), cuando se alude a "los tiros de la guerra" (I/v. 7), y en "Muchacho a la caza de pájaros" (FD 59-60): "facilonos del juego/ no simulado de la guerra" (vv. 6-7).

El tema de la violencia es tan serio que no admite el epíteto. Esto lo he visto también en "Canción" (29P 38-39). En este poema observo dos palabras (adjetivos), "clandestino" (v. 9) y "acobardado" (v. 10), que especifican a otras dos, "polen" y "bombardero": "polen clandestino", "bombardero acobardado". Núñez no busca el ornamento, porque tiene claro que la realidad de la guerra en 1967 no lo justifica. Tampoco se justifica desde el punto de vista formal, porque haber escrito por ejemplo "clandestino polen" o "acobardado bombardero", hubiera añadido a la personificación de las dos expresiones una expresividad fuera de tono respecto al tema tratado, el de la violencia, en relación con una guerra concreta y en pleno desarrollo, la de Vietnam. Se mantiene por tanto la lógica y el carácter objetivo de y en la expresión.

vida mejor, como hace el Vietcong?" (cit. VEIGA/U. DA CAL/DUARTE 1997: 273-274).

La PALABRA termina cobrando así un especial interés en sus tres primeros libros, porque ésta se comienza a utilizar como instrumento más allá de la lucha [aunque esta "lucha" se cite todavía en dos poemas, en el verso 12 de "Creía" (29P 26) y en el verso 16 de "Ya lo sabes, amada" (FD 65)] y más allá del compromiso exclusivo contra/con la/su realidad, aunque la expresión del tema de la violencia, a través de la palabra "guerra", conecte aún con poéticas anteriores. Por eso Núñez dice de esa guerra "que no cuente contigo ni conmigo" (pág. 39/v.13). La palabra parece buscarse así misma, y cumple, también, una función metalingüística, que en un principio parece liberarla de su carácter instrumental, debido a un contexto político y social poco propicio para la libertad. Cito "Sobre la efímera existencia" (FD 80-81):

"levantar la cabeza, erguirme, distinguir
al fondo del paisaje -abandonando
mi siesta pastoril- el desolado y alto
muro de la prisión
y no escribir en él y sobre él
una palabra sola: libertad"
(vv. 14-19)

2.2.2. LA IMAGEN.

Aparte de un léxico, también los publicitarios se sirven de tropos y figuras para reforzar la expresión. Paradójicamente, los temas de los tres primeros libros de Núñez se expresan a través de algunos metasemas (metáforas, sinestesias, hipérbolos, etcétera), con una intencionalidad de clara subversión en relación con el orden publicitario.

Sorprende esta manera de proceder de Núñez, tan poco ingeniosa por su parte, porque estos libros se sitúan en un contexto socio-cultural de demanda de imaginación, ya que parten de un tiempo concreto. Así, en mayo de 1968, en París, los jóvenes estudiantes que protestan en las calles hacen suyo el lema: "la imaginación al poder". Con esta leyenda se expresa, cuando menos, que el concepto de "imaginación" es capital en esta fecha de 1968.

La imaginación nace así como respuesta a un tiempo de control y represión importantes por parte de los Estados. Sin embargo me falta competencia para saber con certeza si Núñez participa de esa demanda de imaginación, aunque pertenezca a la *generación del 68*. Lo que sí está claro (así lo ha evidenciado el análisis de sus temas) es que su lírica expresa peticiones: libertad y respeto a la naturaleza. Dichas peticiones se expresan y articulan a través de varios núcleos.

a) *El símbolo.*

En *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* aparece el símbolo, pero éste no se construye dentro de la

normalidad poética. Según Michael Le Guern, "hay símbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado" (LE GUERN 1990: 45). En estos tres libros lo normal es que se utilice directamente la palabra **símbolo** para que se revele el propio símbolo.

Así ocurre en "Fábulas del tigre que fue rebelde" (FD 50) por ejemplo, en donde se dice que "Un tigre de escayola todo un *símbolo*/ de tu paralizada trayectoria" (vv. 1-3).⁹⁷ Aquí el "tigre de escayola" se convierte en símbolo porque así lo dice explícitamente la propia expresión. De no haberse escrito en ella "símbolo", los versos sólo expresarían una comparación elidida en el eje sintagmático, pero que sí está en la estructura profunda: "tu paralizada trayectoria" es igual que un "tigre de escayola". Este "tigre de escayola" se erige en el *símbolo* de una "paralizada trayectoria", que significa vacío de vida. Por tanto, no se tiene que hacer ningún esfuerzo para percibir la imagen con la que se capta la información del mensaje del poema, porque Núñez ya la ofrece. Por eso la expresión está dentro de la lógica, de la estrategia, y la imagen del "tigre de escayola" pierde su carácter instrumental. No sólo sirve para revelar el poder del tipo, sino que con ella más bien se consigue poner el matiz en la igualdad "tigre" = animal con destreza = movimiento = trayectoria.

Por otra parte, "escayola" es igual a materia sólida (quieta, parada, fija). El "tigre de escayola"

⁹⁷ La cursiva es mía.

termina representando así un poder ya sin capacidad para el movimiento, el franquista, y asimismo no es ya el símbolo de algo por sí mismo. "Tigre de escayola" no funciona aquí como significante de un segundo significado que es a su vez el objeto simbolizado, precisamente porque ese segundo significado se indica de manera explícita: "paralizada trayectoria". El símbolo, por tanto, está jugando un papel importante en estos libros, trata de revelar y desenmascarar el intento represivo del poder, tanto en la España tardofranquista como en el resto del mundo. A esto obedece también el empleo del símbolo en un poema de la importancia de "Todos los desperdicios" (FD 63-64), cito su primera estrofa:

"Todos los desperdicios
eliminados sin preocupaciones
-la basura resulta así invisible-
toda una extensa gama
un producto estudiado para cada
situación (desde lentas digestiones
hasta nocivas tomas de conciencia)
el más moderno y fácil
procedimiento para
la estética y la higiene de la casa
rápida instalación
siga nuestro consejo nuestra marca
es **símbolo** en el mundo
libre de garantía"⁹⁸
(I/vv. 1-14)

Aquí la palabra "símbolo" aparece nuevamente, en el verso 13. No se acude al significado de otra palabra para que funcione como significante de un

⁹⁸ La negrita es mía.

significado que sea el objeto simbolizado. Núñez escribe "nuestra marca/ es símbolo en el mundo" y no por ejemplo "nuestra marca/ es águila en el mundo",⁹⁹ está eligiendo así la palabra "símbolo" para no dificultar la decodificación de sus versos.

Entre 1967 y 1974, Núñez está recuperando el símbolo en su lírica, y lo hace nada menos que para desenmascarar un tiempo de enorme represión, no como ornamento del poema, sino más bien como amplificación de los temas que trata. El uso que hace del símbolo es sencillo, muy racional, por eso un determinado significante no tiene por qué revelar más de un significado en su lírica. Pese a que la reiteración de una palabra no sea pertinente de producir el símbolo, lo cierto es que a veces puede suceder que se tenga que esperar a la repetición del significante de una palabra concreta para que se produzca la extrañeza, y el lector de su obra pueda preguntarse seguidamente si además de una denotación se puede estar produciendo también una connotación, observada ésta a más largo plazo.

Un ejemplo de todo esto es la constante utilización de la palabra "alas". Aparece por primera vez en "Arcángel de la paz" (29P 26-27): "venció su discreción naturalmente/ replegando las alas/ recobró/ la inicial compostura" (vv. 12-15). Aquí "alas" alude al carácter imperial y represivo de un "hombre de orden", de uno de esos tipos con poder -cotidianos- que reprime por la calle: "(¡la alocada/ juventud!)" (vv. 16-17). También está en "Aquí os quisiera ver astuto gato" (FD 61). Las "alas", en esta composición, no

⁹⁹ La cursiva del ejemplo es mía también.

tienen nada de particular, hacen referencia a las "alas supersónicas" de cualquier avión de combate (v. 7). Aparecen asimismo en "A las semillas diles que se pudran" (MNR 106): "A las que tengan alas cabelleras" (v. 5). En este verso las "alas" invocan un imposible, pero no constituyen ningún símbolo aún. Por último, las he observado en "No hemos venido a vuestros pagos" (MNR 109):

"pero sabedlo amigos: no traemos
metro ni curvas de nivel
en los morrales ni bandera:
puede servirnos en el mástil
de nuestra tienda de campaña
la primer *ala* que se pose"¹⁰⁰
(vv. 30-35)

Aquí sí se produce una anomalía: en el último verso citado, la palabra "ala" tiene un significante, a *l a*, que hace referencia al significado *ala*: "Cada una de las extremidades torácicas de las aves que les sirven para volar. Cada uno de los apéndices laterales de los que se sirven algunos insectos para volar. Miembros semejantes con que se representan imaginativamente algunos seres, por ejemplo los ángeles" (MARÍA MOLINER 1985: 107).

En "No hemos venido a vuestros pagos", "ala" no es símbolo, pero puede ser por ejemplo una sinécdoque (la parte por el todo): *ala* por *ave*. Lo que me importa destacar aquí es que "ala" no es símbolo, porque el objeto simbolizado (que pudiera ser la *bandera* [del mástil]) se ofrece cuatro versos más

¹⁰⁰ La cursiva es mía.

arriba, en el verso 32. Por tanto, el poema proporciona el segundo significado. De haberse constituido "ala" en símbolo, tendría que ser su significado (*ala*) el que funcionase como significante (*a l a*) de ese segundo significado, (*bandera*), que es finalmente el objeto simbolizado. Por eso mantengo que en sus tres primeros libros sólo hay un intento de recuperación del símbolo, y que los símbolos que aparecen en estos no son disémicos ni monosémicos (BOUSOÑO ³1977: 189-198). Eso sí, tengo que admitir que en ellos parece propiciarse y prepararse un espacio para la aparición del símbolo, porque están respondiendo a un contexto social que pide sobre todo "lo imposible".

Dentro de su expresión poética, Núñez está planteando una irracionalidad racional como en "No hemos venido a vuestros pagos", algo que a primera vista puede parecer contradictorio y bastante paradójico: que la bandera del mástil sea un ala, la primera, que el azar [la LIBERTAD] proporcione. Que "ala" no sea todavía un símbolo, no evita que su utilización prepare el terreno para esa aparición del mismo después, ya que, como señala Juan-Eduardo Cirlot, "las alas son espiritualidad, **imaginación**, pensamiento (...)" (CIRLOT 1995: 60).¹⁰¹ A este propósito responden sin duda las aglutinaciones siguientes:

"(Cada tronco de árbol corresponde
de un elfo **a la** morada)" (II/vv. 1-2)
(*"Trilogía de los elfos"* (NNR 93-94))

¹⁰¹ La negrita es mía.

"A las semillas que se pudran diles
que no van a morir dando la vida
a un edificio de verdor

A las que tengan *alas* cabelleras
que se las lleve el viento
garfios la mala ropa
a otro lugar indemne

A las que aquí se queden diles..." (vv. 1-8)
(*"A las semillas que se pudran"* (NNR 105-
106))

"Deja a la helada al equinoccio **al año"**¹⁰² (v. 1)
(*"Deja a la helada al equinoccio al año"*,
(NNR 114-115),

Todas estas aglutinaciones en relación con "ala" confirman la represión que hay entre 1967 y 1974. Contra esta represión, Núñez destina su lírica a poner de relieve la imaginación, posibilitándola, pero a la vez ocultando ciertas connotaciones. Por eso se necesita un lector muy especializado, muy culto, para poder advertir el procedimiento retórico de la aglutinación. En medio de una expresión publicitaria, choca mucho la aparición de este recurso retórico, porque se aleja de la "banalización" de la lengua por parte de la expresión de los medios de comunicación social. Una vez advertida la aglutinación, la palabra "ala" connota mucho, ya que expresa y hace un guiño a la vez, y autor (Núñez) y lector se hacen así confidentes de ciertas palabras clave. Asimismo, la aglutinación tiene resonancias claramente barrocas, porque recuerdan mucho al análisis de un Baltasar

¹⁰² La cursiva y todas las negritas son mías.

Gracián, cuando en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), dice que "es la agudeza pasto del alma. Fuego ésta con que quiso uno significar que le convenía a su amor ser tan mudo, como era ciego: «En un medio está mi amor,/ Y-sabe-él/ Qué si en medio está el sabor,/ En los extremos la I-el». Fúndase en el nombre de Isabel, que, dividido, la primera sílaba, que es Y, y la última, el, dicen Iel, y en medio el sabe, y eso aludió la redondilla, tan ingeniosa, cuan poco entendida" (GRACIÁN 1987: 49).

Está claro que entre 1967 y 1974 Núñez trata de recuperar el símbolo, lo recobra para la poesía en un contexto político y social de control por parte del Estado, de carencia simbólica, algo que termina confirmando la opinión de un Carlos Bousoño por ejemplo, de que la caída de las imágenes se produce a partir de 1947 (BOUSOÑO ³1977: 159-160).

b) *La metáfora.*

Parto de una certeza: Núñez es un filólogo, ha estudiado Filología Francesa en la Universidad de Salamanca. Por eso tiene conciencia del funcionamiento de la lengua en todo momento, algo que se pone de manifiesto en un poema como "Indicaciones", de *Requiebros Praxitélicos* (OP II 36):

Acuérdate de mí
21 vez al menos
al mes antes de irte
a la cama conmigo
a ser posible
te
No lo olvides:
me

Habrás te
Si no de acordar del olvido
habré me

En este poema "visual" —como forma gráfica— el eje paradigmático ofrece una serie de términos a sustituir en el eje sintagmático, que no responden ni mucho menos a una trasgresión semántica, porque "te", "lo", "me", "habría" o "habré" pueden ser sustituidos sin producir en el lector ningún extrañamiento en el nivel del sentido, en la relación "tú (olvido) yo".

Núñez, a través de esta composición, "Indicaciones", está proponiendo una negación de lo automático de la lengua, que viene producida por la revelación de su funcionamiento, destacando en ella la forma del contenido, que es la organización estructurada de los significados.

Además, no se advierte a primera vista ninguna comparación, pero sí que hay una relación "paradigmática" entre los términos, aunque ésta no es de semejanza, consecuencia de un rasgo dominante que permita la analogía entre ellos. Posiblemente se produzca una semejanza gramatical, ya que pueden cumplir la misma función gramatical (pronombres, verbos) en el eje sintagmático. Por eso, en

"Indicaciones", las funciones poética y metalingüística, unidas, consiguen ser el tema del poema. En esto consiste precisamente la **metapoesía**, concepto poético muy ligado a la poesía de la *generación del 68* ("la metapoesía ha sido definida – explica Ignacio-Javier López– como una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra estética [Bousoño], y ha sido estudiada como constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia [López]; y se ha indicado, además, que el texto metapoético es aquel en el que se rompe deliberadamente la línea de demarcación entre el texto como elaboración artística y el texto como examen crítico de dicha elaboración [Debicky]" (LÓPEZ 1989: 17). Aunque Núñez parece desechar "Indicaciones", porque está fuera de sus tres primeros libros. Lo que me permite suponer que el tema de la metapoesía, aunque se enuncie ya en estos años (1967-1974), no es todavía importante.

Por otra parte, el aislamiento metafórico se convierte en algo fundamental en su lírica, en sus tres primeros libros. No comparto la opinión bastante generalizada de que la metáfora nunca se presenta aislada en un poema porque se integra en un contexto metafórico que justifica su presencia (origen y significado) en el interior de un código cultural (Javier del PRADO 1993: 308). Núñez no necesita aislar la metáfora, porque el recurso a ella con el fin de producir la imagen es muy discrecional, además se aísla sola. Por otro lado, participar de la idea de que la metáfora no está aislada en un poema (aislamiento no tiene por qué ser sinónimo de "no integración"), parece

indicar la "relación con" otras metáforas. Lo que me lleva a pensar en el concepto de "deriva metafórica". Aunque el contexto del poema tampoco tiene que ser a la fuerza una totalidad metafórica.

A través de la metáfora, Núñez plantea la pobreza de un contexto social y cultural, como es el de la España tardofranquista, entre la propaganda ideológica del régimen y la publicidad comercial, entre 1967 y 1974. Esto no es muy ingenioso ni imaginativo por su parte, pero es lo auténticamente novedoso, y es que a él le interesa destacar su tiempo, lo que le identifica como miembro de una nueva generación (la *generación del 68*). En relación con esa pobreza contextual, me importa resaltar la metáfora que aparece ya en el primer poema de su obra, "Te dijera de veras alegría" (29P 25):

"Te dijera de veras alegría
mira esa nube en forma de cupido
vamos a contar mentiras
flechando tralará
la rosa de los vientos"¹⁰³
(vv. 1-5)

Aquí la metáfora "la rosa de los vientos" no es una metáfora de creación individual, una metáfora producida por la personalidad creadora de Núñez, no es su lengua poética. "La rosa de los vientos" es la rosa náutica, una figura en forma de estrella cuyas puntas señalan las treinta y dos direcciones que se marcan en el horizonte. Esta metáfora es muy habitual en la lengua, debido a su empleo continuo. Su frecuencia hace

¹⁰³ La negrita es mía.

que la imagen que representa (*la dirección espacial*→ *la LIBERTAD*) se atenúe mucho, pasando de ser una imagen afectiva a convertirse en una imagen muerta. Como indica toda una autoridad en la materia, Michael Le Guern, esta evolución alcanza su último grado cuando la metáfora se convierte en una expresión propia (LE GUERN 1990: 93).

Núñez plantea "Te dijera de veras alegría" como un espacio textual en el que esa evolución de la metáfora se pueda transformar, subvirtiéndola. Toma la imagen muerta, "desemantizada" de *la rosa de los vientos*, y la convierte en imagen afectiva a través de su imaginación: "mira esa nube en forma de cupido (...) flechando *tralará/ la rosa de los vientos*", *nube = cupido* que saetea una rosa náutica. La imaginación hace posible así el extrañamiento, una percepción inédita de esta metáfora, porque Núñez termina negando lo automático del lenguaje al deformar los materiales que lo componen, dislocando semánticamente la expresión: *Te dijera de veras alegría, mira esa nube en forma de cupido* [+ flechando + **la rosa de los vientos**] y *vamos a contar mentiras* [+tralará].

Con la metáfora "la rosa de los vientos" Núñez evita la trivialidad, logrando que esta imagen muerta, mimética, se niegue, pero reafirmando al mismo tiempo su esplendor perdido. Con ello consigue además que la metáfora "la rosa de los vientos" sea válida otra vez. Vuelve a ser creación individual, de Núñez. Se le concede la posibilidad de poder cumplir la función o funciones que él le asigne, en este caso metalingüística y poética, ya que su inclusión en la

primera estrofa de "Te dijera de veras alegría" acaba produciendo un mensaje cuya referencia se orienta hacia el código por un lado y hacia el mismo mensaje por otro -hacia su organización interna.

Esta manera de proceder de Núñez es continua, los temas de su lírica se van expresando mediante metáforas lexicalizadas provenientes del mundo publicitario, auténticos clichés, que, cuando se encajan en textos tan formalizados como los poéticos, chocan mucho, produciendo un guiño muy irónico, muy crítico. En temas tan trillados en la lírica de todos los tiempos como puede ser por ejemplo la llegada de la primavera, la metáfora, cuando aparece, provoca la irrisión. Un ejemplo de lo que digo se recoge en "En primavera especialmente" (FD 65): "desde luego/ hay que evitar en la **estación florida**/ someterse a los rayos infrarrojos" (vv. 13-15). La transformación de "estación florida" por "primavera" está clara. La lexicalización de esta metáfora obedece aquí a un préstamo literario del Renacimiento -que luego pasa al Barroco-, muy común en la literatura española. Cumple una función específica: ofrece al poema una connotación clásica destruyendo así la estandarización que la sociedad de consumo está haciendo de la primavera.

Esto es habitual en sus tres primeros libros, pero sobre todo en *Fábulas domésticas* (1972). Quizá no haya otra palabra en la lengua española en que la lexicalización metafórica recaiga con más frecuencia que en el caso de "luna", o en alguna expresión en que ésta aparezca. Núñez es consciente de esto. Los temas de la represión sexual y el amor, por ejemplo, se unen

a través de metáforas clichés, en donde surge "luna" como una palabra clave en medio de cualquier estrategia comercial. Está en los versos 1, 2, 3 y 4 de "Ya lo sabes, amada" (FD 64-65), "Ya lo sabes, amada,/ ahora podemos/ realizar nuestros sueños imposibles/ esa **luna de miel** en cielo exótico".

Aparece también en "Buenas noches" (FD 66): "—sobre un **rayo de luna**/ flota ella durmiente resbalando" (vv. 3-4). Y en el verso 21 de "Este precioso dormitorio" (FD 71): "esa posible imagen del pecado en la **luna**".¹⁰⁴ Aún así, Núñez, al no importarle encajarlas en sus poemas, parece compartir la opinión de un Michael Le Guern, cuando éste afirma que "lejos de frenar el ímpetu de la imaginación, la lexicalización de las metáforas la favorece muy a menudo" (LE GUERN 1990: 100). Ahí está para demostrarlo la metáfora que aparece en el verso 10 de "Érase que se era" (29P 38): "tú desayunas/ con **cubierto de pólvora**".

En temas como los de la violencia y el amor, la metáfora apoya a la imaginación. En "Érase que se era" la palabra "pólvora" ha sustituido a otra palabra, pero no sé a cuál. Así como en el clásico ejemplo de metáfora cliché "las perlas de tu boca", de Luis de Góngora, era fácilmente comprensible que *perlas* (plano metafórico) sustituyera a *dientes* (plano metaforizado) a través del rasgo dominante *blancura*, en esta metáfora—"cubierto de pólvora"— no encuentro su plano metaforizado. Puede ser cualquier cosa: oro, plata, hierro, madera, etcétera. También me pregunto qué rasgo

¹⁰⁴ Todas las negritas son mías.

dominante hay entre cualquiera de estos posibles planos metaforizados y el plano metafórico "pólvora".

Solamente acudiendo al sentido general del poema, concretamente a los versos siguientes, 11, 12 y 13 ("tú mellando la guerra/ a dentelladas/ por las cuatro paredes de la jungla"), puedo llegar a entrever al menos una característica del rasgo dominante: lo negativo (de su tiempo). La hipérbole "tú mellando la guerra/ a dentelladas" apoya a la metáfora. Que alguien, en este caso la amada de Núñez, melle la guerra y que lo haga a dentelladas, es una exageración. Llena de sentido negativo el tiempo que expresa. Núñez usa aquí la hipérbole con una intención, exagerar lo que está ocurriendo en su tiempo (1967 a 1973) ("Quizá exagero [cito a Núñez]. La hipérbole es figura barroca. Y yo sí participo del barroco con todo lo que tiene de impúdico artificio, de ambigüedad y polisemia; con todo lo que tiene de estertor, de espejo deformante, pero espejo" (CHAO 1972: 45)). Por tanto, para Núñez la hipérbole es un modo de enfatizar lo que se dice: desayunar con cubierto de pólvora y, además, mellando la guerra, es, cuanto menos, extraordinario.

Desde un punto de vista semántico, metáfora más hipérbole, canalizan a través de su carácter enfático, que la expresividad de los enunciados pueda aumentar mucho, en este caso el rasgo de lo negativo. Asimismo, palabras como "pólvora", "guerra" y "jungla" me sitúan en un contexto sociopolítico de violencia (otra vez la influencia de los medios de comunicación social), en que el tema de la composición, un amor imposible, se impregna de una fuerte carga negativa, de

violencia implícita. Núñez, frente a los otros pretendientes de la "PRINCESA TRISTE" (pág. 38/v. 4), no tiene fuerzas para luchar contra estos ni contra el poder de esta princesa que desayuna "con cubierto de pólvora". Desayunar "con cubierto de pólvora" es por tanto una representación, la del poder, frente a la fragilidad e impotencia de Núñez:

"(y yo en casita única
mordaza de una voz que proclamara
simiente -ya podrida-
de la lucha que ganas"
(vv. 15-18)

También la sinestesia, próxima a la metáfora y a la enálage, se aplica a potenciar la imagen, a modo de pastiche. Hay que tener "en cuenta que por la propiedad de la isotopía o iteratividad semántica de una cadena sintagmática se asegura la homogeneidad a un discurso enunciado, se pueden llevar a los mensajes publicitarios metáforas audaces en extremo, como, por ejemplo: "pon un *tigre* en tu *depósito*", para anunciar una gasolina, o brillantes sinestesias como la metáfora de la "armonía generosa", típica de los whiskies ingleses de mezcla (*blended*), o la del "sabor aterciopelado", típica de los vinos franceses, o la del "oro añejado" de los coñacs o brandies" (LÓPEZ EIRE 1998: 78). Gracias a la sinestesia, las metáforas suscitan un extrañamiento mayor, debido a la asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales.

En relación con el tema de la naturaleza y la moral que ésta despierta, subrayo un interesante poema,

"Cuídese de ofender", parte III de "Tríptico de los elfos" (NNR 93-94):

cuídense de ofender
al árbol habitado por los elfos
jamás
traten de sorprenderlos
/con talas tiralíneas sistemáticas riegos/
teman
pisotear la hierba en que a sus rondas
nocturnas se entregaban

puede acaecerles si lo hacen:
daño aojamiento enfermedad
desgracia familiar ruina miseria
mayor confort en el apartamento
-si no pierden la vida-

por suerte existe un
fácil remedio: basta
quemar un poco de
valeriana:
al momento
Vds. los verán aparecer
bajo la forma delicada
de frágiles muñecas
que gemirán dirán suplicarán
«mamá» «pipí»... según
el disco que se elija.

En éste se tratan las consecuencias que le pueden sobrevenir al hombre urbano que no respeta el hábitat de los elfos: la naturaleza ("árbol", "hierba"). En caso de maltrato de estos elementos por descuido de este hombre urbano, Núñez ofrece un fácil remedio: "quemar un poco de/ valeriana" (vv. 17-18). Cuando se quema la valeriana (antídoto natural, por

cierto), no sólo se remedia la situación, sino que además se produce la imagen, como consecuencia de la aplicación de la hierba. Los elfos se convierten así –extrañamente– en “frágiles muñecas” (v. 22). Y no sólo eso, ya que a continuación se incide aún más en ese extrañamiento de la imagen, porque además esas “frágiles muñecas” tienen la capacidad de producir tres acciones seguidas: “gemir”, “decir” y “suplicar”. Irónicamente, “según/ el disco que se elija” (vv. 24-25).

Noto en todo esto una influencia surrealista –la única que he podido observar en sus tres primeros libros– en el procedimiento de creación de esta imagen que se produce en los tres últimos versos de este poema: **elfos** [A] = “la forma delicada/de frágiles [B] **muñecas**/ que gemirán dirán suplicarán/ «mamá» «pipí»...”.

En primer lugar, el nexos que permite la identificación, el signo =, entre A y B, no se concierne. Entre el término A (“elfos”) y el término B (“muñecas”), Núñez no establece ninguna identidad visible. “Elfos” aparece sólo en el verso 2, y hasta el verso 21 no veo ninguna conexión semántica con éste.

En segundo lugar, esta falta de conexión es a su vez inconexión lógica. Los “elfos” no tienen la “forma delicada/ de frágiles muñecas” y, por supuesto, ni son formas inanimadas que puedan gemir, decir y suplicar “«mamá» «pipí»...”. Aunque tanto los “elfos” como las “muñecas” son el resultado de la imaginación humana, los “elfos”, frente a las “muñecas”, tienen el rasgo [+humano]. Sin embargo es la imaginación la que los dota de autonomía, característica que no tienen las

"muñecas", porque éstas, según refleja el poema, necesitan un disco diferente, para gemir, decir y suplicar o bien "«mamá»" o bien "«pipí»". Esto es lo que hace posible que la imagen pueda ser interpretada sin conexión emocional: los "elfos", frente a las "muñecas", no son residuos que aparecen en mitad de la naturaleza, ya que pertenecen a ella y la protegen además. Por tanto, se siente un repudio emocional hacia el término [B] "muñecas". Esto es debido a que las "muñecas" se ven fuera de lugar: no son del espacio de la naturaleza, sino del de la ciudad, donde se desarrolla el progreso y donde todas las acciones son el resultado de la copia y de la falta de autonomía.

Detrás de todo este uso de la sinestesia está el poder de la imaginación. Ésta actúa sobre la materia de la lengua, transformándola aquí en lengua poética. La imaginación permite establecer, dentro de las figuraciones imaginativas (como la metáfora), la comparación —por muy imposible que ésta sea— entre los términos que se comparan. Por eso aquí la expresión poética del tema de la naturaleza no es compleja, porque su imaginación no se dirige a extrañar la expresión de una manera radical, creando imágenes imposibles de comprender, sino que su poder se destina sobre todo a sorprender mediante imágenes comprensibles. La imaginación de Núñez, por su fuerza e ingenio, sólo las coloca (las imágenes) en el mejor lugar del poema. Las imágenes, así, se observan al final como restos de imágenes provenientes de otros contextos sociales, concretamente del de la publicidad.

Ante esta manipulación y control de la expresión por parte de los aparatos represivos que se manifiestan en el espacio de la ciudad, no me sorprende en absoluto que Núñez se apoye en lo coloquial de la expresión oral para expresar metáforas complejas, que, aunque pocas, ponen de relieve la negación de su tiempo. Un ejemplo de ello aparece en "Una vez de arco iris" (FD 27-28). Merece la pena hacer un análisis exhaustivo de la metáfora que aparece en esta composición. Aunque la metáfora se aprecie muy bien en los dos primeros versos, cito asimismo los tres versos siguientes:

"Una vez de arco iris
y de avioneta azul
hubo quien regresando de costumbre
-aunque no haya vestigios de su paso-
dio un traspiés sintió sangre"

Conviene señalar que "Una vez de arco iris" está encabezado por una cita de Luis de Góngora: "manzanas son de tántalo y no rosas". Ello, en principio, puede ofrecer alguna idea de hacia dónde se dirige este poema: pienso que hacia la dificultad formal de la expresión. Pero qué sentido tienen, a qué responden, a qué sustituyen los planos metafóricos "arco iris" y "avioneta azul". En un primer momento no observo rasgo dominante por el que se pueda ver alguna similitud entre planos metafóricos y metaforizados.

En la metáfora "Una vez de **arco iris**/ y de **avioneta azul**" tengo que preguntarme qué rasgo dominante tienen y, lo que es más importante, a qué plano metaforizado refieren y sustituyen.

Semánticamente, no encuentro aquí un apoyo racional dentro de la irracionalidad que supone el empleo de toda metáfora. El apoyo lo tengo que hallar más bien en las propias imágenes que introducen los dos planos metafóricos. Llama mucho la atención esto porque lo normal es que en una expresión metafórica común, el rasgo dominante, mentalmente, es lo que hace posible la relación entre plano metafórico y plano metaforizado. En la metáfora "de arco iris y de avioneta azul" el rasgo dominante no responde sólo a la relación plano metafórico y plano metaforizado, sino que obedece a la relación plano metafórico I ("arco iris") y plano metafórico II ("avioneta azul").

Pero repito, qué rasgo dominante tienen estas dos imágenes. Tanto "arco iris" como "avioneta azul" están y pertenecen por general al espacio del *cielo*. La avioneta azul puede estar en tierra, ciertamente, pero veo que Núñez escribe primero "arco iris" y a continuación "avioneta azul". Es más, si "arco iris" hace referencia a la gama de colores, "avioneta" es calificado con el de "azul", que responde primero a la especificación de color dentro de esa gama de colores y luego a una cualidad del *cielo*. También una avioneta produce ruido (sinestesia oculta), porque llama la atención de un sujeto y le hace mirar al *cielo*. Por tanto, pienso que estar en el cielo es el rasgo dominante entre los dos planos metafóricos, pero no entre el plano metafórico y el metaforizado. Aunque sigo sin saber cuál es el plano metaforizado:

arco iris, avioneta azul ←*estar en el cielo*→ (?)

Dejando a un lado el punto de vista semántico por un momento, me veo en el brete de apoyarme en la sintaxis para poder conseguir el plano metaforizado, o, por lo menos, acercarme a algo que pueda parecersele. Por lo pronto, los versos afirman algo: que "Una vez de arco iris/ y de avioneta azul/ hubo quien (...)/ dio un traspiés". Observo así que la preposición "de", en primer lugar, antecede a los dos planos metafóricos (de + imágenes) y que estos, además, están unidos por la conjunción "y", lo que demuestra que los dos planos metafóricos no sólo están relacionados por un mismo rasgo dominante (semántico), *estar en el cielo*, sino que lo están, también, por una partícula copulativa (sintáctico): "y".

En segundo lugar, también hay una estructura sintáctica inadmisibile: "*Una vez de arco iris/ y de avioneta azul/ hubo quien regresando de costumbre/ — aunque no haya vestigios de su paso—/ dio un traspiés*". Se produce aquí el fenómeno sintáctico llamado agramaticalidad, porque la estructura superficial no se ajusta a la profunda, no hay una ordenación lógica de los elementos de la oración, lo que hace que aumente mucho el carácter expresivo de cuanto se dice en estos versos. Aunque el recurso del hipérbaton aquí es manifiesto ("Una vez" precede a "de arco iris y de avioneta azul"), y posible a través de las licencias que la lengua poética permite, la relación sintagmática "Una vez" + "de arco iris y de avioneta azul" no es admisible: es poco gramatical. Semánticamente, tampoco lo es, ya que dificulta mucho la comprensión de los versos.

Por último, en tercer lugar, para que pueda encontrársele algún sentido a esta suma de sintagmas, hay que acudir a la imaginación. La preposición "de" cumple una función sintáctica: relaciona un elemento con otro. Entre sus muchas maneras de relacionar, está la relación modal. En el caso de estos dos planos metafóricos, "arco iris" y "avioneta azul", los relaciona (de + arco iris, de + avioneta azul), pero con qué. Con "Una vez", sí, pero esto es poco gramatical también.

Solamente acudiendo a la imaginación consigo entrever que en el orden lógico de los elementos hay uno que está elidido: el verbo *ir* (*ir de arco iris*, *ir de avioneta azul*). La expresión oral se encaja de esta manera en la expresión escrita. Esta expresión oral, asimismo, es vulgar, ya que pertenece al espacio de la jerga juvenil y callejera: *ir de tonto*, *ir de listo*, *ir de chulo*, etcétera son expresiones muy habituales en el uso de la expresión coloquial. Con esto ya tengo un apoyo. Otro sostén recaería en la reiteración de la propia preposición "de", más bien en su sonido /de/, porque por éste Núñez consigue ofrecermé algún indicio de algo. Este algo pienso que es la reiteración del sonido /de/, que acaba proponiendo la posibilidad de que dicho sonido pueda estar integrado en el significante de alguna palabra, que, con posterioridad, pueda ser interpretado como el plano metaforizado que se está buscando.

Se tienen ya, pues, dos cosas: *ir* + *palabra con el sonido /de/*. Además, pienso que el verbo *ir* debe ponerse en gerundio, debido a que el aspecto temporal

de la acción es el durativo, según aparece en el verso tercero del poema ("hubo quien regresando de costumbre"). Por tanto, es *yendo + palabra con el sonido /de/*. Esta palabra con el sonido /de/ juzgo que es *despistado*. Lo creo así porque es el sentido que se deriva del rasgo dominante que se obtiene a partir de la nota común entre los dos planos metafóricos: *estar en el cielo*. Ese "hubo quien", ese sujeto que aparece en el verso 3, parece tener la vista o la mirada puestas en el cielo, está en Babia o va despistado, por eso da un "traspies", que lo devuelve "a la realidad". Se ha conseguido así el plano metaforizado: *yendo despistado*. Por tanto, la relación metafórica que se establece al final es la siguiente:

arco iris, avioneta azul → *estar en el cielo* → **yendo despistado**

Tras el análisis de esta metáfora, llego a algunas conclusiones bastante reveladoras:

1., que, frente a las metáforas lexicales anteriormente citadas ("la rosa de los vientos", "estación florida" etcétera), esta última metáfora tratada ("Una vez de arco iris/ y de avioneta azul") es pura, y produce un importante extrañamiento. Esto es así porque el rasgo dominante no hay que buscarlo en la similitud que hay entre plano metafórico y plano metafórico, sino en el rasgo común que hay entre los dos (cosa poco corriente) planos metafóricos.

2., que para conseguir el plano metaforizado hay que acudir a una ordenación sintáctica que permita dilucidar un rasgo semántico que presuponga cuál es ese plano metafórico que se busca. Esta ordenación

sintáctica más el rasgo dominante (que no conecta plano metafórico con plano metaforizado) entre los dos planos metafóricos, facilita la aparición del plano metaforizado.

Y **3.**, que la metáfora final rompe con la definición de la metáfora por la que se aplica el nombre de un objeto a otro objeto con el que se observa una analogía, porque, aunque uno de los planos metafóricos sí se puede considerar como objeto, el otro y el plano metaforizado, no. En esta metáfora el plano metaforizado es una **acción**, entre plano metaforizado y plano metafórico no hay una analogía.

En todo esto la imaginación juega por lo tanto un papel muy importante para poder descifrar el mensaje, porque dicha imaginación no es sólo del que escribe el poema (Núñez), sino que también lo es del que lo lee (lector), que, a través de una enorme imaginación, consigue reconstruirlo primero para decodificarlo después. Por último, la imaginación (aquí la metáfora), paradójicamente, devuelve al sujeto a la realidad, a la verdadera realidad. No hay evasión, hay sólo alejamiento.

No me cabe duda de que este tipo de metáforas está respondiendo a las tesis propuestas por el Estructuralismo, muy actuales en la España de los 60 y 70: "la metáfora, figura definida muy erróneamente como basada en la similitud de dos objetos, puesto que también se basa en sus diferencias. Y hasta podríamos decir que esa unión de *lo mismo* y de *lo diferente* es lo

que en primera instancia permite eficacia práctica"
(Francis EDELINE 1973: 23).

2.2.3. LA IRONÍA.

Una forma de distanciarse de un tiempo – presente, actual–, que Núñez no acepta, pero del que tampoco reniega, porque se solidariza con él, es la ironía, que atraviesa todos los poemas de sus tres primeros libros. No hay tema (represión, violencia, amor, naturaleza) en estos libros que no se trate de una manera irónica.

Además, todos los temas de su lírica tienen en común el rasgo de estar marcados por una fuerte connotación negativa, producida por la acción del poder que se lleva a cabo a través de la represión y el control. Tres poemas me van a servir para verlo: "Arcángel de la paz" (29P 26-27), "Si su actual oficio no le llena" (FD 72) y "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (NNR 89-90).

Cito en primer lugar "Arcángel de la paz":

se quebró su solemne simetría
de hombre recto –por eje la corbata–
y volvió la mirada a la otra acera:
alguien había violado
la sagrada
quietud de aquella calle:
(alguien había nombrado libertad)
refulgieron sus ojos por la ira
la espada justiciera
crepitó en el paraguas
Y...
venció su discreción naturalmente
replegando las alas
recobró
la inicial compostura
(¡la alocada

juventud!)

el sol poniente mientras

ungía de oro las casas

despaciaba los pasos

se mecía intangible

el último incensario

calibró su mirar a ras del cielo

y comprobó la hora la inviolable

paz en la tierra y gloria en la alturas

En éste hay varias ironías. La primera aparece en los versos 1 y 2: "se quebró su solemne simetría/ de hombre recto -por eje la corbata-", la segunda en los versos 13, 14 y 15: "replegando las alas/ recobró/ la inicial compostura" y, la tercera, en los versos 16 y 17: "(¡la alocada/ juventud!)". En relación con ellas, me parece interesante saber si son ironías estables, o si son, sin embargo, ironías de acontecimiento (WAYNE C. BOOTH 1986: 30-32).

A primera vista todas ellas tienen una intencionalidad, porque están creadas para ser entendidas, no son el resultado del azar, sino de la razón crítica de Núñez. Así lo confirma el hecho de que Núñez haga acompañar la ironía unos elementos gráficos, por ejemplo el guión ortográfico, del que se vale para aplicar mayor énfasis a la expresión.

En "Arcángel de la paz" también aparece el guión, lo hace en el verso 2: ("-por eje la corbata-"), y lo mismo ocurre con los signos de exclamación, que se insertan en los versos 16 y 17: "(¡la alocada/ juventud!)". Estos guiones y signos de exclamación potencian mucho la intención irónica de Núñez, también revelan su posicionamiento ideológico.

Al no aceptarse un tiempo, el yo se sirve de la ironía como agresión formal. Este ataque de expresión se lleva a cabo a través del material del lenguaje, algo a lo que ya ha aludido un especialista en la materia como Gustavo Correa ("el pensamiento y la crítica estructuralistas de los últimos años han tenido una influencia en la literatura misma y han creado la atmósfera propicia que ha llevado a conceder una particular atención al material del lenguaje como tal, ya sea en su variante de construir el instrumento de comunicación, o bien en la de entrañar el poder de crear ficciones y estructuras artísticas. El resultado de esta actitud es el de una mayor *independencia del lenguaje*, respecto de los contenidos unívocos de significación. Tal conciencia agudizada del lenguaje se ejerce con frecuencia, además, a un nivel irónico sobre el lenguaje mismo y lleva a acentuar la intención y la procedencia de ruptura" (CORREA 1980: 35)).¹⁰⁵

Por otra parte, respecto a esa agresión formal, a esa ironía, hay que decir que ésta, junto con la persuasión y la burla, es uno de los temas centrales en la Lírica de todos los tiempos (Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS 1938: 443). La ironía concretamente es la figura que determina muchas veces que el poema sea lírico y no sólo poético. Por tanto, me parece lógico que Núñez use el guión ortográfico como forma de resaltar su disconformidad ante las circunstancias políticas y sociales que le rodean, sobre todo porque parece sentirse así el sujeto de un tiempo en el que el poder controla todas las fisuras del sistema.

¹⁰⁵ Los subrayados son míos.

Además, el poder oprime mediante sus hombres de orden. Estos reprimen cualquier conato expresivo de libertad ("(alguien había nombrado libertad)" (v. 7)). Son tipos grises del régimen franquista que llevan corbata: "se quebró su solemne simetría/ de hombre recto -por eje la corbata-" (vv. 1-2). La corbata, aparte de ser un producto de consumo, también es un signo de distinción, porque se convierte aquí en el eje de una simetría cerrada y perfecta: el poder (el de un hombre de represión urbana).

Núñez se va apoyando en un material lingüístico (signos de exclamación, guiones ortográficos) para manipular el significado del poema, por eso la ironía se erige en un instrumento de intromisión en el sentido de muchas de sus composiciones. Así, en "Arcángel de la paz" el significado literal es que el personaje repliega las alas y recobra su inicial compostura. Sobre este significado literal se reconstruye la ironía siempre que se haga referir ese repliegue de alas al título del poema, "Arcángel de la paz". Este arcángel no es un arcángel de la paz, sino más bien de la "ira", palabra que aparece en el verso 8. También la acción de recobrar su inicial compostura, de los versos 14 y 15, alude a la primera ironía: la "solemne simetría/ de hombre recto -por eje la corbata-". Puedo afirmar por tanto que las ironías que aparecen en "Arcángel de la paz" son ironías encubiertas, porque no se reconstruyen con un significado diferente al significado literal. La represión, así, acaba expresándose a través de expresiones literales.

Cito "Si su actual oficio no le llena":

Si su actual oficio no le llena
nosotros le podemos ayudar
a conseguir con el menor esfuerzo
un porvenir mejor
 en ratos libres
puede en su propia casa conseguir
en muy pocas semanas un diploma
en cualquiera de nuestros
cursos acelerados: desde Agente
Secreto (le incluimos
material para el curso: una maqueta
de instalaciones camufladas en
islote del pacífico con mapa
para seguir la pista del profesor raptado
equipo de hombre rana diccionario
de inglés...)
hasta Técnico en Radar (le enviaremos
un submarino inoxidable a escala
con el que hacer en el lavabo prácticas
de detección)
 si quiere
información completa y gratuita
de todos nuestros cursos patentados
no deje de enviar este cupón

de lo contrario le enviaremos
(libre de gastos) a su domicilio
un técnico en ovejas descarriadas
exalumno del centro.

En este poema hay también tres ironías,
aparecen en los versos 10 y 16: "(le incluimos/
material/ para el curso: una maqueta/ de instalaciones/
camufladas en/ islote del pacífico con mapa/ para
seguir la pista del profesor raptado/ equipo de hombre
rana diccionario/de inglés...)"; en los versos 17 y 20:

"(le enviaremos/ un submarino inoxidable a escala/con el que hacer en el lavabo prácticas/ de detección)"; y, por último, en los versos 25 y 28: "de lo contrario le enviaremos/ (libre de gastos) a su domicilio/ un técnico en ovejas descarriadas/ exalumno del centro".

Sorprende en un primer momento que todas estas ironías aparezcan entre paréntesis, otro signo ortográfico del que se sirve muy a menudo Núñez para potenciar la expresividad de sus enunciados. Sin embargo, aunque "Si su actual oficio no le llena" se centra en el tema de la represión por un lado y en la posición ideológica de Núñez por otro —contraria al "imperialismo" estadounidense—, no siempre el paréntesis, cuando aparece, lo hace para provocar la ironía a nivel de la significación, desviando su sentido primero (literal) a un segundo sentido.

También la ironía se orienta muchas veces hacia el propio material lingüístico, situándose así su ironía en esa perspectiva de ruptura que Gustavo Correa señalaba páginas atrás. Núñez, a través de un determinado material lingüístico como es el paréntesis, pretende conseguir que la ironía se dirija a crear la crisis en la expresión poética, en el nivel de la forma y no solamente en el del contenido (del tema). Para fundamentar esto, acudo a la explicación que ofrece el propio Núñez de los versos 25 y 26 de "Fábulas del tigre que fue rebelde" (FD 50): "la suave/cristalería sutil de los a(ca)paradores". Explica que "cristalería sutil de los a(ca)paradores" propone una doble lectura a partir de la inclusión de la sílaba entre paréntesis: la segunda lectura no es rítmica, añade una sílaba al

alejandrino. El paréntesis añade un componente semántico, permitiendo una **simultaneidad** de dos significados cuyos significantes difieren en la posesión o no de una sílaba. El ritmo alejandrino sólo existe en una de las dos lecturas. La no rítmica, al no serlo se convierte en la segunda: es la marcada. Todo el poema es métrico: la ametría es una marca. Existe una relación metonímica (entre mobiliario y clase social, o más bien una relación simbólica: el mueble es propio de la burguesía acaparadora) resuelta por la **paranomasia** existente entre los denotadores. Podía haberse no puesto el paréntesis: la cristalería está en los aparadores que están incluidos como el significante en otro, pero el paréntesis remacha la relación, la fija, incita al lector a que la tenga en cuenta" (*OP II* 154-155).

La explicación de Núñez es magnífica, porque ratifica que el uso de los paréntesis tiene una intención: que la ironía debe servir para provocar varios significados. Por eso, frente a las distintas expresiones del poder, la expresión poética no plantea en el/su tiempo una expresión de carácter definidor, sino potencial, como así ocurre con la tercera ironía que aparece en "Si su actual oficio no le llena": "de lo contrario le enviaremos/ (libre de gastos) a su domicilio/ un técnico en ovejas descarriadas/ exalumno del centro". Aquí el significado literal de toda una estrofa, pero sobre todo de la hipérbole "un técnico en ovejas descarriadas/ exalumno del centro", es muy extraño y también imposible.

Para reconstruir su significado exacto, hay que acudir a las dos ironías anteriores y al resto de referencias que ofrece la lectura del poema. Por ejemplo a las de "Agente/ Secreto" y "Técnico en Radar" por un lado, así como a "instalaciones camufladas/ en islotes del pacífico" y "submarino inoxidable" por otro. Finalmente acabo interpretando que bajo la apariencia de un *slogan* publicitario sobre unos cursos a distancia, subyace el ofrecimiento de control de la C.I.A. estadounidense. Por tanto, es una ironía encubierta, porque está pensada para su reconstrucción con un significado diferente a su significado literal, lo que confirma que la lengua poética de Núñez se apoya en una expresión potencial para poder expresar el tema de la represión en relación con el de la violencia.

Aunque esa potencialidad de su lengua poética se garantice casi siempre, Núñez a veces no se sirve de la ironía encubierta para expresar el tema de la represión, sobre todo cuando ésta se ejerce en el espacio de la naturaleza, otro de los grandes temas de estos tres primeros libros. Llego así a mi último ejemplo, cito "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)":

CONSEJO DE SU MADRE AL PASTOR ARISTEO (Geórgicas)

«Antes quiero decirte de qué modo
su auxilio invocarás

Elige cuatro

toros los más hermosos
entre todos los tuyos que ahora pastan
en las cumbres del verde
Liceo y otras tantas
novillas

cuya cerviz no haya
aún tocado coyunda

Alza en los altos templos de las diosas
cuatro altares degüella
las víctimas en ellos
y ofréceles su sangre en holocausto
dejando abandonados en la umbrosa floresta los
cuerpos

Luego cuando
pasados nueve días
vaya a rayar la aurora
ofrece en sacrificio
a Orfeo adormideras
y a Eurídice da culto
para aplacar sus manes inmolando
una becerra sacrifica
asimismo una oveja

negra

Y regresa luego

a la selva»

APROVECHA

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO.

En éste, la ironía aparece en los versos 29 y 30: "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO". Esta ironía viene expresada a través de capitulares, otro elemento gráfico, como el guión, la exclamación o el paréntesis, que sirve también para enfatizar la expresión. Cuando las capitulares aparecen, lo hacen para introducir en el poema otros textos de muy diverso calado, por ejemplo *slogans* publicitarios. En estos *slogans* las capitulares cumplían un determinado significado, que ahora, al ser entresacadas y encajadas en los nuevos poemas creados por Núñez, se transforman en otra cosa. Con esta manera de proceder, a través de

la técnica del *collage* estos fragmentos de texto (*slogan*) en capitulares producen un contraste significativo entre las referencias a las que se aludía en sus textos de procedencia y el significado que adquieren tras su conversión en poemas nuevos, creados por Núñez.

En "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" aparecen las capitulares, concretamente en los versos 29 y 30: "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO". Estos dos versos pueden ser el reclamo imperativo de un anuncio publicitario, de un *slogan* cualquiera. Hay que tener en cuenta que sus tres primeros libros se sitúan en plena sociedad de masas, en medio de un contexto social donde el enorme consumo se dispara, son los años 60 y 70, en los que ya se ha asumido y actualizado "el clásico *dame pan y dime tonto por un dame bienestar y manipúlame*" (Xavier RUBERT DE VENTÓS 1984: 112).

"Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" es un poema muy interesante, porque en él se introduce otro texto de otro autor (en capitulares: "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO") con el objeto de agredir el tema común del poema: la naturaleza. Ese texto de otro autor (en capitulares) que se encaja en el poema, desde una manipulación racional del lenguaje, hace referencia asimismo al mito de la naturaleza. Resulta curioso que también la naturaleza -lingüística- de este poema se destruya o, por lo menos, se desvíe por la inclusión de una cita proveniente de otro texto (*slogan*) que remite a otro contexto: el comercial. La ironía se consigue por eso.

De hecho, en este poema la ironía se puede ver a través del encaje textual. Además, si se realizase una transformación en el propio cuerpo del poema eliminando de él la expresión en capitulares, se vería que el sentido del poema no cambia en absoluto, porque es una expresión estándar. Por tanto, las capitulares se utilizan aquí para enfatizar la ironía, sin ellas quizá no se podría apreciar. Las capitulares contribuyen a que la lectura se detenga, y que lo haga sobre ellas, haciendo posible una segunda lectura.

Sin embargo, una segunda lectura no reconstruye otro significado que el que en un principio tiene el significado literal. "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" en una primera lectura tiene el mismo significado que en una segunda, sus significantes no refieren a otro significado que no sea el de aprovechar el momento (como si de un Ausonio se tratase) para disfrutar el lujo. Sólo las capitulares – no una segunda lectura, aunque ésta pueda hacerse para aprehender mejor el significado total del poema– producen un *metasentido*, y que éste, a su vez, sea irónico, aunque no se produzcan varios significados. En estos casos en que las capitulares aparecen, no revelan una ironía pura, sino más bien un tono irónico. El yo, acaba expresándose de manera radical bajo esta mascarada de las citas de otros autores, aunque el poema no se escriba desde la primera persona.

Dejando a un lado el uso de las capitulares, en "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", la ironía "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" no es una ironía estable porque una

característica primordial de las ironías estables no se cumple: que la ironía tiene que estar pensada para su reconstrucción con significado diferente a su significado literal. Más aún, en la ironía "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" no se toma la decisión de que es imposible que Núñez haya querido decir esto: "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO", porque es posible, lo dice. El extrañamiento, el desvío semántico, por la ironía, cristaliza por otros motivos muy distintos a los que producen las ironías estables. Por eso, en principio, conviene tener en cuenta la totalidad de este poema como el resultado de la relación entre tres partes identificables.

Una primera parte sería el título: "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", que se escribe en capitulares. Esto no sería relevante sino fuera porque una gran cantidad de poemas de *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* aparecen sin título. Además, entre paréntesis "(Geórgicas)" ofrece una referencia de quién pueda ser el "pastor Aristeo". Núñez está partiendo de una recreación de la conocida obra de Virgilio.

Una segunda parte, concretamente del verso 1 al verso 28, entre comillas angulares:

«Antes quiero decirte de qué modo
su auxilio invocarás
Elige cuatro
toros los más hermosos
entre todos los tuyos que ahora pastan
en las cumbres del verde
Liceo y otras tantas
novillas

cuya cerviz no haya
aún tocado coyunda

Alza en los altos templos de las diosas
cuatro altares degüella
las víctimas en ellos
y ofréceles su sangre en holocausto
dejando abandonados en la umbrosa floresta los
cuerpos

Luego cuando
pasados nueve días
vaya a rayar la aurora
ofrece en sacrificio
a Orfeo adormideras
y a Eurídice da culto
para aplacar sus manes inmolando
una becerra sacrifica
asimismo una oveja

negra

Y regresa luego

a la selva»

Por último, una tercera, la ironía propiamente dicha, "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" (vv. 29-30). Dos versos que Núñez escribe en capitulares.

Todo texto, poético o no, dispone su discurso con la intención de ser entendido. Para ello las partes quedan ordenadas, aunque pueda ocurrir que no se observen rasgos que revelen dicha ordenación, sobre todo en poemas donde la normalidad es patente, ya que permanecen ocultos. No ocurre así en "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", en donde su propia ordenación (título, texto entrecomillado y vv. 29-30) aparece como una parte fundamental de su

contenido, debido a que expresa una función emotiva, que es, por otro lado, ciertamente preponderante, desde la gran capacidad ordenadora de su expresión. Por eso mantengo aquí que las características formales de esta composición constituyen otro tema del mismo. La función poética está así garantizada, también es lo que posibilita la comprensión de los versos "APROVECHA/AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" como una ironía, porque estos (tercera parte del poema) tienen que buscar algún tipo de referencia que permita decodificar el poema.

Esa referencia se consigue a través del título. En éste, aparece la palabra "consejo". La madre ofrece el consejo a su hijo, a Aristeo: "APROVECHA/AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO". El uso de las capitulares en los vv. 29-30 y en el título hace posible que la función fática se produzca, porque permite el contacto, entre Núñez y el lector, alcanzando un acuerdo sobre la página. Además, la comunicación —la relación entre las partes del poema— no se rompe. Las capitulares, sobre todo en lo que al título se refiere, tienen un valor catafórico, ya que garantizan la coherencia del poema. También se cumple la función conativa a través del presente "APROVECHA" (trasunto de un imperativo). Sin embargo, me pregunto dónde se realiza realmente la ironía. El hecho mismo de preguntármelo, de buscar un espacio textual en el que la ironía pueda confirmarse como tal, ya descubre que este poema, "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", va más allá del contenido principal de la

composición. El poema es un *metapoema*, y su lengua poética, una *metalengua* (poética).

Páginas atrás, en relación con el tema de la naturaleza, ésta se veía degradada y destruida por las fuerzas demoledoras del poder y su progreso, desde el espacio de la ciudad. En el sistema promovido por el poder franquista, el progreso sofocaba su albedrío. No obstante, aunque "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)", primer poema de *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, esté lejos de erigirse —por su prontitud— como ejemplo de referencia, bastantes poemas de *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)* pueden ofrecer referencias de un contexto sociopolítico en que se aprecia de qué manera la naturaleza está siendo dañada por la fuerza/maquinaria del progreso, por el hombre contemporáneo a Núñez. Aunque sea cierto que todavía haya naturaleza entre los años 1967 y 1974. Por tanto, es aquí, en la función referencial, en donde se acaba produciendo la ironía.

"APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" —su mensaje— se dirige hacia ese contexto social en el que el "lujo" se consigue mediante la destrucción del espacio de la naturaleza. Cuando el verso 30 dice que "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO", se quiere decir "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE LA NATURALEZA", y esto es muy expresivo. En el contexto social se fomenta el lujo, cuando la verdadera realidad, según Núñez, es que el lujo es la naturaleza. La ironía, por tanto, surge de la contradicción.

La ironía también nace de la función metalingüística. Al igual que los versos "APROVECHA/

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" se orientan al título, también estos se dirigen hacia la segunda parte del poema, concretamente a los versos 1-28 entrecomillados. Mientras que estos veintiocho versos tratan de remedar el estilo clásico (aquí el de las *Geórgicas* de Virgilio) recuperando el *mythos* como discurso, narración y concepto, situándolo en mitad del discurso, de la disposición del poema (Walter BURKERT 1988: 11), los versos "APROVECHA/AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" reproducen el *slogan* de un anuncio publicitario. Lo que confirma la injerencia de la expresión publicitaria de los medios de comunicación social en el ámbito poético.

Por otro lado, no sólo la cadena sintáctica "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" oculta semánticamente el verdadero significado ("APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE LA NATURALEZA"), dando lugar en parte a la ironía, sino que los versos "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" también pertenecen a un código lingüístico distinto al texto/poema comprendido entre los versos 1-28. Dos códigos muy diferentes se contraponen. Además, aparte de que sean dos fragmentos de textos de naturaleza bien diferentes, los versos "APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" irrumpen abruptamente en la composición. El paso de un código a otro es violento. El uso de las capitulares lo confirma, pero también obedece a que la expresión por un lado de los versos 1-28 y, por otro, de los versos 29-30, es particularmente disímil.

Los versos 1-28 subrayan un código que responde a un tratamiento culto de la lengua. Muchos de sus palabras (*toros, templos, altares, cerviz, coyunda, víctimas, sangre, holocausto...*) tienen una fuerte connotación telúrica, cuando no mítica (*Aristeo, Orfeo, Eurídice*). No así los versos "APROVECHA/AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO". Mientras que estos dos versos son un consejo publicitario, los versos 1-28 son toda una invocación. Por tanto, la ironía se consigue siempre que se puedan unir estos dos fragmentos de texto que están respondiendo a dos códigos muy distintos: uno -versos 1-28- que no es estándar, y otro -versos 29-30- que sí lo es, ya que éste último se crea a partir de proposiciones estándar (para la sociedad de masas) cuya significación se neutraliza, pudiendo servir para todo acontecimiento, por muy emotivo que éste sea: "PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" de amar, de odiar, de vivir, de morir, de matar, en cualquier situación en que el hombre (individuo de la sociedad de masas, consumidor ahora) se encuentre.

Sin embargo, oponer un código a otro en un mismo poema termina resultando impropio. Esta trasgresión es algo que permite la expresión poética. Pienso que Núñez está viendo con estupor que la expresión de la publicidad se está valiendo de los recursos de la poética para formar su propio lenguaje, entre 1967 y 1974, porque la expresión "APROVECHA/AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO" no es otra cosa que el viejo tópico del *carpe diem* de Ausonio. Ante esto, Núñez recoge el *slogan* del espacio de la ciudad y lo devuelve a su espacio, a su origen: la lengua literaria, que, en este "Consejo de su madre al pastor

Aristeo (Geórgicas)", particularmente, se apoya en un tipo de expresión mitológica, muy cercana a la naturaleza. Lo hace a través de la confrontación de este *slogan* con la lengua literaria (vv. 1-28). Por un lado el propio tema del poema, la naturaleza, y, por otro, esa búsqueda de la naturaleza auténtica del texto, convergen así en el mismo espacio: el poema. Esto es lo que produce la ironía.

El significado poético último que aparece en la composición "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" remite finalmente a significados discursivos muy distintos. En el enunciado poético resultan legibles otros discursos diferentes. Esto crea, en relación con el significado poético, "un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominamos a este espacio *intertextual*" (KRISTEVA 1981: 67). Núñez, por tanto, tiene asumido el pensamiento estructuralista en su lírica, muy del período en que se sitúan sus tres primeros libros. Posiblemente haya leído ya *Apocalitti e integrati* (1965), de Umberto Eco, obra traducida y editada en 1968 por la editorial barcelonesa Lumen. Núñez ironiza a través de la obra de Eco: "no es posible hablar de consumo en relación con mensajes poéticos, como se habla de consumo en relación con mensajes referenciales" (ECO 1993: 115).

"Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" confirma que no se puede hablar de ironía estable. En todo caso, lo que se aprecia es un tono irónico que atraviesa la mayor parte de los poemas de

sus tres primeros libros. Este tono irónico no es exclusivo de Núñez, también aparece en otros miembros de la *generación del 68*, por ejemplo en un Antonio Martínez Sarrión. Cito aquí uno de sus poemas, "Ritual de los apocalípticos", de *Pautas para conjurados (1967-1969)*: "El sentimiento común porque claro es la poesía ya sabes algo periclitado (vide McLuhan) fichas de un centón aburrido un producto romántico (en el manoseado sentido de la frase) Sin embargo lo subterráneo lo iniciático lo apenas insinuado (*Inteligencia dame el nombre exacto de las cosas!*) necesarios obstáculos acicates la hora de la acción" (MARTÍNEZ SARRIÓN 1981: 94).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Cfr.: "Se ha dicho ya varias veces que los primeros años de la generación del 70 [en este trabajo Generación Poética Española de 1968] (entre 1966 y 1972, el período novísimo o *veneciano*) fue una suerte de alucinación de falsa vanguardia. Aquella poesía se comportó y epató desde un afán de modernidad y ruptura que —analizados muchos de aquellos poemas— acaso no poseían del todo. Lo que pudiéramos llamar *poema veneciano* (desde *Arde el mar*, *Así se fundó Carnaby Street* o el inicial *Museo de Cera*) era esencialmente una mezcolanza, un *totum revolutumm* cuyos ingredientes —singularizados— no eran nuevos (surrealismo, escritura automática, culturalismo, elipsis escritural, simbolismo, **referencias cinematográficas o a la cultura de masas**) pero cuyo conglomerado o *cocktail* sí era novedoso y como tal fue sentido. En ese *poema veneciano* que aspiraba a romper —y que de alguna manera lo hizo— se cruzaban, en convivencia, múltiples tradiciones, pero como se creía esencialmente un texto renovador, la **tradición clásica** —cuando existía— no era en él sino un ingrediente más en la mezcla, esencialmente un factor cultista u ornamental (por ejemplo en el título del segundo libro de Félix de Azúa, *El velo en el rostro de Agamenon*). **Citas o referencias en el contexto de un poema** que no creía en el yo, que aspiraba a erradicar la confesión, que detestaba el intimismo y que en algunos casos —cerca de la **crítica estructuralista**— aspiraba a que el poema fuera un *texto*, cuyo autor se celaba en el conflicto de al escritura. Una mezcla de tradición y afán renovador, cuyo valor novedoso aún se dirime. Lejos,

Con este tono irónico, de carácter humanístico, se consigue mantener las distancias, un alejamiento del mundo. No siendo un tiempo (1967-1974) agradable, Núñez decide protegerse con la ironía, manteniendo una postura distante ante los hechos que narra. Porque, aunque la poesía se haga lírica por este proceder irónico (intromisión del yo a través de la ironía), también su lírica coquetea con la narración, debido a ese tono fabulístico apreciado en sus tres primeros libros. En este sentido, dicho tono –tratado irónicamente– es lo que permite el desdoblamiento prolongado de significado, cercano a la alegoría. Sin embargo, aunque haya momentos de extrañamiento en los que parezca pedírsele al lector que vea más allá de lo que Núñez dice literalmente en sus poemas, lo cierto es que sólo se le exige una suma de significados, no “ver cosas incompatibles y luego elegir entre ellas” (C. BOOTH 1986: 53).

Hay ironía, por supuesto. Unas veces estable, sí, pero otras no. Por tanto, hay que hablar de un eclecticismo irónico. De un tono, mejor. De un juego. Como muchos otros miembros de la *generación del 68*, Núñez también lleva a la práctica la vieja máxima ilustrada del s. XVIII: “No tumbéis con cólera sus ídolos: pulverizarlos jugando, y la opinión caerá por sí sola” (MARQUÉS DE SADE 1979: 194). La función poética de su lengua poética se orienta hacia este juego, que consiste en una utilización de la ironía.

en cualquier caso, de la **tradición clásica** estricta” (Luis Antonio de VILLENA 1992: 11-12). Los corchetes y la negrita son míos.

Poema "Final" (NMR 116-117): "Y tú sol/ pon de luto la
luz ya para siempre:/ apaga y vámonos..." (vv. 28-30).

2.2.4. LA COMPLEJIDAD SINTÁCTICA.

La expresión poética de Núñez revela un cambio formal, que no se ajusta a la pertinencia gramatical de generaciones poéticas anteriores, porque es más bien el resultado de los influjos de la expresión publicitaria que los medios de comunicación social insertan en sus contenidos. El cambio es radical, lo interpreto así ya desde su primer libro, *29 poemas* (1967), y se realiza en el plano sintáctico, concretamente donde se está produciendo una agramaticalidad apreciable.

Para poderla ver, entresaco un fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29), que me va a servir de ejemplo, porque, subliminalmente, expresa todos los temas de su lírica: alude a una represión del derecho de admisión, concretamente de la libertad de movimientos, también a la violencia de la ciudad a través de esas huellas del gas-oil, al amor imposible si la muchacha no representa más edad y, por último, a la naturaleza, porque no hay: todo es cosmético, falso. Cito:

"UN AUTOBÚS URBANO RUMBO AL CENTRO
acoge
entre las huellas del gas-oil quemado
una frágil estela de colonia a granel
(muchacha suburbana cosmética introduce
el billete en el bolso imitación de
legítimo ante rectifica furtiva en el espejo
la línea de los ojos certifica la
presencia sedante del paquete de rubio
emboquillado derecho de admisión)"
(vv. 1-10).

Para analizarlo transformo la forma del poema en prosa, aunque soy consciente de que el resultado siga siendo poema, porque es un poema en prosa, ya que el ritmo poético sigue estando ahí, no desaparece. Desde el siglo XIX, con Baudelaire (*Los paraísos artificiales*) y Rimbaud (*Una temporada en el infierno, Iluminaciones*), se escriben magníficos poemas en prosa.

El resultado es el siguiente:

"Un autobús urbano rumbo al centro acoge entre las huellas del gas-oil quemado una frágil estela de colonia a granel (muchacha suburbana cosmética introduce el billete en el bolso imitación de legítimo ante rectifica furtiva en el espejo la línea de los ojos certifica la presencia sedante del paquete de rubio emboquillado derecho de admisión)".

Veo que el texto está formado por cuatro oraciones: 1ª., "Un autobús urbano rumbo al centro acoge entre las huellas del gas-oil quemado una frágil estela de colonia a granel". 2ª., "(muchacha suburbana cosmética introduce el billete en el bolsillo imitación de legítimo ante". 3ª., "rectifica furtiva la línea de los ojos en el espejo". 4ª., "certifica la presencia sedante del paquete de rubio emboquillado derecho de admisión)".

A primera vista destaca que las oraciones segunda, tercera y cuarta se unen a la primera mediante de paréntesis asociativos. Además, en ellas se produce una serie de alteraciones sintácticas, que a continuación señalo entre corchetes.

En la primera oración ("Un autobús [que es] urbano [que va] rumbo al centro acoge [una frágil estela de colonia a granel] entre las huellas del gas-oil quemado [.]"), el primer y segundo corchetes muestran una doble elisión: se elide por un lado el pronombre "que" (nexo para las proposiciones adjetivas de relativo especificativas) y, por otro, los verbos "es" y "va" (*ser*: 3ª persona, singular del presente; *ir*: 3ª persona singular, ambos del presente de indicativo). Con el tercer corchete subrayo un hipérbaton que anteponía el complemento circunstancial de lugar al complemento directo haciendo difícil su lectura, la comprensión de esta oración compleja. También se elimina el punto de separación oracional (cuarto corchete).

En la segunda oración ("[La] muchacha suburbana [y] cosmética introduce el billete en el bolso [, que es una] imitación de¹⁰⁷ legítimo ante [.]") desaparece el determinante "la" y la conjunción "y", mientras que el tercer corchete indica otra supresión: el pronombre "que"¹⁰⁸ + el verbo *es* + otro determinante, "una", que demostrarían la aparición de otra proposición adjetiva de relativo, esta vez explicativa. Asimismo, se puede ver que en el sintagma nominal se eliden dos atributos: "La muchacha *es* suburbana" y "La muchacha *es* cosmética". Este último atributo ("La muchacha *es* cosmética") tiene un marcado rasgo de

¹⁰⁷ A causa de esta transformación -de poema en versos a prosa-, desaparece la aberración que se producía entre los vv. 6-7: "el billete en el bolso imitación de/ de legítimo ante rectifica furtiva en el espejo".

¹⁰⁸ Esta vez es el nexo de la proposición relativa explicativa.

incompatibilidad semántica, ya que el término "cosmética" está marcado como [-animado] para un sujeto [+ animado] como es "muchacha", lo que me hace pensar en una gramaticalidad menor. Por otra parte, si se descompusiera el término "cosmética", se podría ver que para Núñez *cosmética* equivale a *belleza + muerte*, y que es este segundo rasgo [*muerte*→ *naturaleza muerta*], el que predomina. Núñez también elide el punto de separación oracional.

En la tercera oración ("[Ella] rectifica [,] furtiva [,] la línea de los ojos en el espejo") se advierte una supresión del sujeto por un lado y aparece la verdadera propiedad de la yuxtaposición por otro: el asíndeton, por el que se suprimen las comas y, con ellas, el atributo que se oculta en la estructura profunda. La lógica sintáctica sería así: "Ella es furtiva y ella rectifica la línea de los ojos en el espejo".

Por último, en la cuarta oración ("[Ella] certifica la presencia sedante del paquete de rubio emboquillado [, que es su] derecho de admisión") hay asimismo una elisión del sujeto y una yuxtaposición, que curiosamente también aparece por supresión, entre la proposición principal "certifica la presencia sedante del paquete de rubio emboquillado" y la proposición subordinada "derecho de admisión)".

Todo este análisis acaba revelando unas características específicas de la lírica de Núñez, concretamente de la sintaxis de sus tres primeros

libros: oraciones parentéticas, elipsis de elementos oracionales, hipérbaton y yuxtaposición.

a) *Oraciones parentéticas.*

Sorprende en estos tres libros el alto porcentaje del paréntesis para introducir oraciones nuevas en el discurso que el poema propone. No sólo eso, el uso de los guiones largos es también impresionante. Como señala la más reciente edición de la *Ortografía de la Lengua Española*: paréntesis y guiones largos comparten, entre otras funciones, la de encerrar "elementos incidentales o aclaratorios en un enunciado", sobre todo cuando "se interrumpe el sentido del discurso" (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1999: 72-73, 77).

Los paréntesis que aparecen en "Un autobús urbano centro rumbo al centro" encerrando los versos 5 a 10 "(muchacha suburbana cosmética introduce/ el billete en el bolso imitación de/ legítimo ante rectifica furtiva en el espejo/ la línea de los ojos certifica la/ presencia sedante del paquete de rubio/ emboquillado derecho de admisión)", se encajan en la disposición del poema añadiendo algo nuevo a la situación que él expone. Cumplen una función: presentar a la protagonista del poema, una muchacha urbana, de Salamanca. El paréntesis, por tanto, no sólo serviría aquí para introducir anotaciones sin importancia, sino que se emplearía también para integrar en el discurso datos relevantes para comprender el significado total del poema, además de intentar incidir en el propio ritmo del verso, porque ofrecen una imagen caótica de un tiempo (1967-1974) que se trata de reproducir. Además, la concatenación de versos entre paréntesis

superpone imágenes inesperadas, produciendo estructuras poéticas abigarradas que sorprenden por su abundancia y por su enorme expresividad.

Desde un punto de vista sintáctico, el paréntesis está respondiendo a una fuerte improvisación formal. Las oraciones entre paréntesis o entre guiones largos añaden sin duda un punto de subjetividad importante. Hay que tener en cuenta que el poema es lírico porque propone un mensaje en el que se expresa el sentimiento del autor. Además, el rasgo lírico de la expresión del poema aumenta bastante cuando Núñez no se limita sólo a escribir una determinada situación desde un yo más íntimo, sino que también incide *en y sobre* la forma del poema y en la organización del mensaje, improvisando (y por ello alterando). Es un paso adelante en la Lírica, porque el yo ya no se conforma sólo con expresar su sentimiento, sino que trata de alterar la forma de la composición haciéndola muy personal.

En todo esto veo claras influencias de la poesía barroca, en su aspecto más culterano y no tanto conceptista. Si se cotejan por un lado los sonetos de un Góngora por ejemplo y, de otro, los de un Quevedo, se aprecia una mayor presencia parentética en la poesía de Góngora que en la de Quevedo. Núñez, como Góngora, rompe más a menudo con la norma poética, marca su lírica con el rasgo de un individualismo exacerbado. Para Quevedo sin embargo el uso parentético era más un rasgo del poeta vulgar y callejero que está constantemente inventando sin atender a la preceptiva poética vigente. Así lo interpreto en su *Fortuna con*

seso y la hora de todos (1650): "Estaba un poeta en un corrillo, leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas, tan zabucada de cláusulas, **tan cortada de paréntesis**, que el auditorio quedó en ayunas. Cogióle la HORA en la cuarta estancia, y a la oscuridad de la obra, que era tanta que no se veía la mano, acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes, encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda la musa, a quien llaman «la enemiga del día,/ que el negro manto descoge». Llegóse uno tanto con un cabo de vela al poeta, noche de invierno, de las que llaman boca de lobo, que se encendió el papel por en medio. Dábase el autor a los diablos, de ver quemada su obra, cuando el que la pegó fuego le dijo: -Estos versos no pueden ser claros y tener luz si no los queman; más resplandecen luminaria que canción" (Francisco de QUEVEDO 1986: 260-261).¹⁰⁹

Por otra parte, he visto que cuando Núñez improvisa, inventa formalmente, y lo hace mediante el paréntesis o el guión largo ortográficos. Aunque lo hace con la intención de resaltar expresivamente esa parte del poema que va entre paréntesis o entre guiones. Siempre que hace esto, Núñez se implica mucho en la composición. Las oraciones que encaja muestran su opinión en relación con el mensaje que trata de

¹⁰⁹ La negrita es mía. Otra vez arremete Quevedo contra el uso del paréntesis en su crítica literaria a Juan Ruiz de Alarcón, en *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan Ruiz de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María (1623)*: "(Si su genio si el signo su ascendente/ predice efectos y verdades muestra.) Este paréntesis es el armazón de nuestro poeta." (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS ³1986: 401)

comunicar a través de una determinada situación que el poema propone.

Así, en el fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro", la muchacha que acoge el autobús es urbana, artificial porque es cosmética, falsa porque tiene un bolso de imitación de ante que es ilegítimo y, por último, adolescente antes que mujer, porque necesita certificar su madurez acicalándose mucho y tener cerca un paquete de rubio emboquillado para conseguir el derecho de admisión en la *boite* de moda. Es un personaje irrisorio. En todo esto veo importantes influencias del estilo de un Ángel González.

Todo este uso de lo parentético, habitual en la lírica de sus tres primeros libros, cuya función es reflejar su punto de vista acerca de un tiempo, presente y represivo, y, por ello, de fuerte connotación negativa, aparece también en la poesía de González, cito un poema de éste, "La palabra" (en el que se observa la enorme aparición de palabras acabadas en *-mente*):

"Hace miles de años,
alguien,
un esclavo quizá, descansando a la sombra de los
árboles,
furtivamente,
en un lugar aislado
del fértil territorio
conquistado por su dueño el guerrero,
al contemplar los campos
regados por el río
-probablemente
no ocurrió nada así:

reconstruyo, sin datos, una escena
que nadie sabe cómo ha sucedido—"
(GONZÁLEZ 1994: 171)

Lo mismo ocurre con el empleo parentético que hace Núñez destinado a señalar lo irrelevante, lo accesorio, para que se termine manifestando como lo más importante. En Ángel González también ocurre así, por ejemplo en "Zona residencial":

"doncellas
(del servicio doméstico
—se entiende—
también bellas debajo de la cofia),"
(GONZÁLEZ 1994: 198)

Concretamente, a esa masa de doncellas del servicio doméstico citadas por Ángel González, también pertenece esa muchacha suburbana, cosmética y salmantina que aparece en "Un autobús suburbano rumbo al centro".

b) *La elipsis.*

La elipsis es otro procedimiento retórico de la expresión publicitaria. También abunda en los tres primeros libros de Núñez. La elisión de elementos en la cadena sintáctica ya ha quedado patente en el análisis del fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro".

En estos libros, Núñez elide toda clase de elementos: sintagmas nominales, verbales, conjunciones, preposiciones y signos de puntuación. Antonio López Eire afirma que la elipsis "es una figura por detracción, o sea, por eliminación consciente de un elemento que es fácil de completar o suplir en la frase

a través del contexto. Esta detracción impacta al receptor del mensaje por su novedad y le fuerza a detenerse en el propio texto" (LÓPEZ EIRE 1998: 63). Esto es así en "Un autobús rumbo al centro" y en numerosos poemas más.

La elipsis, en la expresión publicitaria, busca la concisión, lo mismo ocurre en las expresiones que ofrecen los distintos medios de comunicación social. La elisión de elementos semánticos en la cadena sintáctica proporciona una comodidad a nivel lingüístico, lo que hace que la escritura (aquí poética, de Núñez) se acerque a la expresión oral, que para él tiene una mayor expresividad, mucho más que la de los mensajes establecidos por el poder. Por eso su uso es tan radical, resultado del influjo de un entorno mediático.

Aparece ya desde el primer poema de su obra, desde el verso 1 de "Te dijera de veras alegría" (29P 25), donde el malestar y la impotencia personales son claros, consecuencia de un tiempo muy represivo. Por eso aparece la elipsis del sintagma nominal, del yo:

"TE DIJERA DE VERAS ALEGRÍA
mira esa nube en forma de cupido
vamos a contar mentiras
flechando *tralará*
la rosa de los vientos"
(vv. 1-5)

Esta elipsis del sintagma nominal introduce en el poema la ambigüedad, ya que quien dice aquí "de veras alegría" a ti, no se sabe bien si es un "él" o un "yo". Porque aunque el verbo siguiente que aparece en

el verso 2 –“mira”– impregna a un *tú* a realizar una determinada acción desde el *yo*, hay que tener en cuenta que este *yo* puede ser el sujeto narrador de la composición, no el sujeto sentimental de ésta. El núcleo, “mira”, del sintagma verbal “mira esa nube en forma de cupido”, no resuelve el interrogante. Yo TE DIJERA DE VERAS ALEGRÍA puede ser también ÉL TE DIJERA DE VERAS ALEGRÍA:

“si no fuera
al alcance
de la mano este oscuro
vivir contra corriente
a dos pasos de la espiga desahuciada
el mañana perdido
en la última estación
tanto no que callar
y cierto el muro”
(vv. 6-15)

Pero no es hasta el verso 15 que el sentido total del discurso del poema, a través de una perífrasis como “poderte decir”, parece –sólo lo parece– hacer pensar en un *yo*, más que en un “él” como sintagma nominal elidido:

“buscando la salida de poderte decir
rescatadas palabras:
CIELO
AZUL
ya no sea
cegar una ventana ya cegada.”
(vv. 15-21)

Queda claro ahora que el sintagma nominal suprimido es *yo*. Pienso que este sintagma nominal no se enuncia aquí porque la situación de la que parte el *yo*

y el contexto social en que se desarrolla éste son demasiado estrechos, tan fuertemente represivos, que el yo está muy controlado y alienado por el sistema represivo del régimen franquista. Por tanto, la represión también está en el lenguaje. El yo está anulado, o quizá se oculta en la clandestinidad con la intención de escapar de las expresiones del poder (ideológicas, publicitarias). Con ello, además, el tiempo del relato del poema se adelgaza, siendo muy inferior al tiempo de la historia. Por eso se pretende intensificar el significado de las oraciones que se expresan a través de estas cadenas sintácticas en las que falta alguno de sus elementos: sintagmas nominales, verbales, conjunciones, preposiciones y signos de puntuación.

c) *El hipérbaton.*

Lo único que me importa señalar aquí es que el uso del hipérbaton es fenomenal en sus tres primeros libros. Con él se busca poner de relieve los elementos desplazados.

En la primera oración del fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro" hay un hipérbaton: "Un autobús urbano rumbo al centro acoge entre las huellas del gas-oil quemado una frágil estela de colonia a granel". El hipérbaton aquí permite dar prioridad a los complementos circunstanciales (de lugar o de modo). A Núñez le interesa mucho destacar las circunstancias en las que se desarrollan los hechos que relatan sus poemas. Le importa mucho resaltar la situación, porque

ésta es muy caótica. Caos al que la expresión de los medios de comunicación social contribuye mucho.

Las acciones que aparecen en bastantes de sus poemas son caóticas. A ello colabora el hipérbaton del verbo, que se antepone o se pospone según el realce que Núñez quiera darle a la acción, a la hora de expresar un tema como el de la naturaleza. Esto lo he visto en "Trilogía de los elfos" (NMR 93-94): "(cada tronco de un árbol corresponde/ *de un elfo* a la morada)" (II/vv. 14-15).

En estos dos versos, concretamente dentro del sintagma verbal, una parte, "de un elfo", se antepone a otra, "a la morada". La posición lógica se altera: "cada tronco de un árbol corresponde a la morada de un elfo". Creo que esto se hace así por dos razones: una, importante, el verso 1 es un endecasílabo (*cada tronco de un árbol corresponde*), mientras que el verso 2, sin embargo, necesita el hipérbaton para conseguir formar un heptasílabo. No hacerlo así y respetar el orden lógico ("a la morada de un elfo") supondría crear un octosílabo muy irregular y abrupto al oído. La segunda razón que le mueve a producirlo es la necesidad subjetiva que tiene Núñez de crear una nueva palabra por aglutinación, con lo que aparece su individualismo. Esta nueva palabra, **ala** (a-la), se forma por la unión de dos elementos gramaticales, preposición por un lado y artículo por otro ("a" y "la"). Finalmente, por el hipérbaton, se consigue plasmar un nuevo significado: *ala*. Además, propicia que la palabra "morada" tenga ahora dos significados muy distintos: "morada" deja de

ser sólo *casa* y pasa a ser también *color*, morado/a, del ala del elfo.

Interpreto así que al yo (Núñez) le satisface mucho entrometerse en la forma del poema. Otra vez (por esta intromisión) se impone el rasgo lírico: su subjetividad manipula la sintaxis hasta conseguir más de una lectura en los enunciados que propone. Su sintaxis acaba siendo un fiel reflejo del contexto social caótico del que participa, donde el tema de la naturaleza se expresa a través de la manipulación de la lengua que el hombre (del espacio de la ciudad) está proponiendo desde los medios de comunicación social. Estos deforman un tiempo, una realidad, desconocen también -porque no la divulgan- la verdadera realidad: que "(cada tronco de un árbol corresponde/ de un elfo a la morada)".

d) *La yuxtaposición.*

El presente caótico citado arriba se expresa también mediante la yuxtaposición. En el fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro", por ejemplo, ya he podido verla:

"(muchacha suburbana cosmética introduce
el billete en el bolso imitación de
legítimo ante rectifica furtiva en el espejo
la línea de los ojos certifica la
presencia sedante del paquete de rubio
emboquillado derecho de admisión)"
(vv. 5-10).

La estructura superficial de este fragmento no responde a la estructura profunda. Núñez selecciona entre varios contenidos de su tiempo aquéllos que

decide comunicar a través de su lírica. Se observa con mucha claridad que entre lo mentado y la expresión verbal escrita no hay un ajuste perfecto, más bien hay una serie de perturbaciones. Entre éstas, la yuxtaposición.

El fragmento de "Un autobús urbano rumbo al centro" se compone de una oración con cuatro proposiciones: "muchacha suburbana cosmética introduce el billete en el bolso imitación de legítimo ante", "rectifica en el espejo la línea de los ojos", "certifica la presencia sedente del paquete de rubio emboquillado" y "derecho de admisión".

Dejando aparte la elipsis del sujeto, que en la segunda y tercera proposiciones es el mismo que el de la primera proposición (muchacha suburbana cosmética), entre las proposiciones primera y segunda, y segunda y tercera, la asíndeton dificulta la relación sintáctica entre ellas. La conjunción "y" ha desaparecido, tampoco aparecen la coma, el punto y coma o el punto ortográficos como sustitutos de dicha conjunción "y". De esta ausencia de puntuación ortográfica —son muchos los finales de estrofa que tienen esta característica— interpreto una clara influencia de los mensajes publicitarios, porque todo está elidido. Incluso, la cuarta proposición la veo más suelta que las anteriores. Por tanto, en la oración compleja "muchacha suburbana cosmética introduce el billete en el bolso imitación de legítimo ante rectifica en el espejo la línea de los ojos certifica la presencia sedente del paquete de rubio emboquillado", no hay relación de coordinación, al

menos en la estructura superficial, pero sí la hay en la estructura profunda, porque lo está de manera implícita.

Con todo esto Núñez trata de insistir en dos cosas: por una lado llamar la atención sobre este abigarramiento sintáctico y, por otro, -consecuencia de lo anterior- provocar la participación (más activa, si cabe) del lector, porque la exacta interpretación del mensaje se consigue si se detiene primero la lectura y después se ordenan lógicamente las proposiciones que se están ofreciendo en determinadas partes del poema.

Resultado de este desorden sintáctico es la aparición de la cuarta proposición: "derecho de admisión". Ésta, frente a las otras tres, irrumpe en la cadena sintáctica más abruptamente, debido a que no se introduce a través de un verbo, como ocurre en las dos proposiciones anteriores, que relacionan el verbo ("rectifica", "certifica") con el sujeto de la primera proposición ("muchacha urbana cosmética"). Aunque surge el problema de indicar con qué proposición se relaciona sintácticamente "derecho de admisión". Lo hace con parte de la proposición coordinada que le precede: "certifica la presencia sedente del paquete de rubio emboquillado". Finalmente sería así: "Muchacha urbana cosmética certifica la presencia sedente del paquete de rubio emboquillado que es su derecho de admisión". Aunque podría ser también de este modo: "Muchacha urbana cosmética certifica la presencia sedente del paquete de rubio emboquillado: su derecho de admisión". Es lo mismo, porque tanto los dos puntos como el pronombre "que" son nexos que unen dos elementos, en

este caso "paquete de rubio emboquillado" con "derecho de admisión".

En relación con este "derecho de admisión" me pregunto en qué consiste dicho derecho. Creo que en la presencia del "paquete de rubio emboquillado", en tener el "paquete de rubio emboquillado" consigo. En efecto, en la estructura profunda del enunciado, la proposición "derecho de admisión" es una proposición subordinada substantiva de una parte de la subordinante "certifica la presencia sedente del paquete de rubio emboquillado", que además funciona como un atributo, concretamente de "paquete de rubio emboquillado". Ocurre lo mismo en la primera proposición coordinada: "muchacha suburbana cosmética introduce el billete en el bolso imitación de legítimo ante". A través de la elipsis, se oculta aquí también el nexos de relación. En la estructura profunda la organización sintáctica es otra: "muchacha suburbana cosmética introduce el billete en el bolso que es imitación de ante legítimo".

Queda claro, por tanto, que hay un especial interés por parte de Núñez en yuxtaponer proposiciones. La yuxtaposición produce una conmoción, extraña el mensaje (poético). Formalmente caótica, poco lógica, concede a la expresión un aspecto dinámico que estimula la idea de desorden. Por eso, incluso, la propia yuxtaposición se oculta mediante la elipsis.

e) *La dislocación sintáctica.*

También en sus tres primeros libros hay un alto grado de complejidad sintáctica. Aparte del uso de oraciones parentéticas, de la elipsis, del hipérbaton y

de la yuxtaposición, también el rasgo de la dislocación sintáctica es muy significativo. No aparece en "Un autobús rumbo al centro", quinto poema de *29 poemas* (1967), sino en el primero, concretamente en "Te dijera de veras alegría" (29P 25):

"TE DIJERA DE VERAS ALEGRÍA

mira esa nube en forma de cupido
vamos a contar mentiras
flechando tralará
la rosa de los vientos

si no fuera

al alcance
de la mano este oscuro
vivir contra corriente
a dos pasos la espiga desahuciada
el mañana perdido
en la última estación
tanto no que callar
y cierto el muro
buscando la salida de poderte decir
rescatadas palabras:
cuando pronunciar
CIELO
AZUL
ya no sea
cegar una ventana ya cegada."¹¹⁰

Este poema muestra una oración compleja con dos proposiciones: una, subordinada ("si no fuera por este oscuro vivir") y otra, subordinante ("Te dijera de veras alegría"). Obviando el dato morfológico de que ese "te dijera" debería ser *te diría*, se puede apreciar que la prótasis se antepone a la apódosis, alterando así el orden no marcado (lógico), lo que produce sin

¹¹⁰ Las negritas son mías.

duda un enunciado muy expresivo, más marcado de lo normal, enfático y envolvente a la vez. En este sentido, el hecho de que además la apódosis se desplace cinco versos más allá, propone una sintaxis transgresora de la normalidad gramatical. La agramaticalidad, la poca propiedad sintáctica, irrumpe en su lírica con la clara intención de organizar desde el mensaje un punto de vista muy subjetivo. Es el yo – lo individual– quien organiza, y lo hace desde la negación de un tiempo, que es expresivamente insoportable y temáticamente represivo.

En "Caperucita roja" (FD 58-59) por ejemplo, también cristaliza este rasgo sintáctico, muy de su estilo:

"Aunque de todos modos
el final fue feliz
caperucita roja no habría sido
desayuno del lobo
ni hubiera recorrido
tantas millas de bosque por llevar
el tarrito de miel a su abuelita
si hubiera dedicado
más atención a lo que le decían
todos los días a las dos y media
todas las noches a las diez en punto
*las radios todas de la vecindad"*¹¹¹
(vv. 1-12)

Aunque en este ejemplo la dislocación sintáctica no es tan fuerte como en "Te dijera de veras alegría", el desplazamiento de la prótasis se mantiene

¹¹¹ La cursiva y las negritas son mías.

también. Lo mismo ocurre en "3ª Carta a Merry Fine (U.S.A.)" (NNR 101-102):

*"No sé cuánto
daría por saltar el charco si
supiera que tus brazos allá abiertos"*¹¹²
(vv. 20-22)

Si esta dislocación sintáctica consigue un mayor lirismo desde la disyunción y el desplazamiento sintácticos (nueva forma de hacer *Lírica*), también cumple una función enfática, porque la expresividad de parte del enunciado se amplifica mucho debido a esa anomalía que aleja a la lengua de la lógica. Es un realce lingüístico que se apoya siempre en la organización subjetiva del mensaje. Al dislocarse tanto la sintaxis, el mensaje se fragmenta en unidades aparentemente independientes, aisladas desde el punto de vista de la entonación, aunque haya entre ellas una relación semántica clara. Por tanto, se tiene que hacer un esfuerzo añadido para poder seguir el hilo del contenido principal del poema. No importa, porque este desorden sintáctico connota, apunta el caos de un tiempo, actual y caótico, al que está asistiendo Núñez, y con el que se siente además solidario.

¹¹² La negrita es mía.

2.3. EL ORDEN MÉTRICO.

Sus tres primeros libros muestran un caos enorme. Un léxico que recoge diferentes registros lingüísticos, unos tropos que aseguran la fuerza de la imaginación y una sintaxis suelta, hacen posible que muchas veces su lírica esté más cerca de la expresión publicitaria de los medios de comunicación social, que de la expresión poética. Todo esto estimula mucho el caos. Los temas de sus libros así lo van confirmando.

El primer poema de su obra, "Te dijera de veras alegría", contribuye mucho a poner de relieve todo ese caos en la organización poética. Por eso lo elijo como punto de partida, de constante referencia, para analizar cómo es su verso, proponiendo varios núcleos.

Antes cito:

Te dijera de veras alegría
mira esa nube en forma de cupido
vamos a contar mentiras
flechando tralará
la rosa de los vientos
 si no fuera
al alcance
de la mano este oscuro
vivir contra corriente
a dos pasos la espiga desahuciada
el mañana perdido
en la última estación
tanto no que callar
y cierto el muro
buscando la salida de poderte decir
rescatadas palabras
cuando pronunciar
CIELO

Aquí todos los versos son versos paroxítonos, excepto el último verso, que es oxítono:

Hay cosas que saltan a la vista,
cabronadas urdida-s-utilmente,
multiforme injusticias con modelos
de todos los tamaños y con precios
asequibles a todos los bolsillos,
...cosas que saltan a la vista
como el aceite hirviendo.
Y gafas protectoras, al alcance de todo
bicho viviente, en
nuestra sección menaje del hogar.

Lo mismo ocurre en "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (NNR 89-90): casi todos sus versos son paroxítonos. Sólo una excepción confirma la regla, el verso 2, que es oxítono:

«Antes quiero decirte de qué modo
su auxilio invocarás

Elige cuatro

toros los más hermosos
entre todos los tuyos que ahora pastan
en las cumbres del verde
Liceo y otras tantas
novillas
cuya cerviz no haya
aún tocado coyunda

Alza en los altos templos de las diosas
cuatro altares degüella
las víctimas en ellos
y ofréceles su sangre en holocausto
dejando abandonados en la umbrosa floresta los
cuerpos

Luego

cuando
pasados nueve días

vaya a rayar la aurora
ofrece en sacrificio
a Orfeo adormideras
y a Eurídice da culto
para aplacar sus manes inmolando
una becerra sacrifica
asimismo una oveja

negra

Y regresa luego

a la selva»

APROVECHA

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO.¹¹³

Es lógico que la presencia del verso paroxítono sea mayor que la del oxítono, porque en lengua española el vocablo paroxítono (palabra llana) es mucho más frecuente que el vocablo oxítono (palabra aguda), o que el vocablo proparoxítono (palabra esdrújula). Esto no significa ni mucho menos que en sus tres primeros libros no aparezcan también ejemplos de versos proparoxítonos. Para poder apreciar la frecuencia de paroxítonos, oxítonos y proparoxítonos, elijo un magnífico poema, "Reflexiones morales ante una foto de niña vestida de primera comunión" (*FD* 62), de alto contenido dialéctico:

la cofia era de perlas
cultivadas los guantes
de gasa la sonrisa
del carmín de tu tía
el libro guarnecido
de nácar con el lomo
dorado y reluciente
igual que la custodia del santísimo
el rosario de plata
labrada zapatitos

¹¹³ La cursiva es mía.

de charol el vestido
de vuelo almidonado el almidón
se extrae de la patata

el labrador que labra la patata
vela su crecimiento subterráneo
acaba malvendiéndola
para usos industriales o privados
el labrador que guarda sus ahorros
para decir
"la cofia era de perlas..."
de su hija de seis años.

Aquí son proparoxítonos los versos 7 ("igual que la custodia del santísimo") y 16 ("acaba malvendiéndola"). Oxítonos, los versos 13 ("de vuelo almidonado el almidón") y 19 ("para decir"). Los demás son paroxítonos. De todo esto interpreto que el verso paroxítono le sirve a Núñez como patrón real de su versificación.

Por otra parte, escojo de esta composición tres endecasílabos: "de vuelo almidonado el almidón" (v. 13), "el labrador que labra la patata" (v. 14) e "igual que la custodia del santísimo" (v. 8). Su esquema acentual es el siguiente:

13 "de **vué**lo almidonádo el almidón"
14 "el labradór que lábra la patáta"
8 "iguál que la custódia del santísimo"¹¹⁴

El verso 14 (verso paroxítono) me sirve como patrón a los otros dos. Este verso 14 es un verso de once sílabas. El verso 13 tiene diez sílabas, al que se le suma un tiempo métrico más. Al verso 8, de doce

¹¹⁴ La negrita es mía.

sílabas, se le resta en cambio un tiempo métrico. Según la teoría de la versificación, si el verso es paroxítono, se cuentan las sílabas reales. En los otros dos, oxítono y proparoxítono, no. La acentuación de Núñez obedece por tanto a una acentuación de realidades. Al ser caótico el tiempo de redacción de estos tres libros (1967-1974), el rigor del acento, formal y fijo, somete al caos a un orden, se presta a una acción ordenadora del tiempo.

Volviendo a "Te dijera de veras alegría", en los versos 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 19 y 20 el acento estrófico cae sobre sílaba par, mientras que en el resto (3, 6, 7, 15, 17, 18 y 21), el último acento recae sobre sílaba impar. Se impone, pues, el ritmo yámbico sobre el trocaico. La preponderancia de este parámetro rítmico es frecuente en estos libros. Lo es, como se ha visto, en *29 poemas (1967)*, pero también en *Fábulas domésticas (1972)*, concretamente en "Prólogo a las fábulas domésticas" (FD 45), que está compuesto por diez versos, de los cuales ocho son de ritmo yámbico y dos trocaico (vv. 1 y 8):

Hay cosas que saltan a la vista,
cabronadas urdida-s-utilmente,
multiforme injusticias con modelos
de todos los tamaños y con precios
asequibles a todos los bolsillos,
...cosas que saltan a la vista
como el aceite hirviendo.
Y gafas protectoras, al alcance de todo
bicho viviente, en
nuestra sección menaje del hogar.

En *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) ocurre lo mismo, por ejemplo en "A las semillas que se pudran diles" (NNR 105-106), que refleja el predominio del ritmo yámbico. De sus diecisiete versos, todos menos dos (versos 16 y 17) son versos de ritmo yámbico:

A las semillas que se pudran diles
que no van a morir dando la vida
a un edificio de verdor

A las que tengan alas cabelleras
que se las lleve el viento
garfios la mala ropa
a otro lugar indemne

A las que aquí se queden diles...
no te van a entender: intentarán
asomar la cabeza desgraciadas
supervivientes en los claros
que les permitan los rectángulos
serán pasto de suelas y de llantas

Para no volver más
a hacer -¡sólo faltaba!- de corona
del ataúd de sus hermanas

Díles.

Esta constante reiteración de ritmos yámbicos y trocaicos no significa que no aparezcan también otra clase de ritmos. Es cierto que ritmos yámbicos (sobre todo) y trocaicos son predominantes en sus tres primeros libros, pero no absolutos. Concretamente, en "Te dijera de veras alegría" también se aprecian ritmos anapésticos y anfíbracos. Comparemos el verso 9 con el verso 8 de este poema:

9 vivír contra corriénte (2^a y 6^a)

8 de la máno éste oscúro (3^a, 4^a y 6^a)

Se trata de dos heptasílabos. En el verso 9, el acento cae en la segunda y sexta sílabas. El acento en la sexta sílaba, sobre sílaba par, indica su carácter yámbico. El acento en la segunda sílaba es un acento rítmico. Por tanto es un heptasílabo yámbico puro. No ocurre lo mismo con el verso 8. En éste, el acento estrófico recae, como en el otro verso, en la sexta sílaba. Esta sexta sílaba, tratándose de heptasílabos, se convierte en el axis rítmico. Al caer el acento sobre sílaba par, pienso que la naturaleza rítmica de este octavo verso es yámbica. Más aún, el acento rítmico de la cuarta sílaba parece apoyar todavía más el carácter yámbico del verso. Aunque también hay un acento antirrítmico en la tercera sílaba, lo que desbarata la pureza de su naturaleza yámbica. Para José Domínguez Caparrós este verso 8 sería un heptasílabo anapéstico, porque lleva acento en la tercera y sexta sílabas (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1993: 81). También en "Te dijera de veras alegría" hay un caso de ritmo anfibraco. Copio los versos 18, 19 y 20:

"CIÉLO
AZÚL
ya no séa"

Aquí el verso 19 ("AZUL") es un bisílabo, cuyo acento cae en la segunda sílaba. Este bisílabo se confunde con la cláusula anfibráquica. El efecto melódico en cascada (dactílico + anfibráquico + anapéstico) de estos tres versos es muy expresivo. Núñez está tratando de explotar todas las posibilidades rítmicas. A esta enorme explotación del ritmo obedecen

determinados recursos poéticos, figuras retóricas como la anáfora:

"TODO EMPEZÓ EN UN DÍA COMO OTROS
quizás de lluvia le pusieron
toda una vida por delante
toda una larga hilera
de velas que ir soplando"¹¹⁵

(I/vv. 1-5)

("Todo empezó en un día como otros" (29P
29-31))

"sin miedo a tropezar: te lleva él, mira
por el futuro de los dos
por el prestigio de la casa..."

(vv. 8-10)

("Otro final para el cuento de la lechera"
(FD 69-70))

"Frente a West Falmouth ¡qué curioso!
frente a tu casa de verano en Girard Avenue"
(vv. 14-15)

("3ª Carta a Merry Fine (U.S.A)" (NNR 101-
102))

La epanadiplosis:

"aquí sigue cayendo
otro verano otro
y seguimos bajando"

(vv. 18-20)

("Carta a Merry Fine (U.S.A.)"
(29P 36-37))

La epanalepsis:

"de tu paralizada
trayectoria oportuna

¹¹⁵ En adelante, todas las cursivas de los ejemplos son mías.

puesta a *punto*

a *punto* caramelo tu adolescencia agria"

(vv. 2-5)

("Fábula del tigre que fue rebelde" (FD
50))

La anadiplosis, finalmente:

"usar para cantar victoria cuando

victoria significa que te humilles"

(vv. 4-5)

("Escogieron la onda cuando rompe" (NVR
113))

Todas estas anáforas, epanadiplosis, epanalepsis y anadiplosis, están subrayando un ritmo que escapa al ritmo acentual, porque este ritmo, de pensamiento, se apoya fundamentalmente en la repetición de palabras, frases o esquemas sintácticos motivada por las representaciones psíquicas recurrentes del propio Núñez, reflejo, además, del discurso contextual al que está asistiendo, el de la publicidad. Su ritmo poético, por tanto, no obedece sólo a un ritmo estrictamente métrico. Al igual que los acentos rítmicos, las palabras y grupos de éstas también se reiteran, produciendo una expresividad rítmica. Lo que confirma en todo momento la influencia de la publicidad en la expresión de unos temas. Asimismo justifica la prioridad semántica sobre la sintáctica, aunque a veces pueda parecer todo lo contrario. Anáforas, epanadiplosis, epanalepsis y anadiplosis están respondiendo a una recurrencia lineal, cuya función es amplificar el referente, un tiempo -1967-1974- caótico. Por eso pienso que el ritmo (de un evidente clasicismo) trata de ordenar todo este caos.

b) *La rima.*

La rima es la igualdad o equivalencia acústica de toda o parte de los fonemas de dos o más palabras a partir de la última vocal acentuada. Según esta definición, los versos que conforma sus tres primeros libros no tienen rima. Tampoco la tiene "Te dijera de veras alegría". Sólo la he podido ver en "Canción" (29P 38-39), cuyo esquema es el siguiente:

- 1 amigo si la gué-rra
- 2 despiértame la sán-gre
- 3 pondremos cebo de papel de plata
- 4 al barco submarí-no
- 5 amigo si la gué-rra
- 6 camúflale las gafas a ese tán-que
- 7 que no sepa el camí-no
- 8 ayúdame a sembrar amigo el aire
- 9 de polen clandestí-no
- 10 para que el bombardero acobardado
- 11 confunda su objetí-vo
- 12 amigo si la gué-rra
- 13 que no cuente contigo ni conmí-go

Este poema organiza su rima así: 1a (-uérra), 2b (-ae), 3B (Ø), 4c (-ino), 5a (-uérra), 6B (-ae), 7c (-ino), 8D (Ø), 9c (-ino), 10E (Ø), 11F (-io), 12a (-uérra) y 13F (-io).

A primera vista, hay tres versos sin rima: versos 3, 8 y 10. Dejando a un lado estos, resulta más interesante subrayar la rima consonante que aparece entre los versos 1, 5 y 12: -érra. Esta rima no está respondiendo sólo a una rima consonante, sino que la palabra "guerra" se repite al final de estos tres versos. Asimismo, ésta se inserta en un verso cuya

ordenación semántica y sintáctica es igual en estos tres versos: "amigo si la guerra". Consiste ésta en un estribillo de aire popular, que reitera una constante, la posibilidad de la guerra. Ello indica que para Núñez ritmo y rima pueden converger en un intento de potenciar el valor expresivo del mensaje poético, en este caso la violencia.

Todo esto acaba confirmando que el ritmo poético de su lírica (páginas atrás): que es un ritmo de pensamiento, muy de su gusto. También la rima consonante se extiende a los versos 4, 7 y 9, que tienen la misma rima: *-ino*.

Por otra parte, la rima asonante aparece también, concretamente en los versos 11 y 13. Ambos versos comparten la rima *-io*. Aunque Núñez no se apoya sólo en un eclecticismo en relación con la rima, porque va más allá, encadenando una rima total a otra parcial (o viceversa): la rima consonante *-ino* (versos 4, 7 y 9) y asonante *-io* comparten al mismo tiempo el sonido /io/.

La complicación en la rima queda recalcada todavía más en el último verso de "Canción" ("que no cuente contigo ni conmigo"). Aquí, con la palabra "contigo", también el sonido /io/, como ocurre con la palabra final del verso 13, "contigo". Observo en ello una rima en eco que potencia el sonido /io/, que además está cumpliendo una clara función amplificadora. También la palabra "amigo" se repite hasta tres veces (en versos 1, 8 y 12) y con ella la rima interna *-igo*, como ocurre con las palabras "contigo" y "conmigo" del verso 13 (*-io*) y "objetivo" del verso 11 (*-io*). Por

tanto, pienso que si no hay rima en "Canción", ello está obedeciendo a que este poema es concretamente eso, una canción. Según explica José Domínguez Caparrós, la canción no responde a una norma fija en cuanto a la naturaleza y a la disposición de la rima se refiere. La rima cero es propia de la poesía culta (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1992: 129).

Sin embargo, parece que Núñez sí tiene presente la rima, aunque generaciones poéticas anteriores (como las "del 27" y "de los 50") no la hayan practicado mucho, algo de lo que también participa la *generación del 68*. Asimismo la lírica de Núñez, aunque él se decante, cuando la hay, por un arte popular en estos tres primeros libros. Pienso que Núñez está siendo consciente de que la rima "es uno de los medios que el poeta emplea para crear el tiempo ideal, artificial, en que se da el poema" (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1992: 125). Aunque la desecha, quizá porque su lírica participa de un tiempo real. Ritmo paroxítono y rima cero contribuyen a esto, a no desconectar nunca de un tiempo, ordenándolo.

c) *Versos imparisílabos y parisílabos.*

Endecasílabos y heptasílabos por un lado y alejandrinos por otro, ocupan un lugar destacado en su versificación. Abundan más los primeros que el segundo. Sin embargo, esto no debe hacer pensar que los versos compuestos dejen de aparecer en sus tres primeros libros.

En relación con el endecasílabo, Núñez explota casi todas sus formas. Además el endecasílabo

es el metro con que se comienza su obra poética. En "Te dijera de veras alegría" concretamente, Núñez escribe un endecasílabo melódico en el verso 1: "Te dijera de véras alegría" (3ª, 6ª y 10ª). Hay otro melódico en el verso 10: "a dos pásos la espiga desahuciáda". Otro heroico: "cegár una ventaána ya cegáda" (v. 20). Y uno enfático: "míra ésa núbé en fóрма de cupído" (v. 2).

Tengo que decir que el endecasílabo es por sí mismo ejemplo de musicalidad. El hecho de haberlo visto con bastante frecuencia, reafirma aún más el afán de Núñez por dotar de música a sus materiales lingüísticos, porque la música también es una forma expresiva dotada de orden. Concretamente, en el endecasílabo melódico la rítmica imaginativa necesita transponer varias cumbres (3ª, 6ª y 10ª sílabas). Con esto Núñez quiere subrayar el sentido real del verso, por ejemplo en un tema tan importante como el de la naturaleza. Por eso en "Carta a Merry Fine (U.S.A)" (29P 36-37), dos endecasílabos melódicos seguidos provocan no sólo una reiteración métrica, sino la música del río como paso recurrente del tiempo y del recuerdo, desde un punto de vista semántico:

"y seguimos bajando
a la orílla del río cuántas véces
a cabállo del víno agradecído"¹¹⁶
(vv. 20-23)

Otras veces el tipo melódico sirve para apoyar la máscara comercial, subvirtiéndola. Algo que se ve muy bien en "Prólogo a las fábulas domésticas" (FD 45) por ejemplo. En éste, dos endecasílabos

¹¹⁶ La cursiva es mía.

melódicos (vv. 2-3) refuerzan, desde su sonoridad, la propia música de que se vale la publicidad para captar clientes:

*"Cabronádas urdída-s-utilménte,
multifórme injustícias con modelos"*¹¹⁷
(vv. 2-3)

Núñez está tratando de invertir la música subliminal que utilizan los publicistas en música subliminal poética. A esta intención responde el endecasílabo melódico que aparece en "Pedagogía" (NNR 90): "Dáale al áire el laurél al péz el água" (v. 1). Este es el iter de la cuestión. Si Núñez habla en el verso de "acordes", el contenido se corresponde con la forma y viceversa, utilizando el verso endecasílabo melódico para esto, como ocurre en el verso 24 de "Desde luego" (FD 74-75): "las voces (...)/ moduládas acórdes a la hóra" (pág. 75). En "Final" (NNR 116-117) se logra el mismo resultado. Ante un panorama de destrucción de la naturaleza entre 1967 y 1974, un río, emponzoñado por la mano del hombre, no merece la lluvia (el sonido, la música): "quédate quéda allá en el áire" (v. 14). Pero otras veces, y dentro de este orden endecasílabo, Núñez rompe con esta musicalidad. Para ello se sirve del endecasílabo sáfico. Esto es así en "Final". Tras una descripción pormenorizada del estado de la naturaleza, el río es, ahora

*"tráquea amarílla de condúcto elétrico"*¹¹⁸ (v. 23)

¹¹⁷ La cursiva es mía.

¹¹⁸ La cursiva es mía.

Con acentuación en 1ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas este endecasílabo no se corresponde con el modelo sáfico más usual, con acentos obligatorios en la cuarta, sexta y octava sílabas. En este ejemplo ("tráquea amarilla de condúcto eléctrico"), además, hay un acento en la primera sílaba, y también se observa una pausa de sentido entre la quinta y sexta. Pienso que esto está respondiendo a algo, a que Núñez está tratando de imitar el verso clásico del mismo nombre (sáfico). Creo además que esta "pose" clásica del verso responde aquí a una intencionalidad irónica por su parte, y no sólo al intento de buscar una "antimúsica" que exprese aún más la destrucción que se ejerce sobre un río. El sentido último de este verso 23 es que a través de una forma clásica —el verso endecasílabo sáfico— Núñez se posiciona en contra de la negación por parte del sistema fraquista del gran tema del clasicismo por excelencia: la naturaleza, que está siendo devastada por la mano del hombre del progreso.

La visión bucólica acaba dejando paso a la desesperación. Ésta, patente por el endecasílabo sáfico de carácter clásico, queda subrayada cuando se proyecta, inclusive, en un verso que servirá de título a un poema: "Déja a la heláda al equinócio al año" (NNR 114-115). En efecto, la frecuencia del endecasílabo está respondiendo a unas expectativas que se cumplen en estos tres libros: que la forma del verso potencie el contenido, produciendo así un incremento de la fuerza expresiva.

En "Caperucita Roja" (FD 58-59), por ejemplo, observo una concatenación de endecasílabos, sólo rota por el v. 8, un heptasílabo yámbico:

"tantos millas de bosque por llevar
el tarrito de miel a su abuelita
si hubiera dedicado
más atención a lo que decían
todos los días a las dos y media
todas las noches a las diez en punto
las radios todas de la vecindad"
(vv. 6-12)

Sorprende en este poema cómo la forma participa del contenido. El verso 6, un endecasílabo enfático, sirve para enfatizar la distancia: "tántas millas de bósque por llevár". El endecasílabo melódico siguiente ("el tarríto de miél a su abuelíta") dulcifica la expresión junto con el empleo de dos diminutivos, que fomentan, además, el tono irónico: dos palabras, "tarrito" y "abuelita", que no están marcadas aquí sólo por el rasgo [+cariñoso] (afectivo), sino que más bien participan de la idea de que "todos los anteriores oficios del diminutivo, el conceptual, el afectivo y el de frase, marcan una especial actitud conceptual, valorativa o emocional entre el hablante y lo nombrado o lo dicho; pero junto a esos hay innumerables diminutivos que llevan una corriente intencional de dirección diferente: hacia el interlocutor" (Amado ALONSO 1974: 169).

Seguidamente, en "Caperucita roja" tres endecasílabos enfáticos encadenados ("más atención a lo que le decían/ tódos los días a las dós y média/ tódas las nóches a las diéz en púnto") inciden en la

reiteración de contenidos. Esta reiteración y concatenación acaba con un endecasílabo heroico, "las radios todas de la vecindad", cuyo ritmo parisílabo y posposición del adjetivo "todas" impone un tono de gravedad, sentencioso, de fuerte raigambre barroca.

Por otra parte, ese progreso al que me refería antes, situado en el espacio de la ciudad, se subraya a través de una multiplicidad de acciones del hombre, que señala su actual estado de alienación, producto de la continua represión a la que está siendo sometido. Estas acciones se realizan casi siempre con enorme velocidad. He podido comprobar que el verso heptasílabo facilita esa rapidez formal, lo que apoya su intencionalidad expresiva. Para demostrar esto, cito sólo los versos 4, 5 y 6 de "Creía" (29P 26):

"mantenía
la aprobación del jefe
la conciencia brillante
el pantalón planchado
conocía el alto fin
de su deber cumplido
al día"
(vv. 3-9)

Lo mismo ocurre en los heptasílabos de los versos 11 a 14:

"le preguntaron
por el color del alba
el sabor de la lucha
vacilo finalmente
salió sonó un portazo"
(vv. 10-14)

Metro y ritmo heptasílabo (además de la falta de puntuación) proporcionan, como decía atrás, una especial rapidez de lectura. Ésta es la tónica general en sus tres primeros libros, porque Núñez busca sorprender. De este modo su pensamiento político se abre a la crítica de un tiempo que es analizado como una secuencia de situaciones rápidas, caóticas.

También el verso de catorce sílabas es constante en estos libros, pero nunca discrecional. Con esto quiero decir que Núñez emplea el alejandrino habitualmente, aunque no lo haga con tanta abundancia como con endecasílabos y heptasílabos. Un hecho lo confirma: no he visto que haya en *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* más de tres alejandrinos seguidos. Dos, sí. Y tres también: en dos ocasiones, en "Diana cazadora" (FD 76) ("acabará la presa por renunciar al cebo/ y volverás sin nada que llevarte a la boca,/ sin nada que se lleve tus ganas al carajo" (vv. 13-15)) y en "Evernia furfúrea" (NNR 99-100) ("Evernia furfurácea en la espadaña: es/ la lluvia fiel vecina de este lugar no lejos/de los cielos violados y la arenisca seca" (vv. 1-3)). En estos dos ejemplos, el alejandrino está respondiendo a un intento de amplificación de unos temas, el de la represión sexual y el de la naturaleza más esplendorosa.

El alejandrino ya aparecía por primera vez en el verso 15 de "Te dijera de veras alegría" (29P 25):

buscando la salida / de podérte decir (7 + 6 (+1))

En éste, el primer isostiquio muestra un heptasílabo de ritmo yámbico y el segundo un heptasílabo de ritmo anapéstico. Este cambio de ritmo, repentino y brusco a la vez, obedece a una razón: sobre el segundo isostiquio recae siempre una mayor fuerza expresiva que sobre el primero. Aquí, buscar la salida a algo no es lo que Núñez considera importante, sino el poder "decir", que en un tiempo de dictadura se reprime.

No es la única vez que he visto esto. En el alejandrino del verso 29 de "Bella en el secador" (*FD* 54) ocurre lo mismo. Inclusive, el cambio de ritmo se agudiza más si cabe, ya que media la reticencia que provocan los puntos suspensivos, marcando la cesura de los dos hemistiquios en la mitad del verso, heptasílabo yámbico el primero y heptasílabo anapéstico el segundo: "(los últimos serán...las mujeres priméro)" (pág. 54). Sobre el heptasílabo segundo recae además la expresión del tono irónico.

Apoyando este sentido irónico, habitual en su lírica, también el verso 19 (otro alejandrino) de "Agazapadas parcas tras el tapial" (*NNR* 101) muestra que el cambio de ritmo, del yámbico al anapéstico, evidencia el desacuerdo de Núñez con un tiempo, con una violencia que se está ejerciendo contra el espacio de la naturaleza, esta vez un cementerio rural. En esta composición se narra el desaguisado de un enterrador, que al cavar en la tierra del camposanto profana los restos ("vasijas", "urnas", "vasos") de otro tiempo. A cada azada que da, no sabe que está afilando el instrumento del que se sirven las Parcas mitológicas:

"-con tu azadón maldito / sus tijéras afílas...-" (7
+ 7)

Dejando a un lado ya la polirritmia, el alejandrino por otra parte es un tipo de verso más narrativo que el endecasílabo y el heptasílabo. Su mayor número de sílabas, su posibilidad polirrítmica (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1993: 160) y su modernidad, hacen de él una forma métrica interesante para que el discurso del poema se expanda y se exprese con naturalidad. Desde el punto de vista del sonido, el alejandrino tiene un tono muy bajo, debido a la mayor longitud del grupo fónico de que se compone, lo que le habilita para expresar contenidos donde abunda la descripción:

"una frágil estela / de colonia a granel
(muchacha suburbana / cosmética introduce"
(vv. 4-5)

("Un autobús urbano rumbo al centro" (29P
28-29))

"barman que combinaba confidente
el verde de la menta / con la glacial presencia"
(vv. 9-10)

("Desde luego" (FD 74-75))

El aspecto narrativo del alejandrino aparece recalcado en un poema como "Caperucita Roja" (FD 58-59), concretamente en los versos 15, 19 y 23:

"pero obstinada y terca
no hizo el mínimo caso
de las palabras sábias / del sábio guardabósques
y el lobo la zampó

ella tenía de todo
no le faltaba nada:

hasta el olór a bósque / que tánto le gustába
en la pasta dental

si se hubiera quedado
quietecita en casita...
hubiéramos seguído / comiéndo más perdíces
dándonos golpecitos en la nariz..."¹¹⁹
(vv. 13-24)

En este poema, el alejandrino sirve para subrayar expresiones cuyo sentido es aseverativo. Expresan con toda claridad el tema de la represión, centrado precisamente en la represión que la mujer soporta. Además, se analiza como un apoyo formal a la construcción total de la composición. A través del alejandrino, el poema se interpreta aquí como una estructura compacta y relacionada, con cierta simetría, a pesar de que el verso 24 sea un endecasílabo sáfico:

octosílabo
heptasílabo
alejandrino (4^a, 6^a / 2^a, 6^a)
heptasílabo

octosílabo
heptasílabo
alejandrino (4^a, 6^a / 2^a, 6^a)
heptasílabo

octosílabo
heptasílabo
alejandrino (2^a, 6^a, 9^a, 11^a y 13^a)
(endecasílabo)

El ritmo yámbico de los alejandrinos de los versos 15 y 19 ayudan a ver esa simetría estructural.

¹¹⁹ Las cursivas son mías.

Sin embargo, el alejandrino del verso 23, al ser polirrítmico (acentos en sílabas pares e impares), me devuelve a una de mis primeras observaciones en relación con el cambio de ritmo en el verso alejandrino: sobre el ritmo anapéstico recae siempre la mayor fuerza expresiva, en este caso el tono irónico relacionado con las expresiones clichés de los cuentos populares (comer perdices, es decir, ser felices). Por tanto, el alejandrino contribuye a la expresión de carácter narrativo. Este uso narrativo del alejandrino queda demostrado por el hecho de que muchos de los poemas de Núñez terminan con él. Así ocurre, por ejemplo, en "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29): "volverá a ser la dulce cenicienta en palacio" (v. 39), en "Donde su yunta" (FD 56-57): "dejan la carretera camino de la arada" (v. 30) y, por último, no conformándose Núñez con un alejandrino sólo, escribe tres seguidos en "...miraba el huerto como si" (NNR 95), lo que establece en el poema un ritmo solemne y ceremonioso, próximo al desánimo, que evidencia su punto de vista, el malestar:

"nada
sólo una muchedumbre de baja remolacha
el terruño allanado y dicen que la misma
agua que ya no vale la pena ni beber"
(vv. 17-20)

Lejos de endecasílabos y heptasílabos, pero próximos al alejandrino en ese carácter narrativo, el verso compuesto, de más de catorce sílabas, aunque poco frecuente, también aparece en estos libros. Cito algunos ejemplos. Pentadecasílabos:

"la visita al santísimo: / toda la mise en scène" (7 + 8)
(v. 13)

("Tríptico de la infancia" (29P 47-49))

"consultorios sentimentales, / ay, / pues aún precisas" (9+1+
5)

(v. 25)

("Bella en el secador" (FD 54))

Hexadecasílabos:

"y demoraba aún / el abrazo diario / de eros y siquis)" (5 + 6 +
5) (v. 20)

("Una vez de arco iris" (29P 27-28))

"legítimo ante / rectifica furtiva en el espejo" (5 + 11)
(v. 7)

("Un autobús urbano rumbo al centro" (29P
28-29))

Heptadecasílabos:

"dejando abandonados / en la umbrosa floresta / los cuerpos" (7+7+
3) (v. 15)

("Consejos de su madre al pastor Aristeo
(Geórgicas)" (NNR 89-90))

Octodecasílabos:

"olores de afrodita / (hierbabuena margarzas lechetreznas..)" (7 + 11)
(v. 22)

("Aspersión" (NNR 91-92))

Aunque aparezcan estos versos de más de catorce sílabas en sus tres primeros libros, estos hay que verlos como rarezas dentro de la normalidad de la métrica española. Como el alejandrino, participan también del aspecto moderno de su lírica. Romanticismo y Modernismo se dan así la mano en estos diferentes

metros. Con ello, pienso, que Núñez trata de romper con el clasicismo de endecasílabos y heptasílabos, mucho más numerosos, pero al mismo tiempo sostén de un orden.

d) Otras características.

El intento ordenador del verso de Núñez obedece a una intencionalidad expresiva, buscar una forma que le permita ordenar el caos de unos materiales lingüísticos que están siendo el reflejo de un contexto social, político y cultural también caótico. El orden métrico, como forma, expresa. Esto es muy significativo, porque reafirma el rasgo culto de su lírica, que se fundamenta sobre todo en el respeto por la métrica.

Frente al enorme desorden semántico y sintáctico de su expresión poética, Núñez señala un importante interés por el cómputo silábico, ya que sus poemas están perfectamente medidos. Dos características formales, encabalgamiento y pie quebrado, apoyan ese intento ordenador por su parte. Aunque soy consciente de que ambos rasgos estilísticos son sintácticos, sin embargo he preferido su análisis en este apartado referente a la métrica.

En primer lugar, a Núñez no le importa provocar desajustes morfosintácticos entre dos versos si ello contribuye a respetar la métrica. Este interés por mantener un determinado cómputo silábico hace que se produzcan gran cantidad de encabalgamientos sirremáticos. Incluso, desde un punto de vista estético, hay que calificarlos de aberrantes, porque quedan bastante feos cuando aparecen. Como son muchos,

sólo voy a citar algunos que, por su evidencia, llaman enormemente la atención, sobre todo cuando el sirrema se forma a través de un "determinante + sustantivo":

"la línea de los ojos certifica la
presencia sedante del paquete de rubio"
(vv. 8-9)

("Un autobús urbano rumbo al centro" (29P
28-29))

Sirrema formado por "preposición + adjetivo
(epíteto):

"por la pendiente acariciante *del*
lento sueño -de nuestros"¹²⁰
(vv. 5-6)

("Buenas noches" (FD 66))

O también "preposición + sustantivo":

"hojas *de*
roble podridas negras ateridas"
(vv. 10-11)

("Evernia furfurácea" (NNR 99-100))

Sirrema formado por "pronombre + sustantivo":

"TE CAES DE DULCE AMOR SOBRE TU
SUEÑO AZUL"¹²¹
(vv. 1-2)

("Te caes de dulce amor sobre tu sueño
azul" (29P 39-40))

Sirrema formado por "complemento
determinativo + complemento determinativo":

¹²⁰ Las cursivas son mías.

¹²¹ La cursiva es mía.

"a la vuelta la esquina del camposanto de
Belela de
beleños que tú cavas"¹²²
(vv. 10-12)

(“Agazapadas parcas tras el tapial” (NNR
101))

Sirrema formado por “adverbio + complemento
circunstancial de tiempo”:

"la luz ha caído ya cuando
–sucede *mientras que*
es primavera y suena
la bocanada dulce de la música happy
together en un cielo
sólo para dos–
llegan a la penumbra de una boîte"¹²³
(vv. 20-26)

(“Un autobús urbano rumbo al centro” (29P
28-29))

Mayor sirrema aún (para finalizar), la
destrucción del propio adverbio compuesto:

"la puerta del castillo que *no*
obstante la letra dice"¹²⁴
(vv. 6-7)

(“Te caes de dulce amor sobre tu sueño
azul” (29P 39-40))

Otras veces son los nexos oracionales:

"el contraataque, *pero*
no sin haber contado antes"

¹²² La cursiva es mía.

¹²³ Subrayado y cursiva son míos.

¹²⁴ La cursiva es mía.

(vv. 5-7)

("Parábola del puñetazo" (FD 55))

Son encabalgamientos todos estos sirremáticos que tienden a mantener el metro, la normalidad silábica de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Nada, pues, escapa al cómputo, al orden.

En segundo lugar, observo que hay un especial uso del pie quebrado. Con éste se subraya todavía más su prurito por respetar el metro del verso. Son numerosos los casos en que el pie quebrado aparece, lo hace por ejemplo en *29 poemas (1967)*: tres composiciones, de las catorce de que se compone este libro, tienen pie quebrado (21'4 %). De las treinta y dos de *Fábulas domésticas (1972)*, diez tienen también esa característica (31'2%). En *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, además, el porcentaje aumenta mucho, porque de sus treinta y cinco poemas, veinticuatro tienen dicha constante formal (65'5%). El número de pie quebrado, por tanto, aumenta de libro en libro, siendo *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* en el que más aparece. De hecho, ya en el primer poema de éste, "Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (*NNR 89-90*), aparecen cinco de estos pies quebrados:

«Antes quiero decirte de qué modo
su auxilio invocarás
Elige cuatro
toros los más hermosos
entre todos los tuyos que ahora pastan
en las cumbres del verde
Liceo y otras tantas
novillas

cuya cerviz no haya
aún tocado coyunda

Alza en los altos templos de las diosas
cuatro altares degüella
las víctimas en ellos
y ofréceles su sangre en holocausto
dejando abandonados en la umbrosa floresta los
cuerpos

Luego cuando

pasados nueve días
vaya a rayar la aurora
ofrece en sacrificio
a Orfeo adormideras
y a Eurídice da culto
para aplacar sus manes inmolando
una becerra sacrifica
asimismo una oveja

negra

Y regresa luego

a la selva»

APROVECHA

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO.¹²⁵

Estos pies quebrados tienen que ver con el respeto a la métrica, porque cuando Núñez los utiliza, en la inmensa mayoría de los casos comportan una desmembración del verso que les precede. Juntando ambos versos (cada uno de ellos de una medida métrica diferente), sale otro metro común que los engloba. Pongo algunos ejemplos:

Tetrasílabo + trisílabo → heptasílabo
yámbico:

¹²⁵ Todas las cursivas son mías.

"de detección)

si quiere"

(vv. 20-21)

("Si su actual oficio no le llena" (FD
72))

Heptasílabo + tetrasílabo→ endecasílabo

heroico:

"la rosa de los vientos

si no fuera"

(vv. 5-6)

("Te dijera de veras alegría" (29P 25))

Heptasílabo + tetrasílabo→ endecasílabo

melódico:

"la inicial compostura

(¡la alocada"

(vv. 15-16)

("Arcángel de la paz" (29P 26-27))

Octosílabo + trisílabo→ endecasílabo sáfico:

"tranquilamente el agresor.

(aplausos)"

(vv. 23-24)

("Parábola del puñetazo" (FD 55))

Heptasílabo + pentasílabo→ endecasílabo

enfático:

"iba a llamarse amor

no se contaba"

(vv. 29-30)

("Desde luego" (FD 74-75))

haya rima tampoco es obstáculo para poder afirmar que su verso es un verso semilibre, porque en estos libros nunca se llega al versículo.

Por otra parte, en relación con la métrica, veo que la métrica de Núñez guarda un enorme parecido con la de un Ángel González por ejemplo ("Ángel González ni desdeña los metros clásicos ni es un partidario acérrimo de la versificación libre. De acuerdo con su temple moderado, predominan en él combinaciones estróficas de tipo tradicional y los versos clásicos o relativamente libres, pero basados en el ritmo de los endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, y en la rima tan popular y sobria de la asonancia. *Las pausas rítmicas, los cortes entre verso y verso que pueden romper la distribución regular de los ritmos clásicos, se deben siempre al aprovechamiento significativo de los silencios (gráficamente, de los blancos que rodean la secuencia de caracteres de imprenta). Quiere esto decir que el ritmo versal en Ángel González está determinado predominantemente no por la secuencia fónica, sino por la secuencia de los contenidos que quiere comunicar: una nota más del carácter racional, intelectual y vigilante de su inspiración, porque los sentimientos – intensos, apasionados a veces– no dejan nunca de estar acompañados de la crítica y severa mirada del pensamiento, máxima adquisición del hombre como tal*" (ALARCOS LLORACH 1996: 18-19))¹²⁶

¹²⁶ La cursiva y los subrayados son míos.

Como Ángel González, Núñez también participa de la idea de que el pensamiento debe expresar la crítica de un tiempo ("En mi poesía [cito a Núñez] (por lo menos en al que exudaba en el sesenta y ocho, cuando comencé y premedité el libro [se está refiriendo a *Fábulas domésticas* (1972)] que nos ocupa) reconozco sin sonrojos una influencia de Ángel González. Su «Grado Elemental», fabulístico y eso, hizo que mi poesía derivara a un rumbo más acorde con mi pobre barquilla. Y nada añadido a eso, ni el elogio oportuno, pues él es muy quién para no necesitar subalternos al quite de esas puyas de goma que los innovadores y su orquesta claqué se empeñan en poner a ese toro crecido en el castigo de la poesía social-realista-crítica o como quieran llamarla (que no acudirá)" (CHAO 1972: 45). Esos "innovadores y su orquesta claqué" a los que alude Núñez son los Novísimos de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet, que están proponiendo una forma expresiva novedosa, más preocupada en cristalizar una expresión poética que unos contenidos.

No sólo participa Núñez de la idea de que el pensamiento debe expresar la crítica, sino también una forma, una expresión. Por eso él sí se preocupa de expresar lo irracional, en este caso la secuencia fónica, la secuencia de los contenidos que quiera comunicar, importantes también. 1972 está muy próximo al mayo francés del "sesenta y ocho".

La métrica de la lírica de Núñez termina expresando así un orden, una racionalidad lógica ante tanto desorden que los medios de comunicación social

están proponiendo en el contexto social español, como parte de la sociedad. Su lírica quiere escapar a este control y a la "canalización" de los temas que plantean, desde la persuasión y lo subliminal.

2.4. UN POEMA (CASI) NUEVO.

Núñez parece necesitar una forma, un espacio de expresión que le permita poder expresar sus temas, el conflicto político, social y cultural español entre 1967 y 1974. La cultura es ese espacio, lo es de salvación, emancipador. Por tanto, pienso que esa forma expresiva tiene que ser muy culta, capaz de expresar unos temas (represión, violencia, amor, naturaleza) que se manifiestan con toda claridad en el tiempo del que Núñez es partícipe.

Por lo menos tengo ya tres características fundamentales de esa posible forma: sus versos son polirrítmicos, no tienen rima y son polimétricos. Aunque también me pregunto cómo son los poemas de estos tres primeros libros, y si participan de alguna idea común.

En *29 poemas (1967)*, por ejemplo, el poema de menor extensión, "Canción" (págs. 38-39), tiene trece versos, mientras que el mayor, "Todo empezó un día como otros" (págs. 29-31), está dividido en cuatro partes (de veintiún, nueve, siete y treintaiún versos respectivamente) con un total de sesenta y ocho versos.

En *Fábulas domésticas (1972)*, el poema menor, "Prólogo a las fábulas domésticas" (pág. 45), tiene diez versos, mientras que el mayor, "Ciencias Naturales" (págs. 77-80), al estar dividido en tres partes de cuarenta, diecinueve y veintiocho versos cada una, resulta un total de ochenta y ocho versos.

En cuanto a *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*, "Plazo de matrícula" (pág. 95), con diez versos,

es el poema de menor extensión, mientras que "No hemos venido a nuestros pagos" (pág. 109) es el que más tiene, con treinta y cinco versos.

Entre diez y ochenta y ocho versos viene a ser el parámetro. La media del poema de estos tres libros sería de cuarenta y cinco versos. Pero esto es engañoso, porque entre esos diez versos y esos ochenta y ocho, lo que más abunda es el poema de entre veintidós y veintinueve versos. Por tanto, no se puede decir que su poema "modelo" sea corto o largo. En medio de esta evidente fluctuación, conviene hablar de "término medio", y de una extensión irregular también, lo suficiente para que la expresión fluya con agilidad.

Los versos de esta forma expresiva, de este poema, se agrupan en estrofas o no. Sin embargo, cuando éstas aparecen, muchas veces no se puede hablar de estrofas. Según José Domínguez Caparrós, "la estrofa es el patrón que se repite a lo largo del poema, y se define por el número y tipo de verso, y por la clase y disposición de la rima" (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1993: 194).

Como ya dije, sus versos no tienen rima (consonante o asonante), tampoco he observado que el número y tipo de su verso mantenga una determinada concatenación regular, ni que haya una simetría entre estrofas. Nada, lo único que parece justificar el uso de la estrofa es que hay un espacio estrófico entre un determinado verso y el que le sigue (aunque el siguiente ni siquiera se introduzca respetando la mayúscula (capitular) de la primera palabra).

En "Canción" (29P 38-39), por ejemplo, no hay ese espacio estrófico. Sí lo hay, sin embargo, en "Plazo de matrícula" (NNR 95), aparece entre los versos 3 y 4, aunque no aparece el signo ortográfico del punto y aparte, que es muy característico de su estilo y que conecta con el laconismo del *slogan* publicitario:

CANCIÓN

amigo si la guerra
despiértame la sangre
pondremos cebo de papel de plata
al barco submarino
amigo si la guerra
camúflale las gafas a ese tanque
que no sepa el camino
ayúdame a sembrar amigo el aire
de polen clandestino
para que el bombardero acobardado
confunda su objetivo
amigo si la guerra
que no cuente contigo ni conmigo.

PLAZO DE MATRÍCULA

Aborrecer el nido no es un dato
que tenga en cuenta la tarjeta
y que se las arreglen las alondras

Hoy ha quedado abierto el plazo
a la cosechadora las cosechas
para matricularse el que más corra.¹²⁷

La estadística ayuda aquí a ver mejor esta irregularidad de la estrofa. De los catorce poemas de

¹²⁷ La cursiva es mía.

que se compone 29 poemas (1967), sólo un poema, "La primavera damas caballeros" (págs. 35-36), tiene más de una estrofa (2).¹²⁸ El resto, trece poemas (1). En *Fábulas domésticas* (1972): trece poemas (1),¹²⁹ doce (2),¹³⁰ tres (3) y cuatro (4). En *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) la estadística se complica: dos poemas ("¡Qué triste polvo echaste en la alameda!" (pág. 107) y "Cede la acera si la lluvia" (pág. 104) tienen ya cinco estrofas cada uno. Otros cuatro poemas (4), nueve (3), trece (2) y cinco (1). Aclaro una desviación: a diferencia de lo que ocurría en poemas como "Tríptico de la infancia" (págs. 47-49), "Todos los desperdicios" (págs. 63-64) y "Ciencias Naturales" (págs. 77-80) (de *Fábulas domésticas* (1972)), "Tríptico plástico" (NNR 110-111) no lo he podido situar con los poemas de una, dos o cuatro estrofas, porque en éste (dividido en tres partes) no hay un predominio estrófico, ya que atiende a (1, 2, 4). Por eso no lo he tenido en cuenta (∅). Sin embargo, sí he contado "Trilogía de los elfos" (NNR 93-94), y lo he sumado a los poemas de una estrofa, porque domina en él una sola estrofa en su división en tres partes (1, 1, 3).

¹²⁸ Entre paréntesis hago figurar el número de apariciones.

¹²⁹ Aunque en "Tríptico de la infancia" (III) haya espacio estrófico entre los versos 39 y 40, el verso 40, al ser un verso único, no lo entiendo como estrofa, sino como un verso suelto. Por otra parte, he contado como una estrofa "Todos los desperdicios" (págs. 63-64), ya que este poema se divide en tres partes, de las cuales, la primera parte (2), la segunda (1) y, por último, la tercera (1). Predomina el poema de una estrofa.

¹³⁰ Como ocurría en "Tríptico de la infancia", en el poema "Ciencias Naturales" (dividido también en tres partes) predomina el poema de dos estrofas (2, 2, 1). Lo cuento como poema de dos estrofas.

He sacado además el porcentaje en tantos por ciento de los poemas monoestróficos (¿o mejor "sin estrofa"?): en 29 poemas (1967) (92'8%), en *Fábulas domésticas* (1972) (40'6%) y en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) (17'1%). Hay una disminución progresiva del poema "sin estrofa". La irregularidad por tanto disminuye, pero es muy fuerte su presencia en 1967 y algo menor en 1972. Desde este año, 1972, decae considerablemente, y aumenta sin embargo el poema estrófico.

Aunque la irregularidad parezca bajar, lo cierto es que los poemas con estrofas no tienen un tipo de estrofa regular. En "La primavera damas y caballeros" (29P 35-36) por ejemplo, su primera estrofa tiene diecinueve versos y la segunda seis. Tanto en la primera como en la segunda estrofa los versos nunca tienen la misma medida. Lo mismo ocurre en *Fábulas domésticas* (1972) y en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). Un poema de cuatro estrofas como es "Fábula del tigre que fue rebelde" (FD 50) confirma lo que digo. En éste, la primera estrofa tiene nueve versos, la segunda tres, la tercera siete y la cuarta también siete. Además, todos sus versos carecen del mismo número de sílabas (hay bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y alejandrinos), por eso cabe hablar de estrofas heterométricas. Otro poema, "Cede la acera si la lluvia" (NNR 104), tiene cinco estrofas: la primera tiene siete versos, la segunda seis, la tercera nueve, la cuarta dos y la quinta cinco.

Por tanto, se puede decir que el poema de Núñez es estrófico a veces y otras "no estrófico". Cuando es estrófico, sólo lo parece. La apariencia de estrofa se la ofrece el espacio entre estrofas, entre dos determinados versos. No se puede afirmar por lo tanto que se dé un patrón estrófico, al menos en sus tres primeros libros, ya que no hay rima entre los versos. Además, porque son polimétricos, resultan estrofas heterométricas, con axis rítmico heteropolar (aunque haya un claro predominio rítmico sobre la sexta sílaba). No se está, pues, ante una combinación métrica de la estrofa.

El hecho de que haya bastantes poemas "sin estrofas" confirma una falta de preocupación estructural [este es el desorden, lo caótico]. No hay ni combinación ni forma de composición fija, su poema en ningún caso repite esquemas. Por tanto, me atrevo a afirmar ya que esa forma del poema que Núñez necesita para poder expresar sus temas es la **silva de verso libre**.

Núñez recoge del Modernismo dicha silva de verso libre, pero la trasgrede. Me explico. Aunque Núñez, en primer lugar, mantenga la combinación (no fija) de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos fundamentalmente (o de trisílabos, pentasílabos y eneasílabos), también introduce otra clase de versos que están muy lejos de la tradición modernista: pentadecasílabos, hexadecasílabos, heptadecasílabos y octodecasílabos. Además, en segundo lugar, él sabe que la silva modernista se basa en la polimetría y en la rima irregular, consonante sobre todo, aunque deje

algunos versos sueltos. Sin embargo, rompe con esto último, porque desecha la rima y hace del verso suelto la condición sin la cual no se daría esta forma poética, ordenadora del caos lingüístico, y que es, a su vez, fiel reflejo, representación incluso de un tiempo concreto, 1967-1974: la silva postmoderna.

Tercera Parte

**LA PRODUCCIÓN POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ
DESDE 1974**

Capítulo 1

REFORMULACIÓN DE LOS TEMAS

1.1. UNA FECHA, 1974.

Este capítulo se centra en *Estampas de ultramar* (1974), *Casa sin terminar* (1974), *Definición de savia* (1974), *Figura en un paisaje* (1974), *Taller del hechicero* (1974-1975), *Cuarzo* (1974-1979), *Alzado de la ruina* (1974-1981), *Clave de los tres reinos* (1974-1985), *Cuarzo [manuscrito]* (1976), *Primavera soluble* (1978-1985), *Trino en estanque* (1982), *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* (1984) y *Cristal de Lorena* (1987).

Estos trece títulos, de 1974 a 1987, remiten a trece años de producción poética, aunque también confirman que Núñez está escribiendo poesía hasta el año de su muerte, 1987, ya que la *plaque* póstuma *Cristal de Lorena* la termina de redactar el 16 de enero de este mismo año.

Asimismo, **1974**, cuando Núñez cumple treinta años de edad, destaca como el año admirable de su lírica. Cuatro libros los escribe en este año (*Estampas de ultramar*, *Casa sin terminar*, *Definición de savia*, *Figura en un paisaje*) y comienza cuatro más (*Taller del hechicero* (1974-1975), *Cuarzo* (1974-1979), *Alzado de la ruina* (1974-1981), *Clave de los tres reinos* (1974-1985)).

Además, 1974 también puede ser la fecha de redacción de algunos de los poemas que aparecen en la sección "Doce emblemas" de *Primavera soluble* (1978-1985), tras la expurgación realizada por el propio Núñez en *Taller del hechicero* (1974-1975) (OP 365). Así, todavía en 1985, el año de 1974 es importante,

porque liga su presente –en este caso 1985 y la lírica de *Primavera soluble (1978-1985)*– al pasado reciente, con el que anímicamente se conecta.

Son once años estos en los que no se desprecia jamás esta fecha de 1974. Esto es muy interesante porque plantea y presenta su producción poética como una obra en marcha, no acabada, sentido último que se desprende también de los tres títulos que quedan, las *plaquettes Trino en estanque (1982)*, *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua (1984)* y *Cristal de Lorena (1987)*. Las dos primeras escritas en los veranos de 1982 y 1984, y la otra sin fecha concreta de redacción, aunque se sabe que se terminó de escribir el 16 de enero de 1987. La necesidad de abrir por un lado nuevos títulos cuando está escribiendo otros y la redacción de *plaquettes* por otro, señala dos ideas: un permanente desarrollo poético y un incesante estado ultrafragmentado de su obra. Es un proceso creador éste que demuestra que Núñez concibe su/la vida como creación poética, de ahí su enorme coherencia.

Sin embargo, dicha coherencia con que aparece su producción poética a partir de 1974 no conlleva un orden pertinente, debido a ese sentido discrecional que Núñez tiene a la hora de escribir su poesía. Responde más bien a estados de ánimo, lo que subraya el carácter lírico de su poesía, y no tanto la intención de cerrar obras y publicarlas precipitadamente, algo por otra parte imposible, dado el criterio de selección de la mayoría de las editoriales españolas en esos años: que el autor sea conocido para que la amortización de los

costes de edición se garanticen con total seguridad. A esto se le suma además la falta de lectores de poesía en esos años como consecuencia del atraso cultural que sufre España, debido a la represión y la censura ejercidas por el sistema franquista. Sorprendentemente un libro como *Estampas de ultramar*, por ejemplo, escrito en 1974, no se publica hasta 1986 (doce años desde su redacción), en la editorial Pre-Textos. Por eso interpreto que el prólogo de este libro, "Al lector", de 1985, es revelador:

"Cuando salga a la luz este libro habrán pasado 12 años desde que se escribiera y casi 120 desde cuando parece que hubo sido escrito.

Tuvo sus avatares: tras el fulgor que suspende al narcisista autor por una temporada, el regusto morboso por que se pudra en un cajón. Luego, el amigo que te anima a mandarlo a que lo vean en la metrópoli lejana.

Y, allí, trasapelado en editoriales fifty-fifty (Dios no permita que te veas en ellas).

Volvió al cajón el manuscrito donde latía y gemía intermitentemente hasta un viaje segundo pero no favorable: esta vez se fue a pique la ilusión de la imprenta por un naufragio aún no consumado o por la precipitación de buscar otras costas.

Ahora, a la tercera, quizá lleguen estas páginas náuticas, estos apuntes rápidos (como mensaje auténtico que cambió de botellas y de playas) a gozar de la luz de vuestros ojos" (*EU* 121).

Este prólogo es interesante porque apoya la tesis del malestar de Núñez ante un tiempo. Esto es fundamental, ya que no muy lejos de los 60, en 1974 concretamente, también aparece ese malestar, aunque ya no es de carácter sociopolítico, como en sus tres primeros libros, sino que ahora obedece más bien a circunstancias culturales, como por ejemplo la dificultad que hay para publicar. Aunque esto tampoco es nuevo, puesto que su tercer libro, escrito entre 1972 y 1974 *-Naturaleza no recuperable-* tuvo una primera edición ciclostilada en el año 1976, que Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí califican de *underground* con toda razón (OP 83). Éste se pudo publicar en 1991, diecisiete años más tarde de su redacción, en la editorial madrileña Libertarias. Núñez, por tanto, tarda en publicar un libro entre doce o dieciséis años, cuando no aparece de manera póstuma, algo que termina produciendo un enorme estupor.

Para poder analizar mejor el malestar y el desencanto que producen las palabras del prólogo "Al lector", de *Estampas de ultramar* (1974), no me parece baladí citar de nuevo estos trece títulos, pero añadiendo ahora *-entre corchetes-* la fecha de publicación: *Estampas de ultramar* (1974) [1986], *Casa sin terminar* (1974) [1991], *Definición de savia* (1974) [1991], *Figura en un paisaje* (1974) [1992, 1993], *Taller del hechicero* (1974-1975) [1979], *Cuarzo* (1974-1979) [1981, 1988], *Alzado de la ruina* (1974-1981) [1983], *Clave de los tres reinos* (1974-1985) [1986], *Cuarzo [manuscrito]* (1976), *Primavera soluble* (1978-1985) [1992], *Trino en estanque* (1982) [1982], *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda*

antigua (1984) [1992] y *Cristal de Lorena* (1987) [1987].

Dejando aparte *Cuarzo* [manuscrito] (1976) que —lo interpreto siempre como un antetexto—, *Alzado de la ruina* (1974-1981),¹³¹ *Clave de los tres reinos* (1974-1985)¹³² y las *plaquettes* *Trino en estanque* (1982) y *Cristal de Lorena* (1987), el resto de libros reflejan que el tiempo de redacción no se corresponde con el de publicación. Esto hace que la lírica de Núñez se perciba marcada con el rasgo de lo extemporáneo. Cito otra vez el prólogo "Al lector": "Cuando salga a la luz este libro habrán pasado 12 años desde que se escribiera y casi 120 desde cuando parece que hubo sido escrito. (EU 121). Estas líneas subrayan el malestar. Por tanto, el desorden cronológico de su producción poética no obedece sólo a criterios líricos, personales de Núñez, sino también a circunstancias extrapersonales, como es la falta de confianza de las editoriales españolas en la poesía que se escribe en 1974.

Sin embargo, Núñez es un privilegiado, porque ya ha tenido la posibilidad de ver publicada en vida la mayor parte de su obra. Aunque también es cierto que su producción poética ha ido apareciendo sin un contexto claro. En este sentido, la edición de *Aníbal Núñez. Obra poética I y II* (1995) ha contribuido mucho a despejar dudas. Pero no siempre. De hecho, sus editores

¹³¹ Este libro recibió una Ayuda para la Creación Literaria del Ministerio de Cultura en 1983.

¹³² *Clave de los tres reinos* (1974-1985) ganó el premio Constitución de poesía concedido por la Junta de Extremadura.

sólo dicen de *Estampas de ultramar* (1974) que fue "concebido en el *annus mirabilis* de 1974"; de *Definición de savia* (1974), que lo fue "entre junio y septiembre de 1974"; de *Casa sin terminar* (1974), que es un manuscrito que "aparece fechado entre enero, febrero y marzo de 1974" y, por último, afirman de *Figura en un paisaje* (1974) que es el "producto de un esfuerzo unitario cuajado con precisión en el otoño del 74" (OP 119, 149, 177 y 193).

No obstante, si todo esto es así —y no pongo en duda la competencia de estos dos magníficos editores, críticos y amigos personales de Núñez ("y especialmente para quien ha constituido la verdadera fuente del entendimiento, la voluntad y la memoria necesarios para reunir esta OBRA POÉTICA: Ángela San Francisco" (OP: 19))—, por qué deciden publicar en su edición *Estampas de ultramar* (1974), *Definición de savia* (1974), *Casa sin terminar* (1974) y *Figura en un paisaje* (1974) por este orden, cuando éste no se apoya en un criterio cronológico de redacción ("Cuerpo soberbio, glorioso, como se revela ahora que aparece al fin adecuadamente ordenado y reunido: organizado" (OP 18)).

Respecto a *Estampas de ultramar* (1974), Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí no señalan el mes de redacción, aunque facilitan el año, 1974. No me explico por tanto el porqué de encabezar con este libro los cuatro que se escriben en 1974. Por otra parte, tampoco entiendo que antes de *Casa sin terminar* (1974), escrito en los meses de enero, febrero y marzo, aparezca compilado *Definición de savia* (1974), cuando

éste está escrito después, en los meses de junio y septiembre. Solamente *Figura en un paisaje (1974)* responde a un criterio cronológico de redacción correcto, y lo hace en último lugar, ya que se generaliza, diciendo de éste que se escribió en el otoño de 1974. De ahí mi nueva organización al principio de este capítulo, anteponiendo *Casa sin terminar (1974)* a *Definición de savia (1974)*.

He de suponer que este error en la ordenación cronológica de sus obras obedece a un despiste involuntario de los editores, porque lo que está claro es que *Aníbal Núñez. Obra poética I y II (1995)* no se circunscribe a un criterio cronológico de publicación, debido a su incorrecta organización. Por otra parte, el orden de estos cuatro libros en *Aníbal Núñez. Obra poética I y II (1995)* (*Estampas de ultramar (1974)*, *Definición de savia (1974)*, *Casa sin terminar (1974)* y *Figura en un paisaje (1974)*), acaba ratificando el importante desorden que hay en su lírica.

Así, desorden del propio Núñez por un lado, y el de los editores y críticos por otro, terminan contribuyendo todos al caos de unos materiales. Por eso me parece interesante intentar organizar la producción poética de estos años (1974-1987). Ante tanto caos, pienso que acudir a los temas que se tratan en estas trece entregas es lo más conveniente, ya que su extensión e intensidad son enormes y, además, no creo posible otra forma mejor de hacerlo.

1.2. EL VIAJE.

El viejo tema literario del viaje irrumpe con fuerza en la lírica de Núñez a partir de 1974. Los treinta y tres poemas de que consta *Estampas de ultramar* (1974) inician y subrayan el éxodo de un yo que se va imponiendo a través de las páginas de este libro, del que la crítica se ha ocupado poco, por cierto.

Es verdad que ya en "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29) se hacía alguna referencia al tema del viaje, pero no dejaba de ser anecdótico por su marginalidad, ya que sólo apuntaba un tipo de viaje urbano, circunstancial, de la periferia al centro de Salamanca; nunca quiso responder al tema del poema: la alienación, represión que a una muchacha le provocaba la ciudad.

También en "No hemos venido a vuestros pagos" (MNR 109) se recogió el tema del viaje. En esta composición, Núñez, junto a otros excursionistas, dejaba la ciudad ("paraíso/ de geles espumosos", "edén de ofertas" (vv. 3-4, 7)), situándose en un entorno rural. Estos dos poemas, "Un autobús urbano rumbo al centro" y "No hemos venido a vuestros pagos", acaban confirmando que el viaje es un viaje de la ciudad a la naturaleza, que, como ya se sabe, constituye la dicotomía ciudad/naturaleza sobre la que se han articulado sus tres primeros libros. Deduzco, por tanto, que el tema del viaje, pese a que haya sido poco importante entre 1967 y 1974, ya estaba enunciado antes

de 1974. Sin embargo, es en *Estampas de ultramar* (1974) donde el viaje se manifiesta con toda su magnitud.

Su propio título, *Estampas de ultramar*, es muy revelador a este respecto. Por una parte "estampa" es una representación de una cosa en dibujo, grabado o fotografía, en negro o en colores, impresa en un libro o suelta. Por otra, "ultramar" significa conjunto de países que están al otro lado del mar. Esta última palabra indica por tanto un desplazamiento geográfico y una idea de lejanía, pero el primero, "estampas", es más esencial, ya que señala el concepto de "representación", y representar es figurar y además suscitar algo nuevo. Por eso, a partir de un objeto de la realidad presente como es la *estampa* (específicamente, de ultramar), el yo propone, a través de la imaginación, nuevos espacios evocados para que este yo se desarrolle en libertad. Todo esto hay que situarlo en un contexto que está siendo rechazado por el yo, como ocurre en la poesía de un Pere Gimferrer por ejemplo (GIMFERRER 1994: 64).

En 1974, en España, hay un contexto sociopolítico poco propicio para la producción poética en libertad, de malestar personal, represión y violencia, de amor sin expectativas y donde el espacio de la naturaleza está siendo totalmente destruido, tanto, que incluso puede poner en peligro la propia creación poética. Esto último es muy importante para Núñez, porque reacciona contra ello de manera panfletaria. Utilizando la técnica del centón —como ya hiciera en el siglo XVII un Luis de Góngora—, Núñez parte de la poesía de Garcilaso de la Vega,

concretamente de su soneto XI ("Hermosas ninfas, que en el río metidas"), para construir un tipo de composición que exprese la protesta ante esta situación que le preocupa mucho, como es que el progreso termine aniquilando los elementos de la naturaleza, de los que ya no podría jamás partir para poder desarrollar por ejemplo una lírica de temática pastoril, de fuertes influencias petrarquistas. Cito en este sentido "Hermosas ninfas" (OP II 81), escrito alrededor del año 1970:

Hermosas ninfas que en el río metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas

echad la llave ni salgáis ya más a la ondulada piel de
la corriente grabad deprisa y para siempre el rumor de
las aguas -hoy contar podéis con aparatos de alta fidelidad-
haced acopio de imágenes de márgenes -sugiero que utilicéis
color en vuestras fotos- encerrados por siempre en
la morada donde el jaspe sustenta diamantinas bóvedas
 daros prisa mucha prisa
 que vamos a soltar los sumideros
 y el río será ya en pocos segundos
 dominio de la espuma detergente.

La destrucción de la naturaleza por parte del hombre del espacio urbano iba dejando sin elementos temáticos a la poesía. Es lógico, pues, que la futura creación poética se termine llenando así de un sentido de imposibilidad, de impotencia, y que el motivo de muchos de los poemas de Núñez acabe siendo dicha destrucción de la naturaleza. En 1972, por ejemplo, en mitad de un contexto social y cultural donde el lenguaje positivista era predominante, Núñez ya apuntaba la dificultad de decir algo nuevo acerca de la naturaleza. Esto era ya evidente en composiciones de su

segundo libro, como por ejemplo "Sobre la efímera existencia" (FD 80-81):

"Sobre la efímera existencia
de la amapola roja ha sido dicho
todo, de las hormigas
doctas palabras se han escrito
describiendo su vida laboriosa
su acarreo previsor de provisiones
para el amargo invierno

mil tratados

de geología y botánica registran
los nombres de las piedras y las inflorescencias
(la más pequeña hierba está clasificada)
nada, pues, tengo que decir
de todo lo que veo (...)
(vv. 1-13)

Esta atmósfera de destrucción llega hasta 1974, hasta su tercer libro, *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), cuando Núñez cierra éste con "Final" (NNR 116-117). En él se describe la corriente de un río muy contaminado que es "tráquea amarilla de conducto eléctrico" (v. 23). Por eso este río no merece la caída de la lluvia ni tampoco la compañía del viento, según su opinión. A través de la ironía, este poema acabará expresando: "Y tú sol/ pon de luto ya para siempre:/ paga y vámonos..." (vv. 28-30). Estos dos ejemplos, "Sobre la efímera existencia" y "Final", terminan llenando de contenido la idea de que *Estampas de ultramar* (1974) parte de una intención: expresar un *topos* en el que pueda ser posible la libertad mediante la imaginación. Con ésta, Núñez, como gran parte de los miembros de la *generación del 68*, rompe con la dicción realista de generaciones poéticas precedentes. A ello se ha referido un José Olivio Jiménez: "y el uso y

abuso de una dicción realista (que igualmente ponía en cuarentena los fueros de la imaginación y los valores irracionales del lenguaje poético) (JIMÉNEZ 1970: 1).

Estas "estampas de ultramar" remiten a un pasado en el que todavía era posible la sorpresa ante lo desconocido. El ojo, la mirada de Núñez se dirige hacia dicho pasado. Su viaje, como experiencia lírica, es un viaje evocador, un capricho, como muy bien se ve en "Osaka" (EU 138): "Nos condujo en seguida a un aposento/ contiguo a los jardines. Una mesa/ y, en ella, los pinceles, tinta china,/ papel poroso y de seda... (...) Osaka es gris y rosa.../ y por todo vestido una flor de cerezo" (vv. 1-4 y 7-8). También en "Ofrecióse a mi vista un cuadro encantador" (EU 135), donde se describe a una joven propietaria de una plantación antillana "con una gran pamelita/ bajo la cual flotaban los mil bucles/ de sus rubios cabellos" (vv. 2-4), que además tiene "en cada brazo/ un perrillo habanero de largas lanas blancas" (vv. 18-19). En esta composición concretamente, Núñez, con la expresión "**largas lanas blancas**", se toma la licencia de una disonancia que aspira a la onomatopeya, a reproducir, a través de la vocal "a", el sonido del jadeo faldero de ese perrillo al que se está refiriendo.

Como se ve, se está lejos ya de un presente próximo, años 60, domesticado y estrecho, manipulador de la persona y de la naturaleza. *Estampas de ultramar* (1974) es un libro que hay que entenderlo relacionado con el modelo poético de un Rimbaud ("Desde hacía mucho tiempo me vanagloriaba de poseer todos los paisajes posibles, y encontraba irrisorias las celebridades de

la pintura y de la poesía modernas. Me gustaban las pinturas idiotas, rótulos, decoraciones, telenos de saltinbanquis, enseñas, cromos populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos con faltas de ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos de la infancia, viejas óperas, estribillos bobos, ritmos ingenuos." (Arthur RIMBAUD ³1984: 73)).

En el texto transcrito de Rimbaud llama mucho la atención su referencia a la posesión de paisajes, a los cromos populares y a la literatura pasada de moda. Todo ello es clave, porque aboca a un prurito imaginativo a la hora de escribir poesía. *Estampas de ultramar* (1974) entronca con esta clase de criterios poéticos.

Además, en 1974, año de redacción de *Estampas de ultramar*, Núñez ya ha traducido los poemas en prosa de *Iluminaciones* y las *Poesías de 1870-1871* de Rimbaud. Esto supone una intensificación de su relación con la lengua, y lo hace de una manera íntima porque la traducción es conocimiento y un reconocimiento. El propio Núñez es consciente de ello, cito un fragmento del capítulo "Traducción y figuras (Le son et le sens II)", de la tesis doctoral que Núñez estaba preparando: "Toda interpretación de un texto (encaminada a la traducción de sus rasgos de estilo) supone el opinar con el autor y, en este caso, por el autor: tratar de detectar la voluntad de estilo, o el estilo. Hay que faltar al respecto del poeta, ponerse en su lugar. Invitarle, una vez que coincidimos en sus intenciones, a que aprenda nuestra lengua y escriba en ella (nuestra

lengua, que acaba de incorporar al del poeta), o, dicho de otro modo, simétricamente: aprender la lengua del autor. En este caso no el francés, sino el idiolecto Valéry [Rimbaud]" (*OP II* 194).¹³³

Rimbaud se reafirma como modelo, su poesía y sus procedimientos suponen un nuevo código de aprendizaje para Núñez. Traducirle significa alcanzar una gran maestría imitativa. La imitación juega así un papel relevante en su producción poética, no sólo porque capta un estilo, sino porque también consigue el fundamento sobre el que se sustenta la expresión de *Estampas de ultramar* (1974) ("Él [Rimbaud] ya sabía que la imaginación es subversiva –afirma Núñez–; y era consciente del uso que estaba haciendo de sus más íntimas sensaciones. Era un iconoclasta racional" (*OP II* 328)).¹³⁴ Núñez acepta de esta manera, como Rimbaud, una diversidad de fuentes, recogidas de la lectura febril "de los libros de viajes atesorados en la biblioteca familiar" (*OP* 119). Estas lecturas febriles y, supuestamente, sus estampas, son, a Núñez, lo que la posesión de paisajes, los cromos populares y la literatura pasada de moda son a Rimbaud, un punto de partida nuevo.

El yo, como decía páginas atrás, irrumpe con fuerza en *Estampas de ultramar* (1974). Núñez no viaja físicamente, viaja su imaginación. Por eso el yo no sólo denota, sino que también connota. En este sentido,

¹³³ Los corchetes son míos. Los introduzco para que aclare más lo que vengo afirmando sobre la traducción y su referencia a Rimbaud.

¹³⁴ Los corchetes son míos.

una composición como "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" (EU 123) es fundamental, no sólo porque es el primer poema que encabeza este libro abriéndose un paréntesis, sino porque también abre la puerta a una nueva forma de entender la poesía en 1974. Pienso que esto y sólo por esto se justifica en todo momento que los editores de Aníbal Núñez. Obra completa I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, hayan antepuesto *Estampas de ultramar* (1974) –sin saber con precisión el mes de su redacción– a *Casa sin terminar* (1974), *Definición de savia* (1974) y *Figura en un paisaje* (1974). En "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" el yo se pone en el lugar de otro sujeto (posiblemente un capitán de barco), que a través de la imaginación, muda en un nuevo yo. Este yo, además, prepara un viaje. Escrito, como es lógico, en primera persona, el imperio de este yo se impone a fuerza de negar.

Asimismo, el título entre paréntesis "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" es muy significativo, porque confirma la negación, ya que no hay que atender a unas órdenes sólo, en este caso de la administración holandesa. Aquí, con el gerundio "atendiendo" y el enunciado parentético "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" se incide en que la acción de atender es presente, durativa e incidental, al ir entre paréntesis. Además, gerundio y paréntesis, como ya se sabe, son dos características importantes de sus tres primeros libros. Concretamente, el paréntesis no sólo aparece en el título de "(Atendiendo no sólo a las

órdenes de la administración holandesa)", también lo hace en un poema como "(Plegaria" (EU 141), en donde el paréntesis encierra título y texto del poema:

(PLEGARIA
Concédele a mi mano
buen pulso y a mis ojos
buena vista
para que mi cincel
de hueso de pescado
cubra con el azul de hollín de nueces
de aoa de dibujos
dignos de tu mirada
la diestra de la reina Vaekeu).

El paréntesis de esta composición, "Plegaria", englobando al mismo tiempo título y texto a la vez, me lleva a pensar en un acercamiento de su lírica a lo *camp*, que Susan Sontang define como "modo de seducción, que emplea amaneramientos susceptibles de una doble interpretación; gestos llenos de duplicidad, con una intención chistosa para el conocedor y otra, más solemne, para los de fuera" (SONTANG 1966: 316). Este uso del paréntesis por parte de Núñez, abarcando título y texto, extraña, por novedoso. Pienso asimismo que su uso es irónico, Núñez ironiza sobre la importancia que un miembro de la generación anterior, la *generación de los 50*, Francisco Brines, concede al paréntesis cuando éste aparece por ejemplo en un poema, "El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pesaro", del libro de Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte* (1967). En este poema, el propio título se integra en el cuerpo del poema como si fueran unos versos más del poema ("La razón de todo lo que hemos expuesto, en el caso del

título de Carnero, es clara: sin título, el conjunto de los versos es el único plano real; con el título, este conjunto es sólo plano figurado, y los versos vienen a significar algo muy distinto. La transmutación es doble, pues el título, que en sí mismo es sólo una bella frase que describe una situación directa, se carga, con la lectura del poema, de una significación trascendente (ya hemos visto que ética), paradigmática, como si fuese el modelo de una manera de concebir la vida" (...) "Guillermo carnero ha sabido sorprender en esta ocasión al lector, y descubriarnos que lo ha hecho a la manera clásica: conmoviéndole" (BRINES 1972: 4 y 7)). En la composición de Núñez, en "Plegaria" concretamente, dicha plegaria también conmueve y el paréntesis acaba viéndose como modelo de una forma de concebir su vida, en transición, indeterminada.

Por todo ello, y volviendo al título, "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)", creo que éste conecta 1974 con la producción poética anterior. Pero repito: niega ("**No** tengo aquí (...)/ **ni** (...)./ **No** preciso (...)/ **ni** (...)// Puede ser que **ni** sea necesario/ apagar// **No** sé qué hacer con el papel" (vv. 1-4, 8 y 10)).¹³⁵ Se tiene por lo tanto que atender a otros órdenes, no sólo al orden del poder (la administración holandesa). También en los versos 11 y 12, a través de la ironía, el yo no sabe qué hacer con el papel en el que se afirma "«los mercenarios/ cobrarán del botín»". Se deja traslucir la idea de que posiblemente a los mercenarios, individuos que trabajan sólo por dinero y no por poder, quizá no se les pague

¹³⁵ Las negritas son todas mías.

tampoco. Por tanto, se niega el dinero también, aquí el salario. Sin embargo, lo más importante es que tras hacer un inciso en el poema "(El sultán de Tidor prometió ayuda)" (v. 7), se dice que "Puede ser que ni sea necesario/ apagar la citada insurrección" (vv. 8-9). Esto demuestra que para este yo la orden del poder—de la administración holandesa en este caso— consiste en sofocar la insurrección que se ha producido en algún lugar de ultramar.

Por otra parte, toda insurrección se produce para negar un orden establecido, el de un sistema de poder. Al expresarse en esta composición que quizá "ni sea necesario/ apagar la citada insurrección", aparece la desgana, negándose hasta la negación, lo que indica un cierto sentido anárquico de la existencia. El viaje, a través de la imaginación, está proponiendo así un lugar, en ultramar, donde la libertad, aunque sea el resultado de una impostura poética, se pueda realizar. Los dos últimos versos, 13 y 14, eneasílabo y heptasílabo respectivamente, ofrecen una certeza alegórica: "Lo que de veras necesito/ es abrir un paréntesis". Dos versos estos que funcionan como amplificación, ya que remiten al sentido oculto del propio título del poema, "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)": abrir un inciso en la mitad de la realidad en la que impera la orden, la norma, como presión del sistema establecido. Además, "Abrir un paréntesis" no sólo denota, sino que connota, porque es el viaje mismo y una necesidad sincera del yo, que, a través de la imaginación, se trueca en *otro poético* (Núñez).

Precisamente la expresión "Lo que de veras necesito/ es abrir un paréntesis" le delata. La alocución adverbial "de veras" me devuelve a aquella otra del verso 1 de "Te dijera de veras alegría" (29P 25).¹³⁶ Se impone así la emoción ante un estado de cosas. Este estado es negativo, como ya se pudo ver en *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*. Esto hay que entenderlo dentro del contexto político español de 1974. Tras el magnicidio del presidente del gobierno, Luis Carrero Blanco, en 1973, Carlos Arias Navarro le sustituye en la presidencia el 2 de enero de 1974. Arias Navarro hereda la situación siguiente: continuo estado de excepción, importante subversión de la oposición democrática (en la clandestinidad), depauperación física de Franco, enquistamiento de las fuerzas ultraconservadoras, máxima represión por parte de los aparatos policiales del Estado y fuerte incremento de las acciones terroristas (E.T.A., G.R.A.P.O., F.R.A.P. por un lado y Guerrilleros de Cristo Rey y otros muchos grupúsculos de extrema derecha por otro). Todo esto pone en entredicho la seguridad nacional y magnifican la fragilidad del régimen franquista. Ante este panorama, Núñez prefiere acudir a otras estampas, a otros lugares bastante alejados de la realidad.

La situación política del momento y la censura dificultan mucho la expresión en libertad. Sin embargo, pienso que la poesía, al ser un género literario de minorías, escapa muchas veces al control

¹³⁶ El subrayado es mío.

del poder. En este contexto sociopolítico, el viaje es posible por lo tanto, y no tiene por qué simbolizar ni mucho menos evasión de la realidad, ya que puede plantear también la innovación. De hecho, el propio contexto político de 1974 así lo pide. Cito unas palabras de Arias Navarro, pronunciadas el 12 de febrero de 1974, día de su investidura como presidente del gobierno, ante el pleno de las Cortes: "los españoles, y el gobierno el primero, han de acostumbrarse a entender que no es lícito, como hemos venido diciendo hasta ahora, continuar transfiriendo sobre los hombros del Jefe del Estado la responsabilidad de la *innovación política*. (...) El consenso nacional en torno al régimen, en el futuro, habrá de expresarse en forma de participación" (Victoria PREGO 1995: 83-84).¹³⁷

En relación con este discurso, conocido como el "espíritu de febrero", José María García Escudero afirma que "era la primera vez que en el lenguaje vencedor se hablaba en lenguaje civil para hombres civiles" (GARCÍA ESCUDERO 1987: 159), lo que era toda una innovación. El lenguaje mudaba, cierto, pero también lo hacía el de Núñez en 1974. Por eso, quién piense que en *Estampas de ultramar (1974)* "ya no hay valores contrapuestos ni actitud combativa, sino sólo nostalgia" (Miguel CASADO 1999: 16), yerra. En "Entusiasmo de un joven demócrata" (*EU* 145) por ejemplo, se acoge y recicla el tópico revolucionario del buen salvaje, que, desde la armonía de la naturaleza, canaliza su proyecto de organización

¹³⁷ La cursiva es mía.

política. En éste, partiendo de unos versos entrecomillados ("«La miel de las abejas de Florida/ es más suave y sutil que vuestra miel:/ Nuestras abejas liban del ajenjo/ lo que da un leve aroma amargo muy agradable/ No tienen reina ni aguijón: son libres/ y enteramente inofensivas/ De ellas hemos copiado nuestras instituciones» (vv. 1-7)), Núñez, a través de la alegoría, parece manifestar un entusiasmo democrático veladamente republicano en 1974. Por eso el poema lo acaba así, en tres alejandrinos: "Y, orgulloso del triunfo que se leía en sus ojos,/ me cogió por el brazo y me empujó al camino/ en tanto que entonaba los primeros compases..." (vv. 8-10).

Este poema, "Entusiasmo de un joven demócrata", termina ejemplificando y justificando la opinión de un Elías Díaz: "son muchos, en efecto, los libros y las revistas (relativas sobre todo a temas y cuestiones españolas) que todavía no pueden editarse ni venderse en nuestro país. Y la traumatizante autocensura y los usos del criptolenguaje, del leer y escribir entre líneas, siguen causando efectos perniciosos en la cultura y en las mentes de los españoles" (DÍAZ 1974: 167). A esto, además, habría que añadirle el tono mediocre de las letras españolas en 1974 (José María CASTELLET 1976: 164).

A ese "leer entre líneas", que cita Elías Díaz, responde también la apertura del paréntesis ("Lo que de veras necesito/ es abrir un paréntesis"), porque leer con imaginación es viajar, entre líneas o entre paréntesis. Los cuatro primeros versos de "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)"

(EU 123) ("No tengo aquí que transportar bagajes/ ni pertrechos, soldados, municiones,/ mujeres. No preciso tres canoas/ ni procurarme otra o dar recados") consiguen revelar un sentido nuevo: Núñez quiere ir ligero de materiales expresivos. En esto consiste el viaje, en el desplazamiento de una lengua poética, de la del período de los últimos 60 y principios de los 70, a otra, la de *Estampas de ultramar*, de 1974.

Una opinión de Tomás Sánchez Santiago es interesante a este respecto ("el degenerado lenguaje de los *mass-media* se extingue en este segundo libro [se está refiriendo a *Fábulas domésticas* (1972)] de Aníbal Núñez y, a partir de este momento, el poeta retomará sus supuestos teóricos. Sólo un amago, que permanece inédito, hará renacer el ejercicio de refundición, la técnica del "collage" en el libro *Estampas de ultramar*" (SÁNCHEZ SANTIAGO 1987: 85)).¹³⁸ Sin embargo, no la comparto totalmente. En *Estampas de ultramar* (1974) sí hay *collage*, por ejemplo en la segunda estrofa entre paréntesis de "Colonización de Australia" (EU 125): ("(Pues la naturaleza salvaje, en primer término,/ y la hasta cierto punto disculpable/ ferocidad de quienes consideran/ violado el sentimiento de independencia/ que, sea cual fuere el grado/ de civilización, todos los pueblos/ tienen... (vv. 6-12)), pero dicha estrofa se explica sólo desde el portentoso manejo de la lengua por parte de Núñez, algo que le viene de su constante trabajo como traductor.

¹³⁸ Los corchetes son míos.

Por otra parte, creo que la "recuperación del lenguaje periodístico de finales del siglo pasado [s. XIX] —afirma también Tomás Sánchez Santiago—, basado en las suculentas revistas de viajes decimonónicas, en un neomodernismo que intentase enlazar el charlestón con la decadencia del mundo colonial ultramarino" (SÁNCHEZ SANTIAGO 1987: 85)) no se realiza esta vez encajando textos decimonónicos en las composiciones de *Estampas de ultramar* (1974). Además, estoy de acuerdo con Miguel Casado cuando afirma que este libro no está cerca "de mundos tan llenos de dureza como los retratados por Marguerite Duras, por ejemplo, en *Un dique contra el Pacífico* o en otras novelas suyas" (CASADO 1999: 187). Es lógico, Núñez no ha viajado y vivido allí, no tiene constancia de esos lugares. El viaje que él propone no es real, físico, sino imaginativo.

En *Estampas de ultramar* (1974), concretamente, el viaje se inicia con "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" y acaba con "Epílogo: Magnífico balance" (EU 146-147). Entre ambos poemas, por tanto, se abre un enorme paréntesis de treinta y un poemas que desarrollan la temática del viaje. Dicho viaje es la travesía de su imaginación, y su tensión radica en que, a partir de una serie de estampas, el yo va estableciendo por un lado una geografía cartográfica en la que abunda la expresión nominal (Bathurst, Norfolk, Queensland, Singapur, Ceylán, Yodrmíyr Valley, Melburne, Shanhai, Pekín, Ten-Tsin, Chicago, Wisconsin, Minesota, Mongolia, Conchinchina, Salt Lake City, Siberia, Osaka, Vermont, islas Tuamotu, Argelia, Georgia, Florida y Denver); pero también, por otro lado, consiste en la

aportación de una geografía de la emoción. A ésta están respondiendo sin duda los últimos versos de "El viaje llega a feliz término" (EU 124-125): "El humo del vapor/ me indica mis deberes/ a bordo// No están lejos/ las costas europeas y no acierto/ a explicar mi emoción" (vv. 11-16). Aunque pienso que esta emoción no aparece, como cree Miguel Casado, porque la primera lectura de *Estampas de ultramar* (1974) haga "pensar en lo ojos de un niño, encantado por lo exótico, demorándose en sus menores detalles, ajeno a valoraciones, simplemente dejándose llenar los ojos por la escena que mira" (CASADO 1999: 164).

En 1974 Núñez cumple treinta y cuatro años de edad, no es un niño ya, ha alcanzado una madurez poética y *Estampas de ultramar* (1974) es el reflejo de ella. Es verdad que el niño, cuando se pone delante de una estampa o de un cromó popular, se deja encantar por el color. Núñez también, pero lo hace con ironía, como ocurre en "Paradisea papua" (EU 124): "La hembra no tiene nada de notable/ sus plumas pasan/ del blanco al beige por gradaciones suaves" (vv. 1-3). Después escribe acerca de la belleza del macho, pero acaba el poema con estos dos versos: "Pero para cazarlas, sorprenderlas,/ es del todo preciso ir vestido de gris" (vv. 14-15). Añade por lo tanto el procedimiento de la ironía. El ojo de Núñez no es el ojo de un niño ya, sino la mirada de un adulto. Ante la estampa, Núñez se sorprende, pero a través de su ingenio también sorprende al lector. Hay una comunicación más perfecta, pues, que la que ofrecería un niño. Conviene señalar esto, es importante.

Además, la comunicación se consigue a través de una buena expresión. Para esto se impone el yo en *Estampas de ultramar* (1974). Pero lo hace de otra forma a como lo estaba haciendo en sus tres primeros libros, *29 poemas* (1967), *Fábulas domésticas* (1972) y *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). Concretamente, en *Estampas de ultramar* (1974) el poder del yo se centra en la manipulación de la expresión, con un tipo de lengua poética que raya el viejo estilo de los diarios de bitácora o de viajes. Un ejemplo de ello es "Relato del Barón de Hubner en la delegación de Rusia sobre su sueño de la infancia" (EU 133-134), en donde se describe, a partir de otra estampa, un viaje a China, a Pekín:

"(...) De repente
exclamaciones de sorpresa salen
de la boca de todos. Detenemos
los caballos. Enfrente de nosotros
bajo el disco del sol se extiende hasta perderse
de vista una muralla inmensa

Por encima
de la sombría muralla
asoman las colinas del Palacio de Estío
y a lo lejos
confundiéndose casi con las nubes
las cordilleras de Mongolia"
(vv. 10-21)

Frente a sus tres primeros libros, *Estampas de ultramar* (1974) se construye lejos del tiempo que Núñez está viviendo. La imaginación suscita otro orden que se proyecta mediante un cambio de expresión. Núñez parece necesitar otra en 1974, una expresión poética que se fundamente en la espera de que algo surja de la

palabra, porque si no se espera nada de la palabra, el resultado quizá sea que ésta tenga que salirse del diálogo, quedando inútil, sin posibilidad para establecer la comunicación pertinente (M. M. BAJTIN⁵1992: passim).

Tampoco hay que olvidar que *Estampas de ultramar* (1974) se escribe en lo que se ha dado en llamar la "pretransición". Por eso sostengo aquí que si bien es cierto que en *29 Poemas* (1967) y *Fábulas domésticas* (1972) la expresión se utilizó para crear un tipo de lírica solidaria con unas circunstancias sociales —informando de la manipulación de los medios de comunicación—, y en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) se usó para crear mensajes próximos a la propaganda ecológica, en *Estampas de ultramar* (1974) sin embargo, la expresión cambia de registro y se produce otra "normalidad".

Todo esto me hace creer que la expresión poética de *Estampas de ultramar* (1974) acaba constituyéndose en una cadena lingüística de anormalidades ("el hecho de que el escritor ha abandonado sus registros habituales de hablante y ha adoptado otro nuevo, en el cual incluso las palabras y los giros más comunes, por haber ingresado en otro sistema, han cambiado de valor." (Fernando LÁZARO CARRETER 1973: 48)).

No obstante, no se trata de que Núñez en *Estampas de ultramar* (1974) se separe del "registro habitual de hablante", sino más bien verifica una negación: dice "no" al registro del hablante porque se

sabe consciente de que está escribiendo poesía, no transcribiendo una conversación de la calle. En *Estampas de ultramar* (1974) se abandona cualquier injerencia de la expresión oral, se vuelve a la escritura, a la literatura impresa, a todas "esas prosas de viaje del siglo XIX –afirman Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí–, con las que [Núñez] se formó en la infancia la vocación de un escritor que, de manera llamativa, eludiría toda clase de turismo en su madurez"¹³⁹ (OP 119). La fiabilidad de este testimonio, de los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, hace pensar que la expresión poética en *Estampas de ultramar* (1974) es el viaje.

El yo ya no se expresa en *Estampas de ultramar* (1974) a través de una lengua poética tan directa a nivel semántico ni tan complejo a nivel sintáctico, como ocurría en sus tres primeros libros. Al escribir Núñez acerca de estampas concretas, la expresión se hace descriptiva y más asequible para el lector. Aunque haya, eso sí, alguna ocasión en que Núñez se permita la licencia explicativa, como ocurre en "Reunión general junto a los géiseres" (EU 144-145), en donde se cita a pie de página, lo que sorprende mucho, sobre todo porque esta cita se escribe también en verso:

Proclamados individuos honorarios
a M. W. Blackmore*, viajero inglés
que había prestado
impagables servicios a nuestra expedición
y a Mr. Moran,
distinguido pintor que reprodujo

¹³⁹ Los corchetes son míos.

con talento los puntos pintorescos
de la región

Propuse

—y conseguí que se aceptara— el nombre
de Monte Hayden para el pico
que habíamos franqueado.

(vv. 1-2)

*A sus desvelos
se debe la excelente colección fotográfica
de tipos indios de
las Montañas Rocosas publicada
recientemente en Nueva York".

Este ejemplo apoya mi opinión de que en *Estampas de ultramar* (1974) no sólo hay influencias románticas, sino que su expresión también asimila e incorpora la tradición neoclásica del siglo XVIII. La expresión de *Estampas de ultramar* (1974) recuerda bastante la de un Gaspar Melchor de Jovellanos por ejemplo. Sus poemas se acercan mucho al lenguaje del ensayo. Conviene aludir aquí a que muchos de los ensayos escritos en los siglos XVIII y XIX recogen datos tomados a lo largo de años de investigación, durante los numerosos viajes realizados por insignes exploradores, y que Núñez también los nombra en sus composiciones (Oxley, Wills, Burke, King, Howitt, Saint Johnsbury, Barón Hubner, M. W. Blackmore, Mr. Moran y Doctor Hayden).

En *Estampas de ultramar* (1974), el lenguaje se cultiva, cejan las figuras, sobre todo las de pensamiento, y se observa por encima de todo un ritmo exquisito. En relación con ese ritmo, me parece pertinente traer a colación aquí a Fray Luis de León, muy presente en la tradición literaria salmantina,

cuando éste pedía que se escribiera la prosa con ritmo casi de poema, con cierta musicalidad.¹⁴⁰ Prosa de ensayo y ritmo poético se apuntan y entrecruzan en un fragmento lleno de equilibrio, en "Jardín botánico de Sidney" (EU 126-127):

ni una voz desentona; nada ocurre
desagradable; hay orden y bullicio

Se juega al cricket y se danza
Bajo los árboles comienza
la Edad de Oro.
(vv. 15-19)

Además, el hecho de que Núñez dedique mucho tiempo a la traducción, hace posible que los treinta y tres poemas de *Estampas de ultramar* (1974) incorporen las curvas becking que aparecen en los distintos libros de viaje que haya podido leer hasta 1974 ("las curvas becking (...) son las cualidades fisionómicas que se encuentran en el ritmo, la melodía y en los más diversos elementos biológicos, podríamos decir, de la lengua, del diálogo y de la poesía" (Roman JAKOBSON³1992: 104)).

¹⁴⁰ Cfr.: "(...) yo me incliné solo por mostrar que mí lengua recibe bien todo lo que se le encomienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar". Citado en la espléndida edición de Juan Francisco Alcina, también Fray Luis escribirá, en *Los nombres de Cristo*, lo siguiente: "porque no hablo desatadamente y sin orden, y pongo en las palabras concierto y las escojo y les doy su lugar; porque piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice como en la manera como se dice. Y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide, y las compone" (Fray Luis de LEÓN 1989: 44 y 65).

Pero no sólo de los libros de viaje, también de los libros de poesía de Rimbaud, que, al igual que en el de Núñez, *Estampas de ultramar* (1974), está muy arraigado el tema del viaje. Rimbaud escribe en "El barco ebrio" lo siguiente: "Cuando yo iba bajando por impasibles Ríos,/ sentí que no me guiaban ya los sirgadores:/ chillones Pielas-Rojas, tomándolos por blancos,/ desnudos los habían clavado a unos postes/ de colores" (OP II 377).

Núñez alude también a las tribus indígenas de los Estados Unidos de América en *Estampas de ultramar* (1974), pero de otra forma. En "Hombres y mujeres sioux (De una fotografía)" (EU 127), por ejemplo, el yo entabla una conversación con un cura "de la comunidad episcopal/ (joven recién llegado de Inglaterra)" (vv. 7-8), que le dice que "«Detrás de las montañas dicen/ que habitaban los Sioux»" (vv. 14-15). En "Main-Street (Salt Lake City)" (EU 136-137) les dedica toda una estrofa, segunda y última de esta composición:

 "Los antiguos señores de este suelo,
 los Utah,
 entran en la ciudad en grupos
 Detrás van sus mujeres
 Andan con la cabeza erguida y examinan
 los diversos artículos expuestos
 en los escaparates, conservando
 su aire de dignidad e indiferencia
 Sólo al ver los espejos pierden su gravedad
 y algunos lloran."
 (vv. 16-26)

En "Descripción de la tribu de los Pies Negros" (EU 145-146), Núñez, pese a su intento objetivo de describir la estampa, deja entrever sin embargo su

moral: "Los caballos son causa principal de las guerras/ que las tribus sostienen entre sí// Antiguamente, dicen los ancianos/ no había caballos y había paz" (vv. 1-4). Alejandrino y endecasílabos engrosan así la preocupación por los pueblos indígenas del norte de América ("Cuando los búfalos se extingan/ se extinguirán sus últimas hogueras" (vv. 19-20).

Con afán contextualizador, debo referirme aquí a los acontecimientos producidos el año anterior, concretamente el 27 de marzo de 1973. Doscientos indios Siux, miembros del American Indian Movement, ocupan un espacio estadounidense, Wounded Knee, durante sesenta y nueve días, en los que mueren tres siux por disparos de la policía y el ejército estadounidenses. Reclaman, en mitad de un espacio de progreso que no es el suyo, los derechos humanos más fundamentales: libertad de movimiento y educación. Me falta competencia para afirmar que Núñez estuviese informado de estos hechos, pero lo que sí me atrevo a decir es que dicho levantamiento está dentro del conjunto de reivindicaciones –entre otras muchas– que se producen en el contexto social y político de esos años de enorme protesta.

Por otra parte, este nuevo mundo del que nos habla Núñez en *Estampas de ultramar* (1974) no es tan nuevo ya, lo que fuera salvaje y virgen en la poesía de Rimbaud, ha dado paso, en la de Núñez, a la domesticación, como ocurría en sus *Fábulas domésticas* (1972) (CASADO 1999: 164). No me importa repetirlo una vez más, la expresión de *Estampas de ultramar* (1974) es el viaje. La tensión del viaje asimila muchos de los

temas que aparecían en sus tres primeros libros, entre ellos, el de la naturaleza. Ésta, como las tribus indígenas de los Estados Unidos de América, está esquilada por el hombre del progreso, que vendrá a asentarse en su espacio cuando exploradores, fotógrafos, naturalistas y científicos allanen el camino, como indica el título de un poema, "Con objeto de dotar nuestros museos" (*EU* 137): aunque a veces aparezca algún ejemplo en el que la llegada del progreso, a través de la temática del viaje, se interprete con un velo bastante romántico. Es el caso de "Una casa ambulante, Chicago" (*EU* 132-133):

¡No es un antojo de la fantasía!
esa casa se mueve, marcha (puesta
sobre una tarima que descansa
sobre unos rodillos, un caballo
y tres hombres, por medio
de un cabrestante, la deslizan). Sale
humo en la chimenea: sin duda se prepara la comida
Salen de una ventana
las notas de un piano. La Traviatta
acaba confundiéndose
con el rechinar de las vigas
¡Chicago!

(...)

Aquí nadie descansa, aquí la vida
no se para un segundo. Las macetas
tiemblan en la terraza de la casa ambulante."
(vv. 1-12 y 26-28)

Lo cierto es que la mano del hombre somete a la naturaleza, aunque a veces aparezca circunscrita a un sentido místico, como se observa en "Noches de Tremecén" (*EU* 143). En este poema, en Argelia concretamente, se dice que "El profundo silencio de

esas noches templadas/ tiene algo, no sé, de religioso" (vv. 9-10). Inclusive, el hombre acaba transformándola en espacio de represión. Así, en "Entradas y salidas" (EU 126), en relación con una isla situada en las antípodas, se dice que "Se ha preferido a todo la excelencia/ del lugar para penitenciaría/ Si tratan de escaparse/ por mar los deportados/ sus frágiles canoas/ romperán contra los arrecifes/ Si por tierra superan/ el cordón que los guarda,/ acabarán en manos de caníbales..." (vv. 1-9). Aunque la violencia se manifieste en alguna ocasión ["Más de una cabellera fue cortada" (v. 1) ("Saint Johnsbury (En Vewrmont) (EU 139-140)], la verdad es que desde las páginas de *Estampas de ultramar* (1974) se propone la paz, ya que como se expresa en "Yosemite Valley" (EU 128-129): "Sudores ha costado/ ultimar el tratado con la Naturaleza/ a la par excelente jardinero... (...) Ahora un quitasol es todo el arma/ que de llevar habéis" (vv. 9-11 y 15-16).

La mirada de Núñez tiene reminiscencias románticas, porque se vuelve hacia el pasado, a sus estampas de infancia, desde las que realiza su viaje, en un intento claro de recuperación de la palabra por la palabra, sin otra intención que la originada por la imaginación poética. *Estampas de ultramar* (1974) es la impostura de un edén personal, creado por Núñez con pretensiones no de evasión, como se pudiera pensar en un primer momento, sino de huida hacia adelante. Se está tratando de dar respuesta a cierto muro, sito en medio de un tiempo, "buscando la salida de poderte decir/ rescatadas palabras" (en "Te dijera de veras alegría" (29P 25)). Habrá que esperar a 1974, a un

poema de *Taller del hechicero* (1974-1975), "Tim O'Sullivan, America's forgotten photographer" (TH 224-225), para saber que también el viaje lleva consigo no el paraíso, sino el infierno de su destrucción:

Es impasible la belleza, deja
navegarse el cañón a nunca vistas
embarcaciones y la nieve hollarse
a su primer fotógrafo

Si hubieran
sabido -y los paisajes virginales...-
que el *cazador de sombras* lo que iba
era a abrir el camino a los venenos,
ni así hubieran sabido mostrarse menos bellos
el cañón y la nieve y el paisaje

y sus fotos.

Estampas de ultramar (1974) se sitúa en un presente, en un tiempo concreto, porque el tema que trata -el viaje- se presta a expresar las circunstancias del contexto sociopolítico español. Su expresión, tranquila y equilibrada, señala una moralidad oculta, necesaria ("Lo que en estos momentos está en juego en todas partes, y, por supuesto, también en nuestro país (ni tan aislado ni tan diferente como a menudo se ha presentado), es la necesidad de un nuevo orden de convivencia que erradique toda forma de violencia del orden social y jurídico. Probablemente, en momentos como los actuales, tales propuestas son utópicas. Pero, en cualquier caso, es la meta que debe tener presente el poder, como fin último y deseable, si no quiere verse en un engranaje de imposible salida" (Editorial de *Cuadernos para el diálogo* 1974: 5-8)). Moralidad, ética..., aunque haya momentos que no lo parezca, como en "Shanghai" (EU 130-131), cuando Núñez

escribe: "Pero hoy los pesadores/ de té y sus delicados/ artilugios de peso son el símbolo/ de la justicia" (vv. 6-9).

Pese a todo, el viaje termina con un magnífico balance en *Estampas de ultramar* (1974), porque con él se ha conseguido, a través de la imaginación, restituir a la realidad del presente (de Núñez) los nombres que el lenguaje positivista había depauperado y desvalorizado, como así se indicaba ya en "Sobre la efímera existencia (epílogo)" (FD 80-81) ("mil tratados/ de geología y botánica registran/ los nombres de las piedras y las inflorescencias/ (la más pequeña hierba está clasificada)" (vv. 8-11)). La imaginación acaba recuperando lo exótico y lo sorprendente, de ahí la recurrente formulación nominal de flores y plantas: "ajenjo", "orquídeas", "araucarias", "bunyas", "anona", "mangustán", "damaras" y "pamplémuses" ("pequeños naranjos cuyas flores/ son del tamaño de camelias" (vv. 3-4), que se enumeran en "Un par de notas tomadas en la plantación del general" (EU 139)). Hay clasificación, sí, pero ésta es el resultado del viaje, de la preocupación por la palabra, que en sí misma derrocha belleza, produciendo y desarrollando emoción, sentido último de estas *Estampas de ultramar* (1974).

En efecto, el viaje acaba con un magnífico balance, y se ha podido realizar (no sin ironía): 1., "una carta geográfica completamente nueva" (v. 4) dibujada por los topógrafos, 2., añadir a la colección entomológica "un capítulo curioso/ a la distribución de los insectos" (vv. 7-8) redactado por los naturalistas,

y 3., "un grueso/ volumen con el título "Flora/ del Colorado"" (vv. 10-12) hecho por los botánicos. Pero el balance es otro también: la importante expresión de un conocimiento, de un salto cualitativo. Con *Estampas de ultramar* (1974) Núñez prepara su lírica para algo, y, además, parece prestarse a un sentido nuevo: que se sepa mirar más allá de las palabras. Pienso que Núñez, en 1974, es consciente de que está asistiendo al auge de un panorama donde el escepticismo lingüístico de fin de siglo (las palabras no corresponden a los objetos que representan) ahonda en la crisis de pensamiento y en el consiguiente –aunque de modo contradictorio– retorno al lenguaje (Simón MARCHÁN FIZ 1992: 225 y 227). Por eso el tema del viaje es tan importante.

En relación con ese retorno al lenguaje, *Estampas de ultramar* (1974) centra su discurso en la expresión (en el lenguaje, si se quiere), materia prima de la poesía. Núñez abre un paréntesis en su expresión, pero también en la realidad que lo circunda. En este paréntesis se recupera la función metalingüística, como así se desprende de la última estrofa de "Shanghai" (EU 130-131): "Aunque queda quien sigue/ prefiriendo el efecto deletéreo/ de las adormideras y abanicos/ de indescifrables signos a la dulce/ palabra *concesión*" (vv. 19-23). El último verso además se ofrece a ello, ya que se dirige al código, y no sólo se señala, sino que se remarca con cursiva.

Por otra parte, también el paréntesis recupera el valor metafísico de la vida. Así, en "Para el día de acción de gracias" (EU 131-132), bajo la aparente descripción de un viaje a través del curso

irregular del río Pei-ho en una primera estrofa de ocho versos, se pasa a otra, de un sólo verso, un alejandrino: "De recodo en recodo lentamente avanzamos" (v. 9). La irrupción en la composición de la largura de este alejandrino, con un hemistiquio antes de "lentamente", rompe el discurso: alejandrino y palabra acabada en *-mente* terminan refiriéndose no sólo a la lentitud de las aguas del Pei-ho, o a que el viaje va lento, sino abundando más bien en otra lectura oculta: que la vida es avanzar lentamente, una afirmación además muy contextualizada, porque el poema está describiendo el Oriente asiático.

Asimismo, el alejandrino ("De recodo en recodo lentamente avanzamos") sería un verso más, quizá, sino fuera porque a continuación del mismo aparece, con la misma extensión, una línea de puntos ("....."), que aunque no la he computado como un verso más, debería haberlo hecho, porque es importante, ya que es una elipsis que corta el discurso (el viaje, la expresión); pero también aporta el sentido metafísico último al que me vengo refiriendo: la lentitud de la vida, o, si se quiere, del tiempo, porque éste se detiene, y hace reflexionar.

Bajo esta apariencia superficial, inclusive frívola, de la lírica de *Estampas de ultramar* (1974), se atisba también el principio de ese algo al que me refería páginas atrás: la alegoría. Para poderla observar, el lector de *Estampas de ultramar* (1974) tiene que participar inteligente y atentamente a través de la imaginación. Tiene que hacer un esfuerzo, ya que

si no lo hace, *Estampas de ultramar* (1974) perdería mucho de su poder poético. De ahí su importancia, pese a que muchos de los críticos de su lírica hayan pasado de puntillas por este libro, lo que demuestra un desinterés palpable por el tema del viaje o por su imaginación.

Este viaje de la imaginación que es *Estampas de ultramar* (1974) ha sido tan importante, que se extenderá hasta un libro como *Alzado de la ruina* (1974-1981) (obsérvese que este libro y *Estampas de ultramar* (1974) comparten una misma fecha de referencia: 1974). En "Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad" (AR 259-263) por ejemplo, el viaje se va reiterando de forma inusitada. Cito a Núñez: "esta noche en que hacemos proyectos de viaje" (v. 17), "no sólo de viajes a la desesperada", "No, aquí nada es disperso: aquí callamos/ todos alrededor de un mármol nada mítico/ pensando en los viajes que no haremos" (vv. 23 y 49-51). Por último, este poema termina con unos versos que apuntan una claudicación:

"mañana, sin los dioses en contra, aún el calor
la luna casi entera
serán los que convoquen, los que animen
secretamente al viaje, al gesto
que, a escondidas y casi como quien
una causa traiciona, hay que tramar
para poder salir de estas murallas cálidas."
(vv. 132-138)

Todos estos ejemplos transcritos sirven para demostrar que *Estampas de ultramar* (1974), años después, acaba convirtiéndose en un intertexto fundacional. En 1987, año de la muerte de Núñez,

Claudio Rodríguez escribe en "Casi como una carta urgente": "¿Se cumplió tu afán viajero -Wells Fargo & Company?" (RODRÍGUEZ FER 1987: 10). La fiabilidad de este testimonio, en relación con la cita "Wells Fargo & Company", exige volver a "Main-Street (Salt Lake City)" (EU 136-137), donde el viaje de su imaginación le lleva al mítico West estadounidense. Aquí se dice que "Tirada/ por diez caballos, una diligencia/ de la Wells Fargo & Company/ atrae nuestra atención" (vv. 12-15), lo que demuestra que el tema del viaje es fundamental, no sólo en su obra poética, sino también en su vida personal. El viaje, por tanto, como los paréntesis ortográficos que lo simbolizan en *Estampas de ultramar* (1974), supone una desconexión con la realidad a través de la imaginación ("Lo que de veras necesito/ es abrir un paréntesis").

1.3. EL AMOR.

Las distintas expresiones del poder (propaganda franquista, publicitaria, etcétera) dificultan el desarrollo de la expresión poética. A través de éstas, el poder consigue fragmentar la realidad, imposibilitando su acceso. El yo se encuentra así frente a un futuro sin expectativas, paupérrimo, sin conocimiento.

Por otra parte, el control que ejerce el poder sobre la sociedad impone un tipo de discurso limitado y poco permeable que evita irracionalismos capaces de establecer zonas específicas de ambigüedad. Por tanto, todo lo subjetivo se desecha, proponiéndose sólo la objetividad como fundamento del orden. Esto, concretamente, es lo que rechaza el yo. Resultado de ello es que el yo recupere el tema del amor. Lo hace en un libro, *Casa sin terminar* (1974).

En este libro se introduce ya la alegoría desde el título, *Casa sin terminar* (1974). Si se sustituye en él la palabra "casa" por la de *amor*, el contenido del libro queda fijado. El amor está sin ultimar, algo que el infinitivo "terminar" potencia sobremanera. Además, aunque la casa sea una palabra habitual en la lírica de Núñez, no importa demasiado que ésta sea algo más que un edificio aquí, institución o sede en la que se puedan desarrollar integración y homogeneización (CASADO 1999: 112). La casa sobre todo es un símbolo clásico de protección.

Sin embargo, al situarse la lírica de Núñez en un tiempo postmoderno, dicha "casa" se convierte en

"prefabricado" (v. 6) en "(Octavo consejo de Hesíodo)" (CASA 181), porque su discurso integra lo clásico démodé, "casa" es "prefabricado" y es además el "hogar" de esa *dona* que no le corresponde con su amor. Su casa, su amor es falsa/o. El discurso acaba integrando en el mismo nivel lingüístico palabras clásicas y modernas, actuales.

En el mismo poema, "(Octavo consejo de Hesíodo)", en el verso 10, aparece otra palabra, "cosmético", que aparte de "sepultar" (por "ocultar") el cierzo de la *dona*, también potencia mucho la falsedad del contexto social en el que se sitúa la casa y la emoción amorosa que se trata. Además, la palabra "cosmético" me recuerda mucho a aquella muchacha urbana, también "cosmética", que aparecía en "Un autobús urbano rumbo al centro" (29P 28-29). Como un Ovidio por ejemplo, Núñez asimila y recicla así, desde la ironía, la preocupación por la cosmética para el rostro femenino (para todo esto he seguido la extraordinaria edición de Enrique Montero Cartelle de *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, OVIDIO ²1991).

Todo está tendiendo a la apariencia, a un falseamiento de la verdad, de lo real de la situación. En "(Octavo consejo de Hesíodo)", esta *dona* desconsiderada no es concretamente trasunto de la Isabel Freire de un Garcilaso de la Vega, tampoco de la joven Merry Fine de poemas y libros anteriores, que tenía su casa de verano sita en la Girard Avenue, en West Falmouth (Massachusetts). Esta *dona*, esta *femme fatale* de *boite* tiene un "nuevo prefabricado" en el que

parece colarse un gato –alegoría del yo–: “habrá gato encerrado un invisible/ maullido tutelar sin cuerpo” (vv. 11-12).

Llama mucho la atención los tres endecasílabos con que acaba este poema: “maullido tutelar sin cuerpo; cuerpo/ hiede entre los cascotes de la casa/ inacabada, fiel, ahora su tumba” (vv. 12-14). En ellos la iteración “cuerpo” por un lado y los tres nombres con que acaban dichos endecasílabos (*cuerpo*, *casa*, *tumba*) por otro, subrayan el enorme interés alegórico de Núñez. La doble isotopía *cuerpo* es igual a *casa* por una parte y *casa* igual a *tumba* por otra –sabedor de que *casa* es la alegoría del amor [*casa*, entre *cuerpo* y *tumba*]–, los relaciona: *casa*→*prefabricado*→ **falsedad**, ésta hace que el *cuerpo* (del yo) se interprete finalmente como *tumba*, lo que termina potenciando una vez más el sentido negativo de su lírica. Asimismo, al estar *inacabada*, sin terminar esta casa, el yo permanece sin amparo, y este desamparo, concretamente, me hace pensar en un ser frágil, inestable en mitad de un contexto, el que sea (ya volveré sobre él).

La inestabilidad aparece ya desde el primer poema del libro, “Un móvil de animales marinos: siluetas” (*CASA* 179-180), en donde se acota un espacio/territorio en el que la *dona* es el centro de la situación poética, del yo y de la misma alegoría, porque todos (“siluetas/ de ballenas sonrientes cachalotes delfines/ jabonosos marsopas focas morsas/ lobos marinos con aletas” (vv. 2-5)) son elementos de “un móvil de animales marinos (v. 1). Ante este grupo

de bestias marinas, el yo termina siendo también "pelotita *inestable*/ en el hocico suave de la foca"¹⁴¹ en medio de "la escurridiza/ veleidad de tu fauna/ voraz y no feroz donde deriva/ mi cerebro estepario –ya borroso– en ablando" (vv. 17-18 y 22-25). Qué lejos se está aquí y qué cerca (en cuanto al tiempo sólo) de *Elegía*, poema acabado de escribir en febrero de 1973, en el que se aludía a una mujer fallecida y que proponía la amistad como valor fundamental, estable ("a la ronda de vinos de una a dos/ en fin a la camilla cuando lluvia" (*OP II* 69)), entre Núñez y sus amigos.

Por otro lado, la propia estructura de *Casa sin terminar* (1974) cristaliza dicha inestabilidad. El libro se divide en dos partes, de once y diez poemas cada una, pero las composiciones de una y otra parte se enumeran de distinta manera. Los poemas de la primera parte lo hacen a través de números romanos y los de la segunda mediante arábigos.

A medida que se avanza en la lectura de *Casa sin terminar* (1974), el tema del libro se ve con más claridad: se trata del amor imposible. Sin embargo, no aparecen en él amantes, sino amador (el yo) y *donas*, que no le corresponden en su amor. Digo *donas* y no *dona*, porque en una primera lectura se podría pensar en una única relación amorosa, ya que "Queda escrita la historia para ser olvidada" (v. 1), como se dice en "Queda escrita la historia para ser olvidada" (*CASA* 190). Esto no es así, porque la composición siguiente, "No hay dos sin tres: que la tercera venga" (*CASA* 190),

¹⁴¹ La cursiva es mía.

demuestra que las dos partes –con distinta enumeración– responden a dos historias de amor independientes la una de la otra (“No hay dos sin tres: que a la tercera venga/ no la vencida ni la vencedora/ Sí la necesitada y necesaria:” (vv. 1-3)), aunque comparten, eso sí, la imposibilidad amatoria.

El amor es imposible en *Casa sin terminar* (1974), pero parece serlo como fórmula literaria (poética). Una palabra como “cabeza”, por ejemplo, me hace creerlo así. Aparece citada en tres poemas de la primera parte, concretamente en “Un móvil de animales marinos: siluetas”, “(Y desde aquel entonces...)” y “Has ganado, mujer, y tus trofeos”.

En “Un móvil de animales marinos: siluetas” (CASA 179-180) “cabeza” se cita mediante un sinónimo, “cerebro” (“veleidad de tu fauna/ voraz y no feroz donde deriva/ mi cerebro esteparrio –ya borroso– en ablando” (vv. 23-25)); en “(Y desde aquel entonces...)” (CASA 183-184) su expresión directa se elude a través de la imagen (“los cielos ornamentan día tras noche/ –donde hiedra y laurel antes ciñeron–/ el encefalograma de la Tracia”¹⁴² (vv. 9-11); y, por último, en “Has ganado, mujer, y tus trofeos” (CASA 185) aparece dos veces, en los endecasílabos “(un corazón maltrecho una cabeza” y “(corazón y cabeza que te amaran)” (vv. 2 y 4). Esta reiteración constante de esta palabra, “cabeza”, acaba fijando y centrando el tema del amor, porque por él se acaba perdiendo la cabeza. Pienso que Núñez está asimilando la temática amorosa de un Propercio, al que lee antes de 1974 y acaba de traducir

¹⁴² La cursiva es mía.

en abril de este mismo año para la editorial Balneario escrito, porque todas estas *donas* desdeñosas que aparecen en *Casa sin terminar* (1974) remiten a la Cintia de la lírica de Propercio.

Los ejemplos de esta influencia de Propercio son numerosos. Así, en "Bajé a la cueva tapizada ciego" (CASA 182), al enamorado lo encontramos bajando "a la cueva tapizada ciego/ donde tus nuevas risas y tus sorbos/ -que soñara algún sol trozos de heno-/ fantasmales fulgían y violáceos" vv. 1-4). Esa "cueva tapizada", a la que el enamorado llega y baja, es la *boite* de moda. El yo se oculta aquí tras la apariencia, falsa, de un *dragón* ("un dragón pellizcando un vaso gélido/ puede nunca dejar de delatarse" (vv. 5-6)), que además es y permanece espectador/expectante de "lo imposible": "Dar por perdido lo perdido sigo/ sin darlo y seguiré: desesperada/ fidelidad pratense hasta en la huesa" (vv. 7-9). Núñez está recogiendo y reciclando de esta forma el tópico de la persecución amorosa de la lírica de Propercio, concretamente de su *Elegía* II 26 (cito por la traducción del propio Núñez, en *OP II* 247): "Si mi muchacha quiere ir por el ancho mar, la seguiré" (vv. 29-30).

Versos como "(...) ceguera llamo ahora/ el perseguir el rumbo de tus ojos" (vv. 6-7), de "Mi corazón es un avión perdido" (CASA 183), también recuperan el motivo de la persecución amorosa, pero esta vez influidos por el mito de Eros y Psique de *El asno de oro*, de Apuleyo ("Psique, en el preciso instante en que él iniciaba su ascensión, se cogió con ambas manos a su pierna derecha; la desgracia pretende

acompañarlo en su carrera por los aires y, así colgada, quiere seguirlo entre las nubes hasta el fin del mundo; agotado por fin, se deja caer al suelo" (APULEYO 1978: 159)).

Esta referencia al mito de Eros y Psique ya la observé en "Una vez de arco iris" (29P 27-28), sólo que allí aparecían fundidos en un abrazo. Todas estas alusiones al mito tienen su porqué. Núñez se sirve del mito (o del cuento) como desvío semántico, porque de lo que se trata es de ocultar: el yo es así "dragón" (pág. 182), "cigarra" (págs. 182-183) o "Ícaro" (págs. 183 y 191), mientras que la amada es "Pandora" (pág. 181), "Alción" (pág. 185) o "Cenicienta" (pág. 188). El mito contribuye a revelar un mundo donde la poesía quiere transformar lo real (Luis CERNUDA 1975: 31); aunque el mito en Núñez es mito ironizado ("El mito ironizado nos indica cómo la modernidad puede recontar el viejo relato con una sorna y un escepticismo extremado" (Carlos GARCÍA GRUAL 1999: 188)).

La mención al mito a través de la expresión poética de Núñez termina manifestando una desconfianza en todas esas expresiones actuales y racionales (propaganda franquista, publicitaria, etcétera) que el sistema está proponiendo en 1974. Se habla con mucha ligereza de barroquismo en su expresión. Es cierto que palabras como "fazañas" (pág. 182), "desque" (pág. 187), "hijuela" y "palafrenero" (pág. 189), por ejemplo, apoyan dicho barroquismo, resultado de su individualismo, de sus constantes injerencias subjetivas, que nunca desaparecen. Aparecen en "Descalza Cenicienta uno tras otro" (CASA 188-189) por

ejemplo: "Descalza Cenicienta uno tras otro/ zapatos que ~~—qué rabia—~~ no te ajustan" (vv. 1-2); o en "Miran al sol tus flores sus peciolos" (CASA 187-188): "**Hasta aquí bien:** Y el sol sigue mirándote" (v. 4).¹⁴³ Sin embargo, antes que de barroquismo en *Casa sin terminar* (1974), habría que hablar de manierismo renacentista, apoyado en una expresión "rebuscada" y que no es aún "impresionante y conmovedora" (Emilio OROZCO 1981: 75), en donde se disuelven las fronteras entre lo real y lo fantástico. Así, una palabra como "centauro" (pág. 189) aparece al lado de otra como "soluble" (pág. 184) o de expresiones como "jamás de los jamases" (pág. 188). La tensión amorosa, por tanto, se va expresando en *Casa sin terminar* (1974) a través de diferentes niveles de lenguaje (culto, publicitario o coloquial), algo que remite a la expresión lírica de sus tres primeros libros.

El control del lenguaje por parte del poder hace que aquél esté muy fiscalizado, sin fisuras, impermeable ante cualquier manifestación subjetiva. Inteligentemente, Núñez propone el amor como tema en *Casa sin terminar* (1974), lo irracional y subjetivo por antonomasia. El amor se presta a establecer así el espacio sobre el que se articula una aproximación al conflicto, expresado mediante el binomio represión/libertad.

En su tiempo, en 1974 concretamente, *Casa sin terminar* (1974) plantea la estrategia de su expresión lírica. Así, alegoría y mito, ya tratados, se analizan

¹⁴³ La negrita es mía.

como procedimientos poéticos que permiten la aparición de la subjetividad, la opinión del yo. En este sentido, *Casa sin terminar* (1974) está muy en la línea de *Estampas de ultramar* (1974), porque prosigue con el recurso de la imaginación para romper el control y la alienación del yo por parte del poder. Desde "Un móvil de animales marinos: siluetas" (CASA 179-180) por ejemplo, la imaginación, como potencia creadora, se subraya a través de "un móvil de animales marinos" (v. 1) que debe estar colgado del techo de su habitación, algo que me recuerda mucho a aquel jarrón con un manojo de flores situado en la cocina, que aparecía en "Ciencias naturales" (FD 77-80).

En "Un móvil de animales marinos: siluetas" – entre la enumeración de esta composición y el primer verso– se ofrece una cita entre paréntesis ("«*Mobile Marine Animal*», *made in Japan*") que sirve como indicio y como punto de partida para la imaginación. El resto ya se sabe: el *mobile* es el objeto que permite la alegoría, el movimiento ("al soplo más liviano/ del efluvio del aire comfortable" (vv. 7-8)) que hace posible la comparación entre los animales de ese *mobile* alrededor de un elemento central, una foca, y la fauna humana en torno a su amada.

Como en "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" (EU 123), en "Un móvil de animales marinos: siluetas" se niegan también las distintas acciones que el poema propone: "no queda rastro/ (...) de fiereza" (vv. 10 y 12), "No hay intemperie ni en la blanda/ civilizada atmósfera mar de sales de baño" (vv. 13-14), "no mata el filo/ que se

añora" (vv. 21-22). Casi todas las composiciones de *Casa sin terminar* (1974) tienen esta característica de la negación, que al final producen dos resultados: o la *nostalgia* del "país donde nunca/ volverán a encontrarse dos colores" (vv. 6-7), como se dice en "Eran líneas de azul todos los ríos" (CASA 186), o la *derrota* porque "Has ganado, mujer, y tus trofeos/ (un corazón maltrecho una cabeza/ hecha trizas) lo anuncian" (vv. 1-3), como se afirma en "Has ganado, mujer, y tus trofeos" (CASA 185). Por eso ya "No irá a verte mi sed llevo conmigo/ el agua necesaria" (vv. 5-6) (citado en "F.N." (CASA 191)).

Frente a la represión, el empeño de la libertad exige la negación, sobre todo en un contexto social que está proponiendo un sentido reaccionario del amor. Para poder ver esto, conviene acudir a un libro como *Taller del hechicero* (1974-1975), que comparte con *Casa sin terminar* (1974) el mismo año de redacción, 1974. Bastantes poemas de su sección "Amores" proyectan la "sentimentalidad" de su tiempo. Cada uno de ellos va añadiendo una serie de circunstancias que imponen un sentido negativo al amor, que lo hacen imposible además. Cito por ejemplo "Dedicatoria" (TH 226), en donde los "planes de urgencia" (v. 4) imposibilitan el espacio -la naturaleza- para el amor. En "Amantes reaccionarios" (TH 227), conseguido el amor, los amantes desprecian "lo que pasa en el mundo" (v. 29). En "De largo" (TH 229), el amor es boda y ésta termina con el enamoramiento a través del aburrimiento ("La dueña de las sedas esquivo los estrépitos" (v. 3). Por último, en "Seguridad en puertos separados" (TH 230) el amor ni se nombra: "Un trazo discontinuo delimita la

zona/ donde la prohibición de echar el ancla/
persistirá mientras existan ruinas/ y un póstumo
peligro de que el amor estalle" (vv. 3-6) ("Como si la
evocación de lo amoroso –explica Miguel Casado– tuviera
que hacerse desde la prevención y las defensas; refugio
en sentido recto, el amor es el verdadero lugar de la
vida, donde ésta existe; apenas puede nombrarse, sin
embargo, dentro del tejido de relatos absurdos e
inconexos que ocupan el día. *El amor permanece en un
espacio mental [subjetivo] y desde ahí lo impregna
todo, pero no se le puede hacer presente* (CASADO 1999:
166)).¹⁴⁴

Coetánea a *Casa sin terminar* (1974), la
lírica de *Taller del hechicero* (1974-1975) muchas veces
reafirma el sentido negativo que impregna el tema
amoroso, pero también 1974. Así, "Encuentros" (TH 230),
de la sección "Amores", abunda en ello: "Tibio yeso tus
ojos tienden sobre/ mi corazón en ruinas: rapidísima/
reconstrucción de un templo a ti abogado". Lo que me
hace pensar que estos poemas responden a la misma
emoción, de no correspondencia amorosa, de que
participan los de *Casa sin terminar* (1974). Estos
poemas de *Casa sin terminar* (1974) los interpreto como
restos poéticos, desechados y recuperados para *Taller
del hechicero* (1974-1975).

En *Taller del hechicero* (1974-1975), en la
sección "Homenajes", los dos endecasílabos que
conforman un poema como "Se casa J. R." (TH 224), me
sirven para apoyar la hipótesis de la recuperación de

¹⁴⁴ Los corchetes y la cursiva son míos.

poemas. Núñez escribe en dicho poema que "En el ajuar descarta no del todo/ un trapecio volante y dos espuelas". Aquí la palabra "espuelas" me devuelve a las espuelas que aparecían en "Usar manos cruzadas como estribo" (CASA 189): "No, mis manos no pueden/ acariciar espuelas" (vv. 5-6). Así se explica, mediante una sencilla palabra, "espuelas", como dos libros están relacionados entre sí. En uno y otro está presente el mismo objeto con el que el poder somete al amor la espuela. Por tanto, a través de "espuela", de un símbolo de poder, se ofrece la idea de que en 1974 el amor es imposible, no es libre, porque está coaccionado por un sistema político, el franquista, que lo reprime.

Asimismo, la referencia al carácter simbólico de su lírica se apunta –no sin ironía– en "«El contexto es, sin duda, un objeto asimbólico»" (TH 226-227), título éste que se toma prestado de Roland Barthes. En relación con él y con el contexto al que se refiere, éste, al parecer, no proporciona símbolo alguno, pero sí ofrece al menos los referentes necesarios para aproximarse a la situación amorosa del momento. Sólo gracias a muchos de los poemas de *Casa sin terminar* (1974) se consigue el objeto simbólico, que es, extrañamente, la expresión poética. Ésta plantea muchas veces la subversión, en "La hormiga y la cigarra" (CASA 182-183), por ejemplo, se trata la servidumbre, en relación con el orden del hormiguero; aunque el orden no tiene por qué implicar necesariamente la ética. Aquí la moralidad de la hormiga, sustentada en el trabajo, es inmoral, porque se dedica al "pillaje de savia/ del pozo que cigarra cimbalera/ abre" (vv. 3-5). Núñez se está alejando así del pragmatismo de la fábula de sus

tres primeros libros, de su moralina final, casi siempre entre paréntesis ["(y susceptible desde luego/ de confusión escarnio y venta libre/ para aderezo de cualquier obrera/ del hormiguero revolucionario)" (vv. 14-17)], ya que la "Cigarra nada pide/ ni va al grano ni canta aduladora/ fazañas de nadie" (vv. 8-10)].

En "La hormiga y la cigarra" Núñez está aprobando la honestidad de la cigarra, alude a su ética, porque sin egoísmo canta para todos, por eso se subraya que "He aquí la historia verdadera" (v. 12). Vive el presente sin preocuparse del futuro (es el viejo tópico del *carpe diem*). Su acción, cantar (interpreto aquí la alegoría *cigarra* por *poeta*), proyecta el desorden porque el canto no se hace con una finalidad específica, no se produce para conseguir algo concreto, es una acción exclusiva del presente ("es el verano/ sin fin que sin fin vibra" (vv. 10-11)). Con la reiteración aquí de "sin fin" se consigue poner de relieve el valor ético, porque no hay bondad si ésta se practica para algo, con interés. Además, la expresión del poder no aprueba este tipo de discursos alejados de lo establecido. Su moral impuesta, históricamente codificada, expulsa del sistema a esta clase de sujetos sin moralidad, consiguiendo que sean vistos por la sociedad como inútiles ("cuenta/ inútil del collar sin servidumbre" (vv. 12-13)).

Por tanto, que un poema como "La hormiga y la cigarra" –bastante apartado de la temática amorosa por cierto– acabe incorporándose a *Casa sin terminar* (1974), se debe fundamentalmente a que sirve como contexto social al amor, se presta a proponer un

espacio de "sentimentalidad" donde el sentido desinteresado aflore, en claro paralelismo con mi aproximación a la sección "Amores", de *Taller del hechicero* (1974-1975). Prepara el espacio para que se potencie el sentido abierto, de apertura, de la tensión amorosa, en libertad, capaz de anular cualquier tipo de represión de lo subjetivo. Por eso una composición como "Alción hija del viento ave marina" (CASA 185), después, ejemplifica esa necesidad que tiene el yo de un amor sin condiciones:

Alción hija del viento ave marina
que sólo anidas cuando la bonanza
pones tierra por medio echas postigos
si llega la tormenta

mala hija
del huracán y vuelves
después de desatadas las espumas
a pescar con tus besos en las ondas

Y -no te lo esperabas- encontraste
el mar abierto a un ave que no pone
condiciones al agua -a ti cerrada.

Es lógico que Núñez, en *Casa sin terminar* (1974), busque este desinterés en el tema del amor. La expresión poética de este libro connota un particular estado represivo, está marcado por él. Núñez sin embargo lo aprovecha. El sentido de posesión, por ejemplo, está muy presente en "Habrá dueño y señor de tu paisaje" (CASA 180). Aquí lo que se posee -de forma alegórica, por cierto- refiere a elementos cercanos al espacio de la naturaleza:

"Habría dueño y señor de tu paisaje
beneficiario de tu fruto franco
paseante por tus bosques
bebedor de tus aguas que son suyas
 guila pescadora de tus ojos
y cordero paciente de tu val"
(vv. 1-6)

Si el yo es amo de algo, lo es sólo de las emociones negativas de la amada: "yo, lejano zahor  de tu agua oculta/ amo del aguacero intempestivo" (vv. 15-16). Se trata de marcar los límites de un espacio (" l, dueño del terreno y su contorno/ conoedor del pago palmo a palmo" (vv. 13-14)), el del amor, al que es imposible acceder como ocurre con la realidad, porque tiene dueño y señor; aunque todavía no es propiedad. Por eso en "Bajó a la cueva tapizada ciego" (CASA 182) el yo expresa su opinión diciendo que "Dar por perdido lo perdido sigo/ sin darlo y seguir : desesperada/ fidelidad pratense hasta en la huesa" (vv. 7-9), algo que irremediablemente conduce a la desesperación, al malestar y al desencanto, sobre todo porque, como se expresa en "Lluvia para tu sed quise siempre" (CASA 188):

Lluvia para tu sed quise siempre
y fui granizo criminal y piedra
de rayo y fui granizo
quebrador de tu tallo de tan débil
considerado más hermoso
Quise
ser lluvia su frescor o su tibieza:
nunca tu carcelero
jamás de los jamases tu verdugo
ruina de mi cosecha de esperanza.

Conviene señalar que con versos como "Dar por perdido lo perdido sigo/ sin darlo y seguiré: desesperada", Núñez consigue filtrar en sus composiciones la tradición temática del amor. Recupera la poesía de un Catulo por ejemplo, de quien es traductor, asimilando y refundiendo su experiencia lírica en relación con este tema, aunque al final lo contradiga, Catulo escribe en "VIII. *Miser Catulle, desinas ineptire*": "Desgraciado Catulo, deja de hacer locuras/ y lo que ves perdido dalo por perdido" (sigo la traducción de Núñez, en *OP II* 269). Por tanto, Núñez elige al clásico, pero lo transforma. De ahí su individualismo.

Concretamente, lo que más me llama la atención de la lírica de un Catulo es la falta de posesión del objeto/sujeto amado, porque Lesbia en ningún momento parece estar sometida ni a su esposo ni a su amante, Catulo. El amor podría parecer libre si no fuera porque Lesbia es muy interesada, como las dos *donas* que aparecen en una y otra partes de *Casa sin terminar* (1974). Catulo, como Núñez, tampoco aprueba el pago por el amor, cito "XLI. *Ameana puella defutura*": "Ameana, la muy jodida,/ me pidió diez mil contantes/ (...) no está en su sano juicio la muchacha./ No preguntéis qué tiene;/ sólo alucinaciones a menudo" (*OP II* 279). Desprendimiento económico y generosidad amatoria parecen ser, por tanto, dos constantes en las líricas de Núñez y Catulo, cuando se expresa la tensión amorosa.

Por otra parte, es lógico pensar que el dinero estimula y facilita el tráfico del amor,

revelando su cariz posesorio, de dependencia, debido al contexto social y económico en el que se produce, el Estado del Bienestar, del que indudablemente la ética de Núñez no participa. En "Usar manos cruzadas como estribo" (CASA 189) se reitera una vez más ese desinterés por la posesión, tras decir que "Usar manos cruzadas como estribo/ para enseñorearte en tu montura/ es hijuela que ocultas y disfrazas/ cuando te monta tu palafrenero", se dice que "No, mis manos no pueden/ acariciar espuelas" (vv. 1-4 y 5-6). Recuperando otra vez la palabra "espuelas", aquí se encaja como todo un símbolo de sometimiento, de falta de libertad que finalmente se desprecia: "Búscate otro/ perrito que te ladre en plenilunio/ otro centauro para tus paseos" (vv. 7-9).

En la sección "Amores", concretamente en "En" (TH 228), se abunda también en ese desinterés, cito: "En el anochecer tu ausencia traza/ un mapa fidedigno de nuestro territorio". En estos dos endecasílabos ni siquiera se expresa la palabra *amor*, Núñez opta por escribir "ausencia". Con ello pretende destacar que "lo imposible" -aquí sería la ausencia del amor (lo inmaterial de lo inmaterial)-, paradójicamente, es capaz de establecer límites, trazar un mapa a "lo imposible", el territorio del amor, porque éste está ausente, sin interés y, sin embargo, está ahí. Lo paradójico en/de su expresión está buscando no sólo una salida a lo éticamente desinteresado, sino también revelar en el contexto social y político, 1974, la necesidad de aspirar siempre a "lo imposible", sentido último que se desprende de todo ello.

En efecto, acceder a la realidad es imposible, pero lo es también porque la expresión poética de *Casa sin terminar* (1974) no es fácil, como no lo es tampoco la del poder, que es su espejo y reflejo. Concretamente, la expresión poética de *Casa sin terminar* (1974) es una involución, algo que me recuerda mucho la expresión publicitaria utilizada en *Fábulas domésticas* (1972).

Núñez, aparte del uso de la alegoría y del mito, emplea una expresión abigarrada que dificulta el acceso al amor. La ambigüedad expresiva es importante. Así, a través de proposiciones que afirman y niegan a la vez, lo ambiguo aparece con especial transparencia. En "Un móvil de animales marinos: siluetas" (CASA 179-780), por ejemplo, "siluetas/ de ballenas sonrientes cachalotes delfines/ jabonosos marsopas focas morsas/ lobos marinos con aletas" y sus "garras" (vv. 2-5 y 5), "no están y están" (v. 6). También en "Hilo a cercén truncado no ni súbito" (CASA 184), aquí el azúcar "que se hiciera mi cuerpo/ y deshiciera/ en un paseo soluble hasta la nada" (vv. 3-5). Todas éstas son expresiones que expresan contradicción.

Todo esto es muy interesante. La contradicción aparece también en "Mi corazón es un avión perdido" (CASA 183), en donde se retoma el mito de Ícaro, especialmente entroncado con la lírica de un Garcilaso de la Vega [soneto XII (GARCILASO DE LA VEGA 1988: 186)] o de un Villamediana [sonetos 3, 27, entre otros (CONDE DE VILLAMEDIANA 1991: 79, 103)]. En este poema, la palabra "ícaro", aparte de escribirse con minúscula e incidir así en la desmitificación de la

palabra —expresada a un mismo nivel del lenguaje que el resto de expresiones, algo que recuerda mucho a libros anteriores a 1974—, permite además romper la cerrazón del discurso del poder, ya que por ella es posible conocer la verdadera realidad.

Por otra parte, el poema se abre con el endecasílabo "Mi corazón es un avión perdido" (v. 1) que centra el lugar donde el yo se desarrolla: la altura; aunque también se dice que está perdido, circunstancia incómoda, negativa [me recuerda esto el poema "Una vez de arco iris" (29P 27-28)]. Su conexión con los dos endecasílabos siguientes ("definitivamente para quienes/ piensan que estar arriba es volar alto" (vv. 2-3)), consigue que se acceda a la verdadera realidad: estar arriba no es volar alto, no implica el éxito→ *es estar perdido*. El yo parece haber escarmentado de la experiencia: "Ya no (...)/ nunca seré ícaro" (vv. 1 y 11), expresión ésta que está asumiendo la tradición poética española en relación con el mito icariano. El yo, aquí, parece tener en cuenta el consejo de un Francisco de Aldana: "Amigo, ¡guárdate/ del mal suceso de Ícaro o Fetonte!" (ALDANA 1985: 146-147).¹⁴⁵

¹⁴⁵ Resulta muy común la referencia al vuelo de Ícaro en la literatura española del Renacimiento, así se desprende de otro claro ejemplo, el soneto de Juan de Arguijo (cito por María Luisa PICKLESIMER PARDO, "El tratamiento del mito en la literatura del Humanismo (II)", en AA.VV., *Humanismo Renacentista y Mundo Clásico*, (a cargo de José A. Sánchez Marín y Manuel López Muñoz), 1ª ed., Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, pág. 323):

"Osaste alzar el temeroso vuelo,
Icaro, vanamente confiado
en mal ligadas plumas, y olvidado

Catorce poemas más adelante, concretamente en "F.N." (CASA 191), vuelve la contradicción, porque el yo, a través de la alegoría, es un "león camello", "niño" o "vergel eterno tras la puerta abierta/ para quienes bebemos en lo alto" (vv. 6-9). El yo en el que se insiste— Núñez conoce muy bien la lírica de Ovidio— no consigue conquistar el amor ("que toda mujer puede ser conquistada, la conquistarás; tú sólo tienes que tender las redes" (OVIDIO ²1991: 50-51)). Con la expresión "quienes bebemos en lo alto", Núñez está recuperando el mito icariano una vez más. Aunque la contradicción se interpreta mejor en un poema como "Hilo a cercén truncado no ni súbito" (CASA 184). En éste, en primer lugar se invoca a la muerte consoladora ("Muerte piadosa quise ayer tan sólo/ suave sopor y despertar en otra/ orilla [inserta aquí el mito de Caronte y la laguna Estigia] sin visita de rapaces// Tan sólo ayer" (vv. 6-9)),¹⁴⁶ después se dice "hoy pecho contra un cielo/ falsificado y basta tu sonrisa/ para saber que el cielo sobrevive" (vv. 9-11). Entre el sí y el no, entre la victoria y la derrota, el yo trata de borrarse en mitad de la tensión amorosa de *Casa sin*

del sano aviso, te acercaste a cielo.
Donde el ardor del que gobierna Delo,
deshaciendo tus alas, despeñado
te arrojó al mar, a quien tu nombre has dado,
y él sepultura a ti en el hondo suelo.
Por más cierto camino el sabio viejo
de tal peligro discurrió seguro,
y a Febo dedicó el humano templo.
¡Oh, si seguir supieras su consejo,
que no quedara en tu catigo duro
de las rendidas alas el ejemplo!"

¹⁴⁶ Los corchetes son míos.

terminar (1974), poema "Has ganado, mujer, y tus trofeos" (CASA 185):

Has ganado, mujer, y tus trofeos
(un corazón maltrecho una cabeza
hecha trizas) lo anuncian: has perdido
(corazón y cabeza que te amaran).

La ambigüedad se va imponiendo así —es la única imposición de Núñez— a través de la suma de iteraciones y reticencias, como ocurre en "Acabar tu retrato donde quedan" (CASA 187), en donde dejando a un lado que la acción cambia de significante pero no de significado ("quedan" por "faltan"), la cadena sintáctica es la misma en los versos 1 a 2 y los versos 7 a 8: "Acabar tu retrato donde quedan/ las manos" y "acabar tu retrato donde faltan/ las manos". Delante de los dos últimos versos transcritos aparece además la reticencia: "a querer decir cómo no sé cómo" (v. 6)→ ACABAR.

En "Acabar tu retrato donde quedan" aparece la imagen y la comparación imposibles: "(...) quedan/ las manos por hacer sería así como/ *seguir remando bajo el agua* algo/ parecido a un *alfil fuera de juego/ tratando de dar reina* (...)" (vv. 1-5).¹⁴⁷ Composición e imagen llenan de sentido la tesis de la fragilidad del amor (yo→ enamorado→ **alfil**) frente a la fuerza del poder (dona→ amada→ **reina**). Además, Núñez no puede emplear su sentido de la clandestinidad abiertamente, porque incluso éste —ante la fortaleza del poder— está muy instrumentalizado, como lo está también la tensión

¹⁴⁷ La cursiva es mía.

amorosa en el contexto sociopolítico de 1974, porque, como se dice en "Habrá dueño y señor de tu paisaje" (CASA 180), hasta el que es "dueño y señor de tu paisaje" (v. 1) utiliza el muro, la pared para escribir su sometimiento: "«somos felices»" (v. 8). Inclusive, hay iteraciones que niegan las mismas acciones, en este caso de "poder", lo que demuestra una vez más el grado de impotencia semántica de su expresión poética ante la expresión coercitiva del poder, se quiere y no se quiere, se puede y no se puede, como se refleja muy bien en "(Y desde aquel entonces...)" (CASA 183-184):

Orfeo lo supo un día de Capriconio
en que el cielo no hizo sin embargo
ademán ni siquiera de romperse
pero el llanto de Eurídice confesa
le ablandó los puñales **y no pudo**

Y no pudo cortar pero venganza
siempre engendró venganza mas venganza
más música es olvido"¹⁴⁸
(vv. 1-8)

Si a todo esto se le añade además la importancia de la expresión manierista por un lado, con versos como "-que soñara algún sol trozos de heno-" (v. 8) (en "Bajé a la cueva tapizada ciego" (CASA 182)), o "huyendo de la **luz** que **luz** les diera"¹⁴⁹ (v. 7) (en "Miran al sol tus flores sus peciolos" (CASA 187)); y, por otro lado, que las estructuras poéticas muchas

¹⁴⁸ La negrita es mía.

¹⁴⁹ La negrita es mía, con ella he querido que se revelen características de su estilo que, a mi juicio, ya comienzan a ser estilemas, por su reiteración constante, antes y después de 1974.

veces no cumplen la norma ortográfica porque se evitan las comas y el punto –el punto por ejemplo sólo aparece cuando es final en la última estrofa de los poemas de *Casa sin terminar* (1974)–; todo ello acaba produciendo un importante abigarramiento formal de la expresión. Toda esta estridencia a nivel sintáctico por una parte y la ambigüedad a nivel semántico por otra, subrayan el enorme individualismo de la expresión poética de Núñez en *Casa sin terminar* (1974), frente a los mecanismos de control del poder, que impone su expresión a todos los niveles.

Además, desde una consideración específicamente temática, el amor, en *Casa sin terminar* (1974), es amor crítico, porque a través de su expresión se plantea el estado de la situación, se logra subvertir el orden impuesto por los engranajes lingüísticos del poder. De todas formas, no se puede hablar de poesía hermética en *Casa sin terminar* (1974), porque aunque su expresión poética sea difícil muchas veces y el yo tienda a desaparecer, aquélla y éste se expresan y no se expresan, están y no están. Mediante la ambigüedad se está proponiendo la libertad frente a la represión. Como señala acertadamente Miguel Casado, la ambigüedad se justifica en poesía porque lo ambiguo es la libertad (CASADO 1999: 115).

Detrás de toda esta estrategia por parte de Núñez, de esos procedimientos recurrentes de su lírica (mitos, alegorías, reticencias, iteraciones, imágenes, arcaísmos, etcétera) que se emplean reiteradamente en *Casa sin terminar* (1974) y que consiguen que el amor se interprete como frustración, está la idea de fundar un

espacio –su expresión– capaz de escapar de la del poder y a través de la expresión poética. Desde la impostura del amor, Núñez, lejos del materialismo de un Herbert Marcuse (“no se puede amar en el fuego” (MARCUSE ⁵1984: 88) o del misticismo de un N. O. Brown (BROWN 1966: *passim*), irónicamente, acaba estableciendo toda una crítica al control que impone el poder.

1.4. EL CONFLICTO.

Definición de savia (1974) puede parecer a primera vista un libro más en la producción poética de Núñez, el tercero escrito en el año admirable de 1974. Personalmente, mi especial devoción por *Cuarzo (1974-1979)* lo había desplazado, eclipsándolo bastante.

Sin embargo, una conversación telefónica con Francisco Castaño, enorme conocedor de la lírica de Núñez, consiguió hacerme recapacitar, porque me hizo una encendida defensa de la trascendencia de este libro, considerándolo clave en su producción.

Tiempo después, al leerlo con más detenimiento en *Aníbal Núñez. Obra poética I y II*, acabó ratificando el especial interés de Castaño por *Definición de savia (1974)*. De hecho, el propio Castaño tuvo mucho que ver con la configuración final de la edición de Hiperión, respecto a ediciones anteriores de *Definición de savia (1974)* ("un texto fantasmático y bellísimo se coló en la configuración tipográfica de *Definición de savia*, sin que estuviera en los dos originales que A.N. preparó de este libro y que guarda hoy la familia; se trata del poema que comienza: "Aunque la sencillez de este motivo". Este es justamente el arranque de la coda al poema "Bodegón", que formaba parte originalmente del manuscrito *Clave [Copia, por tanto] de los tres reinos*. A.N. trasladó el poema "Bodegón" a *Definición de savia*, pero no a la coda, que tampoco pasó a formar parte de la edición extremeña de *Clave de los tres reinos (1974-1985)*. Francisco Castaño comprendió acertadamente que se debía restituir esta coda al conjunto de *Definición...*, dándole

ya una entidad de poema independiente. Como tal lo publicamos hoy" (OP 150)).

En un primer momento, *Definición de savia* (1974) puede verse quizá como un libro más de Núñez. Además, el propio título del libro, *Definición de savia* (1974), tomado de uno de sus poemas de igual título, "Definición de savia" (DS 174), incorpora la palabra "definición", con la que no deja de suscitarse ese intento de fijación, de determinación de la savia (*savia por naturaleza*).

Es verdad que dicha naturaleza sigue presente en este libro (como lo estaba en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974)), debido a que de las veintiocho composiciones de que consta, un alto porcentaje de ellas se centran en este tema, o bien se la elige (o sus elementos) para tratar otros temas. Esto es lo que me hace pensar en un posible paralelismo temático con *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). Ello es así quizá, pero de otra forma (ya volveré sobre el tema de la naturaleza más adelante).

A todo esto podría obedecer el conflicto. No soy el primero en proponer el conflicto en relación con *Definición de savia* (1974). Miguel Casado se ha referido mucho a él como "choque entre la organización social y la naturaleza", o entre "domesticación y libertad" o, inclusive, al conflicto amoroso concretamente, tanto en su conexión con *Definición de savia* (1974) como con *Casa sin terminar* (1974) (CASADO 1999: 112-113).

El problema del conflicto se intuye cuando se hace una primera lectura de *Definición de savia* (1974), pero después acaba siendo más que una intuición. Decía anteriormente que Castaño me había hecho recapacitar sobre la importancia de *Definición de savia* (1974); cierto, pero también el propio devenir de este trabajo me ha ido llevando a ello. Concretamente, el tema del viaje desarrollado en *Estampas de ultramar* (1974), primero, me ha servido para comprobar que la lírica de Núñez se ha ido desautomatizando de la línea de protesta de sus tres primeros libros, mientras que *Casa sin terminar* (1974), después, ha terminado confirmándome que el tema amoroso consigue hacer posible el lugar en que esa desautomatización se desarrollase con enorme autenticidad —aquí más a nivel de la expresión poética y no tanto del tema—, sin tantas cortapisas por parte del poder y sus mecanismos de control. Al final, *Definición de savia* (1974) lo interpreto como una fundamental piedra de toque, porque el libro parece fijar unos núcleos temáticos constantes que han venido desarrollándose hasta 1974 y que éste se encarga ahora de definir.

a) *La música.*

Definición de savia (1974), desde su primer poema, "Aquella música que nunca" (DS 151), no sorprende tanto por el contenido como por la forma en que se trata. Las composiciones con que Núñez abre sus libros son reveladoras, enganchan desde el primer momento. Más atrás, en este trabajo, me sorprendió mucho el primer poema con que se abría *Estampas de ultramar* (1974), "(Atendiendo no sólo a las órdenes de

la administración holandesa)", por su ruptura temática y parentética, lo mismo que el primer poema de *Casa sin terminar* (1974), "Un móvil de animales marinos: siluetas", por su poder de imaginación a la hora de hacer referencia a su objeto.

"Aquella música que nunca", concretamente, me sorprende porque fija un procedimiento retórico clave a partir de 1974: la **alegoría**. Adelantando contenidos, con ésta se institucionaliza el conflicto en su lírica. Desplaza, con mucho, a ese otro procedimiento retórico que era la ironía, y que, aunque se seguirá viendo, acabará adelgazándose bastante en su obra poética. Núñez es consciente de que con la alegoría "desrealiza" su presente, al igual que con la fábula, pero no tanto como para que el significado oculto deje de percibirse con un mínimo de esfuerzo intelectual. El significado está y no está, entre el sí y el no, como ya ocurriera en *Casa sin terminar* (1974). La alegoría, por tanto, es un procedimiento retórico que sirve para la trasgresión. Lo dejo aquí apuntado sólo.

Núñez parece darse cuenta de que es mejor la posibilidad de la trasgresión del lenguaje que transgredirlo definitivamente. Esto es fundamental, si además el motivo de "Aquella música que nunca" es la música, algo no aparecido hasta la fecha, pese a que en "(Y desde aquel entonces...)" (CASA 183-184) se pedía veladamente su presencia: "Y no pudo cortar pero venganza/ siempre engendró venganza mas venganza/ más

música es olvido" (vv. 6-8).¹⁵⁰ Por eso merece la pena citar íntegramente "Aquella música que nunca" (DS 151):

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

Este poema es ejemplo y ejemplar al mismo tiempo, porque de un lado recupera la "música" y, de otro, la falta de ésta sirve para revelar el conflicto. Entiendo aquí el conflicto siempre como **crisis**. Núñez sabe que en relación con la lírica la música ha sido robada por las prácticas del poder en el sistema, a través de la propaganda del régimen franquista, los publicitarios y los medios de comunicación social. Pienso además que tras la palabra "música" está la palabra *lírica*. Mantener esto hace que el poema se constituya en una enorme alegoría.

¹⁵⁰ La cursiva es mía.

Los dos versos primeros, enneasílabo y endecasílabo, de "Aquella música que nunca", son tajantes y demuestran lo que digo: "Aquella música [por lírica] que nunca/ acepta su armonía es armonía".¹⁵¹ En estos la negación "nunca/ acepta" implica negar, y decir "no" es ya una *marca* poética de su lírica. No cabe duda de que Núñez analiza el discurso mantenido en la realidad de su tiempo -1974- como un instrumento para la represión, como la simplona aceptación de una "armonía" (v. 2), fácil y machacona, para analfabetos totales o funcionales. Por eso no debe extrañar que la palabra "armonía" se repita hasta cuatro veces y la de "música" tres. La recurrencia "armonía es armonía" (v. 2) indica por un lado lo reiterativo, pero, por otro, articula una aproximación semántica mediante lo atributivo: la "música" es, por tanto, *armonía* en/es *armonía*. Se recurre a la naturaleza, y sólo la tranquilidad rítmica de las "olas" (v. 6) o de la "lluvia" (v. 10) -como se ve, elementos de aquélla-, "son melodía" (v. 17). La depuración del concepto/palabra "música" deriva, es consecuencia de la naturaleza y no del hombre. Además, la naturaleza se revela en la composición -desde la *imagen visionaria*- a través de proposiciones de relativo que explican:

"olas/ que saben que (...)" (v. 6 y ss.)

"lluvia/ que da su (...)" (v. 10 y ss.)

También es la música la "que nunca/ acepta (...)" (vv. 1-2). Las prosopopeyas abundan: las "olas" *saben*, la "lluvia" *da* y la "música" *no acepta*, también los "arpergios" *se miran* (v. 3), y lo hacen *en la luna*,

¹⁵¹ Los corchetes son míos.

por tanto están marcados por el narcisismo y su situación en la realidad es un estarse mirando a sí mismos *en la luna* (metáfora) = espejo, mientras que los "trinos" *se regalan* (v. 4), y arpegios y trinos *son sucia miel* (v. 5) gracias a una metáfora atributiva. Finalmente, en la última estrofa resolutive del problema, "olas" y "lluvia" darán con otra metáfora atributiva: "lluvia, olas/ son insatisfacción" (vv. 16-17). La música vuelve a aparecer también en "Salicio vive en tercero izquierda" (DS 153-154):

"Ni siquiera hay lugar para que sea
dulce el lamento, musical el llanto:
aire claro, alta cumbre, verde valle
alivian, glorifican, oxigenan
las lágrimas: las hacen respirables,
navegable a la luz la soledad..."
(vv. 1-6)

Aparte de las influencias de Garcilaso de Vega que apunta el poema, concretamente de la *Égloga Segunda* en que Salicio, cantor de las excelencias de la naturaleza, le dice a Albanio: "Albanio, deja el llanto, que en oillo me aflijo", o "Aquí está quien te ayudará a sentillo"; en "Salicio vive en el tercero izquierda", la queja y la apelación (por vía de la negación) de este Salicio urbano a que el llanto sea musical (v. 2) está en estrecha relación con la música de "Aquella música que nunca". Su reiterada alusión, por tanto, parece proponer por un lado que la música, al no haber un lugar para que el llanto sea musical —un territorio para ella—, está abocada a ser un espacio de utopía y, por otro, la música viene a concebirse como

un tipo de lenguaje dialéctico, porque organiza sus elementos a través de estructuras.

Deduzco de todo esto que sólo la música puede salvar a Núñez de la expresión poética de libros anteriores, o quizá del contexto cultural y poético en el que él, como coetáneo, está inmerso. Por ello sólo cabe remitir la música a un contexto social de conflicto, en el que aquélla es el hecho que lo desencadena. Creo que Núñez está teniendo muy en cuenta la poética de un José Hierro por ejemplo, cuando éste afirmaba que "El poeta siente como si le enterneciera el recuerdo de una música (...). Quisiera cantar esa música a los demás, hacerles experimentar la misma emoción (...)" (cito por Francisco RIBES 1952: 100). Además, con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, a Hierro, coetáneo de toda la "rehumanización" de la poesía española y, concretamente, de la llamada *poesía social*, se le ve como a un poeta que nunca despreció el lirismo en su poesía.

Detrás de los versos "Aquella música que nunca/ acepta su armonía es armonía", desde su inteligente y oculta "clandestinidad", se esconde todo un lema de rebeldía poética: aquella música que **no** acepta su armonía [realidad establecida] es armonía [verdadera realidad→ *libertad*]. La música, como es lógico pensar por otra parte, parece proponer así la escucha en un contexto social y político, la España franquista de 1974, carente de derechos y libertades públicas. Así se explica por ejemplo un poema como "Incidente en España (Homenaje a Cernuda)" (TH 222), de escasamente tres versos: "-¿Qué ha ocurrido?/ -No

acierto/ a explicar cómo Mozart no ha podido evitarlo". Apelar a Mozart aquí, a su música, cuando el músico se cita en un alejandrino, me parece de una inteligencia poética sublime, no carente de la sutil ironía de Núñez. La música acaba siendo así escucha, sin ésta no es posible lo que en el contexto es imposible *antes de y en* 1974, la palabra y su sentido.

En relación con esta falta de escucha, "La fiesta" (CUARZO 300-301) es asimismo un extraordinario ejemplo de ella. Antes de pasar a analizarlo, conviene incidir en que *Cuarzo* (1974-1979), como ya ocurriera con *Taller del hechicero* (1974-1975), en estrecha conexión con *Definición de savia* (1974), comparte con éste último la misma fecha de inicio de redacción, 1974.

En "La fiesta", aparte de que 1., "En la fiesta no hay sitio (el brillo ocupa/ el lugar del silencio) para el habla" (vv. 1-2), 2., "Se enmudece" (v. 3), 3., "un anfitrión despoja/ al hombre de su voz, la pliega o pide/ un discurso brillante donde luzca/ en lugar del vacío" (vv. 7-8), y 4., de que la atmósfera esté hecha "de palabras/ eruptadas" (vv. 7-8),¹⁵² la música está presente porque paradójicamente no lo está, la expresión "No hay música" se repite dos veces (vv. 8 y 11). Finalmente aparece la contradicción, pero también la perplejidad, a través de un tipo de verso,

¹⁵² Aquí se ve la importancia que Núñez concede al sonido en su lírica. En la palabra "eruptadas" por *eructadas*, se incluye la falta de ortografía, adrede, con objeto de amplificar la expresión del contenido. El fonema /p/, oclusivo labial, es más fuerte sonoramente que el fonema /c/, oclusivo palatal. Además, "eruptadas" es un vulgarismo.

el alejandrino –como en el verso tercero de “Incidente en España (Homenaje a Cernuda)” (TH 222), que es formal y esencialmente musical: “por más que haya una orquesta para así demostrarlo” (v. 12). La música es el hecho que desencadena y revela el conflicto, que hasta 1974 ha estado desarrollándose encubiertamente: la represión.

No me extraña, pues, que la música sea un importante motivo en la lírica de Núñez, porque ésta es capaz de canalizar la “desinstrumentalización” de su lírica. De ahí la importancia de un poema como “Tablilla” (TH 218-219), al que ya me he referido en otro lugar (Joaquín HERRERO 1995: 75-76). Cito “Tablilla”:

Amo de la escritura cuneiforme
-independientemente del sentido
del mensaje- la música
que en la arcilla las cañas -siempre fueron
musicales las cañas- han escrito
independientemente del escriba
si él no tuvo que ver con las riberas.

En éste se afirma con toda claridad que se ama “la escritura cuneiforme” (v. 1) –la materia expresiva–, lejos de la posible “instrumentalización” de la expresión y del contexto social, político y cultural al que se pueda estar refiriendo toda escritura (“-independientemente del sentido/ del mensaje-” (vv. 2-3)). Se ama sobre todo la identidad “música” (v. 3) = *emoción* que la herramienta de la escritura [“las cañas”, que “siempre fueron/ musicales las cañas” (vv. 4-5) en la arcilla] se ha encargado de producir, “independientemente del escriba” (v. 6),

sobre todo porque "él no tuvo que ver con las riberas" (v. 7), en clara referencia al contexto social sin música en 1974.

Todo esto explica la enorme preocupación de Núñez por la música a partir de *Definición de savia* (1974), que no sólo se confirma en el plano temático, sino también en el de la expresión. La música pasa a ser así una especie de catalizador, como lo fuera la Guerra de Vietnam en libros anteriores a 1974. Si en aquéllos había una propensión palpable al orden métrico, a partir de *Definición de savia* (1974) se constata sin embargo una tendencia al ritmo poético, subrayada en varias acciones retóricas a través de:

1., una sustitución o eliminación de signos ortográficos. Destacan por un lado dos composiciones: "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175) y "Advenimiento" (DS 170), que se recuperan en *Cuarzo* (1974-1979) y en *Clave de los tres reinos* (1974-1985) respectivamente, bajo el título de "La belleza arrebatada las palabras que intentan proclamarla" (CUARZO 301) el primero y sin título el segundo;¹⁵³ y, por otro lado, el poema "Ramas de roble ardan hasta el amanecer", fechado en 1977-78 (OP II 101-102), que pasa modificado a *Primavera soluble* (1978-1985) bajo el título "Vino el que regresaba desde los altos pastos, el que de musgos sabe" (PS 374).

¹⁵³ El título del poema de *Definición de savia* (1974), "Advenimiento", en *Clave de los tres reinos* (1974-1985) desaparece y pasa a titular una sección, la II, de este libro: ADVENIMIENTO.

La corrección ortográfica consiste en eliminar unas veces puntos suspensivos proclives a la reticencia, como los que aparecen en los versos 13 y 15 de "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175) ("la maleza en el suyo— la del símbolo...", "cercena gestos imperecederos..."), que se sustituyen por punto y aparte y coma en el de *Cuarzo* (1974-1979). También en éste último, concretamente en el verso 17 ("de edificios de sangre."), se añade un punto y aparte en donde no lo había, en el de *Definición de savia* (1974).

Consiste también en la supresión de los signos —ortográficos— de exclamación y de interrogación, que aparecen por ejemplo abriendo y cerrando la primera, segunda y parte de la tercera estrofas de "Advenimiento" (DS 170), y que en "Cómo ha venido esta mañana" (CLAVE 347-348) no se observan.

Otras veces es la simple eliminación de comas, como ocurre en el verso 2 de "Vino el que regresaba desde los altos pastos, el que de musgos sabe" (PS 374): "por sus pétalos suave discurre la plegaria", cuando en "Ramas de roble ardan hasta el amanecer" (OP II 101-102) aparecía con ellas: "por sus pétalos, suave, discurre la plegaria" (v. 2).

Este tipo paradigmático de asíndeton —ortográfico— lo he visto bastante a partir de *Definición de savia* (1974), concretamente en "Justo cuando comienza a atardecer" (TRINO 325): "rosa el tedio la línea de la imaginación" (v. 5); en "Todo lo que es del cielo, lo cruza, en él gravita" (CLAVE 346):

"la noche el mar lo informe" (v. 20) y, por último, en "Qué manos han de sostener la copa" (PS 370): "no enloquezca unos ojos los nogales no altere" (v. 5).

Todo esto termina contribuyendo mucho al dinamismo y musicalidad del ritmo poético, pero también señala el individualismo de Núñez a través de la forma, de influencias modernistas, cito en este sentido a un Rubén Darío: "la supresión de todo signo, a veces, ortográfico, los componentes quedan al influjo de la música personal, en la melodía indefinida o infinita", lo que acaba "creando en el ritmo un mundo fugitivo, pero que, en el instante de la percepción mental, se posee" (DARÍO 1989: 133 y 131).

2., a una reiteración de fonemas, que busca la suavidad musical del ritmo. Un ejemplo de ello aparece en "Justo cuando comienza a atardecer" (TRINO 325): "los oros y las aves, la alusión al asombro" (v. 4). Aquí se ve muy bien el dominio de la /o/ larga, sabedor Núñez de que lo abierto expande mucho mejor el sonido, lo mismo ocurre con la /s/ líquida que compone el morfema plural de cuatro de las cinco palabras que conforman el primer hemistiquio del verso: la /o/, la /a/ y la /e/ + /s/ dulcifican el sonido y lo hacen vibrar.

Sin embargo, tras el hemistiquio ("los oros y las aves,/ la alusión al asombro") llama mucho la atención el doble contacto de la /a/ con la /l/ en la misma sílaba, lo que hace pensar en una intencionalidad: Núñez pretende mantener el sonido /a/ en suspenso, como el aire, incidiendo en la altura

máxima de este "asombro", algo que lleva a imaginar la palabra *ala*. En "Primavera soluble" (PS 369) ocurre algo parecido: "**la arena que la lluvia tamiza en las vaguadas**" (v. 2). En este verso se puede apreciar que el sonido /a/ se extiende hasta comunicarse con ese otro diptongo /ua/ + /as/ con que termina el verso y consigue alargarlo, impregnándolo asimismo de melancólica y bucólica musicalidad.

En relación con toda esta reiteración fonética, me tengo que referir asimismo a otro ejemplo en el que aquélla consigue inteligentemente la armonía imitativa, "La puerta" (CLAVE 357-358): "**cae/ como cae el acanto no humillado/ del capitel**" (vv. 18-20). Aquí el sonido /ca/ + /ca/ remeda el sonido del acanto (esculpido en mármol) cayendo y golpeando la tierra, algo que se reitera en las palabras *acanto* y *capitel*. También el fonema /o/ ayuda con su aparición (cinco veces) a cerrar con sequedad el sonido, ya que esa /o/ cierra pertinentemente cuatro vocablos.

Por otra parte, en conexión con esto último, este sonido /cae/ paradójicamente se dulcifica en "Oración" (PS 372-373): "o **cae** en una urna de diamante durísimo" (v. 15). Núñez, aquí, lo hace preceder del fonema /o/ + la partícula adverbial *en*, cuya /e/ + la /e/ final de /cae/ alargan el sonido de la sinéresis haciendo que el efecto fonéticamente duro de /cae/ se anule bastante. Núñez así equilibra el sonido, con el que consigue equidistancia: o cae en / una urna de |dia|mante durí / simo. Además, como se aprecia, Núñez comienza el verso de una manera larga y suave y termina suavizando la dureza del diamante con un superlativo,

en el que el fonema /i/, al ir acentuado /í/, prolonga el sonido. Igual ocurre con *una + urna*. Para conseguir estos efectos sonoros tan suaves y delicados, Núñez une el fonema /e/ al de /r/, produciendo así hermosas aliteraciones.

Lo mismo ocurre en el verso 16: "si quiere conocér [cómo] la tarde es tiérna". Núñez juega aquí con el idioma: ese cómo, en mitad del verso, no sólo pregunta, sino que (se) sorprende. Lo fónico, que afecta al ritmo, se "semantiza" así.

Es muy común este tipo de aliteración, incluso con otras vocales + /r/, porque el sonido alveolar suaviza mucho cualquier posible dureza del castellano, como en "Mapa animado con ejemplos de lo que hubiera sido" (PS 373): "sería mirar, hacer, ser hecho, respirar luz y aire" (v. 4) y "ser metal o pisar cieno" (v. 11), o en "El aguijón -el pico rodea" (PS 375) por ejemplo: "más. La ternura amarga, el estupor de ser objeto invoca" (v. 5).

Los ejemplos, como se puede ver, son múltiples. Acabo con uno extraordinario, el que aparece en "Mapa animado con ejemplos de lo que hubiera sido" (PS 373): "el éxtasis de estar o de caerse qué tersura" (v. 10). En éste, no es extraño que la /r/ vaya precedida de fonemas no graves, como /a/ o /e/, ya que una consonante líquida como es el fonema /r/ es al mismo tiempo vibrante, la /a/ y la /e/ contrarrestan así el exceso de vibración y lo suavizan. Hay que darse cuenta de algo: que en un enorme número de casos, /ar/ o /er/ terminan siendo sílabas cerradas y que esa /a/ o

esa /e/ son trabadas y tónicas, influyendo mucho en el ritmo, y éste, a su vez, acaba influyendo en el principio del verbo genesiaco, porque son indefinidos, como se puede apreciar→ pura acción de presente (ser, pisar, mirar, hacer, etcétera). Todas estas aliteraciones acaban fomentando así la suavidad musical de sus ritmos poéticos.

b) *La didáctica.*

Además del motivo de la música, importante por ser la primera vez que aparece en su lírica, también cobra especial interés en "Aquella música que nunca" (DS 151) la recuperación de un punto de vista: la segunda persona del singular. Cito: "Tienes ejemplos en las olas" (v. 6) o "de la lucha/ contra tus propios ídolos" (vv. 14-15), lo que demuestra que Núñez se dirige a un tú, pero de una forma mucho más clara a como lo venía haciendo en libros anteriores, por ejemplo en poemas como "Te dijera de veras alegría" (29P 25), "Diana cazadora" (FD 76) y "¡Qué triste polvo echaste en la alameda!" (NNR 103).

En "Aquella música que nunca" ese tú tiene un sentido didáctico en el enneasílabo "Tienes ejemplos en las olas" (v. 6), algo que recuerda bastante a "Pedagogía" (NNR 90): "Dale el aire al laurel al pez el agua/ devuélve al arco iris/ su ábaco de colores (...)" (vv. 1-3). Sobre la didáctica se insiste asimismo en "Inutilidad del poeta didáctico" (DS 176), último poema de este libro:

La rosaleda del chalé mantiene
relaciones cordiales con la baja
maleza del camino

Esto bastaba
para hacer una fábula, un cuento edificante
sobre la abolición de las barreras
sociales por amor. Añadiríamos
que una abeja dorada es la correveidile
y que sin que lo sepa el jardinero
ha brotado un rosal al otro lado

La sola exposición de los detalles
de por sí moraliza: de su mera
contemplación surgió la moraleja,
la urgencia de escribirla
y un precoz sentimiento de sonrojo
intentando variar sin conseguirlo
el vuelo de la musa moralista

Esperamos...
que el lastre de verdad que la corona
la haga precipitarse y vuele libre
cuando haya perdido la cabeza
...sentados.

Este poema plantea la realidad como problema. Como dicha realidad es imperceptible, Núñez, tras la máscara de la ironía, pretende mostrarla, y lo hace a través de la alegoría: "La rosaleda del chalé mantiene/ relaciones cordiales con la baja/ maleza del camino." (vv. 1-3). Aquí, la burguesía, con su afán individualista, se aparta del resto de la sociedad en casas unicelulares (unifamiliares), que se sitúan, casi siempre, cerca del espacio de la naturaleza. Por tanto, todo lo que se considera importante, en este caso la familia, se aísla en un entorno propicio para que aparezcan el lenguaje –mejor, el diálogo– y el amor,

lejos de la sociedad (del pueblo), desprestigiada en el asfalto, en la ciudad. Por eso las palabras "rosaleda" (v. 1) y "maleza" (v. 3) no sólo denotan, sino que connotan también: "rosaleda" = burguesía, y maleza = pueblo.

Del mismo modo se articula asimismo una traslación de significado en "chalé" → **inmovilidad**, mientras que en "camino" → **movilidad**. Si aprovecho todavía más esto, y me acerco al casi siempre débil punto de vista psicológico, el espacio que ocupa el "chalé" es sin duda la *muerte* y el del "camino" la *vida*. De hecho, en el verso 9 de "La rosaleda del chalé mantiene" aparece la figura del "jardinero", que es quien introduce el elemento orgánico en el ámbito del poder: las supuestas "rosas" de la rosaleda. Núñez plantea así el problema oportunamente: hay una *realidad mirada* ["mantiene/ relaciones cordiales" (vv. 1-2)] y una *realidad observada* [hay "rosaleda" y hay "maleza"] en lucha dialéctica. Esta lucha ya estaba enunciada en "Aquella música que nunca" (DS 151): "De la lucha/ contra tus propios ídolos/ nace toda, la única/ armonía (...) (vv. 13-15).

Frente a toda esta realidad evidente y a la ve aparente, se erige la lengua poética, que Núñez trata, y además pasa a engrosar el vasto espacio del conflicto, porque se convierte en eje sobre el que gira toda su lírica a partir de 1974. En este sentido, Núñez no participa de la idea de que "el poeta está fuera del lenguaje" o "como si no perteneciese a la condición humana" (Jean-Paul SARTRE 1976: 50); pero comprende que la lengua poética también puede cumplir una función

emancipadora, aunque no pretenda la "moralina", porque entiende que "La sola exposición de los detalles/ de por sí moraliza" (vv. 11-12), ni tampoco quiere una lírica fácil, de urgencia, aunque "de su mera/ contemplación surgió la moraleja,/ la urgencia de escribirla" (vv. 12-14). Su lengua poética, concretamente, exige más, por eso es imposible situar la última estrofa de este poema en un tipo de poesía concreto, de urgencia social por ejemplo:

"Esperamos...
que el lastre de verdad que la corona
la haga precipitarse y vuele libre
cuando haya perdido la cabeza
...sentados."
(vv. 18-22)

Estos cinco versos transcritos, que son parte de una alegoría total, acreditan, desde el tono irónico, una ruptura con poéticas, con formas de hacer poesía anterior, en España. Romper un heptasílabo como "Esperamos sentados" y trasladar la última palabra, "sentados", al final de la estrofa, es todo un síntoma de trasgresión, porque termina subrayando un especial interés en la forma poética. Además, señala el aspecto fragmentario de su lírica desde *Definición de savia* (1974). Dicho aspecto se apoya en la posibilidad de más de una lectura, ya que sus composiciones se construyen con expresiones/emociones yuxtapuestas que conducen a la asociación afectiva fuera de la lógica gramatical, como ocurre en esta estrofa. Por una parte expresa "Esperamos.../que el lastre de verdad que la corona/ la haga precipitarse y vuele libre/ cuando haya perdido la cabeza", y, por otra, "Esperamos.../...sentados". Esta

doble lectura aboca a una tensión poética asimismo doble: se espera "lo imposible" y la espera se hace sentado. Esta actitud sedente del yo con la colectividad ("Esperamos") me recuerda bastante el talante contemplador de un Rimbaud, concretamente de "Oración vespertina", de *Poesías 1870-1871*: "Vivo sentado/ como un ángel en manos de un barbero" (OP II 357).

En la lengua poética de Núñez las palabras no sólo denotan, sino que muchas veces connotan, consecuencia de que una determinada cadena sintáctica tiene por objeto expresar varias lecturas. Núñez participa de una *semántica interior*, de una ambigüedad sémica que impregna sus poemas de una interesante y oculta polisemia que acaba reforzando y enriqueciendo el verso desde el punto de vista de la expresión, sugiriendo más de una lectura. Esto es así en *Definición de savia (1974)*, aunque llega hasta el verso 12 de "Y así como el estambre se recubre de polen" (CLAVE 342):

"Mas *saldada la* cuenta con el mar
el primer pozo aliviará con creces
la avidez del cristal, la piel y el pétalo"¹⁵⁴
(vv. 12-14)

En estos tres versos se pueden reconocer dos lecturas, dos interpretaciones, a) y b), a través del uso de la aglutinación ("saldada"→ **sal dada**), del palíndromo ("saldada la"→ ada la→ *al ada*→ **alada**) y del *anagrama* ("saldada la"→ a la→ **ala**) ("Con lo que

¹⁵⁴ La cursiva del verso 12 es mía.

sí estamos de acuerdo –afirma el propio Núñez– es con la precaución de no entender como anagrama cualquier hallazgo (...) de un signo en el poema. La valoración de la pertinencia anagramática no puede establecerse *a priori*, como no puede establecerse *a priori* ninguna receta de expresividad. Tampoco podemos afirmar que sólo hay anagrama (o cualquiera otra figura) si a ello responde la voluntad del autor. El estilo, entendido a veces como una voluntad de selección, no implica el hecho de que el acto de elegir sea consciente. El poeta en trance está automatizado: es el *médium* entre la retórica y el texto (...) en el anagrama (...) hay una abolición de la sucesividad, del tiempo lógico del discurso" (OP II 143-145)).¹⁵⁵

¹⁵⁵ Cfr. esto con su pequeño estudio sobre el significado de las pintadas, en "La luz en las paredes" (OP II 1995: 164-166). Esta fuerte curiosidad de Núñez por todo lo que sean relaciones inextricables que se establecen alrededor del lenguaje poético, se observa sin duda como el resultado de la enorme influencia del Estructuralismo durante la década de los 70. Esta necesidad suya por mantener la presencia de lo irracional en el lenguaje poético, por fundar espacios de libertad que se resistan al control de los lenguajes del poder, es, como decía, el resultado de esa visión estructuralista que Núñez no rechazó nunca ("aun cuando se estruja el limón de los análisis estructuralistas de un texto, el hecho de sobrepasarse constituye algo normal y deseable: el péndulo ha de ponerse en el extremo opuesto para que la maquinaria no se pare (...). A nadie se le oculta que todo descubrimiento no pude explicarlo todo" (NÚÑEZ, en OP II 1995: 137). Algo de lo que es consciente también Jorge Urrutia, pero con matices: "Porque nuestra penetración en el estructuralismo fue desordenada, al ritmo de las lecturas en otros idiomas o de las traducciones. Todos, o muchos, podemos aplicarnos el verso aquél de Guillermo Carnero: mas recibí la flecha que me asignó Jakobson. Pero la recibimos cuando y como Dios lo dio a entender, fundamentalmente a ritmo de pasaporte. Como tantas cosas en la España de esos años, aquello también acababa siendo un acto político" (URRUTIA 1993: 58).

Casi siempre que aparecen estos procedimientos retóricos (anagrama, aglutinación, palíndromo), se encajan en la lengua poética como un medio de economía lingüística. Lejos de ser una manipulación estructural de representación a través de los signos lingüísticos, más bien es una acción simbólica sobre la lengua en general, algo así como una "deconstrucción" del signo que comunica la propia representación, y no tanto lo representado. La lengua, en este caso poética (de un determinado autor, de Núñez), se hace símbolo para sí misma, eliminando el "valor" y la "ley". Por eso interpreto aquí el anagrama como un "antidiscurso" contra el discurso establecido, el del poder. Esto es portentoso: el "ala" acaba siendo así el símbolo de la libertad, todo lo contrario de lo que el poder del dictador Franco está fomentando en 1974, la represión.

Años más tarde, en 1985 concretamente, esa misma "ala" se interpretará ya como resto, como la metonimia simbólicamente material, a través de la grafía poética, de la libertad. Núñez irrumpe en el texto poético con estas palabras-tema-signo a las que se les ofrece la oportunidad de funcionar de más de una manera en la cadena lingüística. Esto es lo que hace posible la rebeldía en su lengua poética, porque se quiere escapar de la normalidad gramatical, de la linealidad del significante y de la equivalencia significante/significado, con una intencionalidad: alcanzar un tipo de lengua poética sin expresión, muy alejada del código y del uso establecido.

En "Y así como el estambre se recubre de polen" (CLAVE 342) se aprecia muy bien de la doble lectura. En primer lugar se lee lo siguiente: "Mas saldada la cuenta con el mar [,] (se añadiría la coma, que aparecería en la estructura profunda y que Núñez excluye) el primer pozo aliviará (...)". En esta primera lectura se dice algo acerca del contenido del poema: *que pagada la cuenta con el mar, el primer pozo aliviará...* Dicha lectura es del propio poema, tiene que ver con el contenido (*de lo que se dice*) y con el tema del mismo, la acritud, el malestar de Núñez ante la realidad.

En segundo lugar aparece una segunda lectura a través de la licencia poética, la exclusión de la coma. Esta desviación lingüística producida en el verso 9 da pie a la libertad, que en este caso afecta al plano de la expresión. Por lo que se hace necesario leer de otra manera: "Más sal dada: **es** la cuenta con el mar". Aparece así una denotación oculta en el verso 9, porque la estructura superficial estaba encubriendo otra estructura, superficial también. Además, esta denotación muestra otra estructura profunda que ahora, aquí, ha de traducirse, aparece en la superficial: "Más sal dada: **es** la cuenta con **la vida**". Esto hace posible la alegoría, el cambio semántico: "mar" como "vida". Hay que tener en cuenta que el agua es el elemento — aquí, simbólico— en el que aparece la "vida".

Por último, este verso nuevo, "Más sal dada: es la cuenta con la vida", ya no tiene que ver con la lectura del poema, sino con la expresión sintética de un sentido más profundo, que va abarcando toda la

producción poética desde 1974, como es que la experiencia lírica acaba concibiéndose como vida, y que ésta, finalmente, ha quedado *saldada* (ironía que se vuelve irónicamente contra el yo) con sal, y que sólo con "el primer pozo" -y último [la muerte]- lo "aliviará" (v. 13).

Este tipo de semántica, interior y ambigua, que comienza en 1974 y termina alrededor de 1985, va expresando la tragedia lírica, porque la Gramática, el código establecido, se va viendo como el lugar en el que se materializa la imposibilidad. Por eso no me sorprende que palabras con la marca [-material] aparezcan a menudo, como es el caso de un adjetivo, "invisible", presente en numerosas composiciones, cito algunos ejemplos: "un dios invisible" (p. 360), "un pájaro invisible" (p. 362), una "cascada invisible" (*OP II* 59), "es invisible mano" (*OP II* 103) y "la casa invisible" (*OP II* 110). Incluso lo *visible*, cuando aparece, se vincula a la alucinación fantasmagórica que se percibe entre las sombras y que luego se esfuma, como en los versos 7 a 14 de *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* (1984):

"Tú me dirás..., pero yo creo
que se desdobra, que se vierte
de aldeano y truhán, de caballero
y se pasea lo justo con el perfil preciso
para, siendo un fantasma, ser *visible*
tras el cristal de la alta galería
o esfinge que de súbito se esfuma
bajo la lluvia, entre (...)"
(*MEMORIA* 329-335)¹⁵⁶

¹⁵⁶ La cursiva del verso 11 es mía.

Esta preponderancia de la doble lectura en la lírica de Núñez a través de procedimientos retóricos como el anagrama, la aglutinación y el palíndromo, o por la alegoría, consigue abrir su lengua poética a la ambivalencia semántica. Lejos de una retórica poética ramplona, esta apertura hace posible la libertad. A Núñez no le interesa la predicación, sobre todo si lo predicado no abre la expresión poética a nuevas y diversas interpretaciones. Por eso evita la expresión del poder en sus diversas manifestaciones, acudiendo por ejemplo a expresiones más marginales –*underground*– sacadas del *comic*, concretamente del tebeo de posguerra *El Jabato*, y titular uno de sus poemas con una expresión del propio héroe de papel *couché*: “«No tengo otro remedio que describir una amplia parábola»” (TH 219-220). Los versos de este poema reiteran lo que se viene diciendo, pero constituyen también toda una poética de acción directa: “Para que la palabra no se ahogue/(...) necesita/(...) vestirse/ de traición para ser fiel” (vv. 1, 5, 7-8).

En 1974, en España concretamente, al no haber libertad en el contexto social y político, la palabra parece estar ahogada, sin libertad, por eso hay una necesidad perentoria de traición, al menos formal: – “vestirse de”, se indica en “«No tengo otro remedio que describir una amplia parábola»”. En este poema, además, la palabra “parábola” del título responde a todo ese trasfondo represivo. Como la alegoría y el apólogo de tradición esópica, la parábola –de fuertes influencias cristianas– incide mucho en ese “vestirse de traición”, acaba obedeciendo a un intento por parte de Núñez de que la palabra oculte un significado más profundo,

connotado, tras el velo de la denotación de una primera lectura, para no ser reprimida. Se trata de una huida, porque se quiere escapar del control del poder, por eso la palabra poética se hace clandestina, introduce en los poemas "el interrogar" al lenguaje, someterlo a una crisis, que el conflicto –el que sea– se manifieste y se tenga en cuenta. De ahí su carácter didáctico, presente en "Inutilidad del poeta didáctico" (DS 176). En éste, a través de la alegoría, Núñez eleva el conflicto entre *lo que se dice y lo que se ha querido decir* a la categoría de tema. Por tanto, el conflicto está ahí, se convierte en un supertema. La lengua poética de *Definición de savia* (1974) así lo quiere. Núñez viene a decir que el yo es/está hecho de lenguaje.

Lo dicho hasta aquí es interesante, pero conviene tener en cuenta también el contexto en relación con "Inutilidad del poeta didáctico". Aquí, en el contexto del poema, en lo que no está escrito, es en donde se da sentido a su lengua poética. Dicho contexto permite la ambigüedad, con la dificultad añadida de intentar saber si es verbal o no. Núñez escribe que "de su mera/ contemplación" (vv. 12-13) se hizo la fábula con su moraleja. Parte por tanto de lo no verbal, de ese estado lírico en el que el autor concatena fragmentos de imágenes aún no escritas y que se haya en eso que es cosa de "individuos débiles y poco robustos" (Friedrich NIETZSCHE 1990: 17), el intelecto. El contexto suscita el espacio del yo, porque si se afirma "que una abeja dorada es la correveidile/ y que sin que lo sepa el jardinero/ ha brotado un rosal al otro lado" (vv. 8-10), esa "abeja" en vuelo es el propio yo.

Aunque haya varios tipos de contexto: uno, privado, el del "chalé", y otro, público, el de la "maleza". Por último, el yo es el que se encarga de robarle al poder la belleza para dársela (moral (neo)romántica) a los marginados.

El yo, al ser didáctico, se configura como un mediador en el conflicto. Hay que tener en cuenta que en el contexto social y político de 1974 predomina la represión y la violencia. En este sentido, llama mucho la atención que Núñez, frente a una evidente falta de libertad en 1974, no escriba sin embargo poemas-proclamas contra la situación que se vive en España, ni en *Definición de savia* (1974) ni en ningún otro libro de este año.

Así, a pesar del expresivo título "Elaboración y alcance del explosivo" (DS 169-170) — que contradice lo dicho más arriba—, este poema no incita a la violencia como medio de transformación social, más bien consiste en una queja que sigue reafirmando el viejo y conocido tópico de Virgilio del *O ubi campi*. Esta composición parece hacer alusión a una bomba que nunca se cita explícitamente, la alegoría consigue establecer una vez más una conexión entre bomba y "corazón" del yo concienciado por el estado de los álamos (vv. 17-18). Esta bomba imaginada, si finalmente explosionara "Algún día" o "algún año de estos" (vv. 22 y 24), lo único que produciría es "levantar a las mismas pajaritas/ de papel contra

cráneos venerables" (pág. 170/ vv. 33-34).¹⁵⁷ Este pobre atentado, frágil y ecológico, lleva a relacionar este poema con la violencia ocasionada por aquel chaparrón torrencialmente débil de "Chaparrón, suelta prenda" (MNR 105).

Aunque el tema de la violencia siga apareciendo en contextos poéticos donde predomina el tema de la naturaleza, lo cierto es que hay un freno a cualquier manifestación socialmente relevante, algo que se reafirmará con toda claridad en otro de sus libros de 1974, *Figura en un paisaje (1974)*, concretamente en "Irresistibles ganas de escribir un poema social" (FIGURA 209), de expresivo y determinante título, integrado en la sección II "Vedado de poetas", y que tiene muy poco que ver con el tema que se trata en la sección I, "En pintura", y algo más con la tercera sección, "Capitán Hölderlin". Lo que me hace pensar en una refundición de poemas en *Figura en un paisaje (1974)*, provenientes, quizá, de *Definición de savia (1974)*. Algo que suscita la idea del estado ultrafragmentado de su producción poética.

En "Irresistibles ganas de escribir un poema social", composición monostrófica de quince versos, se presenta a una doméstica relatando su antigua y bucólica vida rural. Lo que se narra está dentro de la normalidad temática de Núñez en 1974, hasta que en el verso 10 ("de inspiración, si lírica lo justo") se encaja la conjunción "si", a través de la cual aparece

¹⁵⁷ La cursiva y la negrita son mías. Como se ve, se aprecian dos lecturas paralelas, lo que abunda en el tono alegórico y en el recurso a la parábola de sus poemas.

un núcleo de contenido altamente expresivo que parece canalizar la acción de la imaginación —si ésta es lírica— hacia una finalidad: "para aliño del canto hecho de todos/ para aderezo de ese pueblo sano/ como una manzana" (vv. 11-13). Este pueblo, el español, quiere algo que no se dice, permaneciendo oculto en mitad de la reiteración: "de ese pueblo/ que quiere [el qué] para dueño de sus ansias,/ para vecino efímero en su lecho" (vv. 13-15).¹⁵⁸

En relación con ese "algo que no se dice", tengo que hacer referencia aquí a que antes de *Definición de savia* (1974), concretamente el 2 de marzo de 1974, en plena redacción de *Casa sin terminar* (1974), se ejecuta en Barcelona al estudiante y líder anarquista español Salvador Puig Antich, estando en la presidencia del "Gobierno-Franco" Carlos Arias Navarro, que, tras el llamado "espíritu de febrero", parecía elegir el continuismo político bajo la mascarada aperturista. Al año siguiente, el 27 de septiembre de 1975, se ejecuta a dos miembros de E.T.A. y tres del F.R.A.P.. De 1974 o 1975 es "Fusilamiento" (TH 236), en la sección "Estrategias":

Todos —hasta la lámpara de araña—
han salido movidos

—y salvo los espejos y el abuelo
que ante la novedad quedaron firmes...

Como se aprecia, la única estrategia poética de Núñez 1974 es la paz. Por tanto, ante ese panorama tan poco halagüeño, la protesta, cuando aparece, lo

¹⁵⁸ Los corchetes son míos.

hace con moderación contenida. El talante pacifista de Núñez —en plena Guerra Fría y “pretransición” española— es patente en muchas de sus composiciones, disposición antibelicista que llega hasta un poema como “Herido, en la hierba” (*CLAVE* 315), que toma como modelo un poema de Rimbaud, “El durmiente del valle”, de *Poesías 1870-1871* (*OP* II 350), (Joaquín HERRERO 1991: 6). Los dos cuerpos que en uno y otro poemas aparecen, tienen en común el lecho de tierra —entre la hierba—, las heridas y la luz del sol que cae sobre ellos, pero sobre todo participan de la misma emoción: una última victoria en la derrota, al constatar la esencialidad de la naturaleza. En relación con ella, Rimbaud es más claro y directo que Núñez: “acúnale cálidamente,/ Naturaleza: tiene frío” (vv. 15-16). Es muy notable este carácter pacifista en la producción poética de Núñez, algo que cristaliza en muchos de los poemas que integran la sección “Estrategias” (*TH* 231-237).

A medida que avanza este trabajo, *Taller del hechicero* (1974-1975) se ha ido constituyendo en toda una referencia contextual, a la que hay que acudir si se quiere conocer el estado emocional de la sociedad española circunscrito a 1974. Núñez ironiza sobre la guerra y el poder en casi todos sus poemas, proponiendo abiertamente la desmitificación emocional de un contexto social. En composiciones cortas en donde aflora lo anecdótico, la paradoja sorprende y esboza la perplejidad —en 1974 se está en Guerra Fría—. Dos de sus poemas permiten demostrar lo que digo, “La última orden” (*TH* 232) y “Explicación de la derrota” (*TH* 233). En el primero se dice lo siguiente: “Disponer los

cañones en torno de los muertos/ siguiendo ritmos que la luz complete". En el segundo:

Se sentó ante las líneas enemigas
en una mecedora, sorteaba
los disparos, sonriendo: la primera
bala la había alcanzado mortalmente
Se seguirá meciendo
hasta dejar sin munición a todos.

Esta ironía hay que entenderla dentro de la locura, racional y alegre, del momento, subversiva del estado presente de la realidad, capaz de darle la vuelta a lo racionalmente establecido. Es un sentido del humor muy particular, proveniente de la inteligencia. De ahí la magnitud poética de la imagen paradójica que se expresa mediante los dos endecasílabos de un poema breve –del epilio, alejado de la forma épica– como es "(Del himno de los locos mesetarios)" (TH 223): "Aunque el mar sobrepase nuestras torres/ pisamos tierra firme en luna llena". Por tanto, la ironía de *Taller del hechicero* (1974-1975) y la alegoría de *Definición de savia* (1974) parecen desarrollarse paralelamente, apoyando –como dos instrumentos de acción poética– la crítica de toda una realidad, coercitiva y manipuladora, a la que hay que acceder de muy diversos modos. Por eso no me extraña que el yo se erija como mediador en el conflicto.

Esta manera de proceder del yo le lleva a la marginación. Este estado marginal del yo aparece señalado en "Situación del poeta" (DS 152-153). Difícilmente probada, esta marginación se ve a través de la visión de una realidad bipolar: por un lado hay "puertas de alcurnia" (v. 4) cuyas aldabas son de metal

noble ("aldabas tales/ de bronce y bocamanga de blondas asimismo/ de bronce" (vv. 8-10)), y, por otro, puertas en las que se puede "empuñar aquellas más pequeñas,/ en hierro" (vv. 14-15). Detrás de estas dos clases de puertas interpreto que hay dos mundos muy diferentes. El primero, el privilegiado, que se expresa mediante un estilo barroco, ver más arriba "aldabas tales/ de (...)", y un segundo tipo de mundo, que espera muerto de envidia y que se expresa a través de un estilo más vulgar ("que el hierro fuera bronce de la noche/ a la mañana" (vv. 21-22)), del que siempre se espera la iuntura muy expresiva de:

"(...) un diosleampare

de quien daría su mano
derecha con tal de
que el hierro fuera bronce de la noche
a la mañana:

el odio
al enemigo nunca fue otra cosa
que envidia"
(vv. 18-25)

La marginación del poeta, del yo, aparece cuando se decide evitar ambos mundos, cuando no se quiere ser captado e instrumentalizado por ninguno de ellos:

"Los poetas,
convocados por unos y por otros,
no pueden escoger entre metales
(tan nobles en su puesto de materia
inerte): sólo pueden

reafirmar su desprecio a los dos bandos,
morir entre dos fuegos."
(vv. 26-32)

Esta actitud marginal del yo, de desvío y separación del resto de la sociedad y de sus costumbres, es habitual en su lírica. En "Bodas" (DS 171), por ejemplo, nada mejor que el acto social de la celebración del matrimonio para señalar la opinión de Núñez sobre este asunto, para definirse:

"Tu sitio
está por los caminos que han cortado,
está en el mar de mieses: una alondra
no cuenta por hectáreas,
difícilmente canda los graneros"
(vv. 16-20)

Inclusive, el poeta, de casarse algún día, subraya que la celebración no sería convencional, porque entre paréntesis se señala su marginalidad, pero ésta se entrevé positiva si se manifiesta en el espacio de la naturaleza ("(Bodas con la intemperie, eso es lo tuyo)")(v. 21). De hecho, si se casase, si aceptase lo social y lo políticamente correcto ("Pues si cedés al ángel que te abre/ la cámara nupcial y te asesora/ sobre cuentas corrientes, sobre ovillos/ de sueños..." (vv. 22-25)), desencadenaría problemas con los elementos de la naturaleza. Expresiones elípticas y reticentes apuntan la identidad yo = Núñez en relación con este asunto: "de sueños... qué imposible/ que, si de vuelta a ver a los amigos,/ las alondras y el pan de las alondras/ no vuelvan la cabeza y te retiren/ definitivamente su saludo" (vv. 25-29). La marginación, que es automarginación y sinónimo de inutilidad social

aquí, llegará a un poema tan extraordinario como "Frontón" (PS 371):

Yo perdí la pelota y los vocablos
con los que se jugaba y lejos vine.
Puedo decir, no recordar, que el bote
recorrió lentamente –pues, si rápido
no perdí su trayecto– la figura
de las montañas que de ver había.
A quién se anotó el tanto no era el caso
«Ha acabado por irse»: comentarios
dejó en la comisura de los puentes el pueblo.

Ese "«Ha acabado por irse»" lo interpreto como un irse, un apartarse del sistema, del que no se participa desde el punto de vista de la sensibilidad y de la ética, tampoco desde lo político. El exilio, por tanto, es un autoexilio en Núñez, debido a su carácter didáctico, que, en 1974, caracteriza la atmósfera subversiva de la poesía española. En este sentido, aunque su lírica a partir de 1974 desprecie (o reprima, mejor) la tensión sociopolítica porque no es tan explícita, lo cierto es que en estos momentos Núñez está traduciendo a John Cornford, Jack Lindsay, Archibald MacLeeish, Geoffrey Parsons y Blanaid Salkeld, poetas anglo-norteamericanos, brigadistas internacionales que lucharon al lado de la República en la Guerra Civil Española y que recuerda mucho el compromiso político de un Luis Cernuda en un poema como "1936", de *Desolación de la Quimera* (1956-1962), o el de un Miguel Hernández, concretamente en "Al soldado internacional caído en España", de *Viento del pueblo* (1937). Además, la poética ética de un Antonio Machado

estará presente en la poética de Núñez posterior a 1974, algo de lo que ya trataré en su momento.

1.4.1. LA NATURALEZA.

El autoexilio de Núñez es interior, está en la ciudad. Salamanca es el espacio urbano, de progreso, en el que se irá configurando un *lugar*.

Volviendo a "Salicio vive en el tercero izquierda" (DS 153-154), en éste se recoge con mucha claridad la condición urbana del que antaño fuera el cantor de la naturaleza por excelencia, el garcilasiano Salicio, que ahora, en 1974, mora en un edificio de pisos, concretamente en el tercero izquierda. La ironía, que no deja de ser una introducción al lugar, se presta asimismo a la irrisión de una contemplación muy alejada de la mirada excelsa de los sabios latinos desde sus templos serenos ("(...) pero nada hay más dulce que ocupar los excelsos *templos serenos* que la doctrina de los sabios erige en las cumbres seguras, desde donde puedas bajar la mirada hasta los hombres" (LUCRECIO 1962: 176)).¹⁵⁹

La mirada en "Salicio vive en el tercero izquierda" se hace desde una simple "ventana" (v. 7), especificando además, entre guiones: "-y es suerte que no encuentre otro bostezo/ en la pared de enfrente, abajo un patio/ donde soñar la muerte/ nueve con ocho metros por segundo-" (vv. 8-11). Lo que se ve desde ella es moralmente insoportable: jardines profanados - como templos-, bocas de riego violentadas y árboles flagelados en sábado, quizá por algún sacristán o sátiro urbano de discoteca, algo que me recuerda mucho a "Deja a la helada al equinoccio al año" (NNR 114-

¹⁵⁹ La cursiva es mía.

115). Además, el destructor de la poca naturaleza que aún hay en el espacio urbano es un ignorante. Inclusive, este ignorante, cuando destruye, no puede ni sabe transmitirle a su esposa ("la mujer de cera que ilumina tu hogar (v. 6)) el nombre de lo que ha destruido, como se indica en "(Derribo)" (DS 158):

"Cómo ibas
a decir (...)
«He derribado
un belvedere, Luisa
se llamaba la yerba
que asoló mi mastín amarillento;
queda por abatir una espaldera...»"
(vv. 4-5 y 7-11)

No sólo destruye la materia este ignaro, también la forma, el nombre: "Es el nombre de aquello que destruyes/ lo menos que debieras saber; y lo bastante/ para no destruirlo" (vv. 1-3). Ante todo esto, no es extraño que Núñez comience "Salicio vive en el tercero izquierda" afirmando que tanto el "lamento" como el "llanto" no son ni dulces ni musicales (v. 2), porque no hay lugar para ellos. Tampoco la expresión poética parece conseguir llenar el vacío que deja la naturaleza inexistente, a pesar de que la trabazón rítmica y acentual del verso 3, apoyada en el hipérbaton y en un ritmo troqueo observable, busque la música como posible sustitución del "no lugar": "áire cláro, álta cúmbre, vérde válle". Lo mismo ocurre con el verso siguiente, el 4, la reiteración verbal persigue el dinamismo rítmico: "alivia, glorifican, oxigenan". Aunque el lugar, sin brote de naturaleza alguno, no es ameno ya, desde su ventana el yo ve un reino extinto, porque ha sido arrendado o vendido al

hombre del progreso: "al reino que alquilaron los pastores/ que vendieron al lobo los rebaños..." (vv. 16-17).

Ante este menoscabo tan importante de la naturaleza, la expresión poética acaba insistiendo en su impotencia semántica. Los versos 18 a 21 de la composición son a este respecto muy interesantes, porque terminan poniendo de relieve su imposibilidad y su estupor ante lo que se observa:

"aquí, ¿qué abrazo cabe
con qué que me consuele
del difunto **dolor** -no hay **dolor** vivo:
hiere el hedor- de tu distancia?"¹⁶⁰

Estos versos evidencian una preponderancia de la vocal "e", que aquí es abierta y no cerrada porque trata de amplificar el sonido y es, además, desde un punto de vista lingüístico, un inquirir la atención del lector como aliteración que es. Hay, asimismo, más repeticiones, como la que se produce a partir de la partícula "que", que o funciona como pronombre interrogativo ("¿qué abrazo cabe", "con qué") o como conjunción ("¿qué abrazo cabe **qué** me consuele"), y expresa aquí esa imposibilidad semántica a la que aludía anteriormente. En estas aliteraciones se prescinde de la grafía de las comas ortográficas, que son ya un estilema de la lengua poética de Núñez, permitiendo el dinamismo rítmico del poema además del consiguiente balbuceo "con qué que me consuele", que recuerda bastante el conocido verso de San Juan de la Cruz, "un no sé qué que queda balbuciendo", de *Cántico*

¹⁶⁰ Las cursivas, negritas y subrayado son míos.

Espiritual. Con ello la lengua poética de Núñez logra mucha altura expresiva, porque refuerza la expresión subjetivamente hacia lo alto, a modo de imprecación, entre interrogaciones, apoyándose en palabras como "dolor" (dos veces) y "hedor", que acaban magnificando el sentimiento negativo vinculado a su contemplación de la ciudad.

Salamanca, la ciudad, parece no reunir ya las condiciones necesarias para que sea posible un ámbito para el sentimiento bucólico. El derribo, en primer lugar, trae consigo la destrucción de los pocos espacios en que ciudad y naturaleza convivían sin conflicto, en su holocausto se ofrecen "a un dios que siembra siglas/ donde temblaba de pavor el lirio" (vv. 16-17), como se indica en "(Derribo)" (DS 158). En segundo lugar, tras la demolición, aparece un espacio nuevo, vacío, sin historia y sin leyenda, como es el *solar edificable*, expresión con la que se titula un poema de *Definición de savia* (1974), "Solar edificable" (DS 166-167).

En este interesante poema, "Solar edificable", llama poderosamente la atención que "naturaleza" se escriba con mayúscula en el verso 13, entre interrogaciones: "¿Qué fingido presagio de cosecha,/ de pradera, de bosque/ te hace seguir, Naturaleza, morando en los frutales (...) (vv. 11-13). Esta relevancia expresiva no había ocurrido nunca, ni siquiera en un libro como *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). Que aparezca en el verso 13, hace que mi mirada se dirija a un poema, "13" (DS 161-162). En éste, aparece otra palabra con mayúscula, "Muerte", que

comunica el lugar adonde van a parar las aguas de un arroyo ("(...)sólo sale Muerte" (v. 21)). No sé si es casualidad, pero me inclino a pensar que no, ya que el título del poema no coincide con la posición de éste en el libro, que es la décimo primera. También la tierra, como soporte de la naturaleza, se cita en "La discontinuidad es vaticinio", a través de una palabra, "Madre", con mayúscula, en un verso entre guiones: "—tú, Madre, sí, que todo lo soportas—" (v. 20). Estos vocativos, "Naturaleza", "Muerte" y "Madre", cumplen una función: destacan y revelan que desde 1974 —al contrario de lo que ocurría antes de esta fecha— las palabras no se organizan ya a un mismo nivel lingüístico.

Por otro lado, tras configurarse este espacio vacío de "Solar edificable", también aparecen restos de naturaleza de "condición urbana" (I/ v. 26), por ejemplo la higuera, que se puede leer en la primera parte de "Tríptico del Tormes" ("I (Ab ciudad condita)") (DS 154-155). Además, el yo pacta con dichos restos, se alía frente a "un fondo de grúas" [en "II (De no haber sido que...)" (v. 24)]. Lo mismo ocurre con las viejas aceñas que se descubren a orillas del Tormes, con las que también parece hacerse un pacto [en ("III (Aceñas)" (DS 156-157))]. Higuera y aceñas, aquí, cristalizan un sentido bastante palpable de marginación, con el que el yo, en conflicto, conecta y se proyecta moralmente frente a un presente de destrucción orgánica.

Por tanto, el tema de la naturaleza ya no es un pretexto para protestar, como ocurría en *Naturaleza*

no recuperable (1972-1974). Además, en *Definición de savia (1974)*, se convierte en un contexto de realidad, porque éste se fija definitivamente como experiencia vital, poética, de un presente, 1974. Y así, una barca, aunque sirva para cruzar, porque cruza "a la orilla del pasado imposible" (v. 25), realmente se presta — simbólicamente— a pasar a la naturaleza [pasado imposible] *inútil* [presente posible, real y actual]. En referencia una vez más a la barca y, concretamente, a Caronte, se insiste en "13":

"Correrá luego el río
más o menos peor suerte: no habrá otras
barcas que de Caronte do vogaba¹⁶¹
tripulación alegre"
(vv. 6-9)

Un examen detenido de este mito clásico, Caronte, revela el tránsito del tiempo y contribuye además a poner de relieve la metamorfosis imperante en el espacio, verdadera base anecdótica de la vida cotidiana del propio Núñez en la Salamanca de 1974. Los espacios en que ciudad y naturaleza —a los que me referí páginas atrás— convivían, ahora, en 1974, se aniquilan, apareciendo en la otra orilla sólo como espacios hueros, carentes de todo sentido. Este tipo de espacios, de terrenos urbanizables, desposeídos de presente y pasado se han ido anunciando tímidamente desde el primer libro de Núñez, concretamente desde "Una vez de arco iris" (29P 27-28), en el que se aludía ya a una funesta inmobiliaria que movilizaba sus

¹⁶¹ Núñez escribe "bogaba" con "v". Es intencionado. Quiere descargar, desde la ironía, la tensión dramática del verso, pero también producir la sátira en relación con el contexto cultural de 1974: el culturalismo.

garras, sita en uno de estos lugares vacíos, cerrados por una valla que impedía "el paso a las personas/ ajenas a la obra" (vv. 21-22). Aparece así el horror al vacío, de fuertes reminiscencias barrocas. Ahora sí, el manierismo de *Casa sin terminar* (1974) deja paso, en *Definición de savia* (1974), a la expresión barroca, porque es necesario llenar todo este vacío al que se viene asistiendo. Esto, por tanto, será ya una constante en su poesía, hasta su *Cristal de Lorena* (1987).

Este espacio, vacío y nuevo, se define paralelamente al concepto idealista de "naturaleza" que el yo parece tener. Este espacio, situado en Salamanca, es lo que *no es* la naturaleza. Estos son los límites del conflicto establecido en *Definición de savia* (1974). Así, en "Toda la propiedad es geometría" (DS 172), la naturaleza nunca es espacio cerrado ni refleja ningún grado de posesión —de poder—, porque "los cuatro (aire...) elementos/ que están en todas partes, son de todos/ y todo lo poseen// Y nunca forman/ un cuadrado que sea su propia cárcel" (vv. 20-24). Se supone espacio *de y para* la libertad. Algo a lo que se hace mención en dos composiciones más, "Supón el mismo vuelo" (DS 159-160) y "Si ordenas a las hojas de los álamos" (DS 162-163), que justifican plenamente lo que digo acerca de la libertad. En el primero, por ejemplo, los tres últimos versos son toda una declaración de intenciones: "Las palomas/ no se defienden de la historia/ haciendo Historia, vuelan" (vv. 13-15). En el segundo, las hojas de los álamos no acatan las órdenes:

"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"
(vv. 1-5)

La naturaleza, por tanto, ni tiene finalidad ni se deja dirigir. Quizá porque se sabe ya que la Historia la escriben los que han dirigido y vencido, los que acaban constituyendo el poder en cualquier espacio. Además, la naturaleza nunca se impone ni protesta, como queda patente en el poema que pretende establecer su definición, "Definición de savia" (DS 174): "Da vida: no la implanta/ como fatal obligación (...)/pancartas/ nunca la savia erige contra yermos/ como tu amado, amada" (vv. 19-21 y 22-24).

La naturaleza es así espacio de libertad absoluta para Núñez. Inclusive, el jardín, como espacio humanizado en el interior de la ciudad, llega a constituir toda una poética, o quizá una estética de la naturaleza. Para ver esto hay que acudir a un poema como "Poética en abril" (PS 377-378), situado en la sección "Doce emblemas": "La forma de un jardín no viene dada/ es la que da el jardín" (vv. 1-2). Además, conviene recordar que los poemas de esta sección "fueron expurgados por el propio autor de entre los que constituían *Taller del hechicero*" (OP 365). También *Taller del hechicero* (1974-1975) comparte con *Definición de savia* (1974) la fenomenal fecha de 1974.

Ni geometrías, ni límites, ni formas predeterminadas por el hombre de progreso —aquí del ciudadano salmantino—, se aplican al espacio de la

naturaleza. Lo contrario a todo esto, sin embargo, engrosa las características fundamentales del espacio vacío que queda tras arruinar el lugar que antaño fue ameno. Por otra parte, tampoco la naturaleza se niega así misma, como muchas veces, por ignorancia, hace el hombre de progreso que propone esos espacios vacíos como avance socio-económico: "Siempre que el hombre habita se produce/ -y siempre que posee- la inevitable/negación de la tierra" (vv. 16-18) (en "La discontinuidad es vaticinio" (DS 157-158)).

Núñez se sirve también de un poema monostrófico, "Madrid" (DS 159), para plantear el conflicto naturaleza/ciudad desde un punto de vista poético, histórico y arqueológico, pero esta vez dentro de los límites de uno de estos espacios ya vacíos, totalmente urbanizados. En "Madrid", consecuencia quizá de alguna visita durante 1974, el concepto de "presente" entre paréntesis ["(hay rótulos,/ señales que le indican y le entregan/ -todo es presente- **obras**, monumentos,/ vestigios del pasado, de otros siglos/ que dejamos estar)"¹⁶² (vv. 3-7)] queda ligado al concepto de "pasado" por confrontación de estratos de tierra, de naturaleza, "debajo de la alfombra,/ debajo de la acera, bajo el firme/ de las fulgurantes avenidas..." (vv. 8-10). En estos estratos aparecen por ejemplo "útiles de piedra, hachas de mano/ hechas para la caza por aquellos/ lejanísimos hombres" (vv. 11-13). Dichos hombres son sólo "habitante", "usuario" o "transeúnte" (vv. 1 y 7) como consecuencia del poder de estos espacios vacíos donde abunda solamente la referencia

¹⁶² La negrita es mía.

("rótulos", "señales"...). Es imposible la libertad aquí, donde cristaliza por doquier la ignorancia, con que se inicia ("Ignora el habitante, el usuario/ de la ciudad que huella como suya/ únicamente" (vv. 1-3)) y cierra la composición, como un círculo vicioso y cerrado:

"Dos hombres, dos estratos:
éste tapando a aquél, amordazando
el principio de toda inteligencia:
aquél no iba a pensar que de la chispa
iba a salir el plano del infierno."
(vv. 19-23)

En estos espacios vacíos –urbanos y urbanizables– en que la naturaleza se analiza inútil por imposible, la ignorancia acaba anulando la inteligencia. Por eso es preciso una especial perspicacia para captar, en el artificio de la lengua poética –extraña y extremadamente barroca de Núñez–, momentos de una magistral poética del conocimiento. En este sentido, muchas veces lo cotidiano, lo banalmente repetido a los ojos del yo, se revela de pronto, pese al capital peso de su materialidad, como *algo* transcendido y diferente, así ocurre con un objeto, por ejemplo una *puerta*, que aparece en la segunda parte de "Tríptico del Tormes", "(De no haber sido que...)" (DS 155-156), y que cierra siempre y abre pocas veces a ese tipo de espacios, vacíos, tan presentes en la Salamanca de 1974: "me he fijado en la puerta/ que nunca vi y que tantas/ veces miré: jamás se abre," (vv. 3-5). Sin embargo, la lírica de Núñez no es hermética, aunque con frecuencia se exprese a través de lo paradójico, cito, en referencia a esta puerta: "Pretender descifrarla,

hacer que nadie/ comprenda su belleza es algo inútil" (vv. 12-13).

En relación con esa puerta, se dice de ella, por un lado, que es inútil quererla descifrar, lo que indica que dicha puerta es signo quizá de un código —la nostalgia, tal vez, de una ética— que el contexto poético de 1974 ya no permite; y, por otro lado, sin embargo, se apunta que también es inútil hacer comprender su belleza, su estética. Como es lógico interpretar, haber escrito la palabra "nadie" por la de "alguien" implica la negación, el escepticismo ante un sistema de poder —el franquista— que muestra su desprecio más absoluto por todo lo que considera inútil, sin interés para sus fines.

Frente a todo esto, Núñez plantea la acción como poética: "hubo que estar allí y allí estuvimos" (v. 14); aunque seguidamente, en el verso 15, se proyecte la destrucción de la naturaleza a través de la claudicación del yo: "y sucumbimos casi". Sin embargo, no se sucumbe del todo, como no lo hacen tampoco la higuera, las aceñas y la puerta de "molduras azules" (v. 6) de "Tríptico del Tormes", que resisten porque se resisten a desaparecer. Desde un punto vista didáctico, desde un tono de súplica imprecatoria, el yo, ante esta resistencia pasiva, se limita a preguntar y a asombrarse en "Solar edificable" (DS 166-167):

¿Qué fingido presagio de cosecha,
de pradera, de bosque
te hace seguir, Naturaleza, morando en los frutales
mutilados, en cardos, hasta en breves
amapolas?

¿Qué esperas? ¿Por ventura

la fecha del milagro: repentina
reoblación de trinos y de savia?"
(vv. 11-18).

En estos espacios vacíos, donde la degradación de la naturaleza es cotidiana, radican "Discordia" y "Vanidad", citadas con mayúsculas, como en otro momento aparecieron también Naturaleza, Madre y Muerte. Con la palabra "Discordia", por un lado, cobra sentido ese carácter conflictivo de su lírica a partir de *Definición de savia* (1974); con la de "Vanidad", por otro, revela la fuente de la acción degradante de ese conflicto. Dos composiciones, parte primera de "Tríptico del Tormes", "(Ab ciudad condita)" (DS 154-155), y "Bodegón" (DS 167-168), ejemplifican además que "Discordia" y "Vanidad" sean palabras que remiten a conceptos poco extraños al ámbito donde se desarrolla el conflicto, expresado a través de la dicotomía Naturaleza/Ciudad→ *espacio vacío*. En "(Ab ciudad condita)", la higuera, concretamente su madera, tiene mala fama debido a la "Discordia" (no se cita quién la produce). En "Bodegón" —un poema éste que recuerda mucho la poética de la contemplación de un Claudio Rodríguez—, expresiones de rechazo velado como "amorosamente" (vv. 1, 13), "armado de amor" (vv. 6, 24) y "todo lo ves amando" (vv. 7, 19) parecen no servir, se muestran impotentes en el tono general del poema para neutralizar el poder del hombre del progreso, que practica la destrucción y la imposición de todos estos espacios vacíos en Salamanca: "contra el hombre erigido en rey de todo,/ diseñador de Vanidad: su reino" (vv. 26-27).

El amor, negado ya bajo la impostura del enamoramiento en *Casa sin terminar* (1974), del pretexto *para...*, ahora, en *Definición de savia* (1974), se interpreta imposible como temática, aunque se admita como motivo del conflicto que se desarrolla en estos espacios vacíos; porque, frente a la acción destructora del hombre de progreso y poder, se le contraponen por ejemplo expresiones como "(...)¿De qué iba/ a valerles?: tan sólo aquel que sabe/ dar mucho puede amar y ser amado" (vv. 25-27), que se citan en "Hogar" (DS 172-173).

Una de las más importantes propiedades de la naturaleza es ofrecer amor. Por eso Núñez lo tiene claro desde un primer momento, porque pone límites. Bajo una cita de Propertio, "qui multa dare potest, multa et amare potest", "Hogar" se inicia de la siguiente manera (vv. 1-2): "No todos deberían tener paso/ libre al amor del fuego"→ de la naturaleza. En estos dos versos se plantea una deontología para el espacio cada vez menor de la naturaleza. Sin amor y con un elevado concepto de la vanidad en el contexto social—en espacios vacíos, conflictivos y bastante alejados de la naturaleza—, termina estallando la discordia; aunque Núñez, sabedor de las estrategias de conflicto por parte del poder, dice **no**. Decide optar por la paz de la naturaleza, algo que se aprecia con toda claridad en un poema cuyo título está tomado de Edgar Allan Poe, "The valley of unrest (E. A. Poe)" (DS 160-161): "Valle de la inquietud, yo te prefiero" (v. 1).

La naturaleza, en 1974, es inútil, imposible, por eso en "The valley of unrest (E. A. Poe)" no hay

huida, evasión, retiro bucólico y romántico. El poema responde más bien a un símbolo de paz, en clara alusión a la corriente dominante en esos momentos entre los jóvenes del mundo, el pacifismo: "Yo te prefiero, valle; yo, el cobarde,/ el desertor, el loco, el que no aprieta/ gatillos, ni edifica/ la paz (...)" (vv. 15-18). Por la paz y contra la "banalización" de ésta, porque la expresión "edificar la paz" insiste en las expresiones *cliché* del poder, que están fomentando en 1974 lo políticamente correcto. La naturaleza facilita ese lugar ameno para la paz, aunque a veces, desde la ironía, no sea "año de manzanas ni tampoco,/ en consecuencia, de discordias:" (vv. 1-2), como se expresa en "No es año de manzanas ni tampoco" (DS 173-174). Por tanto, en el espacio de la naturaleza, frente a esos espacios vacíos situados en Salamanca, parece negarse la violencia, no tener lugar en él, porque en dicho espacio no está codificada la violencia, por eso se afirma "que donde no hay emblemas no hay peligro/ de que estalle la rabia" (vv. 7-8), ni Discordia.

En la lírica de Núñez también está muy presente el ecologismo, y lo está como acción, aquí, poética, en 1974. No sólo se apunta en "The valley of unrest (E. A. Poe)", sino en dos poemas más, concretamente en "Un soir, ten souviens-tu? Nous voguions en silence" (FIGURA 208) y "Haz novillos, Rimbaud" (FIGURA 208-209), escritos en el otoño de 1974 y que aparecen en la sección "Vedado de poetas", de fuertes reminiscencias rimbaldianas. En el primero, en la primera estrofa compuesta por cuatro alejandrinos, aparece ese amor a la naturaleza mediante una expresión poética en la que predomina la sinestesia —"una isla de

menta" (v. 2)—, y de dos amantes que bogan en una barca sobre un río de "agua injuriada" (v. 3). Esto ocurrió en el pasado, hoy, en 1974 concretamente, surge la ironía desarrollándose a través de los cinco alejandrinos siguientes que configuran la segunda y última estrofa del poema: "Hoy me pides (...)/ y que venda la casa del valle, que era nuestro/ patrimonio del sueño, a alguna Inmobiliaria" (vv. 5 y 8-9). Aquí "Inmobiliaria" se escribe con mayúscula, lo que no sólo hace pensar en una expresión poética no conformada a un mismo nivel lingüístico, sino que también pone de relieve que el estado ultrafragmentado de su lírica mantiene un hilo conductor a lo largo del tiempo. Interpreto así que algunas palabras comienzan a verse ya como palabras clave.

En el segundo poema, "Haz novillos, Rimbaud", se refleja por una parte la pasión por la naturaleza, lejos del viaje "por los libros de aventuras/ en esa biblioteca de carcomas" (vv. 6-7), que tanto recuerda a poemas ya vistos, como por ejemplo "(Cuando ya se han marchado los cortesanos)" (NNR 96-97) y, por otra, el poder de aquélla para establecer en su espacio, a través de una expresión altamente paradójica, la imaginación. Ésta aparece en espacios parentéticos: "(perdido en la hojarasca has visto a un fauno/ que cree que has sido tú el que se ha perdido)" (vv. 14-15). El verso siguiente, es una elipsis de puntos suspensivos

".....", al modo de otro que aparecía ya en "Para el día de acción de gracias" (EU 131-132). La imaginación propone así la

libertad del lector, que éste participe en el poema ofreciéndole algún sentido.

Frente al espacio (solar vacío), la naturaleza supone un ámbito para la imaginación con que alcanzar un poco de libertad. Para esto la lengua poética de Núñez propone la analogía. Un ejemplo de ello es "Receta también válida para el amor" (DS 163). En éste, cobra sentido una oculta conexión entre el propio título del poema, "Receta también válida para el amor", y el primer verso que lo inicia, "Hay dos formas opuestas de profanar el agua". Las palabras "amor" del título y "agua" del verso 1 son análogas, se conectan simbólicamente a través del código personal del yo, para el que "amor" y "agua" equivalen a *naturaleza*. Además, el agua es una metonimia de aquélla [la metonimia incide exclusivamente sobre la relación entre lenguaje y realidad (LE GUERN 1990: 19)]. La composición también la expresa mediante la reiteración:

"que el agua es una casa
la casa de los peces
la casa de las algas
la casa del insecto, la casa de cristales..."
(vv. 7-10)

"Amor", "agua", "naturaleza" y "casa" participan de un mismo campo semántico dentro del código personal del yo. Refieren a cobijo, amparo, protección, algo que ya ha quedado demostrado en el análisis de *Casa sin terminar* (1974). El verso 1 de "Receta también válida para el amor" termina revelándose así como un verso plurisotópico: HAY DOS FORMAS OPUESTAS DE PROFANAR el agua, el amor, la naturaleza, la casa. Algo que me recuerda mucho al

análisis hecho en la primera parte de este trabajo, en relación con los versos 29 y 30 de "Consejo de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)" (NNR 89-90): "APROVECHA/AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO".

La lengua poética de Núñez va adquiriendo un papel importante, porque expresa de qué manera la naturaleza parece no tener hueco en los espacios vacíos que se forman en la ciudad, por eso se dice con sorna en los versos 2 a 5 de "Receta también válida para el amor" que "hay que recomendarle al río que se lleve/ las serpentinas fétidas, el vómito/ fabril, risas fecales/ lejos de la ciudad:". Lejos de la ciudad, la naturaleza está domeñada y menoscabada, como ya *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* dejó patente. Por tanto, la Naturaleza, así, con mayúscula –y debido a su inutilidad–, se constituye en todo un referente ético, nunca es huida, evasión o retiro a un paraíso de verduras renacentista.

A veces, como consecuencia de los lugares que Núñez elige como referencia [patios interiores con pozo tras un tapial caído (págs. 154-155), aceñas (pág. 156), alamedas (pág. 159 y 162), valles (pág. 160), etcétera], puede dar la impresión de que su lírica sea un tipo de lírica ascética a lo Fray Luis de León o Fray Luis de Granada, Salamanca tiene y acoge una larga tradición de ella, de hecho hay un patio de Calisto y Melibea que tiene que ver mucho con el lugar ameno. Sin embargo, esto no es así, porque *Definición de savia (1974)* proyecta sobre todo el menoscabo de estos lugares a favor de los espacios –solares– vacíos, y lo hace mediante una expresión poética muy barroca,

neogongorina, con que se recupera la vieja discordia entre ciudad y campo.

John Beverly, en su extraordinaria edición de las *Soledades* de Luis de Góngora, trata esa dicotomía ciudad/ campo: "El lenguaje del encomio *Bienaventurado albergue* nos ha hecho tomar las *Soledades* por una sublimación del tema de Antonio de Guevara: *menosprecio de corte, alabanza de aldea* [como me ha ocurrido a mí también], o sea, una crítica humanista y estética del urbanismo, la burocracia y el mercantilismo, de todo lo que Góngora intuye en la expresión *moderno artificio* (I, 97)" (GÓNGORA ⁴1984: 37).¹⁶³ El siglo XVII de Góngora no es el XX de Núñez. En el siglo XVII el agua, los peces, las algas y el insecto aún tenían casa, en el siglo XX (en "Receta también válida para el amor"), no.

¹⁶³ Los corchetes son míos. La expresión "moderno artificio" -conviene citarla- proviene de la estrofa siguiente:

«¡ô bienaventurado
albergue a cualquier hora,
templo de Pales, alquería de Flora!
No moderno artificio
borró designios, bosquejó modelos,
al cóncavo ajustando de los cielos
el sublime edificio;
retama sobre robre
tu fábrica son pobre,
do guarda, en vez de acero,
la inocencia al cabrero
más que el silbo al ganado.
«¡ô bienaventurado
albergue a cualquier hora!
(págs. 79-80)

En *Definición de savia* (1974), el tema de *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Guevara primero y de Góngora después, deja de ser un tema y se convierte en un importante motivo de la lírica de Núñez en 1974, debido a su continua "banalización". Pienso, además, que *Definición de savia* (1974) no participa de esa crítica humanista de Góngora, o quizá sí, aunque el concepto de "humanismo" es muy amplio, por eso prefiero la expresión *crítica neorromántica*. Por otra parte, la imaginación, recobrada del Romanticismo, termina ocupando un lugar privilegiado en su lírica desde 1974, porque consigue recuperar la naturaleza como referente poético y que ésta se interprete con una enorme carga ética, resultado de su expulsión de esos espacios vacíos que hay en Salamanca.

La imaginación neorromántica aparece en su lírica, concretamente en *Definición de savia* (1974). La lengua poética de Núñez consigue establecer espacios expresivos donde a la naturaleza se la dota del poder del misterio, por ejemplo en la tercera parte de "Tríptico del Tormes", "(Aceñas)" (DS 156-157). En éste, en los versos 1 y 2, se afirma que "En invierno es difícil recontar las aceñas/ por dos motivos". Dejando a un lado el primer motivo, el segundo "es que en invierno el río/ no está -bajo la niebla su fantasma/ gime-, " (vv. 12-14). Lo espectral volverá a aflorar en un largo poema de 1984, *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua*, en relación con un señor antiguo (vv. 7-14):

"Tú me dirás..., pero yo creo
que se desdobra, que se vierte
de aldeano y truhán, de caballero

y se pasea lo justo con el perfil preciso
para, siendo un fantasma, ser visible
tras el cristal de la alta galería
o esfinge que de súbito se esfuma
bajo la lluvia, entre la paja. Restos
de comida en un plato, luz patente
de un resplandor oculto –¿te acuerdas?– en los
sótanos”

(MEMORIA 329-335)

Con respecto a ese tratamiento fantasmagórico del tema, Núñez está recogiendo y recuperando la tradición romántica española, concretamente de Gustavo Adolfo Bécquer y sus extraordinarias *Leyendas*. Por otra parte, el vuelo hay que suponerlo, hay que “echarle imaginación” al tema de la naturaleza, porque ésta es ya inútil e imposible. En “Supón el mismo vuelo: de la alameda” (DS 159-160) –como ya tuve ocasión de analizar en un libro como *Estampas de ultramar* (1974)–, la imaginación se expresa a través de su propio significante (lo transcribo en cursiva):

“Supón el mismo vuelo: de la alameda
al ciprés, nubes rojas en la tarde
y una paloma igual a la que has visto;
pero *imagínate* que no existieron
entre almena y ciprés –y será cierto–
fábricas de estupor, sino unos campos”
(vv. 1-6)

También en “El silencio” (DS 164-165) aparece la imaginación a través de la tensión, la hipérbole: “Dices –qué exagerada– que se oía/ hilar a las arañas a la hora [obsérvese aquí al mismo tiempo la aglutinación y el palíndromo de **a la**]/ de la siesta;” (vv. 1-3).¹⁶⁴

¹⁶⁴ Los corchetes y la negrita son míos.

Se busca sorprender y se consigue, porque –cito a Tzvetan Todorov– “se ha podido escribir que, en la literatura fantástica, «lo sobrenatural nace a menudo de tomar al pie de la letra el sentido figurado»” (la cita aparece en LE GUERN 1990: 100). Lo mismo ocurre en la tercera estrofa de “Cómo ha venido esta mañana” (DS 347-348):

“Las cúpulas no brillan como siempre;
no sé si más: entre las torres
pasa un torrente rosa de luz fresca
río en el que -seguro- me he bañado
alguna vez los ojos, ya hace muchos
años...”
(vv. 9-14)

Se toma al pie de la letra que entre unas torres pasa un torrente rosa de luz fresca, y que éste, además, se convierta, por la fuerza de la imaginación, en un río en el que el yo baña sus ojos. Esto es absolutamente magistral, porque muestra que Núñez contribuye con su imaginación a hacer posible “lo imposible”. Imaginar es una acción directa, personal y utópica, con ella se provoca la espera, la expectativa: “No sé; algo/ va a ocurrir (...)/ Ha ocurrido/ algo: quizá ya empiece/ el sol a acicalarse para la clara fiesta/ que algunos de nosotros esperamos” (vv. 16-17 y 21-24). La imaginación es una liberación, no sólo sirve para dignificar la naturaleza, sino también para alejarse del conflicto propuesto en *Definición de savia* (1974). Todo esto, en poesía, se realiza a nivel de la expresión, en la que apuntan varias constantes.

a) *La imagen imposible.*

Desde *Definición de savia* (1974), la imaginación de Núñez cristaliza a través del procedimiento de la imagen. Por ésta la naturaleza se encumbra a un lugar en el que el valor ético se revela prolijo, por comparación al espacio o solar vacío situado en la ciudad. No obstante, en este lugar a veces paradisiaco, lo ético se confunde con frecuencia con lo estético. Dos poemas, "Dolor de la palabra" (CLAVE 341-342) y "Oración" (PS 372-373), se prestan muy bien a poner de relieve que la imagen está al servicio de la imaginación y de la naturaleza. En las imágenes:

"la lentitud del río bajo el puente de oro [A]"
(v. 15)

y

"sin este corazón que vuelve turbio al menos
cauce que va a beber

o cae en una urna de diamante [A] durísimo
si quiere conocer cómo la tarde es tierna"¹⁶⁵
(vv. 13-16).

interpreto que:

1., entre el término real (α) → "puente" y "urna" y el término imaginario (Ω) → "oro" y "diamante", no hay parecido objetivo: ni físico [del tipo "cabellos de oro" por ejemplo], ni de valor, por tanto las imágenes [A] son ilógicas.

¹⁶⁵ La cursiva y el subrayado son míos.

2., los términos imaginarios (Ω), "oro" y "diamante", aun siendo materiales diferentes –metal el primero, piedra el segundo–, los dos son preciosos, tienen valor y comparten la propiedad del destello, de la reverberación en este caso de lo que es bello.

3., si los términos de las imágenes (A) emocionan, la emoción se consigue porque éstas son el resultado de unas visiones irracionales [B]. Así, en el primer caso, la imagen "el puente de oro" –que aquí interpreto como *puente dorado*– se apoya en la visión irracional [B]→ "la lentitud del río" (lógicamente, un río no puede ir lento, porque un río no va ni lento ni rápido, eso es propiedad de los animales racionales o irracionales; en todo caso, lleva poca agua). Por eso es un tipo de visión sinestésica: el río discurre lento bajo *el puente dorado*. En el segundo caso, la imagen "urna de diamante" es también el resultado de otra visión irracional [B]→ "este corazón que vuelve turbio al menos [el] cauce"⇒ este corazón que ensucia⇒ este corazón ensucia (un corazón por sí sólo no puede ensuciar, y menos aún el cauce de un río; puede ensuciar un hombre con sus maquinas, sus productos tóxicos, etcétera; lo que es de la naturaleza no ensucia). Surge así, por un lado, otra visión de tipo sinestésico y aparece, por otro, la sinécdoque bajo la fórmula *pars pro todo*: "corazón" por "yo", que vuelve "turbio" *el cauce*.

4., en ambas visiones irracionales [B] Núñez incluye un símbolo, por tanto visión irracional [B] + símbolo: tanto el "río" como su continente, el "cauce",

llevan "agua" (es decir, vida). Este agua, a través de la imaginación, acaba convirtiéndose en imagen de un objeto-palabra capaz de producir imágenes, como el *espejo*: "río" y "cauce", en su imaginación, no son así ni "río" ni "cauce", son *espejo* en el que la luz reverbera, del oro cuando el río pasa bajo el puente, o del diamante –durísimo– cuando la luz de esa tarde que parece acabar, se refleja en las aguas del río Tormes a su paso por Salamanca, y "corazón" = "tarde" se vuelven por tanto tiernos.

Por último, 5., si bien es cierto que estas visiones irracionales [B] + símbolo aparecen como deriva de imágenes ilógicas [A], también éstas, junto a aquéllas, comparten una misma y clara intencionalidad: alcanzar un último estadio emocional de la imaginación, producir una imagen visionaria razonada, conceptual y extraordinaria, que termine simbolizando la emoción de una contemplación de la naturaleza. Dicha contemplación es ética, porque es inútil ya en 1974.

Por tanto, desde *Definición de savia* (1974) las imágenes participan de la idea de un **irracionalismo sensato**, entre el irracionalismo de la *generación del 27* ["sólo tras el fallo de la razón –explica Carlos Bousoño–, y porque el fallo de la razón se ha producido, la conciencia se decide a ir por caminos segundos" (BOUSOÑO ³1977: 234)] y el racionalismo de la llamada *poesía social* de los años 50.

En relación con la naturaleza por un lado, y parafraseando por otro el lema del mayo francés de 1968 ("sé realista, pide lo imposible"), interpreto que

Núñez también está siendo realista, porque también pide "lo imposible". En su lírica concretamente, "lo imposible" es la imagen, algo que ejemplifican los versos 68 a 70 de *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* (1984): "Abres/ una caja de seda y siempre hay/ una sorpresa y una araña" (*MEMORIA* 331).¹⁶⁶ En estos versos, los términos de la expresión imaginaria se ofrecen ("Caja de seda" por *caja de sorpresas*), por tanto se está lejos de la metáfora. Núñez está prefiriendo incidir sobre la relación entre lenguaje y realidad expresada a través de símbolos, metonimias, etcétera, que sobre la sustancia misma del lenguaje, como ocurre en la metáfora. La trasgresión del lenguaje parece tener sus límites, algo que justifica la tesis de Carlos Bousoño de una cosmovisión para este tiempo apoyada en un "neoirracionalismo sensato" (BOUSOÑO 1985b: 422).

Naturaleza y ciudad, lenguaje y casa, Núñez ha leído y reflexionado ya sobre las tesis de un Henry Lefebvre ("La casa y el lenguaje son los dos aspectos complementarios del "ser humano". Añadamos a esto: el discurso y las realidades urbanas con sus diferencias y sus relaciones, secretas y/o evidentes. "El ser humano" (no vamos a decir el "hombre") no puede habitar sino en poeta. Si no se le concede, en cantidad de ofrenda o de don, una posibilidad de vivir poéticamente o de intentar una poesía, la fabricará a su manera. Incluso la más vulgar cotidianidad conserva rasgos de grandeza y de poesía espontánea, excepto quizá cuando es solamente la aplicación de la publicidad y la

¹⁶⁶ La cursiva es mía.

encarnación del mundo de la mercancía, cuando el cambio ha abolido el uso o lo ha hecho secundario" (LEFEBVRE 1972: 89-90).

1.4.2. LA BELLEZA.

Antes de pasar a ver este nuevo tema, el de la belleza, me parece pertinente recapitular. En un principio, Núñez, con *29 poemas* (1967), se acercó al estado de la situación, de la realidad, mientras que con *Fábulas domésticas* (1972) se aproximó a la publicidad, a ese mundo de la mercancía a que aludía anteriormente Henry Lefebvre. Con *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) construyó sin embargo un contexto referencial en relación con la naturaleza, bastante negativo.

Más tarde, en *Estampas de ultramar* (1974), Núñez propuso el viaje, y en *Casa sin terminar* (1974) contribuyó a establecer ambiguos espacios lingüísticos sin coerción. Finalmente, *Definición de savia* (1974) recoge todo esto, expresando y fijando a la vez el conflicto, la discordia entre naturaleza y ciudad, hilo conductor y verdadera realidad que se ha ido desarrollando en su lírica desde 1967, y que su propia lengua poética trata siempre de expresar.

Por otro lado, se interpreta ya que la naturaleza es inútil, y el lugar ameno dentro de la ciudad en que aquélla y ésta convivían éticamente, o bien se destruye o bien queda circunscrito a un nuevo tipo de espacio vacío, *el solar edificable*. En éste, el hombre del poder ordena y ejecuta. Particularmente, frente a él y sus nuevas geografías, Núñez, en *Definición de savia* (1974), a través de un yo –poético y didáctico– enuncia por primera vez un intento de poética estética en “La belleza no está, es decir, no sólo” (DS 165-166), aunque también se trata en “La

belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175), pero de otra forma. Estos dos poemas ejemplifican un nuevo tema, el de la belleza, o, lo que es lo mismo, el del valor estético.

El primer verso de "La belleza no está, es decir, no sólo", un endecasílabo ("La belleza no está, es decir, no sólo") dirige su expresión en dos direcciones. En primer lugar, niega la acción intransitiva: "no está"→ que significa *no existe*, al no preceder a un atributo y sí a un complemento preposicional indirecto que aparece en el verso 2: "en las alas de la mariposa", lo que apoya las tesis de la negación de la contradicción en la lírica de Núñez, ya que la belleza no está y, sin embargo, "no sólo/ está" (vv. 1-2). Por tanto, *está* y *no está* aparece la ambigüedad.

En segundo lugar, la introducción en el verso de la conjunción explicativa "es decir" no sólo "rompe la sonoridad del endecasílabo más tópico" (CASADO 1999: 123), sino que participa del tono didáctico al que ya me referí páginas atrás. Explica que la belleza no está sólo en la naturaleza —aunque se elija una parte del todo, la más frágil: las alas de la mariposa y no exclusivamente la mariposa—, sino que también está en el hombre, prefiriendo sólo una parte —"los dedos" (v. 5)— del todo [la mano]. Además, la delicadeza de estos dedos, con sumo cuidado, le dan la libertad a las

alas¹⁶⁷ "sin que mota celeste de polvillo/ quede en las yemas huérfana de vuelo" (vv. 7-8).

No hay una apropiación indebida por tanto, porque el hombre es profundamente ético cuando respeta la belleza que emana de la naturaleza en su devenir; y en su delicadeza, en su fragilidad inútil, también magnifica la inutilidad de la naturaleza. Núñez viene a decir así que la belleza es una ética cuando el lugar en que se expresa –la naturaleza– está menoscabado por las fuerzas del poder, ocupado por ellas. Seguidamente, los cinco endecasílabos que conforman la segunda y última estrofas de "La belleza no está, es decir, no sólo", confirman las tesis críticas de Núñez contra ese espacio de poder que él desprecia tanto, y que sólo enuncia objetos de posesión, como el "anillo" por ejemplo:

"Alas de gasa, dedos que superan
su liviandad... Aún cabe más belleza:
manos que no pretenden que un anillo
se pose sobre ellas, y capaces
de no querer ser nada más que manos."
(vv. 9-13)

Los tres últimos versos de esta estrofa apoya la tesis de la automarginación de Núñez, porque él no acepta las costumbres de la sociedad, en este caso la institución del matrimonio, algo a lo que ya se aludía en un poema como "Bodas" (DS 171), al que ya me referí en otro lugar. Allí la opinión de Núñez, parentética, era tajante: "(Bodas con la intemperie, eso es lo

¹⁶⁷ Si se me permite la licencia, me parece que yo mismo me estoy impregnando –para algunos lingüistas, "contaminando"– de su poética: "le dan la libertad a las alas".

tuyo)" (v. 21). Este verso –prácticamente igual– se volverá a repetir en "Desdén de arquitectura" (CUARZO 310), afirmando y confirmando el posicionamiento del yo ante la realidad de 1974: "A lo más su mirada le lleva a cobijarse,/ muy a modo transitorio, en vestigios de lluvia/ (conmemora sus bodas con la intemperie). Execra" (vv. 8-10). Esta "intemperie" es la naturaleza. El yo acaba eligiendo así la naturaleza como estética ética, sabedor de que destruida aquélla no puede ser ya una ética, porque sólo se la explota como el referente de una posible poética, por eso se prefiere la contemplación de unas alas –y que éstas sean, además, de gasa– en sus manos, a un anillo. Deduzco, por tanto, que Núñez está optando por la libertad, no por la represión. Además, la palabra "alas" es todo un símbolo de imaginación (Juan-Eduardo Cirlot 1995: 60-61), valor imaginario potenciado asimismo por incluirse en la sinestesia "alas de gasa".

Imaginación y libertad, lo único que puede garantizarlas es el compromiso con la belleza. A eso se destina la palabra poética de Núñez desde 1974. Un ejemplo de esto se apunta en "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175), composición ésta que se recogerá también en *Cuarzo (1974-1979)* (CUARZO 301), con cambios más o menos substanciales: los ortográficos, por ejemplo, ya se han visto en otro sitio, por eso me parece más importante atender ahora al cambio que se produce en el propio título del poema.

Concretamente, "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS) pasa a titularse en *Cuarzo (1974-1979)* "La belleza arrebatada las palabras

que intentan proclamarla". Dejando a un lado la preposición "a", que desaparece en el segundo, lo que más me interesa destacar es el cambio que se produce en relación con "que quieren proclamarla" (DS), que pasa a ser "que intentan proclamarla" (CUARZO). No es lo mismo la acción de querer, que la de intentar. "Querer" es una potencia total, mientras que "intentar" —aunque manifiesta potencia también—, ésta se adelgaza mucho, porque se incluye más en el campo semántico de la probabilidad. Por tanto, interpreto que en un libro como *Definición de savia* (1974) la palabra poética quiere proclamar la belleza, mientras que en *Cuarzo* (1974-1979) aquélla parece saberse sólo intención.

Aunque estos dos poemas citados de *Definición de savia* (1974) y *Cuarzo* (1974-1979) comparten la fenomenal fecha de 1974, se intuye un corte temporal entre ambos. El primero se analiza más como un comienzo de camino, mientras que el segundo —tras alguna reflexión poética quizá— implica más bien un camino de vuelta. De todas formas, con respecto al poema de *Definición de savia* (1974), lo que me importa resaltar es que el título expresa una realidad estética, una especie de máxima concluyente: que la belleza arrastra a las palabras que quieren publicarla. Sobre él volveré más tarde, aunque me referiré siempre al poema de *Cuarzo* (1974-1979). Ahora sólo quiero decir que la palabra, la lengua poética de Núñez se sabe impotente para definir —como la savia— la belleza. Algo que queda reflejado en "S. N." (Cm 282): "Sus límites/ no se prestan a examen. Pero existe" (vv. 9-10). Belleza y naturaleza, por tanto, parecen abocar a la inutilidad como ética. Frente al espacio o solar vacío en/la

ciudad, Núñez trata de fundar un espacio referencial que permita alguna clase de ética. Lo que me lleva a pensar en la intencionalidad utópica de su lírica desde 1974. Varios núcleos me servirán para analizarla.

a) *Ut pictura poesis.*

La lengua poética de Núñez proyecta la intención de búsqueda de un lugar ameno. La vieja cita de Horacio del titulillo, *Ut pictura poesis* (*Ars poetica*, 361), responde al intento por mi parte de mantener la coherencia de este trabajo. Por un lado, Núñez traduce al propio Horacio, ahí está su extraordinaria traducción de "A Pirra", publicada por primera vez en 1985, en Vitoria, en *Symbolae Ludovic Mitxelena* (OP II 292), y, por otro, su especial dedicación a la pintura, con una importante obra pictórica, que va recogiendo y asimilando poco a poco la tradición clásica, conectando y asociando a la vez poesía con pintura y viceversa (Rensselaer W. LEE 1982: 14). También es autor de un pequeño ensayo, *Zacarías González* (1976), a propósito de la obra pictórica de éste. Además, está absorbiendo la tradición poética española a través de la relación poesía y pintura, desde el Barroco, desde las *Décimas a Pedro de Ramos, pintor excelente de Granada, animándole a que copie el retrato de una señora deuda suya, en figura del arcángel San Gabriel* de un Luis Carrillo y Sotomayor por ejemplo, hasta el siglo del propio Núñez, el XX, con un Miguel de Unamuno y su fenomenal *El Cristo de Velázquez*.

El tema de la belleza, introducida, como ya se vio, por dos poemas de *Definición de savia* (1974), se desarrolla en la sección primera de *Figura en un paisaje* (1974), "En pintura". Lo hace mediante el motivo de la obra de arte, concretamente del cuadro pictórico. Más importante que el título, que recoge con la palabra "figura" el tipo de pintura que se va a tratar —la figurativa—, son las explicaciones que me ofrecen los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Estaban Pujals Gesalí, de los que parto: "Durante algún tiempo el conjunto de sus poemas fue presentado en actos públicos, donde la lectura se acompañaba de diapositivas de los cuadros de referencia, en medio de un ambiente de proyección de linterna mágica" (OP 193). Su interés por la pintura, además de pintar y de escribir poesía con la pintura como motivo, le llevó incluso a teorizar sobre ella. Basta ir, entre otros, a un poema como "Claves para la comprensión y el goce de la pintura del siglo XX", para verificarlo (Aníbal NÚÑEZ 1990). Lo que confirma una vez más el carácter didáctico, *instructivo* de Núñez.

En *Figura en un paisaje* (1974), Núñez elige, por este orden, "telas" de Botticelli, Lorenzo Loto, Durero, Tiziano, Brueghel el viejo, Velázquez, Terborch, Pereda, Millet, Millais, Boecklin, Renoir y Gauguin. Tras estos nombres está el tiempo al que refieren, del siglo XV al XX. Aunque Núñez tiene predilección por el Barroco (siglos XVI y XVII), porque la mayor parte de estos pintores producen su obra en estos dos siglos.

De *Figura en un paisaje* (1974) y su sección "En pintura" me interesa destacar, por un lado, que parten de la referencia a un cuadro del renacentista Botticelli (1445-1510), "La Derelitta" (FIGURA 195), y, por otro, que la composición es un soneto, fechado el 4 de octubre de 1974.¹⁶⁸ Así, cuadro pictórico y forma poética participan del mismo tiempo, el Renacimiento. El soneto, como forma poética, nace con éste. Lo que revela la idea del *decoro* en la expresión poética de Núñez.

Por otra parte, acudir al soneto aquí, en 1974, connota, y no sólo se limita a organizar la expresión. Supone también una ruptura, algo que sorprende mucho por cierto. Cito a Angelo Marchese por la excelente traducción de Joaquín Forradellas: "Su riqueza temática [se está refiriendo al soneto] lo han convertido, de institución, en estructura poética autónoma, en modo de pensar poéticamente –estructura profunda– más que en modo de expresar lo pensado" (MARCHESE/FORRADELLAS ⁴1998: 389-390).¹⁶⁹

Sin embargo, Núñez va más allá. En el cuadro de Botticelli aparece una figura sedente. Sobre la grada de un templo aquélla oculta el rostro con sus manos, en claro signo de desesperación; mientras que al

¹⁶⁸ Aparte de *Aníbal Núñez. Obra poética I* (Hiperión) que vengo siguiendo en este trabajo, no tengo más remedio que acudir a la edición de la Diputación de Salamanca (1993), a cargo de Aníbal Lozano, de *Figura en un paisaje (Otoño 1974)*, para poder tener a mano poema e ilustración del cuadro a que se hace referencia. Desgraciadamente, las ilustraciones de los cuadros vienen en blanco y en negro.

¹⁶⁹ Los corchetes son míos.

fondo se observa una puerta cerrada. La pintura es un rectángulo, también lo es la puerta en ella representada, y lo mismo ocurre con la forma gráfica del soneto en el papel. "La Derelitta" es, por tanto, un soneto/puerta. Esto, lógicamente, me hace pensar que la imitación está muy presente en *Figura en un paisaje* (1974), porque la forma poética parece ir más allá, se convierte en un **signo**, y lo es concretamente de cultura. Dicha cultura viene a ser aquí la consecuencia de la relación forma y contenido poéticos, porque se trata de acomodar el ritmo del endecasílabo al tiempo - época, período- del tema en que se ocupa la composición. Algo parecido ocurre en la segunda sección de *Figura en un paisaje* (1974), "Vedado de poetas", concretamente en poemas como "Un soir, T'en souviens-tu? Nous voguions en silence" y "¡Haz novillos, Rimbaud!", ya citados más arriba, en los que la referencia a la poesía de Rimbaud parece pedir el ritmo alejandrino del simbolismo francés.

Por tanto, todas estas fórmulas métricas - endecasílabos, alejandrinos- están respondiendo a diversos modos de presentar formalmente los distintos modelos poéticos de la tradición literaria, algo que apoya la tesis del alto valor cultural que tiene su lírica. Qué lejos se está ahora (en 1974) de aquellas palabras de Núñez en 1972, en relación con la poética de los Novísimos: "Quizá tuviera uno la obligación de conocer la lírica anglosajona a fondo, pero uno no programa sus lecturas; aunque citas y glosas no han de faltar a la hora en que los futuros hipotéticos eruditos buceen en mis poetas de cabecera y verso subrayado. Pero, la verdad, la poesía y sus ramajes me

llevan menos tiempo que otros quehaceres salmantinos", por ejemplo "el chateo y el triste vacile al calor de la furcia tragaperras". (CHAO 1972: 45).

Detrás de todo esto está también el exceso alegórico que se viene desarrollando en su lírica con capital reiteración desde 1974. La alegoría es aquí sinónimo de *expresión*, o de su procedimiento. En relación con la puerta, por ejemplo, ésta es umbral, y es asimismo símbolo de tránsito (CIRLOT 1995: 376). En 1974 esta puerta comunica a espacios de fantasía, o, mejor, utópicos, concebidos por la imaginación del yo. Así lo interpreto en la segunda parte de "Tríptico del Tormes", concretamente en "(De no haber sido que...)" (DS 155-156). En éste, de la puerta cuyas "molduras azules guardan polvo/ quién sabe si de siglos, su alto rango/ conoció más la gubia que la azuela" (vv. 6-8), se afirma que "jamás se abre" (v. 5), aparte de expresar por un lado antigüedad y, por otro, objeto de arte más que parte funcional de una construcción.

En el ejemplo de "La Derelitta" (FIGURA 195) la puerta también se muestra, cerrando otro espacio imposible. La anadiplosis entre los versos 4 y 5 ("(...) Desventurado/ el que tiene las puertas clausuradas.// Clausuradas están. Soñar espadas") amplifica mucho el sentido de imposibilidad, en este caso de pasar al otro lado, porque "No hay llave ni candado/ que te abran paso al Reino de las Hadas" (vv. 7-8). Deduzco de todo ello que cuando la razón no es capaz de contener o alcanzar ese sentido de imposibilidad, lógicamente aparece un profundo sentimiento de impotencia que se manifiesta no sólo en esta composición, o en la de "(De

no haber sido que...)" ["para que nunca olvide aquella puerta/ que tal vez vuelva a ver/ y su color que nunca será el mismo" (vv. 25-27)], sino a través de toda su producción poética, llegando incluso a un libro comenzado también en 1974 y acabado en 1985, como es *Clave de los tres reinos (1974-1985)*. En éste, por ejemplo, hay toda una sección, la III, titulada "La puerta", que agrupa cuatro poemas. Lo que demuestra no sólo el valor simbólico de la puerta, sino también la enorme importancia del símbolo en su lírica desde 1974.

En relación con el motivo de la pintura, en dicha sección III bajo el título "La puerta", hay un poema, "Donde me representa la pintura" (CLAVE 359-360), que hace referencia a un fresco de Piero della Francesca, "María Magdalena". El poema trata de expresar, a través de la primera persona, la corriente de pensamiento interior de María Magdalena y su propia descripción y representación pictóricas: "Donde me representa la pintura", "sosteniendo la capa de púrpura la mano/ diestra -blanco el envés- sobre mi pubis pródigo", "corona mi cabeza derrumbada y altiva/ por esa luz que dora mis cabellos", etcétera (vv. 1, 8-9 y 14-15). Esa primera persona termina confundándose con la expresión de una larga explicación, entre paréntesis, de Núñez, que trata de señalar el carácter simbólico de la pintura: "(Colmado el aire de sudor y pétalos/ arde el dolor en una cruz se quiebra/ el cielo goznes vuelan gimen rocas)" (vv. 21-23); pero también busca, mediante la imaginación, comunicar y conferir un sentido más profundo a lo contemplado, cito:

"(Anegada la tierra por la sangre y el agua
cedida la tormenta por el dios invisible

las estrellas volvieron a estar solas
a su quehacer volvieron con el último trueno
conforme al mandamiento reposaron el sábado
del estanque del mal huyó la muerte
la flor del yermo solitario cáliz
y espina la anunció: dos ángeles guardaban
el sepulcro vacío, luminosa
cisterna del rocío que hace revivir)"
(vv. 24-33)

Con respecto al motivo de la pintura, la imaginación tiene un papel relevante. Volviendo a *Figura en un paisaje* (1974), conviene decir que los trece poemas de que consta la sección "En pintura" participan de la invención, a través del proceso imaginativo de Núñez. En "Vista del jardín de Villa Médicis" (FIGURA 199-200), en el que se trata un cuadro de Diego Velázquez, Núñez inventa una pequeña historia partiendo de lo observado en la pintura. En ella ve a tres hombres que dialogan ante lo que parece ser una arcada cerrada con unos tablones de madera que impiden la visión a un jardín interior, y se dice: "Cuando se vayan esos tres lacayos/ y cese su tarea misteriosa (...) debo acercarme/ a ver por las rendijas de esas tablas" (vv. 1-2 y 7-8). La invención propone la didáctica del juego: "¿Qué habrá? No sé. La estatua/ no esclarece el misterio, nada quiere/ saber: es muda piedra" (vv. 9-11). Bajo esa vena romántica que sugiere el misterio, surge el eje sobre el que se articula el poema, la imaginación. De hecho, se cita: "Me imagino/ que nada malo habrá tras ese arco/ donde la sombra es sólo mera ausencia/ de la luz otoñal que todo invade" (vv. 11-14).¹⁷⁰

¹⁷⁰ El subrayado es mío.

La imaginación, por tanto, acaba uniendo pintura y poesía. Sin embargo, la poesía es la que acaba interpretando la pintura, alejándose así del análisis teórico de ésta última, porque más bien se busca conmover desde el punto de vista del yo, que es quien la contempla, posibilitando subjetivar la explicación mediante la mirada. Núñez parece estar así más cerca de lo sublime que de lo bello (Inmanuel KANT 1990: 32).

Consecuencia de esa explicación poética de la pintura, la actitud pacifista de Núñez se manifiesta, y lo hace a través de un cuadro de Albrecht Altdorfer, *Batalla entre Alejandro y Darío en Issos*. A esto hace referencia "Desde este escondite puedo ver la batalla" (CLAVE 352-353), magnífico ejemplo, porque engrosa la lista de composiciones que reafirman la relación pintura [referente]→ mirada [yo] ←poesía como juego. En este poema se toma como referencia la perspectiva espacial desde la que parece estarse pintado el cuadro. Altdorfer, concretamente, elige la altura y el distanciamiento para pintar su cuadro. La imaginación de Núñez retoma asimismo esa misma referencia y la dirige, con otro sentido, hacia un criterio moral como es su pacifismo. El cuadro representa, desde la distancia, una cruenta batalla, pero el yo, trasunto en parte del propio Altdorfer, prefiere contemplar el esplendor del contexto, la naturaleza, "ver ponerse el sol" (v. 2) por ejemplo, anteponiéndolo al fragor de la batalla que se desarrolla, abajo, en los valles, en donde "se lucha a vida o muerte" (v. 11) y se ve "una pica/ una cabeza hostil ensangrentada" (vv. 13-14). Ante la guerra, la imaginación de Núñez propone la

indiferencia (ante el poder que representa) y la naturaleza como moral:

"Quiero mirar el horizonte: todos
los días no se ve un atardecer
así. No me preguntes sobre el combate; corre,
si quieres y pregunta a algún macero
qué causa ha convocado tanta sangre"
(vv. 18-22)

Núñez plantea así la tesis de que para poder comprender hay que imaginar primero, lo mismo que para sentir, como ocurre con la música, concretamente en "Concierto" (*FIGURA* 201), que alude a un cuadro de Gerard Terboch, a través del cual se aprecia a una mujer de espaldas tocando una viola, cito los siguientes endecasílabos:

"No escuchamos la música; podemos
hacerla de misterio; materiales
(rostro oculto, paisaje ya velado
por el humo de pábilos) nos sobran
para rehacer un dúo en el otoño
con la esperanza de la primavera:"
(vv. 9-12)

En este poema, Núñez se inventa una conversación entre eruditos, incidiendo en una pequeña discusión en dos estrofas-diálogo, una para cada uno de los oponentes en discordia. Así, ante un cuadro de Lorenzo Lotto, en "Disputa de eruditos ante "El sueño de la doncella"" (*FIGURA* 196), que representa a una mujer sentada sobre la hierba y sobre la que cae una lluvia de flores derramadas por un pequeño ángel, uno de los interlocutores afirma que la mujer sería Dánae

si lloviese oro,¹⁷¹ el otro defiende que se trata de Laura, "la amada del poeta" (v. 6) —Petrarca—, ya que "son flores lo que llueve" (v. 5) realmente. El poema tiene en cuenta la erudición, aunque acabe de modo escéptico: "Actitud que sería de desprecio/ si la pintura oyese" (vv. 10-11).

La erudición también aflora en "Venus con el amor y la música y Venus recreándose en la música" (FIGURA 197-198). Aquí dos cuadros de Tiziano, en los que el pubis de una Venus desnuda es el centro pictórico, se contrastan. Ligeros cambios en un cuadro y otro no cambian su sentido alegórico, porque "todo prosigue:/ la música inspirándose en tu pubis/ y el cielo como única esperanza" (vv. 14-16). Además, el pubis de Venus es el centro de la belleza y el cielo el reclamo utópico de la inspiración y la libertad, viejos tópicos del Barroco y del Romanticismo.

Otras veces sin embargo, tras incidir en su particular recreación de un determinado cuadro, uno de Renoir por ejemplo, concretamente en "La barca" (FIGURA 204-205), en que la expresión simbolista cargada de imágenes delicadas y sorprendentes abunda ("(...) Lleva/ los remos una gasa; se desliza/ un copo de algodón teñido de rosas" (vv. 2-4)), y apuntando claras influencias de la poesía de Rimbaud [Renoir y Rimbaud son coetáneos], Núñez —tras una elipsis expresada a través de puntos suspensivos

¹⁷¹ Conviene recordar que Dánae es un mito de la Hélade. Era hija de Acriso, monarca de Argos. El dios Zeus la pretendía, pero al estar recluida en una torre de bronce, aquél decidió convertirse en lluvia de oro para poder penetrar en la torre. De su unión nació Perseo.

("....."), entre segunda y tercera y última estrofa- introduce la anécdota por medio de la expresión parentética, con iunctura incluida: "(Llueve y el agua gris no tiene alas/ que hagan que salten chispas de los peces./ Un limpiaparabrisas anti-vaho/ da lustre a la postal de aquel recuerdo)" (vv. 9-12). Anécdota y paréntesis aquí funcionan irónicamente, sirven de contrapunto a las dos estrofas anteriores, en las que se aportaba la ilusión de una realidad encantadora, y que después, en la última estrofa parentética, se torna en un claro ejemplo de verdadera realidad -cotidiana-, en que lo que parecía un cuadro del impresionista Renoir no es finalmente más que una vieja postal cuyo marco es el limpiaparabrisas de un coche cualquiera. Irónicamente, Núñez devuelve al lector a un espacio urbano, muy alejado de la naturaleza inútil, capaz de proporcionar sólo referentes imaginarios.

En "La muchacha ciega" (*FIGURA 203*), sobre un cuadro de Millais, pintor del siglo XIX, la fragilidad de una mariposa roja y negra posada sobre la vestimenta de la figura de una ciega hace posible la expresión enigmática y, además, parece evitar el análisis de la obra de arte, el discurso:

"Por fijarme
en una mariposa roja y negra
que se posó en tu hombro sin que tú lo notaras
-así llega la muerte a los arcángeles-,
no he visto que tu mano
derecha acariciaba una corola
blanca. ¿Cómo has sabido que era blanca?"
(vv. 15-21)

Núñez termina encontrando en la naturaleza, en su fauna, verdaderos signos, señales, huellas que consiguen incidir en la toma de decisiones ("descifrar los poderosos mensajes de la vida y de sus señales verdaderas" –afirma Eladio Cabañero en una poética– (cito por Francisco RIBES 1963: 40)). Así se explica su particular interpretación y posterior recreación poética del conocido cuadro de Brueghel el Viejo, "Regreso de los cazadores" (FIGURA 198-199), que da título a un poema. En éste, el vuelo de las urracas sobre un paisaje nevado, según Núñez, está obedeciendo a una señal que el supersticioso yo interpreta como excusa para seguir contemplando por una parte –para "deslizar/ la mirada" (vv. 8-9)– el carácter cotidiano de la vida rural y así "ver los patinadores del domingo/ –¿qué caída se ha dado aquél!–" (vv. 13-14), y, por otra, la propia belleza de la naturaleza:

"No, porque –y como señal de que no debo
moverme de mi sitio– cada poco
cruzan por turno el aire las urracas
descuidadas, tachando la posible
apacibilidad con una línea
de tinta negra (el blanco de su vientre
sin querer se confunde con la nieve)."
(vv. 32-38)

El motivo de la pintura, la explicación didáctico-poética de ésta nos devuelve al conflicto iniciado en *Definición de savia* (1974) a través de la dicotomía naturaleza/ciudad. Desde una consideración moral de la pintura, Núñez filtra su opinión, y lo hace mediante expresiones parentéticas, cito los versos 6 a 9 de "Le fendeur de bois" (FIGURA 202-203) referentes a un cuadro de Millet, a través de las cuales se hace

culpable a la Revolución Francesa del progreso –con mayúscula– y su posterior destrucción de la naturaleza:

"(De aquella cinta
tricolor de Progreso, como ahorcado,
penderá la ilusión de que tus nietos
no huelan a corteza)"
(vv. 6-9)

Ante esta constante referencia a la naturaleza, la expresión poética, a través de la pintura como motivo del conflicto, propone a aquélla como un espacio, como un contexto cultural y referencial donde sea posible cierta belleza de carácter moral que, por todos los medios, trata de desacreditar al poder, imposibilitándolo para su contemplación. Concretamente, en referencia a un cuadro de Velázquez, una composición monostrófica como es "El príncipe don Baltasar Carlos" (*FIGURA 200*), ejemplifica lo que digo y sirve a la vez para expresar la ignorancia del poder frente a la naturaleza. Lo cito porque es un claro ejemplo de poética de la moral mediante la naturaleza y el motivo de la pintura, en relación con el tema de la belleza y búsqueda de un lugar ameno, el arte:

¿Indica posesión de algún paisaje
el que sirva de fondo a tu retrato?
No, alteza: acaso eso crees tú bajo ese palio
–o sobre tu montura imaginada–
que te ofrecen el roble y el artista
que lo pintó por orden del sentido
de la composición. Nadie posee
lo que no sabe ver. Si das la espalda
a todo un territorio de matices,
¿cómo van a ser tuyas las montañas?
Son del pintor. No siempre. A veces pierde

la vista en recoger —es suya entonces—
tu candidez, tu gracia, que tampoco
será tuya por mucho tiempo, príncipe:
tu altivez borrará tu donosura,
a no ser que la muerte antes lo haga.

b) *Cuarzo (1974-1979)*.

Otra manera de fundar un espacio referencial que autorice la ética, que permita la expresión imposible de la utopía y que el sol se pueda acicalar "para la clara/ fiesta que algunos de nosotros esperamos" (vv. 23-23), como indica Núñez en "Advenimiento" (DS 170), es acudir a objetos, obras de arte, mitos, etcétera que entren dentro del dominio de la estética. Núñez participa así de la estética hegeliana ("(...) *la contemplación de lo bello* tiene algo de liberal; deja al objeto conservarse en su existencia libre e independiente. El sujeto que contempla no siente necesidad alguna de poseerle ni utilizarse" (HEGEL 1977: 66)). Posiblemente, esto conecta con el interés de Núñez por un tipo de expresión poética abierta, en libertad, y que es capital, ya que se mantiene vigente hasta el final de su producción poética. Lo demuestra el hecho de que "Advenimiento", por ejemplo, pase —aunque con algunos cambios— a otro libro de terminación posterior, con otro título, "Cómo ha venido esta mañana" (CLAVE 347). Así, dos libros, *Definición de savia (1974)* y *Clave de los tres reinos (1974-1985)*, participan de una misma fecha, 1974. Por tanto, 1974 se va configurando —a medida que se desarrolla este trabajo— como algo más que el punto de partida de su producción poética, responde también a una *data* que indica un tiempo emocional —utópico— que

es necesario mantener vivo, en la memoria, como referente fundamental.

La estética está presente ya desde 1967, por ejemplo en "Sintigo y con Lucrecio" (OP II 25): "y todo con la excusa de la estética" (v. 17). Sin embargo, esta preocupación inicial por la estética todavía es excusa, pretexto, por eso nunca se llegó a tratar en sus cuatro primeros libros. Hay que esperar a 1974, concretamente a *Cuarzo (1974-1979)*, para que esa somera preocupación deje de serlo y pase a ser un interés relevante. Desde este libro, la estética se convierte en un asunto importante para Núñez, porque aparte de ocupar *Cuarzo (1974-1979)* un "espacio privilegiado y oculto" en su producción poética, como acertadamente señala Francisco José Freire Jorge (OP 294), también apunta, al igual que *Definición de savia (1974)*, un espacio de conflicto; pero esta vez magnificado mediante una expresión poética muy estética que llama bastante la atención en 1974. Como *Definición de savia (1974)*, también *Cuarzo (1974-1979)* mira hacia atrás y recapitula; su antetexto, *Cuarzo [manuscrito] (1976)*, confirma asimismo esta idea, cito "La piedra azul" (Cm 279): "La música de fondo se llama "Ángel Caído",/ lo que trae al poeta sensaciones de antes" (vv. 1-2).

En *Cuarzo (1974-1979)*, los treinta y seis poemas de sus seis partes bajo numeración romana insisten en esto, pero también subrayan un notable interés ordenador del material poético, como apunta Francisco José Freire Jorge: "*Cuarzo* quería ser, en la voluntad del poeta (a/n/í/b/a/l), una manera de cristalizar la materia que presenta seis caras o

facetas; un libro estructurado en seis partes, un título compuesto de seis letras" (OP 295). Por tanto, *Cuarzo* (1974-1979), como su propio título indica, parece constituirse como libro-piedra, símbolo de dureza y fragilidad, de contradicción.

En este sentido, Fernando Rodríguez de la Flor, señala que *Cuarzo* (1974-1979) "se cierra sobre un centro vacío, sobre un corazón helado y duro - traslúcido, pero no transparente: *cuarzo*" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1987b: 77). Creo que este "centro vacío" al que alude este extraordinario crítico, es, para Núñez, el virtuoso espacio de la belleza en el que se reformulan unos temas, pero quizá se conforme también como un nuevo lugar ameno.

Dentro de su obra poética, *Cuarzo* (1974-1979) es un libro de solidificación. Por eso la tensión temática de la belleza parece situarse en un espacio donde sólo hay restos, cito "La piedra azul": "La música de fondo se llama "Ángel Caído", / lo que trae al poeta *sensaciones de antes*".¹⁷² Además me hace pensar en unas palabras de Simón Marchán Fiz: "la construcción de lo moderno (...) se vincula, pues, al abandono del ideal de perfección humanista y a la destrucción de la imagen clásica del mundo y del arte, lo cual no *disipa su permanente añoranza*" (MARCHÁN FIZ 1992: 10).¹⁷³ Esto ya se vio en *Figura en un paisaje* (1974), concretamente, en donde se desarrolló una vuelta a la teoría humanista en relación con el motivo de la pintura, a través de la

¹⁷² La cursiva es mía.

¹⁷³ La cursiva es mía.

instrucción, el decoro, la imitación, expresión, invención y erudición. Todo ello es el resultado de una impostura poética, algo de lo que se encarga de cristalizar el concepto de "naturaleza". Así es como la vena romántica de la lírica de Núñez enfrenta perfección clásica con imperfección presente, cito en este sentido "Prólogo (Porvenir devorado por un incendio)" (PS 369):

Débil en la tarea que se impuso
la imperfección de que debió servirse
hace que deploremos vivamente
el deterioro de sus compañía.

Más que un prólogo, el poema citado es todo un epílogo, los verbos que hacen alusión al pasado así lo demuestran. Núñez, hasta el final de su obra, se está sirviendo de la imperfección para invocar un tiempo de perfección, por eso parece no sustraerse a esa disipación a la que se refería arriba Simón Marchán Fiz. En "Mecánica del vuelo" (CUARZO 302), dos versos, el 9 y el 10 ("Perfeccione/ lo inútil a lo inútil. No haya edén") son claves, porque apoyan lo que vengo diciendo. En ellos cuaja la perfección, no de lo útil a lo útil, o de lo mejor a lo mejor, sino de lo inservible a lo inservible, esto implica toda una moralidad contraria a la servidumbre, a la "instrumentalización", muy alejada de un concepto de "perfección apolínea", situándose más cerca de la dionisiaca, quizá porque en ésta cristalizan la mayoría de las vivencias del pasado (Frederich NIETZSCHE 1979: 224); y aunque se niega la perfección aludiendo al lugar de la perfección absoluta, el Edén, éste se menciona. Por este motivo cabe plantearse la hipótesis

de si la lengua poética de Núñez en *Cuarzo (1974-1979)* no estará contribuyendo a la poética estética de una *nostalgia* de belleza clásica -o de esa añoranza aludida por Simón Marchán Fiz más atrás.

1974 en general y *Cuarzo (1974-1979)* en particular no escapan nunca a un contexto social, político y cultural, cuya apoyatura es un relativismo moral que filtra -aunque parezca contradictorio- una ética sin moral. De ahí cierta atmósfera de perplejidad paradójica que la expresión poética recoge con bastante frecuencia. Esta ética sin moral parece dejar un centro, un espacio vacío que ha de ser llenado por un *emotivismo*. En esta clase de ética se produce un traslado, de un *yo opino* a un *yo siento*, fundamentando de esta forma el *esteticismo moral* ("sentir es suficiente").

Cuarzo (1974-1979) participa de todo esto, porque en este libro hay una constante que predomina: saber acerca del hecho estético, de la Belleza. Por otra parte, además, la tensión temática de la belleza, en relación con la expresión poética en que se sustenta, está imbuida de una cierta moralidad estética muy personal. Como ya ha explicado extraordinariamente Miguel Casado, "la reflexión se convierte en motivo único del poema" (CASADO 1999: 169). Sí es cierto que hay reflexión en *Cuarzo (1974-1979)*, pero contenida. Lo demuestran los treinta y dos poemas de *Cuarzo [manuscrito] (1976)* que se rechazan para la versión final de *Cuarzo (1974-1979)*. La contención poética hace que se desechen unos poemas donde dicha reflexión se aprecia con demasiada claridad, además del *emotivismo*

al que aludí anteriormente, que se confirma, por ejemplo, en "El ermitaño" (Cm 279-280):

"El quehacer es crear; buril, espera
que la prudencia, compañera extraña
se exprese y que se exprese el ermitaño
en esta casa atónita donde la luz ¿es nueva?"
(vv. 9-12).

O también en "El escriba" (Cm 280-281):

"Escribir no es vivir: sedente, absorto
se ve al escriba. (...)

No, escribir no es vivir (...)"
(vv. 1-2 y 5).

Estos dos poemas, concretamente, muestran el oficio del poeta, lo explican. Esto es muy curioso, porque frente al filósofo o al científico al poeta no le interesa dar explicaciones en sus poemas (en todo caso las haría en una poética), no tiene como deber llegar a las causas finales, lo que apoya una vez más el carácter instructivo, de arte poética de su lírica. Por otro lado, pienso que ante la falta de ética que hay en 1974 y años siguientes, la lírica de Núñez se hace más estética aún. Ahora bien, tengo que advertir que la importancia de toda esta contemplación de lo bello cristaliza como resultado de un patente juicio reflexivo, sin interés, que acaba enunciando de una cosa el atributo de la belleza. Por eso pienso que la belleza se convierte en un símbolo total, como la Quimera o el Cristo para Cernuda y Unamuno (Luis CERNUDA ⁴1983: 358).¹⁷⁴ La belleza acaba siendo así la

¹⁷⁴ Miguel de Unamuno interroga al Cristo de Diego Velázquez como si fuera una esfinge encontrada en la aridez extrema de los desiertos:

característica cautivadora del objeto que atrapa al yo, cito "Mecánica del vuelo" (Cuarzo 302): "(...) La belleza no pide tributo." (v. 4). En el juicio estético del yo no se forma ningún concepto del objeto: si es bueno o malo, si sirve o no. Esto termina demostrando el afán de libertad que contiene toda su lírica. Dicho de otra manera, la belleza sólo pide un estar *más allá del límite* de la propia experiencia del yo. Ahora bien, ese "estar más allá" no supone dejar a un lado el estado de más acá, el de la realidad.

En *Cuarzo (1974-1979)*, el yo, a través de la lengua poética de Núñez, cumple una función metalingüística, ya que sus mensajes se dirigen, hacen referencia al código, y éste, en *Cuarzo (1974-1979)*, es un código fundamentalmente estético. Esto es evidente en una composición como "El conde" (Cm 284): "De ser señor de nada tenía la recompensa/ de guardar la palabra que nadie sabe oír" (vv. 12-13).¹⁷⁵ Aunque guardar la palabra de un código que se supone muy estético implica una ética, una moral poética.

En 1974, el régimen franquista se impone sobre la sociedad civil a través de la represión y la incultura. Si nadie sabe oír en "El conde", ni tampoco "nadie posee/ lo que no sabe ver" (vv. 7-8) en "El

¿En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?
¿Por qué ese velo de cerrada noche
de tu abundosa cabellera negra
de nazareno cae sobre tu frente?
(UNAMUNO ⁴1967: 16)

¹⁷⁵ Me estoy refiriendo aquí al primer poema que aparece en la pág. 284, porque a continuación de éste, aparece otro poema de igual título.

príncipe don Baltasar Carlos" (*FIGURA* 200), el juicio estético no tiene por tanto ninguna eficacia desde una consideración ética. Se impone así la impostura de una belleza que debe ser/estar oculta, como principal criterio de protección contra un contexto sociopolítico que parece no garantizar su aparición y desarrollo. Se pide su respeto, y éste, reclamado para la belleza, es lo que yo creo que Núñez pretende reivindicar en las seis partes en que se divide *Cuarzo* (1974-1979). Pide, como ya se hizo en "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración holandesa)" (*EU* 123), lo parentético: "Lo que de veras necesito/es abrir un paréntesis." (vv. 5-6). Este paréntesis, metafóricamente hablando, lo interpreto en un libro como *Cuarzo* (1974-1979), y con mayor pertinencia aún, porque Núñez parece ser que está intentando abrir así un espacio en la realidad para que la belleza ocupe el lugar que le corresponde.

Con *Cuarzo* (1974-1979), Núñez se acoge al cometido más importante del arte, la belleza, por ejemplo a la búsqueda de "Un buen soneto/ con fragancia de Petrarca (...)" (vv. 5-6), como se expresa en "Juegos florales en Uqbar" (*TH* 217). Olvidar esta "fragancia", -la forma de Petrarca- equivale a un ponerse en contra de la estética, sobre todo si ésta se viene desarrollando a través de la expresión poética, como ocurre en *Cuarzo* (1974-1979) ("Un juicio formamos con referencia a esta cosa: decimos de ella que es bella. Ese juicio se pronuncia con carácter de incondicional necesidad. Nos vemos forzados a emitir ese juicio. Se nos impone como si de una norma objetiva se tratara. No lo podemos discutir. No podemos someterlo a discusión.

Lo enunciamos de tal modo que, sin discusión, cualquier sujeto que sufriera idéntica imposición asentiría radical e incondicionalmente con nosotros" (TRÍAS 1995: 91)). Este sentir "radical e incondicionalmente con nosotros" al que alude Trías, pienso que Núñez lo descubre ético, o, por lo menos, *Cuarzo (1974-1979)* tiende a comunicárnoslo así, con esa intención.

La expresión poética de los poemas de Núñez se presta a ello mediante una concienciación estética, que hace posible la síntesis entre yo –sujeto– y objeto, lo que termina revelando una experiencia estética desprovista de finalidad, un "estado estético cero", "un estado de *máxima* realidad, si consideramos que en él desaparecen todas las limitaciones", como ya afirmara Johann Christoph Friedrich Schiller en el siglo del Romanticismo, el XIX ("La cultura estética – explica Schiller–, pues, deja en la más completa indeterminación el valor personal del hombre o su dignidad, en cuanto que ésta sólo puede depender de él mismo; lo único que consigue la cultura estética es poner al hombre, por *naturaleza*, en situación de hacer por sí mismo lo que quiera, devolviéndole por completo la libertad de ser lo que deba ser" (SCHILLER 1990: 176). Núñez busca su experiencia estética, como decía páginas atrás, a través de los objetos. Estos pueden ser por ejemplo un vaso lleno de flores, como en "Vase à fleurs" (*CUARZO* 298-299), que, como se indica, es el "motivo a la mirada" (v.24). En este poema, el motivo del objeto es tan palmario, que, inclusive, se cita:

"Nada –ni el barro a torno alzado
ni el aligut্রে ni
el lirio– oponen ante

ellos y los demás objetos de la casa: resisten"
(vv. 11-14)

En este poema concretamente, gracias al cotejo con esos "objetos de la casa", se termina aludiendo a lo efímero, las flores -la naturaleza-: "si bien la flor perezca y ése sea su esplendor-" (v. 23), lo que demuestra el aspecto *dandy* de la lengua poética de *Cuarzo* (1974-1979). Otras veces puede ser un búcaro, como en "Búcaro" (CUARZO 299-300). En esta composición, tras la negación se oculta la protección de la belleza: "nadie habrá que recoja los signos que destila/ en la quietud el búcaro" (vv. 24-25).

Sólo el yo, así, parece que esté autorizado, como contemplador que es, para la aprehensión de la belleza de todos estos objetos que se sitúan en contextos sociales y culturales de olvido en este fundamental libro, *Cuarzo* (1974-1979). Por último, la belleza se oculta, evitando hablar de ella, porque el tiempo del que proceden dichos objetos -bellos- participan de un contexto social de belleza, en el que no debía producirse una separación tan tajante entre objetos de uso doméstico y objetos de belleza, como la actual, de 1974.

Por tanto, ese dandysmo al que hacía alusión anteriormente da paso, en su lírica, a un aspecto aristocrático bastante decadente. Cito "Búcaro": "Su uso ni siquiera fue puesto en entredicho/ nunca se habló de belleza; eran/ bellos los dueños y los tiempos" (vv. 9-11). Pero he dicho objetos de belleza y no objetos de decoro, y es que particularmente destaca en *Cuarzo* (1974-1979) una negación de todo aquello que

implique arte de decoración. En "Desdén de arquitectura" (CUARZO 310), por ejemplo, se refleja esta postura estética del yo:

"(...) Execra
a toda arquitectura: ya aborrece
lo medido que alberga
lo desmedido, abjura
de la decoración (o la *cobarde*
imposición de ritmo al aire)"
(vv. 10-15)

Por otra parte, la intencionalidad protectora de la belleza responde a un escepticismo en relación con la sociedad, que Núñez desprecia. Francisco Castaño, aparte de señalarme la importancia de *Definición de savia* (1974), también me advirtió que Núñez era más misántropo que filántropo. Esto es así en "Dos estampas de un globo" (CUARZO 307), por ejemplo, en donde se niegan Dios –encubiertamente–, Estado y Pueblo a través de uno de los artefactos mejores que proporcionó el racionalismo de la Ilustración, el aerostato ("Adiós, adiós, estado y pueblo/ nos vamos a las nubes con las últimas luces" (vv. 4-5)). También en un poema como "Final de sequía" (TH 224), en el que desde la ironía se expresa que "Contra la jubilosa opinión pública/ alguien a quien preocupa que la lluvia/ unicornios desgaste de arenisca". A Núñez le preocupa más el estado de las obras de arte, en este caso la piedra de algún edificio antiguo de Salamanca, que la escasez de agua.

Acude a las obras artísticas – arquitectónicas–, concretamente a una catedral para aprehender algún rasgo de belleza, pero, junto a ésta,

está igualmente la muerte, sentido último que se desprende de su vena barroca. En "Murder in the cathedral" (CUARZO 315-316) por ejemplo, composición por otra parte muy en la línea de la de "Ávila" de Guillermo Carnero, de su *Dibujo de la muerte* (1967), Núñez aprovecha el motivo de un asesinato en una catedral para describir la belleza de una luminosidad gótica de vértigo e ingravidez imposibles para el que "lentamente cierra/ los ojos que en el mármol aparentan sosiego" (vv. 9-10).

También acude al mito, a Venus, diosa de la belleza y del amor, en la sección V del libro. Núñez titula esta sección V "De Venus", lo que implica otra vez el juego irónico utilizado por él con tanta frecuencia. La grafía "V" es, aparte de numeración romana, signo de victoria hecho con los dedos índice y corazón, confirmándose al final del libro la victoria de la belleza, de Venus. Seis poemas integran esta sección, en todos se aprecia la estrecha relación entre el tema de la belleza y el de la naturaleza. Gracias a Venus una y otra conectan, reafirmando una expresión bastante telúrica, cito "Mujer de los exvotos, santa de palma, chivo" (CUARZO 319):

Mujer de los exvotos, santa de palma, chivo
de expiación, no desoigas
tu tradición de lava que el huracán trasmite
por las olas del mar.

Perdónalos,
tú, que vas fecundando las semillas a ciegas.

Como se aprecia, Venus no es sólo diosa de la belleza y del amor, sino que es asimismo diosa de la

fecundación, de la vida, reparte sus dádivas azarosamente. Concretamente, el concepto de "azar" es habitual en *Cuarzo* (1974-1979). Dicho azar parece ser un atributo innegable de ese espacio nuevo, el de la belleza, que se trata de fundar, por eso se le elogia a través de la alegoría (luz→ belleza) y la negación, como ocurre en "Elogio del azar" (CUARZO 309): "no provenía/ aquella luz de voluntad alguna:// ¿La dirigía el azar que no dirige:" (vv. 4-6). La naturaleza proporciona el azar, cierta libertad. Como señala Theodor W. Adorno: "La visión de la naturaleza como algo liberado de la historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en que la urdimbre social se halla tan apretadamente tejida que quienes en ella viven temen la muerte por asfixia" (ADORNO 1992: 91). De 1967 a 1974, esto, en España, también es así, debido a la represión que lleva a cabo el poder del sistema franquista. Por eso no me sorprenden expresiones poéticas como "Para ser río al río le sobra el nombre. Pierde/ la historia -que de emblema no utiliza- su cauce." (vv. 1-2), en "Río" (CUARZO 303).

Aunque no sólo aparecen en *Cuarzo* (1974-1979), también lo hacían ya en *Definición de savia* (1974), concretamente en "Supón el mismo vuelo: de la almena" (DS 159-160): "Las palomas/ no se defienden de la historia/ haciendo Historia, vuelan" (vv. 13-15). Tras estas expresiones poéticas se oculta una desconfianza total en el conjunto de realidades pasadas aprobadas por el hombre. Los tipos de discursos que plantean las expresiones del poder se apoyan en la causalidad para prever los efectos. Frente a esto, la lírica de Núñez introduce la casualidad, el azar, en un

intento de alcanzar algo de libertad. Esto es muy habitual en los años 60 y 70. El azar en/de la naturaleza no sólo se expresa a través de la poesía, también por medio de la pintura (Antoni TÀPIES 1983: 301 y 305).

Todo esto acaba produciendo el estupor, sobre todo cuando el yo contempla elementos o aspectos de la naturaleza, sorprendiéndose de su oculta belleza, algo, por cierto, muy romántico. En esta línea se explica una composición como "De la espuma" (CUARZO 298), en la que a través de la negación por un lado, y mediante el procedimiento alegórico (espuma→ belleza) por otro, se trata de definir qué es lo que consigue cristalizar la belleza en la espuma. Paradójicamente, es su imposibilidad de definición lo que termina cuajando dicho estupor:

Celdas de luz donde la luz libre
no se las bebe ni la tierra
ni el cuello de perdiz de la más bella.

Ahora no es agua otra
cosa -no desdén- que lo que no puede
asirse, trasvasarse: aire luz agua:
su suma no, la espuma.

Momento de esplendor tras la caída..
Herida jubilosa tras el choque..
Dolor tampoco: de lo humano nada
-ni sus palabras ni sus gestos- vale
para nombrar la espuma.
El estupor acaso la produzca.

Pienso que ese estupor es para Núñez la inconsciencia del arte. Como señala Eugenio Trías, el

estupor es esa palabra que "esconde la referencia: ella misma es efecto de una causalidad ausente" (TRÍAS 1985: 105). Esa ausencia, en parte, está originada por la carencia de una ética. Su imposibilidad en 1974 conlleva un alejamiento de la realidad mucho más profundo que con el procedimiento fabulístico de sus tres primeros libros. El tema de la belleza, de la estética, se erige así en tabla de salvación para una vida que comienza a percibirse por Núñez como naufragio, debido a su coherencia poética y moral. Por eso en "Himno del desolado" (CUARZO 308) se dice que "llegados a este punto" se ha tomado "la decisión de naufragar", a la que se pueden -y aquí destaca su moral a través de la solidaridad- sumar "otras voces".

Esa tabla de salvación citada arriba -la estética-, esta impotencia de la ética, se interioriza de tal modo que acaba constituyendo el *ethos*, como lugar que se porta en uno mismo (José Luis LÓPEZ ARANGUREN ³1983: 21). Por tanto, Núñez parece no participar de cierta estética, que, según Jean-Françoise Lyotard, se apoya en "aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible" (LYOTARD 1987: 25). Además, como se ha visto en *Cuarzo (1974-1979)*, concretamente en "Himno del desolado", Núñez sí espera que las demás voces se sumen a la experiencia común de la nostalgia de "lo imposible", y en su antetexto *Cuarzo [manuscrito] (1976)* la consolación tampoco se rechaza, por lo menos en lo que respecta a la escritura, cito en este sentido "Consuelo en la escritura" (Cm 278):

En un papel volante, levitado,
-¿qué atril sirve a quien va, sin esperanza,
a alzar la voz antepenúltima?-
la tinta que se apoye.

Lea sin rubor ninguno, se sienta con amparo
el que compre la seda (ya las manos
que le hilaron lo dan por muy perdido).

(De los antepasados reconoce
sólo la forma oval;
de sus actos narrados por esotro que vuelve
con asco el comprobarlos epopeya).

Reluzca una tercera luminaria
resuene aquella voz. Oh que se acabe
el mundo, todo, para
inexplicablemente suplicar que no,
que no se acabe, que el atril cualquiera.

La consolación en las formas bellas de la naturaleza y la nostalgia de "lo imposible" son, por tanto, características fundamentales de ese nuevo lugar ameno que Núñez está buscando para su lírica. La nostalgia de "lo imposible" es tan importante, que se reafirma incluso un año antes de su muerte, en un poema extraordinario, "Los deseos de Pilar", fechado en agosto de 1986 (OP II 111):

"los infinitos puntos de vista. Necesito
que arranques uno o que lo caces
al vuelo y, si no sabes
un conjuro, es igual, *sóplalo y pide*
lo imposible. (...)"¹⁷⁶
(vv. 8-12)

¹⁷⁶ La cursiva es mía.

Este "pedir lo imposible", relacionado con el lema emocional del Mayo francés de 1968 –"Sé realista, pide lo imposible"–, también conecta con la intencionalidad del arte del siglo XX: ponerse ante "lo imposible". También Núñez escribe su lírica desde el umbral de "lo imposible".

Desde los años 50, desde sus artistas plásticos (desde el Expresionismo Abstracto por ejemplo), el arte se radicaliza mucho, la belleza ya no está en lo que se ve-imita, sino en lo que se ve-desrealiza.¹⁷⁷ Pienso que la referencia constante a lo "invisible" en la lírica de Núñez responde a esa belleza que está en lo que se ve-desrealiza, como ocurre en "Arte poética" (CUARZO 297-298) por ejemplo: "Un rebaño invisible y su tañido escoge/ entre símbolos varios del silencio, e invoca" (vv. 16-17). En lo invisible, en su invocación enormemente expresiva, emocional, no cabe lo *kitch*. Sus constantes alusiones a la naturaleza lo impiden, porque a través de la expresión estética de *Cuarzo* (1974-1979) Núñez tratará de conectar belleza y naturaleza, asimilando en parte los planteamientos estéticos de un Hegel ("Pero, ¿no es arbitraria esta definición que excluye de la ciencia estética lo bello en la naturaleza? Dejará de parecerlo si se observa que la belleza como obra de arte es más elevada que la belleza de la naturaleza, pues ha nacido del espíritu." (HEGEL 1977: 28)).

¹⁷⁷ "Desrealiza": aquí, quitar la realidad. Para un conocimiento más profundo sobre el tema, vid. STANKOS, Nikos (1986): *Conceptos de arte moderno*, Madrid: Alianza Editorial.

Sin embargo, pienso que Núñez no quiere comunicar que *Cuarzo* (1974-1979) –como objeto de arte, de belleza– sea más elevado que la belleza de la naturaleza, porque sólo es su representación, ya que en la naturaleza “–belleza era verdad–”(v. 2), como se afirma en “El viento y el calor” (PS 375-376). Además sabe que lo representado al final se aviene con lo eterno, como expresan los versos 18 y 19 de “Motivo en la cocina” (CUARZO 313-314) (“Lo representado/ se viene con lo eterno”).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que las palabras –la lengua poética de Núñez– muchas veces son o se sienten impotentes para representar la naturaleza. Por eso, repito, la estética de *Cuarzo* (1974-1979) es la representación de una ética interpretada como impotente en 1974. Es un *ethos*, un nuevo lugar ameno, un hábitat, una casa, etcétera, que se recoge en el tema de la belleza y se simboliza a través del cuarzo, cito “Cuarzo” (CUARZO 320), con que se cierra el libro y donde se resume con enorme coherencia todo esto:

Cuarzo de seis paisajes
y seis del cielo, hollado
por los que distribuyen
signos. La luz no sigue
la historia de los hombres. Es muda,
choca y vuelve,
deja inocuo color en sus obstáculos;
o se aloja; se irisa donde hubo
el cóncavo mordisco de la herramienta. Oh, cuarzo,
exime a tus aristas del tacto aquel del hijo
perplejo que hubo de
desearte y cogerte

y llevarte a la casa de la doliente duda
en donde habita herido y sobrevive alado.

1.4.3. LAS RUINAS.

La naturaleza está menoscabada en 1974, y en la ciudad, concretamente en Salamanca, los espacios en que naturaleza y ciudad convivían éticamente se socavan, aniquilando lugares amenos a veces radicalmente, otras, sin embargo, permitiendo su lenta y progresiva destrucción. En este sentido, son significativas las tres partes de la composición "Tríptico del Tormes" (DS 154-157) ya aludidas, en las que higuera, puerta y aceñas se resistían al estado general de demolición urbana, en "un inútil acuerdo con la ciudad perdida", como se expresa en el verso 39 de "(Ab ciudad condita)" (DS 154-155). Allí llamaba la atención esa puerta de molduras azules resistiendo, pero a la vez abriendo, o cerrando —según se mire— espacios vacíos arruinados o solares edificables.

Desde 1974 el poder de las inmobiliarias y sus agrimensores, arramblando con todo a su paso, parece no ser un hecho muy habitual en la Salamanca de Núñez sólo, porque en Euzkadi, por ejemplo, también ocurre lo mismo. Así se explica que un poema como "Itsasoaren Heriotza" (AR 258-259) recoja asimismo los estragos de aquéllas: "Ganado está el lugar para la útil/ vivienda" (vv. 16-17). Al final, se pide que "Nadie vuelva/ a implantar su poder en esta costa,/ a profanar con pólvora la brisa" (vv. 28-30). Respecto a esta particular destrucción, no me cabe duda de que Núñez está recogiendo el testigo de un Luis Cernuda, concretamente de "Otras ruinas", de *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), en el que se dice que: "La torre que con máquinas ellos edificaron,/ Por obra de las máquinas conoce la ruina". Por tanto, en 1974 y

siguientes años, su lírica parece mantener aún la expresión poética de un punto de vista sociológico.

Salamanca ocupa un lugar privilegiado en su lírica, antes y después de 1974. Sin embargo, es desde 1974, sobre todo, cuando Salamanca, su ciudad de nacimiento y de desarrollo vital y poético, se revela como un espacio inserto en otro mayor como es el de la naturaleza, exterior e inútil. Asimismo, el ámbito urbano/urbanizable salmantino circunscribe otro espacio, el del solar, ocupado por las ruinas. Una puerta, simbólicamente azul, introduce a éstas. Además de la segunda parte de "Tríptico del Tormes", "(De no haber sido que...)" (DS 155-156), en *Definición de savia* (1974) se recoge otro poema, "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175), donde el tema de las ruinas conecta con los de belleza y naturaleza. Dicha conexión se produce a través del azar, habitualmente presente en estos espacios de ruina. Por éste, en una estatua ruinoso de la que se desprende el acanto de un capitel, este mismo acanto marmóreo termina cayendo entre el acanto de la vegetación que crece a los pies de la ruina. Núñez quiere ofrecer así la idea de que lo representado acoge la/su representación. Esto se relaciona además con los versos ya citados más atrás, concretamente en "Motivo en la cocina" (CUARZO 313-314), en los que se afirmaba "Lo representado/ se aviene con lo eterno" (vv. 18-19).

Allí, en "Motivo en la cocina", lo representado es el acanto esculpido en el capitel y lo eterno es la naturaleza —el acanto vegetal. Desde un punto de vista estético, Núñez parece participar de las

tesis de Kant, porque se pretende una belleza libre. En "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175), concretamente, esa belleza libre (*pulchritudo vaga*) es el acanto vegetal, mientras que el acanto trabajado en piedra sería, como en Immanuel Kant, un tipo de "belleza sólo adherente" (*pulchritudo adhaerens*) (KANT ²1981: 129). Esa belleza libre es el adorno, la otra, la adherente, es el fútil ornato, que, una vez truncado por el azar, cae entre la auténtica vegetación, la naturaleza.

La misma idea se reitera en "De la magnificencia de estos restos" (TRINO 323): "la maleza se esmera/ en no ilustrar la ruina sino en engalanarla" (vv. 12-13). La naturaleza, la maleza aquí, adorna o engalana gracias al azar. Por tanto, la ruina parece obedecer a la casualidad y no a la causalidad. El azar, concepto mediador, que trunca la belleza, "que rompe la voluta" (v. 14) o "quiebra la hermosura/ de edificios de sangre" (vv. 16-17), también la produce, ya que el acanto de mármol en el acanto vegetal permite la analogía y, con ello, el estupor, como en la mejor obra de arte del siglo XX. El recogimiento de la belleza en ruina por parte de la naturaleza, parece dotarla de vida. Dirigiéndose a la estatua, el yo expresa su emoción estética a través de su expresión poética: "nada/ hay para mí más bello que el ver que estás alegre/ y viva" (v. 20-22).

El arte acaba imitando así a la naturaleza y ésta, como *ethos* que es, acoge la imitación en su seno, reconoce el símbolo de un tiempo, que, con toda

exactitud, llega hasta 1985, cito "¿Qué jaspe, qué voluta" (CLAVE 357-358):

"Hasta aquí una cadena de palabras
que al renacer la flor a sus pies cae
como cae el acanto no humillado
del capitel

Ya pueden
reclamar las palabras ostentar la belleza"
(vv. 17-22)

Por azar, también Salamanca le ofrece a Núñez un lugar extraordinario para la contemplación. La "pequeña Roma" castellana, como así se la conoce, aúna tradición literaria y arquitectónica. Todos los estilos de la arquitectura tienen cabida en ella, desde el arte romano del puente sobre el río Tormes, hasta el modernismo de Villa Lis. Al contrario que ocurre con miembros de generaciones poéticas anteriores, como es el caso de un Enrique Badosa por ejemplo (de la *generación de los 50*), o de la suya propia (*generación del 68*), como un Pedro Gimferrer, Núñez no necesita acudir a referentes como Venecia, teniendo, como tiene, Salamanca, donde el patrimonio cultural no se soporta a la mirada. Como señala José Luis Puerto: "Salamanca, como símbolo y arquetipo de la ciudad, es, posiblemente, el lugar de la palabra de Aníbal Núñez, quien, en distintos libros y poemas, trazó su laberinto y el alzado de sus ruinas, tramó estrategias (...) La mirada y contemplación del poeta ante este su lugar más emblemático contiene una actitud moral, la actitud de quien sabe estar de otra manera; de quien busca otras razones, al margen de toda convención" (PUERTO 1996: 89). Parafraseando a Julián Gallego en relación con Venecia: Salamanca, sus calles, son para Núñez un

ejercicio de memoria óptica indudable, mientras que sus ruinas son una caja de sorpresas alejada de la memorización racional (GALLEGO 1966: 271-272).

El tránsito cotidiano del ciudadano, de este Salicio que vive en el tercero izquierda, se topa con las ruinas a la vuelta de cualquier esquina. En "Ruinas de San Bernardo" (CUARZO 311) se destaca esto, se "contempla tras la valla" y, además, se "diseña un futuro/ que irá desvaneciéndose" (vv. 13-14). La contemplación de las ruinas sirve asimismo para retomar la tradición poética española del Barroco. Tras la afirmación del yo de que "Ve en la ruina la Ruina" (v. 15), está la reflexión, primero, y la recreación, después, del viejo verso de Quevedo "Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!", de su soneto "A Roma sepultada en sus ruinas".

Por otra parte, toda esta contemplación de lo arruinado en las ruinas remite a "lo imposible", concepto que se viene desarrollando en su producción poética desde 1974, porque es consecuencia y característica de su tiempo vital y poético. En los versos 20 y 21 de "Muro" (CUARZO 312) se dice concretamente que "Pide el tiempo/ lo imposible. No hay causa)". Las ruinas acaban siendo aquí la expresión de esta imposibilidad, resistir en el presente y a la vez mantener la belleza del pasado, porque la ruina es "omnicomprensiva -explica Alberto Ustárroz-, incluye principalmente nuestro presente, sin el que nada en ellas sería inteligible" (USTÁRROZ 1997: 19).

Entre el pasado y el presente domina un vacío insoportable, donde reina Desolación, que es, por

cierto, la que "expulsa con su manto/ todo lo vivo", como se afirma en los versos 32 a 34 de "Noticia de la hiedra en la ciudad dorada" (AR 252-253). Aunque sea cierto que entre naturaleza y ciudad el vacío comunica una "sentimentalidad" del estupor. Como en el Barroco, ese vacío hay que llenarlo con algo. En "Visión de Churrigera" (CUARZO 312) se acude a expresiones barrocas donde la imagen agrupa muerte y contemplación: "con estos mismos ojos/ que fosforecerán, lo vi, vi cómo/ la configuración en carne y hueso/ del templo se alejaba" (vv. 1-3); o en "Casa Lys" (AR 253-256): "la pavorosa imagen -revelada/ por soles, lunas, por eclipses-/ de la desolación, huerto de luz" (vv. 14-16).

Otras veces se consigue mediante expresiones dinámicas apoyadas en el gerundio, como en "Noticia de la hiedra en la ciudad dorada" (AR 252-253): "de indolencia el sol dora dando luz a los pámpanos/ resaltando versiones de guirnaldas: aromas/ y volutas cubriendo un horror más antiguo" (vv. 41-43). El sentido de "lo imposible" se agranda asimismo porque el contexto político de represión por un lado y el contexto social por otro, parecen no permitir el conocimiento en las ruinas. Por eso los versos 8 a 12 de "Teso de San Cristóbal" (AR 251), los interpreto capitales en la obra poética de Núñez:

"recientes moradores te ignoran, absorbida
toda su fantasía por espacios más fáciles,
siendo tú - santuario de los que sufren cerco-
para ellos un escollo, un peligro signo
de lo que no se entiende porque no se repite"

Aparte de esa referencia a la repetición, que está aludiendo a los mensajes de la expresión del poder (propaganda franquista, publicidad comercial, etcétera), conviene decir que en estos versos destaca no sólo su pacto estético con el Barroco, sino también la amplificación de la discordia –o el conflicto ya conocido y fijado definitivamente en *Definición de savia* (1974)–, y que, como se ha apreciado en el ejemplo anterior, se sigue desarrollando en su obra poética, sobre todo en *Alzado de la Ruina* (1974-1981). Un ejemplo de esto aparece en una composición como "De un palacio cerrado orientado hacia el este" (AR 256-257), concretamente en su última estrofa –hecha de alejandrinos y endecasílabos–, en donde el yo, en un espacio de ruinas, se enfrenta al vacío y a la dispersión reinante en el lugar. Armonía, orden y belleza se persiguen poética, ética y estéticamente:

“Esperanzada y firme, la mirada –es rotunda
la clausura– se enfrenta con el número
justo para crear esta armonía imponente
que, como tal, indefinida burla
la pretensión del que la ve y no puede
saber su nombre y que, en los vanos,
en su alterno remate de curvas y de rectas,
ve el Orden de la duda, siendo precipitado
a donde le condujo la Belleza presunta:
en plena calle, bajo la hora llena.”
(vv. 42-51)

Por otra parte, el conflicto confirma además la impotencia del yo ante la imposibilidad de acceder al conocimiento (“del que la ve y no puede/ saber su nombre”), expresado a través de su lengua poética. Esto también supone un vacío. En este mismo poema, “De un

palacio cerrado orientado hacia el este", en las ruinas que se citan, una manera de llenar el vacío es acudir a algo de sobra conocido, la imaginación: "de llenar el vacío,/ que casi estalla dentro, con la imaginación" (vv. 27-28). El ingenio imaginativo de Núñez es muy sólido. A primera vista, tres poemas, "Casa Lys" (AR 253-256) [1], "Justo cuando comienza a atardecer" (TRINO 325) [2] y *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua (1984)* [3], canalizan este interés de Núñez por el proceso imaginativo, de fuerte influencia romántica, en contextos de ruinas barrocos, mediante la inclusión de la propia palabra "imaginación". Cito por el orden anteriormente expuesto: [1] "acaso más que tu esplendor, difícil/ de reconstruir, casi imposible/ de imaginar sino como un pedazo (vv. 56-58), [2] "rosa el tedio la línea de la imaginación" (v. 5), y [3] "aún contingente como nuestra/ capacidad de imaginar" (vv. 23-24). Aunque es en "Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad" (AR 259-263) donde mejor se refleja esta constante de la imaginación. En éste se trata la ciudad, Salamanca, de la que se dice que:

"se erige
en planeta ella misma, en orbe aislado,
incapaz ciertamente de ser imaginada
a orillas de otros nombres, sustraída a recintos
de parecidas leyes"
(vv. 30-35)

Al mismo tiempo, tras el recurrente motivo de dejar la ciudad de Salamanca en el poema citado, el yo o algunos de sus interlocutores parecen amagar con levantarse e iniciar el viaje, pero éste,

sorprendentemente, no se inicia hacia el exterior, sino que se dirige hacia el interior de la ciudad:

"o, mejor, se levante y sin excusas
se dé una vuelta por el ágora
yendo a poner imaginariamente
en un templo cercano los símbolos que de otro
cayeran"
(vv. 61-65)

El poder de la imaginación es portentoso, tanto, que aparte de que por ésta a veces se pueda apuntar el ingenio o viceversa, también inicia un proceso intertextual que discurre a través de algunos poemas de varios libros. Sin embargo, el proceso no se produce en el plano de una "referencialidad" específica, concreta, sino más bien a través de un tono simbólicamente emocional. Un ejemplo me sirve para explicarlo: "Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad", que, como se ha podido ver, el yo y sus interlocutores acaban optando por el viaje interior (en Salamanca), por irse a "poner imaginariamente/ en un templo cercano los símbolos que de otro/ cayeran" (vv. 63-65). Esta reflexión poética apenas enunciada parte de una conversación hecha en cualquier café, taberna o *pub* salmantinos. Si se acude a "Lys" (CUARZO 313), por ejemplo, aquí también se enuncia —entre comillas— otra conversación: "«Cuántas veces cargué con estos mármoles», cuenta el profanador" (vv. 1-2). Creo que Núñez está forzando así a la acción mediante la imaginación, por ésta se conoce y se reconoce. El tema recurrente de las ruinas cuaja un vaciamiento simbólico que hay que llenarlo con otras emociones procedentes de otros restos, asimismo ruinosos.

Aludiendo otra vez a "Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad", ese templo cercano que se cita *pide y se presta* a ser llenado con los símbolos ruinosos de otro, en este caso podrían ser los de esa modernista Villa Lis tratada en "Lys". La imaginación consigue así que las ruinas se contemplen como una "tautología vil del deterioro" (v. 16), como se dice en "De un palacio cerrado oriento hacia el este" (AR 256-257). La imaginación es tan patente que, inclusive, llega hasta la personalización de la ruina, como ocurre en "Aunque algunos autores no lo admitan" (AR 264-265). Aquí, la reiteración "Soy la mansión de Séntice" con que se inicia el poema se repite hasta dos veces, concretamente en los versos 1 y 7, también en el verso 19: "Soy la villa de Séntice". Por tanto el yo se hace ruina: "que hoy en mis ruinas crecen los rosales silvestres/ y los húmedos juncos/ donde estuvo el jardín la fuente santa" (vv. 9-11). Aunque el uso de la prosopopeya nunca llega a ser el "equivalente objetivo" de Cernuda o el "correlato objetivo" de Elliot, aquí cumple parecida función enfática: yo = *Alzado de la Ruina (1974-1981)*. Lo que no deja de apuntar el tono irónico –siempre personal, subjetiva– del propio título.

Las ruinas, restos de una construcción hundida –objetos en decadencia–, se subjetivan a través de su "literaturización". *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua (1984)* (MEMORIA 329-335) ratifica lo que digo, el yo expresa que "me gusta/ literaturizarlo/ prácticamente todo" (vv. 7-8). Afirma por tanto que, frente a todos estos objetos o arquitecturas, domésticas o artísticas, según

los casos, Núñez parece un animista poético. Lejos de convertirlos en fetiches, los propone como universo barroco dotado de poder regenerador, porque su dispersión es tan poderosa que no permite "cuajar la alegoría" (v. 130), y es que, además, "todo está cerca de ser símbolo" (v. 128).

Las ruinas y su objetos, entre lo real y lo irreal, terminan revelando así "ese lugar que impide su reseña" (v. 24), un vacío —como decía anteriormente— que hay que llenar practicando una acción taxonómica: "ruina de la taxonomía" (v. 67), se dice en "Casa Lys" (AR 255). Esta acción taxonómica lejos de esclarecer, oscuramente formula la paradoja del nombre que no nombra y el olvido que no olvida, cito los versos 217, 218 y 219 (MEMORIA 329-335): "Disponga el abandono/ con más delicadeza de la extinción de un ámbito/ y el olvido de un nombre que no nombro ni olvido". Esta taxonomía, además, es absolutamente moral, porque nombre y olvido deben rebelarse contra la profanación arqueológica de las ruinas (vv. 210-216):

"Sepultura
no sea para vosotros la propiedad perdida,
la propiedad privada,
fetiches los objetos rescatados del lote
en las estanterías de pino natural
de vuestros pisos nuevos
transitorios"
(MEMORIA 329-335)

En ningún momento he visto coger a Núñez materiales de derribo de la sociedad post-industrial desde 1974, sino los escombros del arte —las ruinas—, con los que siempre trata de levantar una estética,

cuya característica fundamental es ser *ethos* en que arraigue una utopía que comienza a ser ruinoso también. A veces esos escombros llegan hasta la calle, hasta lo cotidiano, que nunca desaparece en su lírica, cito "Noticia de la hidra en la ciudad perdida" (AR 252-253): "a todas/ las horas van cayendo de la altura/ las materias de un canto ya perdido/ hasta la calle, hasta los sumideros," (vv. 9-12).

En Salamanca, espacio vital y poético de Núñez, la ruina está a la vista, es cotidiana. Inclusive, en estos espacios habituales de ruina la alegoría se revela a la intemperie, desde la ironía, como aparece en "De un palacio cerrado orientado hacia el este" (AR 256-257): "Junto a una pilastra,/ un espejo dorado en un montón de arena:/ alegoría a la intemperie" (vv. 3-5). Por eso la ruina termina filtrando a todo, cala incluso en la propia psicología del yo, que decide definirse moralmente, optando por una ética de la solidaridad, cito otra vez "Himno del desolado" [aunque no por la versión de *Cuarzo* (1974-1979) (pág. 308), sino que cito el poema -más extenso- del que parte, "Himno del desolado" (OP II 103)]: "Qué hacer para mostrarse solidario/ de la ruina. Arruinarse" (vv. 1-2). También opta Núñez por naufragar (v. 19). Se llega a esto tras una enorme implicación con la realidad y su tiempo, tras el entusiasmo utópico de un tiempo expresado a través de varios símbolos.

a) *El vuelo.*

El símbolo del vuelo se despliega apoyado en el arquetipo icariano. El vuelo lleva a una aerografía -he llegado a contabilizar la palabra "aire" hasta once

veces—, a un lugar implícito de utopía, "Más allá de las plumas, del rasgar de las alas" (v. 6), como se expresa en "Todo lo que es del cielo, lo cruza, en él gravita" (CLAVE 345-346). Por eso el vuelo hay que suponerlo (v. 1), como se afirma en "Supón el mismo vuelo: de la alameda" (DS 159-160). No es norma tampoco, así se indica en "Que un halcón alce el vuelo desde una oculta arcada" (TRINO 324): "Que un halcón alce el vuelo desde una oculta arcada/ no es norma" (vv. 1-2). Inclusive, en la tercera parte de "Tríptico se Santiz", concretamente en "Es la niebla otra forma del agua y del olvido" (CLAVE 362): "el pensamiento vuela" (v. 9). Hasta "la madera se echa a volar" (v. 6), como se dice en "Noticia de la hidra en la ciudad dorada" (AR 252-253) y la alegría también se sustenta por el "—filo de vuelo" (v. 3), en la parte tercera de un extraordinario poema como "Tríptico de la tristeza, de la melancolía y de la alegría" (OP II 54-55).

El vuelo lleva a un lugar, a un *topos* en el que, como se dice en "Elaboración y alcance del explosivo" (DS 169-170), "sea todavía/ posible que alguien piense que las alas/ mantienen firme el vuelo con la misma/ esperanza" (vv. 9-12). Como San Juan de la Cruz, Núñez también quiere irse de vuelo, o *echar el vuelo*, mejor. Esto es lo que le *alucina*.¹⁷⁸ De hecho, como ocurría con la ruina, el vuelo también se personaliza en la relación yo = ave → vuelo, como se

¹⁷⁸ Para una panorámica mayor sobre el "alucinamiento", "el pasar de todo" y la enorme modernidad de San Juan de la Cruz, véase el extraordinario y esclarecedor estudio de MANCHO DUQUE, M^a. Jesús (1988): *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, págs. 26 y ss.

subraya en "Cobijo del poeta, fragilísima ave" (FIGURA 209-210): "Faltándole una péndola al plumaje/ la que abreva en su dulce escribanía [véase aquí el "animismo poético" al que me referí más arriba],/ deriva por los aires el poeta" (vv. 1-3).¹⁷⁹ Núñez está recogiendo y asimilando así la tradición poética más antigua, la de un Platón por ejemplo, cuando éste, en uno de sus conocidos *Diálogos*, en "Ion o de la poesía" concretamente, afirma que "el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo (...) le hace salir de sí mismo" (PLATÓN²⁰1984: 98).

Por otra parte, el vuelo proviene también de otros elementos visibles, ya que "asocian" previamente la palabra poética con la idea de lo volátil o alado. Es el pensamiento, pues, lo que permite simbolizar, porque a través de éste se simboliza lo que Antonio Colinas interpreta como *misterio* en poesía ("Pensamiento y poesía son, pues, de entrada, caminos diversos que conducen a una misma meta, la que está detrás de la realidad aparente, una realidad enquistada en el misterio" (COLINAS 1989: 14). Por tanto, el pensamiento es el que asocia, y no tanto la lengua poética de Núñez, que se origina en el propio pensamiento. Al final se tendría un esquema así: *libertad* → Vuelo ↔ elementos (símiles) formales = catalizadores de naturaleza racional.

En relación con el aspecto alado de su lírica también, algo que contribuye mucho a destacar la enorme

¹⁷⁹ Los corchetes son míos.

importancia del vuelo es la colosal fauna voladora que Núñez incluye en sus composiciones. Lejos de recuentos innecesarios, aparecen por ejemplo *pájaros* (págs. 157, 285 y 170), *alondras* (pág. 171), *cornejas* (pág. 256), *palomas* (págs. 252 y 285), *águilas* (págs. 157 y 255), *aves* en sentido genérico (págs. 197 y 253). Los insectos también abundan: *mariposas* (págs. 165 y 203) y *abejas* (pág. 176). También se citan seres sobrenaturales: *ángeles* (págs. 171, 255, 257 y 279) y *arcángeles* (pág. 203). Todos son catalizadores, naturales o extraordinarios, del símbolo del vuelo. Con ellos Núñez trata de producir alegóricamente la gran metáfora de la libertad a la que aspira, antes y después de 1974.

b) *La caída.*

Paralelamente al vuelo se desarrolla la otra acción por excelencia del mito de Ícaro, la caída. Desde 1974, en los poemas de Núñez cae todo: "claves" (pág. 323), "rendijas de las contraventanas de nogal" (pág. 331), "pétalos del cielo" (pág. 344), ciertos "seres terceros" (pág. 353) "acantos" (págs. 175 y 358), "rama" (pág. 381), "sol" (OP II 1995: pág. 58), hasta el "corazón" cansado del propio Núñez cae ya en "una urna de diamante durísimo" (pág. 373).

Pienso que detrás de todo esto, de toda esta caída se oculta, como se expresa en "Justo cuando comienza a atardecer" (TRINO 325): "el menester de hacer/ un monumento vivo a la caída" (vv. 14-15). Vuelo y caída, dicotomía expresiva de una realidad imposible

desde 1974. El destino último del vuelo icariano es caer.

Además, los espacios de ruinas son el lugar de la caída, el lugar de una estrella, del héroe. Porque Núñez en/con su lírica *se ha arriesgado* (Carlos GARCÍA GRUAL 1985: 24). El mito de Ícaro se ha sometido así a un proceso de racionalización por parte de Núñez, funcionando "*para...*", cumpliendo aquí, desde 1974, una función poética, de organización interna de la dispersión, arriesgándose a ello. El mito de Ícaro, a través de la caída de un acanto marmóreo sobre el acanto vegetal en "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (DS 175), primero, y "La belleza arrebatada las palabras que intentan proclamarla" (CUARZO 301), después, estimula la concentración del pensamiento en un tiempo -1974- que se interpreta enormemente ambiguo: "capiteles truncados cuyo acanto/cayera en la maleza entre el acanto" (vv. 3-4).

La presencia del acanto no acaba en "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" o en "La belleza arrebatada las palabras que intentan proclamarla", está también en "Desdén de arquitecturas ("Ápice")" (Cm 283), cito:

Suba el acanto aquí
de entre las ruinas
desde la hierba
fresca y algo
gris de yacer
con fondo azul
del
cielo"

Sin embargo, Núñez desecha "Desdén de arquitecturas ("Ápice")", ya que no lo incluye en *Cuarzo (1974-1979)* ni en otro libro, pese a que su título sí lo hace en parte, por ejemplo en "Desdén de arquitectura" (CUARZO 310). Cotejando "Desdén de arquitecturas ("Ápice")" con "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" y "La belleza arrebatada las palabras que intentan proclamarla", en el primero el acanto sube, mientras que en los otros dos cae. Sólo me interesa destacar aquí esta caída, que es lo que acaba cuajando finalmente, lo que se racionaliza. En su lírica parecen confirmarse así las tesis de un Georg Simmel por ejemplo, que cito aquí a través de Georg Lukács: "lo edificado sólo consigue acercarse al aspecto de un producto natural cuando se encuentra en decadencia, cuando pierde su unidad básica, cuando es una ruina" (LUKÁCS 1967: 159).

La naturaleza, por tanto, unifica, pero también termina organizando. Lo hace trágicamente, porque esta organización llega con la muerte, con la ruina, aunque se haya tratado por todos los medios expresivos de ofrecérsele a las ruinas un espacio poético propio ("Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expresión de su espacio íntimo" (Gaston BACHELARD ²1994: 240)).

Las ruinas vienen a ser finalmente ese espacio íntimo, expresión de una sepultura poética, icariana, que, tras algunas "consideraciones/ sobre la legitimidad de alzar el vuelo" (vv. 2-3), acaba yaciendo "bajo polvo de azogue/ en la tierra que poco a

poco le suplanta" (vv. 7-8), como se indica en "Sepultura de Ícaro" (CUARZO 308). Muerte en vida, las ruinas terminan comunicando, a través de la experiencia poética, una "sentimentalidad" nihilista, porque como señala el propio Núñez en la primera parte de "Tríptico de Santiz" (CLAVE 360-362), en mitad de la naturaleza:

"ya es imposible el mito. Dimos
todo al lugar equivocado,
la mención se fue a un valle que no era.
Ahora, en el lugar, aquel error nos deja
desnudos, sin excusas, no culpables;
porque la tierra a nadie culpa."
(vv. 6-1).

Ese lugar equivocado al que alude el poema es la ruina, verdadera alegoría de un tiempo, con sus ambigüedades y contradicciones, utópico. Apoyado en símbolos como el vuelo y la caída, resulta que la idea de afirmación utópica consigue permanecer infinitamente activa, inalcanzable e indecible, no sólo para el yo, sino también para el propio poder.

1.5. EL ARTE POÉTICA.

El conflicto entre naturaleza y ciudad se desarrolla a través de la lengua poética de Núñez. Como acertadamente señala Miguel Casado, no parece que haya otro espacio posible para ello (CASADO 1999: 81). Desde 1974, la temática –con la reformulación de unos temas– ha ido cristalizando la idea de una poética del conflicto. Ante esto, como es lógico suponer, su lengua poética, altamente utópica, parece ir hacia la constitución de una *eutopía*, hacia “un buen lugar de residencia”.

Para poder analizar el tema del arte poética, me voy ir apoyando en un magnífico poema, “Arte poética” (CUARZO 297-298):

Comenzar: las palabras deslícense. No hay nada
que decir. El sol dora utensilios y fauces.
no es culpable el escriba no le exalta
gesta o devastación, ni la fortuna
derramó sobre él miel o ceguera. (5)

Escribe al otro lado del exiguo gorjeo,
a mano. Busca en torno (fruta, lápices) tema
para seguir. y sigue -sabe bien que no puede-
haciendo simulacro de afición y coherencia:
la escritura parece (paralela, enlazada) (10)

algo. Un final perdido lo reclama
a medias. Fulge el broche de oro en su cerebro,
desplaza al sol extinto,
toma forma -el escriba cierra los ojos- de
(un moscardón contra el cristal) esquila. (15)

Un rebaño invisible y su tañido escoge
entre símbolos varios del silencio; e invoca.

"Mi palabra no manche intervalos de remas
y de plumas: no suene." Terminar el poema.

"Arte poética" aparece en la poesía contemporánea española como un ejemplo de extraordinaria calidad lírica. Además, se trata de un poema capital en la obra de Núñez. No soy el primero que lo toma como ejemplo, el propio Miguel Casado ya lo trató en su conferencia "Las poéticas de Aníbal Núñez", en el otoño de 1993, en Salamanca, durante unas jornadas en relación con el VI aniversario de la muerte de Núñez, cuyo lema global era "Aníbal NÚÑEZ (en torno a su obra)", a las que asistió también José Ángel Valente, aportando la lectura de una conferencia titulada "El reino y el exilio".¹⁸⁰

En 1974, "Arte poética" se sitúa en un contexto cultural concienciado en poetizar ("(...) es notorio, en este período —se está refiriendo aquí Gustavo Correa a los últimos años 60 y a los 70—, un intento de dar rigor a la visión que la conciencia tiene de sí misma y del propio acto de poetizar, en relación con los contenidos de la contemplación" (Gustavo CORREA 1980: 34)). La poesía asume su arte, su ciencia, su método. Lo hace mediante una expresión específica, la poética, en el poema. Esto no es nuevo, tiene reminiscencias prerrománticas, de los *Fragmentos del Lyceum* (1797) de un Friedrich Schlegel ("tampoco puede hablarse realmente de la poesía, sino por medio de la poesía" (SCHLEGEL 1994: 96)).

¹⁸⁰ Ambas conferencias están grabadas por mí. También se volvió a reeditar el libro de Núñez, *Figura en un paisaje*, por la Diputación de Salamanca.

"Arte poética" se inicia con un infinitivo, "**Comenzar**" (v. 1). La acción no comunica tensión alguna, remite a la praxis misma de la expresión, a su movimiento motor, primario. A primera vista, la acción no tiene objeto y el motivo del poema es la propia expresión poética, su articulación sobre el papel, quizá porque La palabra es inaugural, no sabe adónde va (Jacques DERRIDA 1989: 21). En este sentido, Gustavo Correa, por ejemplo, ya afirmaba que "entre los rasgos característicos de la nueva sensibilidad [se está refiriendo a la de la Generación Poética Española de 1968] se encuentran una mayor conciencia de la forma artística, un visible impulso a la abstracción y una tendencia a la absorción de la cultura (...)" (CORREA 1980: 34).¹⁸¹ Concretamente, esa abstracción a la que alude Correa, es la que permite que el objeto del poema pueda ser el discurso sobre este mismo objeto y no su descripción mimética, porque en "Arte poética" el objeto se reduce a ser un conocimiento de la expresión poética que lo presenta (al objeto). El tema del arte poética se expresa así, desde su arte, desde la acción de su ciencia.

El método poético es abrir, a través del infinitivo "comenzar", a algo indefinido, que no se sabe qué es o qué va a ser. No hay sujeto, no hay yo aún –o al menos parecen borrarse–, hay sólo una pulsión que tiende "a...", que despliega una acción: expresar el arte poética. Núñez está llevando a la práctica las tesis de un Roland Barthes ("En la poética moderna «la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación

¹⁸¹ Los corchetes y la aclaración son mías.

más espiritual, durante la cual el "pensamiento" es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una "fabricación", sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y de una intención», "la Literatura es llevada abiertamente hacia una problemática del lenguaje; en efecto, ya no puede ser otra cosa" (BARTHES ³1978: 49 y 84).

"Comenzar", por otra parte, es un balbuceo, su carácter inaugural no impone, es una inutilidad, la expresión de "lo imposible". El tema del arte poética refleja la imposibilidad del tema mismo, pero también la del artefacto —el poema, el texto—. Cuanto más artístico es o se muestra éste, como afirmaba ya Rainer María Rilke, más expresa lo terrible, más obliga a lo extremo y a "lo imposible" (RILKE 1987: 104). El infinitivo "comenzar", aquí, termina expresando el despliegue de la expresión poética, evidenciando ante todo lo mercantil del habla, que relaciona siempre una palabra a una cosa. De este modo, la lengua poética de Núñez, comunicadora de expresiones utópicas, se revela dinámica, móvil, no queriéndose fijar, materializar; pero tampoco quiere perder la melopeya ("lo que tiene un sentido totalmente claro (ARISTÓTELES (cito aquí su *Poética*, por la extraordinaria traducción de Valentín García Yebra) 1974: 146). Ofrece un sentido de no "instrumentalización", no quiere ser domesticada, servir "para...", Núñez está proponiendo así una lírica de la "desutensibilidad" (Jean-Paul SARTRE ⁶1976: 49). Al escribir Núñez "comenzar", está produciendo lo que Tullio de Mauro llama "espacio enunciativo" en el que

es posible que la palabra halle el sentido plenario de lo poético (MAURO 1986: 60). Por tanto, el objeto de la composición, la temática del arte poética, conmueve porque extraña.

Teniendo ese espacio ya enunciado y preparado emocionalmente, es lógico que aparezca a continuación el instrumento por el que la emoción conmociona: "las palabras deslícense" (v. 1). La acción de deslizar, aquí, apoyando al instrumento de la palabra, se incluye en la disposición del poema proporcionándole un sentido de libertad importante. La acción de comenzar, primero, y las palabras, después, parecen no manipular, ofreciéndose la idea de que el arte poética no instrumentaliza, lo que indica además una medida importante. Incluso me atrevería a decir que todo ello imprime a la acción de comenzar y a su enunciación por medio de la palabra, un tipo de impresión rápida, como la epifanía: deslícense las palabras sobre el acontecer, sobre la realidad presente sin intencionalidad aparente, al menos en un principio. También llama mucho la atención la imagen de tipo visionaria ("las palabras deslícense"), porque con ella la materia figurativa se hace opaca, y por eso se la ve y visualiza (Carlos BOUSOÑO ⁷1985b: 60). Por esta imagen visionaria, creo que la palabra recupera su aura, en este caso el arte poética.

Se está lejos ya de la expresión poética de sus tres primeros libros. En aquéllos, el contexto cultural anterior a 1974 prefería la agresión de las expresiones del poder ("En los sectores artísticos – explica Xavier Ruvert de Ventós– se planteaba o

preguntaba cómo compensar la creciente marea bastarda de los mensajes comerciales -y la respuesta fue que había que recuperar estos mensajes" (RUVERT DE VENTÓS²1980: 24)). Ahora se pretende el arte por el arte. Por eso en "J'ai de mes ancêtres..." (TH 223) -cuyo título está tomado del libro de Rimbaud *Una temporada en el infierno*, concretamente del texto "Mala sangre"- se dice que "-nada de compromisos-" (v. 3).

La palabra "deslícense" además llama bastante la atención porque pone de relieve el cambio en la expresión poética, lo alegórico: no se dice *díganse*, sino "deslícense". Lo que contribuye a hacer destacar cierta autonomía de la palabra, de su arte poética. Esto provoca la aparición de un cierto "animismo poético", ya aludido por mí páginas atrás. Por eso me atrevo a afirmar que el arte poética, a través de la palabra, es el gran tema de la lírica de Núñez desde 1974. Deduzco de ello que me encuentro ante un tiempo de creciente y abundante madurez poética.

Núñez parece estar recogiendo así el modelo poético de alguno de los miembros de la generación anterior, la *generación de los 50*, concretamente el de un Claudio Rodríguez Fer por ejemplo ("Creo que la poesía es, sobre todo participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer" (RODRÍGUEZ FER 1975: 88)). En estos poetas de los 50, como se ve, ya estaba muy presente la expresión poética, que tanto Núñez como la mayor parte de su generación, la *generación del 68*, retoman y

desarrollan. Núñez asume así los conceptos retóricos de *puritas, perspicuitas, aptum* y *ornatus* de la tradición humanística española.

No obstante, aclaro que "asumir" no es lo mismo que "utilizar como..." fetiche la tradición. La elegancia y propiedad de la palabra, la correspondencia entre la palabra y el asunto, su claridad y huida de la afectación, conectan con el tema del arte poética, asumiéndolo desde su estilo. Es evidente que la elocución revela la altura de la disposición en su lírica, porque se pretende —como afirmaba Miguel de Salinas— decir lo que se tiene en el corazón por palabras suficientemente propias (cito por CASAS 1980: 168-169). Es más, trocando la palabra "orador" por la de "poeta" y la de "hablar" por el de "escribir" (expresión oral por expresión escrita), también el médico Huarte de San Juan participaba de la misma poética humanista: "La sexta propiedad del buen orador es tener un buen lenguaje, propio y no afectado, polidos vocablos, y muchas graciosas maneras de hablar, y no torpes; de las cuales gracias hemos hablado muchas veces atrás probando que parte de ello pertenece a la *imaginativa* y parte a la buena *memoria*" (CASAS 1980: 190).¹⁸²

Acabo interpretando que el arte poética, expresado a través de la palabra de Núñez, está abocado a ser 1., un acto de comunicación → consigo, con los demás, 2., un símbolo de tradición poética, y, por ello, literaria → española, u otras, y 3., un símbolo

¹⁸² La cursiva es mía.

de sí misma. Además, el arte poética es demostración, es prueba sin la que la palabra, la expresión poética deja de conectar con lo indecible, con "lo imposible", de fuertes reminiscencia rimbaldianas, concretamente de "Lo imposible", de *Una temporada en el infierno*. En 1974 la emoción de "lo imposible" ("Sé realista, pide "lo imposible") es habitual, aunque en España no haya libertad; aunque el 11 de diciembre de 1974 se apruebe el Estatuto Jurídico del Derecho de Asociación Política. La desconfianza en las distintas expresiones que administra y suministra el sistema del poder franquista, por tanto, hace que la lengua poética de Núñez se mantenga alejada de un tipo de lenguaje racional, positivo, que sólo clasifica y se aprueba por la constatación de unos hechos reales, demostrables. Esto se ve en "Toda la propiedad es geometría" (DS 172):

"Deja que entren
lluvia y sol en tu archivo, lo levanten los céfiros
borre las escritura el gozoso
llanto de cuánto tiempo hemos perdido (...)"
(vv. 9-12)

Como se aprecia, aquí el "archivo" es el objeto material de la opresión, en el que se guardan por ejemplo los nombres. En "(Derribo)" (DS 158) se afirma además que:

"Podrás saber los nombres pero nunca
hacer de ellos un ramo y, de una tarde,
el ara donde muere lo que borras
del recortado mapa de hermosura

para ofrecer a un dios que siembra siglos
donde temblaba de pavor el lirio"
(vv. 12-17)

Ante esto Núñez adopta lo irracional dentro de una irracionalidad sensata como excusa para que su lengua y código poéticos se pongan a salvo de las expresiones del poder. Simbólicamente, en "La piedra azul" (Cm 279), "La palabra/ decide ser azul contra todas las lógicas" (vv. 7-8). Núñez quiere la libertad para su palabra, para su arte poética. Desde una consideración alegórica, la palabra de su arte poética trata de evitar el río de la Gramática, el código. Así se explican por ejemplo unos versos de "El ermitaño" (Cm 279-280):

"La palabra, que fluye y choca y se desvía
en el río al que se vierten todos los nombres,
sigue
y busca su final en un remanso"
(vv. 16-19)

Ahora bien, porque su palabra poética se sabe frágil ante el código represivo del poder, pienso que la hace partir de un código imposible, por eso le cuesta tenerse que escribir en "Arte poética": "No hay nada/ que decir" (vv. 1-2). El encabalgamiento aquí rompe la unidad de sentido y parte del heptasílabo pasa al *rejet*. Esto hace posible que aparezca el doble sentido. Por un lado, la expresión "No hay nada" parece aludir al contexto nihilista en el que el arte poética actual se desarrolla, mientras que, por otro, "**que decir**" expresa indolencia y además vacía de sentido el decir del arte poética.

Todo esto es muy significativo, porque antes del infinitivo "comenzar" –del poema– no había nada y ahora que se ha comenzado el decir, parece ser que las palabras (significantes) "deslizadas" no encuentran qué significar. Creo que ese "decir" tan formalizado sólo es posible en el hombre. Además, crear la abertura entre el silencio y el decir –siguiendo aquí la explicación de un Javier del Prado–, mueve a Núñez a fabricar estructuras lingüísticas que el lector percibe como enigmas (PRADO 1993: *passim*). Cuando este "decir" cuaja en estas determinadas estructuras enigmáticas, su ligazón es sobre todo óptica. Se dice del ser, de su estado en la realidad.

Para Núñez, la realidad está hecha de lenguaje. Lo enigmático, paradójicamente, aparece como una significación bastante plenaria y abierta, ante la que el lector se revela intensamente receptivo. Núñez parece recuperar así las tesis clásicas de un Aristóteles, concretamente de su *Retórica* ("de enigmas bien contruidos se pueden sacar metáforas adecuadas, porque las metáforas implican el enigma, de donde es evidente que está bien traída" (ARISTÓTELES ³1985b: 184)). Sólo que Núñez no manifiesta un gran interés por la metáfora, no trasgrede la expresión poética en el plano de la sustancia del lenguaje, porque prefiere la alegoría y el símbolo, que, si llevan a cabo la trasgresión, lo hacen sobre la relación entre el lenguaje y la realidad.

Por todo esto pienso que Núñez es consciente, tiene conciencia de que lo primero que hace su lengua poética cuando se quiere expresar es romper el

silencio, y éste es moral para Núñez. Por tanto, deduzco que, frente a la temática de las ruinas por ejemplo, donde la cosmovisión irracionalista era clara, en el tema del arte poética sin embargo triunfa el racionalismo por el que se expresa el artefacto poético. Núñez, en esto, se aleja así de las tesis románticas de un Shiller o de un Goethe por ejemplo, apoyadas en el valor de la inconsciencia de la experiencia poética. El primero entendía dicha experiencia poética a partir del inconsciente, mientras que el segundo la concebía ocurriendo inconscientemente (Roman JAKOBSON ³1992: 88).

Los versos siguientes de "Arte poética" ("El sol dora utensilios y fauces./ No es culpable el escriba no le exalta/ gesta o devastación, ni la fortuna/ derramo sobre él miel o ceguera" (vv. 1-5)) continúan con el desarrollo de una intencionalidad sin intención, algo que parece contradictorio, paradójico. Por eso la indolencia, la desgana, cierto cansancio a la altura de 1974 —a la hora de tenerse que expresar— resulta incluso moral.

En medio de este cese de la expresión poética para recuperar un mundo que se interpreta como perdido o ausente, Núñez no se ocupa en su lírica de "lo dicho", sino "del trabajo del decir". Por eso elige la obviedad, lo nimio. Escribe "El sol dora utensilios y fauces", porque el trabajo "del decir" se convierte en la labor "del escribir", en este caso escribir un tipo de lengua poética que tienda a su disolución y desaparición total —a la ausencia de algo—, en la que termine prevaleciendo, además, el mayor número de

síntomas que justifiquen la indolencia y el trabajo que supone la producción poética. De ahí que no haya culpa: "no es culpable el escriba".

Su lengua poética expresa la negación, niega, y lo hace a través de rasgos opositivos, apareciendo para esto dos veces el adverbio "no": "No hay nada/ que decir", "No es culpable el escriba". También aparece dos veces la conjunción "ni": "ni le exalta/ gesta o devastación, *ni* la fortuna/ derramó sobre él miel o ceguera". Núñez niega el decir, niega la culpa, niega la gesta o devastación (lo épico) y niega también la divina providencia (lo mítico) que le hubiera proporcionado por ejemplo la dicha ("miel") o la desgracia ("ceguera") de los dioses.

Núñez parece situarse así en el vacío, en el silencio o en la ausencia (pero "aquello cuya presencia o ausencia no significa nada –dice Aristóteles–, no es parte alguna del todo" (ARISTÓTELES 1974: 157)). Curiosamente parece negar la ruptura, pero también el continuismo (Octavio PAZ ⁴1993: 17-18). Sin embargo, su lírica está muy contextualizada,¹⁸³ aunque su arte

¹⁸³ Sobre esta particular cuestión, capital durante la pretransición española, cabe destacar una fuente verdaderamente importante, en la que aparecen las opiniones de Josep Anreu, José Luis López Aranguren, Carlos París, Joaquín Ruiz-Jiménez, Julio Segura, Marcelino Camacho, Francisco Fernández Ordóñez y Juan Antonio Barden. En esta mesa redonda, Aranguren opinaba por ejemplo que "habrá que llegar a una ruptura que, ¡ojalá!, no sea violenta, naturalmente, que podrá producirse por esa expansión de todo lo reprimido que llegue a tomar fuerza suficiente", en lo que abundaba también Bardem diciendo: "Cuando se dice ruptura, como siempre imagina algún movimiento violento; hay que machacar una vez más que la violencia no la puede ejercer nadie más que el que tiene las armas. Por tanto, es fundamental que se señale que la oposición está en contra de la guerra civil" (AA. VV. 1976: 7-9).

poética sorprenda por su evidencia formal. Además, toda esta negación acaba proponiendo la ausencia de una expresión poética fagocitada por el poder, no marcada. Creo que Núñez quiere que su lengua poética no signifique para que posibilite un espacio. Pero no querer ser parte de ese "todo" al que aludía Aristóteles, no implica que su lengua poética escape a éste, sino que utópicamente lo necesita. Núñez tiene que escribir, es su oficio, le ocurre lo mismo que a un Gustavo Adolfo Bécquer ("no basta vivir la experiencia inefable -afirma Gabriel Celaya en relación con Bécquer-. Esto es la cuestión: no es místico mudo, sino un escritor" (CELAYA 1971: 86). Esta necesidad se extiende también a la necesidad del que va a leer, del lector. Núñez, por tanto, pide para su lírica solidaridad -más que complicidad-, porque va a ser necesaria la interpretación. Núñez se está apoyando en un Roland Barthes, cuando éste afirma que "El texto que usted escribe debe probarme *que me desea*" [como lector](BARTHES 1989b: 14).¹⁸⁴

Los versos siguientes de "Arte poética" son muy significativos, porque el intento racional de desautomatización de la expresión poética llega hasta su cenit, sobre todo porque se trata el asunto del tema. Algo a lo que Núñez en 1974 es muy sensible. Cito estos versos:

"Escribe al otro lado del exiguo gorjeo,
la mano. Busca en torno (fruta, lápices) tema
para seguir. Y sigue - sabe bien que no puede-
haciendo simulacro de afición y coherencia:
la escritura parece (paralela, enlazada)

¹⁸⁴ Los corchetes son míos y la aclaración también.

algo. Un final perdido lo reclama
a medias."
(vv. 6- 12).

Escribir "al otro lado del exiguo gorjeo" (v. 6) es, aparte de escribir, *pensar*, pero pensar en libertad. Concretamente, este verso 6 está subrayando que su lírica lo es de *pensamiento*, fundamentalmente, ya que produce ideas poéticas. Por ello me parece necesario resaltar que a la "dominante visual" [formal] en el orden clásico y a la "dominante musical" [emotiva] en el romántico, se le añade ahora otro tipo de dominante, que denomino "dominante poética".

Esta nueva dominante, la poética, deriva hacia un arte poética muy nuclear, porque cada autor —y sobre todo en la *generación del 68*— tiene su "estilo", tiene su impronta personal para ejercer ese arte poética. No me extraña que para un extraordinario crítico de la obra de Núñez, como es Fernando Rodríguez de la Flor, la expresión poética de Núñez tenga cierta "textura mística" ("¿sería escandaloso pensar en Aníbal Núñez como un poeta religioso?)" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1987b: 80)). Por eso escribir "al otro lado del exiguo gorjeo" no es sólo un verso brillante, sino arte capital de un arte poética.

Por otra parte, la expresión alegórica ["exiguo gorjeo" (=canto: lírica)] se pone de relieve a través de la palabra "gorjeo" y de la expresión "al otro lado"¹⁸⁵ ⇒ antes de escribir, de vivir, estaba el

¹⁸⁵ Me llama poderosamente la atención que otro poeta, esta vez de la Generación Poética Española de 1927, Federico García Lorca, escriba también algo parecido: "porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una

vacío y tras la acción de escribir está o vendrá, a juicio de Núñez, otra forma, quizá, de vacío. La alegoría así se produce en el contenido del discurso, pero nunca escapa —como en el Surrealismo— a la práctica racional del discurso. Núñez se apoya en los planteamientos clásicos que hace un Aristóteles en su *Poética*, según los cuales "en orden a la poesía es preferible lo imposible [convinciente] a lo posible increíble" (ARISTÓTELES 1974: 233). Además, cuando aparece, tiene un carácter excepcionalmente cívico, porque se utiliza para poder traducir la enorme carga moral; y, aunque a veces cueste bastante decodificar su lengua poética, no lo es tanto por la forma expresiva como por su incapacidad semántica.

Núñez tiene que recuperar la racionalidad para poder explicar la técnica (*tecnós*). Por eso aproxima el oficio al lector: "a mano" (v. 7). La referencia a la mano es muy habitual en su lírica. Está en "Elogio del azar" (CUARZO 309) por ejemplo, donde la mano no tiene que ver ni con la luz ni con la belleza ((...) no provenía/ aquella luz de voluntad alguna:/ (...) una mano, nada/ (...) que ver con la belleza en esa hora" (vv. 4-5, 8, 11)). Con ello se trata de dar una idea de inutilidad o impotencia humanas. De ahí tanta alusión al *escriba* (págs. 218 y 280), con la intención inequívoca de alejamiento, de objetividad en relación con la expresión poética a través de su escritura. La sinceridad de Núñez es sorprendente. Como decía más arriba, ese mostrar el oficio poético llega a ser el

hoja,/ pero sí un pulso herido que ronda las cosas *del otro lado*" (GARCÍA LORCA 1981: 359). La cursiva es mía.

tema central de todo un libro, *Cuarzo [manuscrito]* (1976). En él se subraya la esencia más poética, la artesanía del propio poema.

Por otra parte, conviene decir que todos los poemas de este libro del antetexto *Cuarzo [manuscrito]* (1976) responden temáticamente a un "hipertema": evidenciar que son restos, ruinas de una misma emoción, el arte poética. Su constitución obedece a eso, a la reflexión de cómo se produce el artefacto poético. Núñez está recuperando así la poética de un Gustavo Adolfo Bécquer: "Yo nada sé, nada he estudiado, he leído un poco, he sentido bastante y he pensado mucho, aunque no acertaré a decir si bien o mal" (Francisco LÓPEZ ESTRADA 1972: 220).

A todo esto responde, además, la inclusión en "Arte poética" de palabras como "fruta" o "lápices", en la expresión parentética "(fruta, lápices)". Ni la mano, ni el entorno del oficio, fruta y lápices, sirven para expresar el tema del arte poética ("Tener acceso a las cosas mismas no significa tratarlas como si fueran objetos sino que es encontrarlas en un juego del naufragio del lenguaje en el que el ser experimenta ante todo su propia mortalidad" (Gianni VATTIMO 1986: 67). El tema en "Arte poética" no está impuesto por nadie, pero en un poema como "Un soneto me manda hacer Violante", de Lope de Vega, sí lo estaba, y lo estaba por ese Violante, mientras que en "Arte poética", ni el yo parece ordenarlo siquiera, debido, como ya he dicho anteriormente, a su indolencia expresiva.

Asimismo, el verso 9, inclusive, expresa la impostura de su producción, de su arte: "simulacro de

afición y coherencia". La mentira una vez más posibilita el desarrollo del arte poético. Engaños, simulacros y ardidés, como señala J. Lacan, revelan la propia constitución de la verdad (LACAN 1981: 379 y ss.). Como ocurría anteriormente con la mano, también se alude al simulacro en "Elogio del azar" (CUARZO 309): "Sólo el azar aquello que perdiste/ te puede devolver, o simulacros/ de aquello. Ningún plan de ángel o bestia" (vv. 1-3).

Adelantándome un poco en el análisis, entre el infinitivo "comenzar" del primer verso de "Arte poética" y el infinitivo del último verso, "terminar" (v. 19), se marcan los límites de un espacio textual, en donde la acción que se presenta, es rutinaria. Con ello Núñez quiere hacer entender que, tanto antes de "comenzar", como tras "terminar", se va a desarrollar habitualmente una misma retórica de la emoción, sin un final definido-definitivo, porque un "final perdido lo reclama" (v. 11). O, lo que es lo mismo, se invoca desde fuera de la expresión poética. Esta emoción no puede tener, según él, finalidad, porque no se alcanza totalmente en la expresión del *arte poética*. Sin ese final, que es para Núñez el *fin*, la composición consigue fundar un espacio abierto, donde su lectura se puede retomar en cualquier momento: el "fin" es el *sin fin*, el no acabamiento poético. Núñez quiere escapar así de los límites convencionalmente fijos, presupuestos y codificados para el tipo de expresión lírica, quiere, por tanto, evadirse de ese "espacio textual cerrado" (Antonio GARCÍA BERRIO 1989b: 79).

La forma (esta forma que parece ir impelida por la convención del azar, expresada a través de significantes cuyos significados parecen vaciarse de sentido), hace posible que su espacio poético excluya toda reducción, por eso escribe "la escritura parece (paralela, enlazada)/ algo" (vv. 10-11). Núñez está lejos de las tesis lingüísticas de un Jean-Paul Sartre (no es posible "estar a la vez considerando las palabras como utensilios y pensando en quitarles su "utensilidad" (SARTRE 1976: 49)). Como páginas atrás con "(fruta, lápices)", la expresión parentética "(paralela, enlazada)" también funciona aquí como manifestación de un sentido circunstancial, de apertura, aleatorio, etcétera. Con estas expresiones entre paréntesis en el arte poética, éste está optando por el extrañamiento. Se quiere ir hacia un arte poética que no obedezca, lo que me parece una involución, una regresión que trata de transgredir el código imperante en/de la realidad de 1974 ("La industria de la cultura (...) hace aparecer el arte como algo que es cercano al hombre, como algo que le obedece, ese arte que antes le era extraño y que, al devolvérselo, lo puede ya manejar" (W. Theodor ADORNO 1992: 32)). Su lírica parece así invocarse fuera de la expresión poética, que, *per se*, ya fagocita, instrumentaliza. Fuera del poema hay "algo" que se encuentra en un estado de apertura. La referencia a este/ese algo es capital en toda su producción poética desde 1974. El pronombre indefinido, como su propio nombre indica, señala lo indefinido, lo indeterminado.

En un libro posterior a *Cuarzo (1974-1979)*, como es *Clave de los tres reinos (1974-1985)*, aparece

ese "algo", y lo hace muy a menudo, lo que demuestra no sólo su importancia, sino su cristalización. Tres composiciones de *Clave de los tres reinos (1974-1985)* "Pétalos caen al cielo" (CLAVE 344-345), "Cómo ha venido esta mañana" (CLAVE 347-348) y "Desde este escondite puedo ver la batalla" (CLAVE 352-353), ejemplifican su presencia. En el primer poema se dice que "algo que, ciego, arde" (v. 18); en el segundo que "(No sé, algo/ va a ocurrir. A qué santo/ esta luz excesiva, trigo limpio" (vv. 15-17); y, por último, en el tercero que "el lago, las montañas/ erizadas, las torres, los tejados, las tiendas/ de lona, los velámenes.../ sino algo más en ruinas que aún humea" (vv. 7-10). Este "algo" se siente como algo indeterminado, utópico, pero también parece remitir a algo que está en estado de extinción.

Además, pienso que el deber ético-poético de Núñez en su arte poética es poner todos los medios/instrumentos para que ese "algo" permanezca siempre abierto, para que este "algo" pueda ser *traducido*. Por eso creo que Núñez se está prestando a que su expresión poética se ponga al servicio de una inutilidad inservible: el poema. De ahí que ese "escribir al otro lado del exiguo gorjeo" del verso 6 se ha de intentar traducir. La impotencia del no decir, del no poder decirse ("para seguir. Y sigue -sabe bien que no puede-") no es obstáculo para que desde su imperfección lingüística no pueda *presentar*, a través de su expresión, la libertad poética, que es este/ese "algo". Aunque dicho "algo", desde un punto de vista

poético, debe mantenerse en estado gestante, y plenamente abierto.

Para conseguir ese aspecto abierto, Núñez, por un lado, moviliza la estructura del poema mediante el despliegue de un mensaje referencial preciso (“(fruta, lápices)” del verso 7), en el que se hace un uso referencial de la emoción, y, por otro lado, despliega un mensaje emotivo basado en la complicidad entre autor ↔ lector (“a mano. Busca en torno (...) tema/ para seguir” (vv. 7-8)), en el que se hace un uso emotivo de las referencias. Pienso que para esto Núñez está teniendo en cuenta otras poéticas que descuellan en 1974, como la de un José Ángel Valente por ejemplo, del que tiene fuertes influencias (“El tema es *intencional*; se busca, se propone o se impone. El objeto es *sobreintencional*, se encuentra, pues es la zona de realidad que la palabra inventa, es decir, halla” (VALENTE 1994: 39)).¹⁸⁶

Concretamente, en 1974, Núñez también está preocupado por el tema en el arte poética, cito “Magnicidio” (TH 220-221):

“Ten paciencia,
poeta, guarda paciencia -que es veneno
con el tiempo- y verás llegado el día
sin temas que tratar, con todo el pulso
libre par escribir de lo que el aire
quiera o no. Ten paciencia.”
(vv. 7-12)

¹⁸⁶ Destacar aquí que la primera edición de este ensayo es de 1971.

En "Arte poética", de *Cuarzo (1974-1979)*, el tema del arte poética busca tema, ello acaba cristalizando un tipo de expresión poética tautológica, en relación con la emoción, que, además, ha de saberse traducir. Concretamente, es en la expresión usada en donde se realiza el traslado. En dicha expresión los elementos poéticos dejan de ser sólo signos icónicos (meros signos comunicativos) y se convierten en signos estéticos, porque estos ya no son sólo señal, sino *señal + carga íntima* cuya referencia semántica no se agota en la referencia al *denotatum*. Núñez introduce así el contexto en el propio mensaje a través de un mayor número de referencias a aquél. De esta manera, el contexto adquiere una importancia fundamental en su arte poética. Consigue así un arte muy personal y crítico, porque incide mucho en el poema, que, la mayoría de las veces, se muestra incrédulo.

La incredulidad se produce porque el poder "lo que no tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje" (BARTHES 1989a: 13); y porque no se tolera, Núñez hace que el tema de su lírica desde 1974 sea el tema del arte poética, el tema de cómo se expresa poéticamente. Es una política, una acción poética directa. En esto consiste la subversión, no en la crítica de la realidad sirviéndose de la expresión poética, sino que se es crítico porque se habla de dicha expresión. Las dos últimas estrofas de "Arte poética" vienen a constatar toda esta incredulidad. Cito:

"(...) Fulge el broche de oro en su cerebro,
desplaza al sol extinto,

toma forma -el escriba cierra los ojos- de (un moscardón contra el cristal) esquila.

Un rebaño invisible y su tañido escoge
entre símbolos varios del silencio; e invoca:
"Mi palabra no manche intervalos de ramas
y de plumas: no suene. "Terminar el poema"."
(vv. 12-19).

Además, estos versos demuestran, por último, que se va estableciendo la idea que se ha ido produciendo algo y ese algo se gesta desde otro lugar. Creo que ese algo (los procedimientos retóricos que explican y revelan el proceso poético) se va perfilando como el tema del arte poética. Éste, a través del poema "Arte poética", incide sobre todo en una característica fácilmente observable en la producción poética de Núñez desde 1974: el dominio de la figura gramatical sobre los tropos. De hecho, en "Arte poética", la alegoría – como figura– constituye la metáfora. Así, la dominante visual proveniente del Barroco→ ["el broche de oro" (v. 12) "desplaza" al objeto real contemplado (en este caso el "sol" (v. 13) que toma forma en el pensamiento porque "el escriba –el yo– cierra los ojos" (v. 14))] termina produciendo una dominante de carácter semántico, como es "esquila" (v. 15), que viene de la dominante musical/sonora procedente del Romanticismo→ "(un moscardón contra el cristal)" (v. 15). A través de la alegoría, la imagen ("el sol" [A]) se convierte en "esquila" [B]. A partir de esto tiene lugar la metáfora: A es B→ *esquila es sol*, lo que termina produciendo una imagen de la naturaleza dotada de ritmo. Este sonido/ritmo se produce y se sitúa en el plano del pensamiento, porque es intelectual.

Consecuencia de todo esto, el poema expresa el arte poética.

En la composición "Arte poética", por otra parte, se revela además un fuerte valor estético, cuya aprehensión sólo es posible a través del conocimiento — porque es un reconocimiento— de la expresión poética como forma de visionar el objeto —en este caso el "sol"— extraída de su contexto utilitario (naturaleza: calentar y dar vida). Núñez parece trasladar lo significado (todo lo que se dice en el poema) a un significante (estético, el poema) cuyo significado es el sentido del poema (la tradición de ese valor estético), sentido último que se desprende del hecho de que se ha tenido que actuar para redescubrirlo. Interpretando este "volver a descubrir" como la mayor posibilidad que el hombre tiene de comunicarse.

El tema del arte poética termina revelando así que su lírica tiende a representar —como la grafía china, pongo por caso— ideas y conceptos. Su lírica, mediante su arte poética, se hace fundamentalmente concepto. De este modo, cada poema alcanza un fuerte grado de autonomía. Concretamente, esta autonomía se asienta en la idea de que el poema se convierte en signo estético compuesto: *señal* (enunciativa) + *síntoma* (emotiva) que se presenta con un fuerte valor deíctico, porque trata siempre de mostrar una axiología estética. Autónomo, por tanto, porque frente al carácter asertórico (o impuesto) de las expresiones del poder (propaganda franquista, publicitaria, etcétera), el poema aspira a proporcionarse su propio contexto y tema consecuencia de una carencia, la falta de libertad (de

expresión). Por eso su lengua poética aspira a "no manchar" (v. 18) y a "no sonar" (v. 19). No quiere instrumentalizar, moralizar; aunque, paradójicamente, no moralizar en un contexto represivo como es el de 1974, moraliza.

Además, pienso que tampoco quiere desarrollar un arte poética hermético incapaz de comunicar la imposibilidad expresiva de la propia expresión poética, por eso nunca necesita apoyarse en imágenes demasiado audaces, ya que a) supera la forma clásica, e ironiza: sol→ broche de oro + (sonido, zumbido) moscardón = esquila, b) supera el infinito romántico, e ironiza: "- el escriba cierra los ojos-" (v. 14), y c) supera la imagen explicando el oficio poético. Con ello el poema se expresa desde lo indecible y evita la redundancia. Surge así una expresión poética donde predomina la elipsis:

"Un rebaño invisible y su tañido escoge
entre símbolos varios del silencio; e invoca:
«Mi palabra no manche intervalos de ramas
y de plumas: no suene. "Terminar el poema»."
(vv. 16-19)

Con "Arte poética", Núñez, al igual que Ludwig Wittgenstein, "tira la escalera después de haber salido" del texto/poema (WITTGENSTEIN 1975: 203). Es curioso que la crítica termine citando siempre a Wittgenstein al analizar su lírica (Miguel CASADO 1999: 54, 103 y 193). "Terminar el poema" (v. 19), dirá Núñez al final de su composición, enlazando este infinitivo, "Terminar", con el infinitivo "Comenzar" del primer verso. De esta manera se confirma la cerrazón formal

del poema. Núñez acaba compartiendo las tesis de un Roman Jakobson ("el poema proporciona su propio "universo del discurso". La orientación del poema hacia sí mismo como signo mensaje tiene el efecto de provocar una mayor ruptura entre el poema y su contexto que en el discurso referencial, y da como resultado una autosuficiencia relativa del texto poético. En tanto que signo-mensaje, el poema muestra una *clausura* en relación con su principio y con su final. De hecho, tal clausura es un resultado de la concentración en el mensaje y es el medio mediante el cual puede darse esa concentración" (JAKOBSON ³1992: 215).

Esta idea de autosuficiencia del poema, de universo cerrado, donde el término nos devuelve al comienzo del mismo, repitiéndose y recreándose a la vez, también se filtra a los trabajos de otros especialistas (por ejemplo a Octavio PAZ 1956: *passim*), en cuanto a la idea que tienen del texto-poema como mito clausurado, como cierre de toda una poética final que se sobreentiende semántica.

Concretamente, esta semántica es una auténtica aliada de la lengua poética de Núñez, porque se utiliza contra toda la presión que ejerce la expresión del poder sobre la realidad. Ante esta opresión, la semántica de un poema como "Arte poética" acaba por no responder ni *sí* ni *no* a la fundamental pregunta de un Roman Jakobson: "¿están deliberada y racionalmente planeados los esquemas que revela el análisis lingüístico en la labor creadora del poeta y tiene él plena conciencia de ellos?" (JAKOBSON 1992: 86). Núñez opta simplemente por plantear el problema,

es lo más ético, lo menos manipulador, quizá porque sepa, como acertadamente señala Ignacio Javier López en relación con *Dibujo de la muerte (1967)* de Guillermo Carnero, que "el discurso se centra así en el discurso mismo, destacando su valor convencional y al mismo tiempo su incapacidad para acceder a la realidad" (CARNERO 1998: 42).

Capítulo 2

LA POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ

2.1. DOS POÉTICAS, 1974 Y 19...

La contribución de Aníbal Núñez a la poética en lengua española es escasa. Aun así, su aportación no deja de ser bastante significativa. Núñez ha dejado dos poéticas, las cito:

POÉTICA I

"La literatura -y la poesía- será (...1...), pero deberá renovar por el lenguaje la expresión de ese, a (...2...)." "

En esta cita amañada de Rimbaud hay dos paréntesis: (1) y (2). En el primero sustitúyanse los puntos suspensivos por un adjetivo relativo a cualquier ideología o tendencia: sufijos -ista, -ica... En el segundo colóquese el sustantivo correspondiente al adjetivo que ya figure en (1): sufijos -ismo, -edad...

Todo criterio extralingüístico no es aplicable a la valoración de la literatura -y la poesía-. Eso es otro cantar.

Igual que en un *rolls* no todo habrán de ser nobles aceros y maderas preciosas, pues precisas son también para que marche materias más baratas como la gasolina tan prosaica y el caucho tan rastrero, así en el poema: un poema resultado de la suma de versos

estupendos uno a uno puede y debe ser un fracaso. El poema pulido y esférico se escapa de las manos como un balón de sebo. Debe tener salientes, perchas, garfios de carnicero que atrapen al lector, arrugas - artesanales, no azarosas- que le confieran textura prensil: un aparente guante que sea cepo.

Y rotos, agujeros, ojos de cerradura que susciten curiosidad y búsqueda de esa pieza que encaje. (Como barroco, amo lo truncado, el defecto o exceso que reclamen).

Otro de los recursos del poema es la yuxtaposición de materiales que la norma mantiene separados, la macedonia bien aderezada de elementos extraños unos a otros. La poesía es un problema de distribución: hasta el material de derribo lingüístico, el tópico más triste puede ser empleado, si se sabe engastar lo desgastado. Y, finalmente, el ritmo conceptual y fónico caracterizan al poema, como no todo el mundo sabe. (OP II 115-116)

POÉTICA II

Cuando me piden una poética experimento la doble zozobra de no saber lo que me piden y de temer dar algo que no me represente. Como Antonio Machado me pregunto si seré clásico o si seré romántico. Y no tengo otro remedio que contestar, con dos voces a contrapunto, que ambas cosas.

Una voz, matizando su adscripción a uno de esos interminables bandos, me sugiere que la reflexión sobre la tarea poética nunca está de más y que esa

propia reflexión no deja de ser materia poética. Otra voz, no sé si opuesta, me recuerda que no son simultáneos -ni acaso compatibles- el afán analítico y el delirio creativo.

Lo que sí afirmo -y lo digo a coro- es que no creo en una poesía que valga por su mera intención de ser confesión, profecía, compromiso con la historia o con cualquier especie de belleza. Tampoco en la que se queda, también demasiado honestamente, en muestra de procedimientos reputados como poéticos o se aventura a renovarlos.

Si creo en cualquier invención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con un previo compromiso con la palabra instrumental. Dicho de otra manera: si la emoción o la visión no se transmiten no es culpa del hombre: es culpa del poeta, del artífice. (OP II 116)

Además de estas dos poéticas, ha sido todo un acierto que los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, hayan incluido también en el volumen II veinte magníficos textos, que se recogen bajo el significativo título de "Escritos sobre poética" (OP II 117-214), y que son un intento de tesis doctoral por parte de Núñez, dirigida primero por el Dr. José Antonio Pascual y, después, por el Dr. José de la Calle.

Otro importante acierto de esta edición es la reunión en este volumen II de todas las traducciones hechas por Núñez a lo largo de su vida, desde los clásicos latinos (Propertio, Catulo, Horacio y Tibulo),

hasta la poesía de Rimbaud, Mallarmé, Nerval, Eugenio de Andrade, entre otras.

Igualmente, el acopio de sus poemas sueltos, como por ejemplo "Elegía", en edición difícil de encontrar, también ha sido muy interesante.

La compilación de todos estos materiales tiene un enorme interés, porque me servirá para completar los pocos comentarios que hay acerca de su lírica y me ayudará a situarla en un determinado contexto teórico. Además, una amplia selección de todos ellos me servirá también como apoyatura para analizar su poética.

También tendré en cuenta los seis poemas que conforman una *plaquette*, *Cristal de Lorena* (1987), interesante por ser la última entrega de Núñez, publicada en Aníbal Núñez. Obra poética I. También volveré sobre algunos poemas de sus libros, desde *29 poemas* (1967) a *Primavera soluble* (1978-1985), que, aunque diseminados, constituyen, debido a sus enunciados, verdaderos núcleos expresivos de poética.

Antes de pasar a ver las poéticas de Núñez, he de hacer una aclaración, los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, cometen dos importantes errores. El primero, capital, porque creen que la actitud común entre los poetas españoles de nuestro tiempo es estar ajeno a la naturaleza lingüística del poema (OP II 113). El segundo, involuntario, porque afirman que la "Poética I" ha sido publicada por primera vez en su edición de Aníbal Núñez. Obra poética

I y II, para la editorial Hiperión (OP II 113), cuando lo cierto es que (una variante de la misma) fue publicada cinco años antes en *Cuadernos del Matemático* n.º 4, en diciembre de 1990, en página 3, cito:

"Cuando me piden una poética experimento la doble zozobra de no saber lo que me piden y de temer dar algo que no me represente. ¿Soy clásico o romántico? Me pregunto con palabras ya dichas. Y no tengo otro remedio que contestar, con dos voces a contrapunto, que ambas cosas. Una voz, matizando su adscripción a uno de esos interminables bandos, me sugiere que la reflexión sobre la tarea poética nunca está de más y que esa propia reflexión no deja de ser materia poética. Otra voz, no sé si opuesta, me recuerda que no son simultáneos -ni acaso compatibles- el afán analítico y el delirio creativo.

Lo que sí afirmo -y lo digo a coro- es que no creo en una poesía que valga por su mera intención de ser confesión, profecía, compromiso con la historia o con cualquier especie de belleza. Tampoco en la que se queda, también demasiado honestamente, en muestra de procedimientos reputados como poéticos o se aventura a renovarlos.

Si creo en cualquier invención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con un previo compromiso con la palabra instrumental. Dicho de otra manera: si la emoción o la visión no se transmiten no es culpa del hombre: es culpa del poeta, del artífice".

Entre una y otra poéticas hay una pequeña diferencia: en la Poética publicada en *Cuadernos del Matemático* no aparece la comparación entre Núñez y Antonio Machado, y en "Poética II" de la edición de Hiperión, sí.

Por otra parte, a finales de los años 60 y principios de los 70 estas poéticas de Núñez ya no se pueden entender como arte de componer poemas, aunque como arte se sigue recogiendo en la primera acepción del *Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española (²⁰1984: 1080), además de obra que trata de principios y reglas de la poesía, en cuanto a su forma y esencia. También se define como una Ciencia ("La Poética ha sido llamada Arte impropia, pues consiste, como hemos dicho, en estudiar y considerar con atención las obras de los poetas, comparándolas, para deducir consecuencias y establecer principios generales, y esta es misión de la Ciencia, y no del Arte" (*Enciclopedia Universal Ilustrada* 1964: 1142)).

Pienso que detrás de todas estas definiciones subyace la noción de "hacer", del *poiein*, muy próxima al tema tratado del Arte poética en el capítulo anterior. Por tanto, creo que la poética muestra así una característica positivista, porque expone el cómo se hace el artefacto poético, el poema. Este "cómo se hace" lo entiendo aquí no sólo como explicación, sino también como proyecto. La poética, el "cómo se hace", es un texto de pocas líneas que cumple la función de dietario poético a seguir, de cierta acción poética hacia el futuro, desde el contexto cultural de un presente concreto.

Las poéticas de Núñez se erigen en documentos que revelan una política poética a desarrollar. Este concepto de "política poética" –muy en la línea de un Juan Ramón Jiménez por ejemplo (JIMÉNEZ 1982)– deriva de la fusión de dos palabras: "poética" por un lado, al que ya he hecho referencia anteriormente, y "política" por otro, que según la acepción cuarta de la voz *política* del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, es "manera de conducir un asunto o de conducirse en él" (MOLINER 1985: 795). Esto apoya la tesis de que la poética también es un documento en el que se expresa la manera de conducirse el poeta en un contexto sociopoético determinado.

Tan sensible "instrumentalización" por mi parte del concepto de "poética" me permite decir que, con respecto a las poéticas de Núñez, me sitúo del lado de las "Poéticas expresas" (conscientes) y no de las "Poéticas reales" (si no inconscientes, sí menos conscientes), ya que la poética constituye un programa con a) unos objetivos poéticos a cumplir que b) explican cuáles son los medios con los que se actúa sobre la expresión (para que ésta sea poética) y la realidad. Esto explica que la poética establezca un proyecto poético. Por eso Núñez, en su "Poética I", dice que "cuando me piden una poética experimento la doble zozobra de no saber lo que me piden y de temer dar algo que no me represente" (OP II 116). Sin embargo, no quiero adelantar nada.

Aunque Núñez hable de "zozobra", lo único que me importa destacar aquí es que mi interés, por un

parte, se centra en saber si su poética cumple la función de ser un límite externo para su acción poética, señalando hacia fuera una zona de prohibición que no hay que traspasar –aunque ésta suponga la imposibilidad de libertad creativa–, y, por otra, si su poética condiciona y determina de manera muy positiva esa acción poética –no siendo válida si no responde a la normativa prevista por ella–. Dicho de otra manera, me propongo saber si la lengua poética de Núñez está dentro de la legalidad poética vigente, del canon establecido, y, tanto si lo está como no, quiero llegar a conocer también en dónde se sitúa finalmente su poética.

2.2. LA POÉTICA DE NUÑEZ ANTES DE 1974.

2.2.1. LA POLÉMICA DE UNA ANTOLOGÍA

Antes de 1974 no conozco otro comentario acerca de la lírica de Aníbal Núñez que no sean unas declaraciones del propio Núñez en una entrevista para la revista *Triunfo* del 17 de junio de 1972 en relación con la publicación de *Fábulas domésticas* (1972). En esta entrevista realizada por Ramón L. Chao, Núñez polemiza también sobre la aparición en el mercado de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), publicada por la editorial barcelonesa Seix Barral.

Hay que tener en cuenta que Núñez no participa de ninguna antología hasta 1974. José Batlló es el primer antólogo que recoge poemas de Núñez en una antología, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), publicada por la editorial barcelonesa El Bardo. Cuando ésta aparece, Núñez sólo ha publicado dos libros: *29 Poemas* (1967) y *Fábulas domésticas* (1972), de los que se nutre dicha antología.

Antes de *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), a Núñez lo veo presentando sus *Fábulas domésticas* al IV Premio de Poesía de Vizcaya de 1971. No lo gana. El premio se le concede a Ana María Moix. En el jurado que otorga este premio está Manuel Vázquez Montalbán, a quien Núñez criticará con saña, al no estar de acuerdo con el fallo, porque opina que el libro de la Moix es de peor calidad poética que el suyo. Debido a las críticas de Núñez, Vázquez Montalbán intercederá por él en Barcelona, publicándosele *Fábulas*

domésticas (1972) finalmente en la editorial de Joaquín Marco, Ocnos.

La falta de edición produce dos efectos importantes. En primer lugar, tener que acudir al premio literario (en 1974, año en el que Núñez participa en una antología por primera vez, se presenta al Premio Boscán de Poesía y tampoco lo gana).¹⁸⁷ En segundo lugar, intentar aparecer en la antología de turno. El resultado de todo ello es no ser reconocido ni por el poder literario (editorial) ni conocido por los escasos lectores de poesía que hay en la España de antes de 1974. Esto produce una marginalidad poética indudable. Cabe fijarse en un hecho. El nombre de Núñez sólo aparece recogido (dejando a un lado la de María Pepa Palomera) en la antología de José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974). Poetas como Pere Gimferrer, el que más, lo hace al menos en siete antologías; Manuel Vázquez Montalbán, José-Miguel Ullán y Guillermo Carnero, en cinco; Jaime Siles y Luis Antonio de Villena, en cuatro, y Antonio Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Antonio Colinas, José Luis Jover y Luis Alberto de Cuenca, en tres.¹⁸⁸ Incorporarse

¹⁸⁷ Sobre las miserias de los premios literarios, he seguido un olvidado pero magnífico documento de Hernández, Antonio (1976): *Los premios literarios, ¿Cosa Nostra?*, Madrid: Akal.

¹⁸⁸ Estas antologías en las que aparecen son nueve: *Nueva poesía española* (1967), de Enrique Martín Pardo, *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló, *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, *La nueva poesía española* (1971), de Florentino Martínez Ruiz, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía última* (1971), de Antonio Prieto y, finalmente, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), de José Batlló. Tras ésta última antología citada —donde se recogen poemas de Núñez—, aparecerán cinco antologías más: *Joven poesía española* (1979), de

a una de estas antologías "significa". Es un signo inequívoco de que se está captado por las editoriales para un proyecto futuro de historia literaria (poética).

Tras la publicación de varios libros de poesía -de tirada muy limitada-, la antología ("la antojolía", según Núñez (CHAO 1972: 45))¹⁸⁹ es el paso siguiente que lleva a cabo el poeta para mantenerse en la órbita de los circuitos literarios, para ser tenido en cuenta. De ahí que la publicación de la antología *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, de José María Castellet, produjese tantos recelos entre los miembros de la *generación del 68*, que no lograron publicar en ella. Cito por ejemplo a un José-Miguel Ullán: "Me parece perfectamente justa mi exclusión de esa ensalada a lo divino. Castellet confundió esta vez la coqueluche con la menstruación. La Antología, por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros muy mediocres han servido de coristas para que resultase la

C.G. Moral y R. M^a. Pereda, *Las voces y los ecos (1980)*, de José Luis García Martín, *Segunda antología del resurgimiento (1980)*, de Víctor Pozanco, *Florilegium. Poesía última española (1982)*, de Elena Jongh Rossel, *Poetas de los 70 (1987)*, de Mari Pepa Palomero. Desde esta última, la de Palomero, han ido apareciendo en el mercado numerosas antologías que tratan de ampliar el listado de poetas que las primeras no recogían, como la de Ricardo Virtanen, *Hitos y señas (1966-1996)*. *Antología crítica de poesía en castellano (2001)* por ejemplo. En todo caso, algunas de estas nuevas antologías se citan en la bibliografía de este trabajo.

¹⁸⁹ Obviamente, estas palabras, en lo que respecta a la mención de Pere Gimferrer, señalan la importancia de este poeta catalán, apoyando especialmente el hecho de que lo haya elegido como "epónimo" generacional.

figura egregia, bilingüe y emplumada de la Celia Gámez de la novísima poesía en castellano, alias Pere Gimferrer" (cit. por Eduardo G. RICO 1970: 26-27). También a un Marcos-Ricardo Barnatán: "Los excluidos creían que era obligatorio que se creara una asociación de mártires de Castellet, y que como tal debíamos enfrentarnos a semejante adefesio" (BARNATÁN 1989: 16). Por eso no es extraño en absoluto, que, desde la ironía, Leopoldo María Panero recomendar ya en 1971 que "sería bueno crear otra antología de poetas jóvenes que no figuraran en los Novísimos, y que son más interesantes, y titularla *Antiantología*" (Federico CAMPBELL ²1994: 26). Está claro que se busca la polémica ante todo.

Antes de aparecer en el mercado la antología *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, de Castellet, ya había tres antologías más publicadas en España: las de Martín Pardo, *Antología de la joven poesía española (1967)* y *Nueva poesía española (1970)*, y la de José Batlló *Antología de la nueva poesía española (1968)*. De todo ello interpreto que si se produjeron recelos, no fue tanto por entrar o no a formar parte de una antología, sino por no poder publicar una docena o menos de poemas en la potente editorial (distribuidora) Seix Barral.

Toda esta polémica en relación con la antología de Castellet filtra y a la vez recuerda que en la España de los años 60 y 70 no había una crítica literaria independiente, porque ésta era claramente el mercado. Además, la crítica literaria no era siquiera la proveniente de un crítico como José Olivio Jiménez

por ejemplo, sino más bien la de un Castellet, situado en la Barcelona cosmopolita y muy próxima a las estrategias comerciales de la editorial Seix Barral.

Es Castellet, como antólogo, el que clasifica en estos años, y, al hacerlo, termina –aunque no lo quiera– excluyendo. Es así, sin duda, cómo el mercado editorial se hace con el objeto de arte. En este sentido, parafraseo a Carlos Marx: el mercado se apropia de la necesidad del gusano de seda de hacer seda, “manifestación de su necesidad” (MARX/Federico ENGELS 1969: 187).¹⁹⁰ Y es, también, cómo el editor acaba delegando en el antólogo y éste en el crítico. Además, dicho crítico, concretamente, es el que recoge finalmente los poemas como importantes hallazgos. Se acaba supliendo de esta manera la desinformación y el desconocimiento a través de la novedad vacía, pero llena de actualidad. Así comienza un tiempo favorable para la especulación que fomenta a largo plazo el error y la depauperación poética, a la que ya se ha referido Jenaro Talens en alguna ocasión (“El caso citado nos lleva directamente la problema de fondo que amenaza a la historiografía literaria de los últimos veinticinco años: el construir el relato de los hechos, no a partir del conocimiento de los textos –unos textos cuyo volumen hace prácticamente imposible controlar de modo directo la información–, sino a través de la redacción realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional” (TALENS 1989b: 116-117)).

¹⁹⁰ Cfr. “Una obra de arte es buena cuando nace de la necesidad” (Reiner María RILKE 1980: 26).

Una magnífica antóloga como María Pepa Palomero ha puesto el dedo en la llaga ("durante muchos años se ha tenido la idea de que el panorama de "la joven poesía española" lo formaban solamente los novísimos y aquéllos que se adhirieron a su estética. Se ha hablado de venecianismos, neoesteticismos etc., como si se tratase de una sola corriente poética que copase -y definiese- todo el campo lírico de finales de los sesenta hasta los ochenta, es decir, hasta la aparición de las nuevas promociones poéticas (...) Se han dado olvidos, ausencias y algunos poetas han sido "tardíos" en publicar") (PALOMERO 1987: 7). Comparto sus palabras, porque éstas son un extraordinario punto de apoyo para afirmar que los llamados Novísimos fueron un producto del *marketing* editorial de Castellet. También Miguel García-Posada abunda en esta idea, ya que entiende esta antología como "la última industria poética" cuyo "influjo ha sido enorme y desproporcionado" (Juan Pedro APARICIO 1990: 149).

Cuando en 1970 aparece la antología de Castellet *Nueve Novísimos poetas españoles (1970)* -como en otro tiempo el mismo Castellet hiciera con los tres poetas etiquetados como "industriales",¹⁹¹ en su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959) (1960)*-, los Novísimos no tenían apenas ningún contacto entre ellos, Guillermo Carnero se ha referido a ello: "ha faltado también el vehículo de comunicación (...) que hubiera podido ser una revista" (Concepción G. MORAL/Rosa María PEREDA 1979: 308), algo que sin

¹⁹¹ La palabra "industriales" la he tomado de Carme Riera (RIERA 1988: 140).

embargo sí poseían los "industriales", con la revista *Laye*, suprimida por el régimen autoritario de Franco en 1954. Carnero parece olvidar que la antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, es la que les hace las veces de "esa" revista que no tuvieron. En este sentido, creo que Carnero —como ocurre con otros poetas de la *generación del 68*— trata de protegerse de la envidia, pero ésta también es fomentada por los que ya han publicado en alguna antología, desde la ostentación, a través de los medios de comunicación social. De todas formas, la queja de Carnero es bastante hipócrita, Pilar Yagüe López ya se ha encargado de demostrar que desde 1965 los Novísimos ya están accediendo a la publicación de sus composiciones en numerosas revistas (*Caracola, Ínsula, Destino, Cuadernos Hispanoamericanos, Cuadernos para el diálogo* etcétera) (YAGÜE LÓPEZ 1997: 26-32).

La antología de Castellet está ahí, aparece en 1970, y a primera vista parece cumplir una función: buscar la polémica. Aunque también señala un punto de llegada más que un punto de partida de una poética novedosa, la novísima, como parte integrante de la *generación del 68*. Asimismo, *Nueve novísimos poetas españoles (1970)* es un comienzo para la crítica literaria, porque aun excluyendo a la mayoría de poetas vigentes (entre ellos Núñez), Castellet obró con bastante astucia mercantil, como opina Félix de Azúa (Federico CAMPBELL ²1994: 78), porque trató de llenar un vacío en 1970. En relación con dicho vacío Joaquín Marco, un año antes, concretamente en 1969, ya había apuntado que se carecía "de una poesía de vanguardia - vanguardia formal e ideológica" y de la necesidad de

"hallar unos temas que superen lo superficialmente testimonial" (MARCO 1969: 337).

La principal contribución de la antología de Castellet a la Literatura contemporánea española fue el *shock*, porque es imposible obviarla, se estuviera o no de acuerdo con ella. Además, el tiempo se ha encargado de demostrarlo. Dicha antología no puede ni debe desecharse por la sencilla razón de que (aparte de ganar dinero con ella a través de la interesada actitud empresarial de la editora Seix Barral) tuvo una intencionalidad: poner en **crisis** la poesía de esos últimos 60 y principios de los 70.

Por otro lado, a esta antología no se le puede atribuir sólo la exclusión, ya que hubo otras antologías que acogieron en sus páginas a muchos otros poetas, descontentos o no con la de Castellet, y que con el tiempo los descubrimos todavía hoy escribiendo y publicando sin dificultad, con más o menos lectores, y negando por ello el aspecto marginal de aquella vigencia -nueva- propuesta por Castellet (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez -seniors-, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Moix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero -coqueluche-). Ni están todos los que son ni son todos los que están, podría decirse. Aunque eso sí, les faltó un crítico que saliera de entre ellos, un Dámaso Alonso por ejemplo, como ocurrió con la *generación del 27*. Sin embargo, en esto puede estribar su moralidad, su ética poética.

Finalmente, la antología de Castellet marca en Núñez -como en todos sus coetáneos- unos límites a

su poética: lo que está antes de la antología (la poética social-realista de la llamada *poesía social*) y lo que está después (las poéticas de la *generación del 68*). Además, supone también un contexto cultural, porque señala y subraya una situación poética. Su aparición en 1970 es un hecho poético de primera magnitud que prueba que en la poesía española se venía gestando y produciendo una situación anómala, que no era igual a la que se venía desarrollando en el contexto cultural español de posguerra (años 40 y 50).

2.2.1.1. LA NOVEDAD POÉTICA DE GIMFERRER.

La aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, de José María Castellet responde a algo. En los años 60 se produce una crisis en la poesía contemporánea española que acaba señalando un espacio temporal, que iría desde la publicación del libro de Pere Gimferrer, *Arde el mar (1966)*, hasta la edición de la polémica antología de Castellet, en 1970, período éste de cuatro años en el que surge una nueva poética en el panorama literario español.

A mitad de estos 60, a Gimferrer se le puede interpretar como un *gurú* poético de "secta" poética nueva. Basta leer por ejemplo un fragmento de "Retornos", de *El mensaje del tetrarca (1963)* (GIMFERRER 1988: 29) y cotejarlo con otro, "Pequeño y triste petirrojo", de *Arde el mar (1966)* (GIMFERRER 1988: 68), para percibir el cambio de poética, para comprender que en menos de tres años trasgrede todos los planteamientos poéticos vigentes y convierte a *Arde el mar (1966)* en un "hito eminente" (José Olivio JIMÉNEZ 1972: 364), en "un pequeño objeto poético (no llega a las cincuenta páginas) de apasionante lectura" (José-Carlos MAINER 1969: 9):

"Oh gentes del mercado, de las rúas umbrosas,
del soportal angosto, de la noria, del puerto,
¿quién os dijo mi nombre?, ¿en qué gris baraúnda
se blasfemó de mí sin yo saberlo?
Callad si es vuestro gusto. No os conozco.
Me llevaré los ojos con cemento.
Mas escuchad: palabras de justicia,
palabras de verdad para vosotros tengo."
(*EL MENSAJE DEL TETRARCA*)

"Oscar Wilde llevaba
una gardenia en el pico.
Color gris, color malva en las piedras y en el
rostro,
más azul pedernal en los ojos, más hiedra
en las uñas patricias, ebonita en las ingles de los
faunos"¹⁹²
(ARDE EL MAR)

En relación con este cambio de poética, a Gimferrer se le puede observar como a un ilustrado poético y tráfuga, a la manera de un Alonso Verdugo,¹⁹³ quien supo pasarse a tiempo de una poética obsoleta y ramplona a otra mucho más novedosa y de mejor gusto, con interés neohumanista. La poesía de Gimferrer parte de una poética de lo ecléctico, respuesta a una necesidad de poetizar *con y desde* la crisis poética que se venía produciendo en los 60. Gimferrer cumple así, en parte, los presupuestos literarios que un Domingo Yndurain ve en los humanistas españoles del siglo XVI: "renuncian a la literatura; al menos a la literatura que están escribiendo sus contemporáneos, y a toda la que no dé pie para explicar los saberes filológicos" (YNDURAIN 1994: 463).

Aparte de los dos fragmentos anteriormente transcritos de *Mensaje del tetrarca* (1963) y de *Arde el mar* (1966), Gimferrer también tiene otro largo poema en el que se aprecia el tránsito de una poética a otra a través de ese sentido poético de lo ecléctico arriba apuntado, se trata de *Morir sobre un nenúfar*, escrito

¹⁹² En este fragmento de *Arde el mar* (1966) la cursiva es mía.

¹⁹³ Alonso Verdugo, escritor español que durante el siglo XVIII dejó la "Academia del Trípode" y se integró en la "Academia del Buen Gusto".

en la noche del 11 de octubre en 1963, y que es un homenaje a Jean Cocteau, tras su muerte, cito dos estrofas:

"Ya las garzas esculpen en mi ventana gótica
ante el prisma que eléctrico centra su rosetón
tu rubicunda faz de sílfide clorótica
con roja gargantilla de decapitación.

Tantos versos, tribunal de las sombras,
tantos versos escritos y no alcanzo a esfumar
el lirio de tu pie sangrante en mis alfombras
y el jazmín de tu boca hecha ya colmenar."
(GIMFERRER 1988b: 14)

Como se ve, son ocho versos alejandrinos con acento rítmico en la sexta sílaba, cuya rima es ABAB, que se distribuyen en estrofas de cuatro versos cada una, con lo que se pone de relieve la enorme influencia modernista en la poesía de Gimferrer. La repetición aquí del verso "tantos versos escritos" se analiza en un contexto, la década de los 60 del siglo XX, en la que Gimferrer parece recuperar la poética del Modernismo.

Sin embargo, observo un cambio en la manera de tratarse el tema y los materiales lingüísticos a través de ese nuevo aspecto poético de lo ecléctico. Al parecer, todo lo que ha escrito Gimferrer hasta la fecha ("tantos versos escritos"), es ahora, en 1963, un "tribunal de las sombras", de cuentas poéticas pendientes ante el que se objeta por ejemplo no poder esfumar el lirio (trasunto de la belleza) mediante la expresión poética que se recibe de poéticas próximas, como el Surrealismo. Por eso el cambio "alfombras" por "poemas" acaba siendo aquí el resultado de una poética

revelada *desde* y apoyada en la impotencia. Además, se recupera el YO, porque se quiere ser alguien, frente a poéticas que él observa obsoletas ya, cito la de un Gabriel Celaya por ejemplo: "lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el "nadie es nadie" (...)" (CELAYA 1952: 43).

No me sorprende por tanto que preguntado Gimferrer por Milagros Polo sobre "¿qué poeta desde 1885 rompe?", Gimferrer responda que "Rubén Darío" (POLO 1995: 297).¹⁹⁴ Esta respuesta, clara y contundente, expresa dos aspectos que me parecen claves: 1., que el último movimiento poético se decanta por un extranjero, el nicaragüense Rubén Darío, como referente de una visión cosmopolita y no "nacional" de la poesía,¹⁹⁵ y 2., la necesidad que hay de romper con todo lo hecho poéticamente hasta ahora, ofreciéndosele una oportunidad a la juventud que quiere expresar un NO rotundo al poder y desea una nueva poética que vuelva

¹⁹⁴ Sobre Rubén Darío recae siempre el peso de la ruptura. Confróntese para esto el comentario de Leopoldo de Luis: "El primero en escribir poesía social en la posguerra fue Ramón de Garciasol en 1942 con el poema "Quejas a Rubén Darío" (DE LUIS 1965: 17).

¹⁹⁵ Esta salida y búsqueda de "otra cosa" que no fuera el costumbrismo español es un signo ilustrado claro. También la he apreciado por ejemplo en un Melchor-Gaspar de Jovellanos durante la época ilustrada española del siglo XVIII, quien recomendaba estudiar y leer sobre todo lenguas vivas como la francesa y la inglesa (JOVELLANOS, *Memoria sobre la educación pública, o sea, tratado teórico-práctico de la enseñanza* 1956: 248).

al "arte por el arte" de los "ismos" de las vanguardias de principios del Siglo XX.¹⁹⁶

Como le ocurre a Gimferrer, a bastantes de los poetas que han sido incluidos en la antología de Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles (1970)*), les interesa revelarse también como poetas de la novedad poética frente a poéticas anteriores, que, con sus excepciones, siguen desarrollándose entre 1963 y 1970. Sin embargo, prefiero no entrar en discusiones bizantinas de si se ha producido "ruptura" (José María CASTELLET 1970: 18) (Jaime SILES 1989: 9) (Luis Antonio de VILLENA 1984: 10), "renovación" (Ana María Moix, en Federico CAMPBELL ²1994: 38), "decantación" (Félix GRANDE 1970: 99), "innovación" (Núñez, en CHAO 1972: 45) o incluso "imposición" (Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA 1988: 227 y ss). Lo que me interesa destacar aquí es que entre 1963 y 1970 se produce una novedad poética en el contexto cultural español y que ésta se magnifica

¹⁹⁶ Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero retomarán el Surrealismo, que se autodefine no diciendo lo que es, sino lo que no es. Sólo un Jean-Paul Sartre por ejemplo supo verlo en las revueltas del Mayo francés del 68, afirmando que la juventud sabe lo que no quiere. Por eso Panero no sólo niega la tradición, sino al lector, a sus coetáneos e, incluso, la técnica; pero es que además niega el mundo como forma de estar en Poesía (Federico CAMPBELL ²1994: 20-26). Félix Grande será aún más explícito al afirmar que los miembros de las promociones poéticas más jóvenes "coinciden en saber qué es lo que no desean escribir (GRANDE 1969b: 59). Los jóvenes poetas de la Generación Poética Española de 1968 recogen oportunamente las opiniones de José María Castellet y Carlos Barral: "En general, casi todo lo que se viene publicando desde el final de nuestra guerra civil parece hacerse todavía bajo un concepto decimonónico de la literatura" (CASTELLET 1955: 18). Carlos Barral llama a esta etapa "lamentable" y afirma que "al hablar de la evolución estilística de la poesía y de la novela de posguerra es como ponerse a meditar sobre la decadencia de las grandes familias" (BARRAL 1969: 39 y 41).

mucho a través del *marketing* editorial de la editorial Seix Barral, del que Gimferrer participó.

En relación con este mercantilismo editorial, transcurrido el tiempo, algún crítico ha considerado la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles (1970)* como un obstáculo para la recepción de otros muchos poetas (César NICOLÁS 1992: 11), mientras que algún otro, como Miguel Casado, acaba reconociendo que la lista de los poetas elegidos en ella era menos restrictiva de lo que en un primer momento podría parecer (CASADO 1988: 205).

Lo cierto es que Castellet no actuó nunca de una manera falsa: "Sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura, descartando conscientemente a una serie de **estimables poetas** de la misma generación que, por uno u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa" (CASTELLET 1970: 13).¹⁹⁷ Quiero pensar que entre esos "estimables poetas" a los que alude Castellet se encontrase también Núñez. Pienso además que Castellet, en 1970, no hace otra cosa que intentar ser coherente con una opinión suya de 1957: "una de las misiones más importantes de la crítica literaria contemporánea estribará en señalar la autenticidad formal de las obras que, bajo pretexto de modernismo y de "estar al día", han sido escritas con una falsa intención "oscurecedora", para mostrar preocupaciones técnicas que, en realidad, no han sido nunca comprendidas ni

¹⁹⁷ La cursiva y la negrita son mías.

vividas auténticamente como tales" (CASTELLET 1957: 78-79).

Núñez, al contrario que Gimferrer, no se aleja del compromiso con las circunstancias sociales de su tiempo ("En mi poesía -afirma Núñez- (por lo menos en al que exudaba en el sesenta y ocho, cuando comencé y premedité el libro [se está refiriendo a *Fábulas domésticas* (1972)] que nos ocupa) reconozco sin sonrojos una influencia de Ángel González. Su «Grado Elemental», fabulístico y eso, hizo que mi poesía derivara a un rumbo más acorde con mi pobre barquilla. Y nada añadido a eso, ni el elogio oportuno, pues él es muy quién para no necesitar subalternos al quite de esas puyas de goma que los innovadores y su orquesta claqué se empeñan en poner a ese toro crecido en el castigo de la poesía social-realista-crítica o como quieran llamarla (que no acudirá)" (CHAO 1972: 45).¹⁹⁸

Las palabras de Núñez confirman que antes de 1974 él no está en contra de la poética de los poetas de la *poesía social* -que según J. Lechner llega hasta 1967 (LECHNER 1968: 67)- y sí del concepto de "realidad" que manejan, está asimilando e incorporando en su lírica las opiniones poéticas de un Ángel González por un lado ("Aceptando que la poesía aparece en el entramado de la Historia, y que la Historia es evolución, es fácil comprender que algunos poetas -entre los que me incluyo- no se planteen el problema de la eternidad del poema, o se lo planteen invirtiendo los términos... Por esas razones considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social*" (Francisco RIBES

¹⁹⁸ Los corchetes y el subrayado son míos.

1963: 57)), y las de un José Ángel Valente por otro ("la poesía es, antes que cualquier cosa, un medio de conocimiento de la realidad" (Francisco RIBES 1963: 155)). También las de un Antonio Gamoneda: "la poesía es poesía al poseer una peculiar fuerza de representación de la realidad interiorizada" (GAMONEDA 1963: 4).

Volviendo a la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, comparto una opinión de Félix de Azúa de 1971: "a partir de ahora todo el que no quiera actuar como un avestruz tendrá que tomar el libro como punto de referencia" (AZÚA, en Federico CAMPBELL ²1994: 78). Así ha sido transcurrido el tiempo, que lo ha ido confirmado, porque hay que reconocer que dicha antología, pese a ser un "boom publicitario", como ha afirmado José Olivio Jiménez en alguna ocasión (Fernando GARCÍA DELGADO 1977: 4), tiene la fortuna de haber sido la primera antología que ha salido al mercado con el marbete "nueva generación poética", antes que la de Enrique Pardo, *Nueva poesía española (1970)*. Ambas antologías comparten el nombre de Pere Gimferrer, aunque poemas de éste ya se recogieron en *Antología de la joven poesía española (1967)*, también de Enrique Pardo, y en la no menos importante *Antología de la nueva poesía española (1968)*, de José Batlló.

Con poemas de *Arde el mar (1966)* en todas estas antologías, a Gimferrer, con su novedad poética y aun estética, se le analiza como un poeta fundamental en el contexto cultural del momento ("yo salvaría de aquella antología -afirma José Olivio Jiménez- dos

nombres: el de Pedro Gimferrer, no sólo por su valor histórico de haber abierto la brecha en el año sesenta y seis con *Arde el mar*, sino por la misma calidad de su poesía de entonces" (GARCÍA DELGADO 1977: 4)).

Sin embargo, no todo eran halagos hacia la poética -novísima- de Gimferrer, también se la rechazaba en 1970 por implicar sólo una "moda", como opinaba Claudio Rodríguez en la página 81 de la revista *Triunfo* del 26 de septiembre de 1970, o por una "falta de poder creador" entre sus seguidores. Sorprenden bastante estas declaraciones de Rodríguez, cuando éste, siete años antes, en la antología de Francisco Ribes, *Poesía última* (1963), había criticado el "antiformalismo" de la *poesía social*: "Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos" (cito por Francisco RIBES 1963: 91).

Hay, por tanto, un "antes" y un "después de" la polémica antología de Castellet. Con *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) una nueva poética -la de Gimferrer y otros- cuaja y una poética -"la social"-declina, debido al "cansancio" ya observado en 1963 (Carlos BOUSOÑO, en *Ínsula* n.º 205 (encuesta) 1963: 3). Además, como señala el propio Castellet en 1962, la poética del social-realismo se había convertido ya en una pesadilla para muchos (CASTELLET 1970: 17). Lo mismo que para el *senior* Manuel Vázquez Montalbán y el epónimo Pere Gimferrer. Uno y otro, en la antología que recoge por primera vez el nombre de Núñez, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), de José Batlló, resumen las tesis de esta nueva poética generacional. Lo hacen teniendo como referencia la expresión poética.

A través de ésta, el primero afirma que la suya es una "reacción contra la poesía social más grosera", mientras que el segundo dice que la suya pretende ante todo "renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español" (José BATLLÓ 1974: 341).

Sorprende por otra parte que un miembro fundamental en la *generación de los 50* como es Ángel González, tres años más tarde de la antología de José Batlló *Poetas españoles postcontemporáneos (1974)*, en una composición como "Oda a los nuevos bardos", de *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (1977)*, arremeta contra la poética culturalista de la *generación del 68* ("(...) Hablan constantemente de la poesía,/ y se prueban metáforas como putas sostenes" (GONZÁLEZ 1977: 57)), cuando el propio González, en 1967, publica un libro capital como *Tratado de urbanismo (1967)*. Aludiendo a éste, afirmará en 1984 que "Mediada la década de los 60, la inmutabilidad de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento (...) de incidir verbalmente en la realidad" (GONZÁLEZ ²1984: 18).

Está claro que todo este alejamiento de la realidad por parte de González tuvo que incidir bastante en los poetas escogidos por Castellet para su antología de 1970. Entre irónico y cáustico, criticando el neorromanticismo y la *poesía social*, González ha escrito poemas tan interesantes a este respecto como "Poética N° 4", de *Poemas (1984)* (pág. 169), cito: "Poesía eres tú,/ dijo un poeta/ -y esa vez era cierto-

/ mirando el Diccionario de la Lengua". Además, Ángel González es un poeta con una poética de la contradicción. Cito otra vez su poética: "Aceptando que la poesía aparece en el entramado de la Historia, y que la Historia es evolución, es fácil comprender que algunos poetas -entre los que me incluyo- no se planteen el problema de la eternidad del poema, o se lo planteen invirtiendo los términos... Por esas razones considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social*" (Francisco RIBES 1963: 57). Esta contradicción es asumida por González ya desde 1968 ("No sé si estoy de acuerdo con mi obra publicada (...). Creo que no puedo estarlo, porque es una obra sincera, es decir, plagada de *contradicciones*" (BATLLÓ 1968: 344)).¹⁹⁹ Este modelo poético de González es el que está asumiendo Núñez antes de 1974 y los Novísimos de Castellet, pero en parte, ya que lo radicalizará mucho más, en lo que a la novedad formalista de la poesía se refiere.

En relación con la antología *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, de Castellet, en un primer momento, de 1970 a 1973, Núñez parece no aceptarla desde el punto de vista antológico, pero tampoco desde el poético, porque, según expresa Núñez, cristaliza una poética que él no comparte ("sí, los novísimos, a quienes *los detractores hemos* elevado al Parnaso con ese determinante artículo. Pues bien, toda antología ("antojología") es arbitraria, y no tiene por qué justificar tal atributo nada vergonzante con un desvergonzado prólogo" (CHAO 1972: 45)).²⁰⁰ De este

¹⁹⁹ La cursiva es mía.

²⁰⁰ La cursiva es mía.

"desvergonzado prólogo" también Félix Grande dirá que Castellet había "escrito un texto teórico tan abierto, tan antidogmático; diría incluso: tan divertido" (GRANDE 1970: 62). Núñez, por tanto, desde los últimos 60 y principios de los 70, hasta la "Poética I" que aparece en la antología *Poetas españoles postcontempáneos* (1974) de José Batlló, se mantendrá alejado de la poética que preconizan los Novísimos de Castellet.

Merece la pena señalar aquí hasta qué punto lleva a errores el despliegue antológico realizado por las editoriales españolas a principios de los 70. Dicho despliegue implica la dispersión, el error. Esto explica en parte que un Guillermo Carnero, quien, en relación con la antología de José Batlló, *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974), dice que "supone, dentro de una orientación marcada por los Novísimos, la incorporación de poetas más jóvenes o no, que se mueven dentro de esa misma línea" (CARNERO 1978: 89), yerre. Carnero no es especialmente certero en sus afirmaciones, ya que en dicha antología a Núñez se le publican unos poemas que pertenecen a sus dos primeros libros, *29 Poemas* (1967) y *Fábulas domésticas* (1972), bastante alejados por cierto de la poética de los Novísimos. Que Núñez no participe de esta poética ni se le incluya en la antología de 1970 de Castellet y lo haga en la de Batlló cuatro años más tarde —en 1974—, no me parece determinante para la calidad de su lírica. Eso sí, estimo que lo único que acaba evidenciando es su no aproximación al poder literario del momento. Salamanca está muy alejada de una ciudad cosmopolita como Barcelona, donde el epónimo Gimferrer era parte,

según Núñez, del "revoltijo" de "los peces de lavabo hiperurbano" (CHAO 1972: 45).

Sin embargo, hay que tener cuidado con las declaraciones de Núñez, porque no se puede terminar creyendo que él es un poeta "puro", ni que se le deba tratar como a un maldito, como muchas veces es tratado en los artículos críticos que de su obra poética hacen sus amigos.²⁰¹ No hay que dejarse llevar por la pasión, a Núñez, como a tantos otros, le molestó su no inclusión en la antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españolas* (1970).

Además, velada e irónicamente, Núñez parece compartir el culturalismo novísimo, aunque después acabe despreciándolo ("Quizá tuviera uno la obligación de conocer la lírica anglosajona a fondo, pero uno no programa sus lecturas; aunque citas y glosas no han de faltar a la hora en que los futuros hipotéticos eruditos buceen en mis poetas de cabecera y verso subrayado. Pero, la verdad, la poesía y sus ramajes me llevan menos tiempo que otros quehaceres salmantinos", por ejemplo "el chateo y el triste vacile al calor de la furcia tragaperras" (CHAO 1972: 45)). Asimismo, la preparación de su "Poética I", sin fecha de redacción, corrobora que Núñez estaba muy preocupado por figurar en el contexto cultural (poético). Aunque antes de 1974

²⁰¹ Cito por ejemplo a los Fernando Rodríguez de la Flor, José Francisco Ruiz Casanova, César Nicolás, Ángel Luis Prieto de Paula, Miguel Casado, José Luis Puerto, Esteban Pujals Gesalí, etcétera. "Quizá por paradoja, que ese aparato crítico no haya acudido con su potencia taxonómica a apresar bajo su ley estricta este trabajo es, hoy, todo un lujo (tal vez también garantía) que los textos de Núñez pueden exhibir como auténtica conquista" (RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1987a: 15).

sus preocupaciones poéticas –su poética en definitiva– se dirigían más bien, como explica Xavier Ruvert de Ventós en relación con aquel contexto anterior a 1974, a plantearse “cómo compensar la creciente marea bastarda de los mensajes comerciales –y la respuesta fue que había que recuperar estos mensajes” (RUVERT DE VENTÓS ²1980: 24), que a señalar la búsqueda de una novedad poética, apoyada en la creación de un estilo muy personal, único.

A diferencia de un Gimferrer, Núñez no aspira a la erudición poética. Posiblemente, Núñez, antes de 1974, no se haya interesado todavía –Gimferrer sí– en los comentarios que Lope de Vega hiciera de la poesía de un Luis de Góngora por ejemplo, en dos interesantísimas epístolas dirigidas a éste último, fechadas en Madrid, del 13 de septiembre de 1615 y finales de 1616, respectivamente. Cito la primera: “inventor de dificultar la construcción del romance, no se deje caer V.M. en esta tentación, ya que tiene tantos ejemplos de mil ingenios altivos que se han despeñado por no reconocer su primero disparate, y pues las invenciones en tanto son buenas en cuanto tienen de útil, honroso y deleitable, lo que basta para quedar constituidas en razón del bien, sígame V.m. si hay algo desto en esta **novedad** para que yo convoque amigos que la defiendan y la publiquen, que no será pequeño servicio, pues las más importantes siempre en sus principios tienen necesidad de valedores” (LOPE DE VEGA 1985: 150).²⁰² Cito la segunda: “su elegante poesía de V.m. (...) a quien sucede lo que a muchos que contrahacen

²⁰² La negrita es mía.

el latín de Justo Lipsio y escriben una lengua tan monstruosa que ni es latina, ni hebrea, ni arábiga, mas no por eso Lipsio deja de ser aquel divino inventor de tan **único estilo**, que es lo mismo que sucede a V.m., único y inimitable" (LOPE DE VEGA 1985: 186-187).²⁰³

Estas dos citas responden al intento por mi parte de demostrar que, frente a Gimferrer y al resto de los Novísimos, Núñez no ostentará antes de 1974 "una tendencia al culturalismo –como señalaba ya en 1970 José Olivio Jiménez en relación con los Novísimos– (que muchas veces más que prueba de cultura asimilada es rápida muestra de información libresca) y al deseo de hacer literatura sobre literatura, no sobre la vida" (JIMÉNEZ 1970: 12).

Núñez, aunque no está interesado en crear un estilo muy personal, sí está preocupado por la expresión, sobre todo en lo que se refiere a las injerencias agresivas de la expresión publicitaria en la poética. En este sentido, Núñez dirá: "»Yo no inventé la pólvora. Por aquel entonces, el polígrafo M.V.M. [se está refiriendo Núñez a Manuel Vázquez Montalbán] andaría con lo mismo (toda comparación resulta odiosa), pues en un libro suyo vi, más tarde, que rondaba la musa del «marketing». Y no olviden aquel poema de J. A. Goytisolo, «The publicity», que ya apuntaba el tema. Y en «Las iluminaciones», del amigo Rimbaud, hay un «Saldo» que inaugura (?) la racha. Y Parra y en... Me molesta la competición. Lo publicitario incubó en mí la necesidad de –a ser posible haciéndole pupa– inmunizarme contra ello. Por encima o por debajo

²⁰³ La negrita es mía.

de querer ser el primero. Además, mi originalidad –otra meta que no persigo demasiado– estribaría en el tratamiento dado a unos materiales de los que no pretendo la exclusiva. Creí hacer algo nuevo [Núñez se está refiriendo aquí a *Fábulas domésticas* (1972)]. Como creo que en mi moral (¡no me privo de nada!) no caben como buenas la «libre» competencia, la novedad o la moda. Soy, por otra parte, consciente de que la poesía –ni la mía ni la de Pemán– no puede devenir un artículo de consumo. Esto no quita que le lenguaje poético pueda ser utilizado para fines publicitarios. Yo, creo, hice lo contrario. Quizá reciba proposiciones deshonestas por parte de alguna agencia para parir «slogans»...” (CHAO 1972: 45).²⁰⁴

La cita de Núñez me recuerda mucho al *slogan* en capitulares que aparecía en los versos 29 y 30 de “Consejos de su madre al pastor Aristeo (Geórgicas)” (MNR 89-90): “APROVECHA/ AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO”. También *29 poemas* (1967) y *Fábulas domésticas* (1972) se situaban en esta poética “antisistema” de expresión lírica directa incapaz de materializarse a través de metáforas y metonimias (DELEUZE 1988: 82), próxima al compromiso con la realidad y donde aún caben las preocupaciones políticas, sociales y éticas de una especie de representación²⁰⁵ post-industrial del héroe homérico –Núñez– sancionador de la realidad (Emilio LLEDÓ 1988: 17). Dicha poética está muy alejada del

²⁰⁴ Los corchetes son míos.

²⁰⁵ Aludo aquí a lo que Walter Benjamin dice sobre el héroe: “el “heros” moderno no es el héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna acredita como un drama en el que el papel de héroe está disponible” (BENJAMIN 1972: 116).

culturalismo y del *emotivismo* sentimental que practican antes de 1974 no sólo los poetas recogidos en la antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, sino también los poetas incluidos en la de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española (1970)*.

Pienso que Núñez está disintiendo tanto de la poética de un Gimferrer como de la de un Antonio Colinas. Aunque hay algo que le une a ellos, porque sus tres poéticas, aunque diferentes, recuperan y parten de la poética del Modernismo, en lo referente a una estética que "no es precisamente una reacción contra el naturalismo —como ya explicara en su día Eduardo L. Chavarri—, sino contra el espíritu utilitario de la época", (CHAVARRI 1981: 21-22).

a) "*Elegía*", de Aníbal Núñez y "*Sepulcro en Tarquinia*", de Antonio Colinas.

Siguiendo el consejo de García Jambrina en su nota introductoria a "*Elegía*", de Núñez, en la edición de José Luis Puerto,²⁰⁶ me parece interesante contraponer este poema al de Antonio Colinas, "*Sepulcro en Tarquinia*", integrado éste en su libro de igual título, *Sepulcro en Tarquinia (1975)*. Dos razones me mueven a ello: la primera, el interés que ambas composiciones me despierta en relación con la poética, y la segunda, de tipo temporal, ya que la redacción de una y otra están muy próximas. "*Elegía*" se termina de escribir en febrero de 1973, mientras que "*Sepulcro en*

²⁰⁶ Aníbal Núñez, *Elegía*, 1ª ed., Segovia, Hojas de Poesía, 1993. Sin embargo, aquí no sigo la extraordinaria y hermosa edición de José Luis Puerto, sino la de Aníbal Núñez. Obra poética II (OP II 65-70).

Tarquinia" lo hace en 1972. No sería extraño que Núñez tuviera alguna referencia del poema coliniano, aunque el libro en el que se integra éste no apareció hasta 1975.

Los dos poemas desarrollan la temática amorosa. Para María del Pilar Palomo, por ejemplo, "Sepulcro en Tarquinia" es particularmente "el más hermoso poema de amor de la lírica española actual" (PALOMO 1988: 167). Tanto "Elegía" como "Sepulcro en Tarquinia" participan de la evocación, porque en los dos se recuerda, desde el punto de vista de la nostalgia, el tiempo vivido con la persona amada. En ambos el tono de la elegía hace posible que el yo vaya expresando una emoción hecha de restos o fragmentos con los que cristaliza, como el propio Núñez indica en los versos 3 y 4, "un maniquí de agua con los restos/ del naufragio".

En estos dos poemas la muerte marca el mismo punto de partida, el desasimiento. Cito el fragmento IV de la "Elegía" de Núñez:

No sé las señas de tu catafalco:
conozco el barrio y su deshielo
de lagartijas y de arañas
que tienen de cipreses a cipreses
la cinta de llegada de Maduramembrillos

Pero tú continúas viviendo donde antes
no nos engañes y si no te vemos
es culpa sólo nuestra por dejarnos
la memoria olvidada qué cretinos
encima del piano

Como se aprecia, la vida viene a equivaler a la memoria, porque estar vivo parece consistir en tener memoria del tiempo transcurrido. Núñez expresa así que si se olvida la memoria, también se pierde el recuerdo como vida.

En 1973, fecha de redacción de "Elegía" —y anterior a 1974—, el papel de la memoria todavía no consiste en una huida de la realidad, como interpreto que se observa en buena parte de las obras de los miembros de la *generación del 68*, sobre todo en las de los Novísimos. Un buen ejemplo de ello es el propio Colinas, que, aunque no fue recogido en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*, sí lo hizo en la de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española (1970)*. Digo esto porque las dos antologías comparten un mismo fundamento poético, cito a Colinas: "El no hacer una poesía obligadamente crítica no implicaba la falta de ética" (COLINAS 1989: 225).

Por tanto, la ética se podía tratar mediante el tema universal del amor, canalizado a través de la memoria. En relación con ésta, Víctor García de la Concha afirma que la memoria ya no actuará sólo "como filtro selectivo sino como guía y auténtica actora de la escritura. Por su acción podrá liberarse de las ataduras de las coordenadas de tiempo y espacio: al hilo de la evocación activa, se superpondrán épocas distintas y verá, como espectador, entreverarse experiencias propias y sucesos ajenos; porque ya no es él quien, en rigor, guía la escritura sino un alter ego, su memoria" (GARCÍA DE LA CONCHA 1986: 15).

Sin embargo, Núñez contradice las explicaciones de García de la Concha referentes a la memoria, porque el uso de ésta, en "Elegía", no sirve para alejarse de un tiempo concreto. Por eso su poema se abre con una pregunta, iniciando el recuerdo del amor: "¿Quién sino nadie casi desde entonces/ ábrenos la ventana bilabiada?" (vv. 1-2). No hay mejor símil para la mujer que una "ventana". Ésta, como la mujer, es siempre un umbral que comunica lo interior con lo exterior, es un espacio que abre a la luz la posibilidad de "lo imposible", algo con lo que parece coincidir Colinas, porque en "Sepulcro en Tarquinia" repite hasta tres veces la misma expresión: "tu me entregabas lo desconocido..." (págs. 113, 115 y 116/ vv. 370, 421 y 463). Aquí "lo desconocido" es "lo imposible", la búsqueda de algo que le falta al hombre.

Pienso que Núñez, a su modo, y Colinas, al suyo, están recogiendo y asimilando el modelo clásico de la tradición poética española, de un Francisco de Aldana por ejemplo: "los cuerpos, como las almas,/ uno en el otro y ser nuevo andrógino" (ALDANA (cito por la magnífica edición de José Lara Garrido) 1985: 371). Además, convendría recordar aquí que tanto el eros como el *ágape* cristianos confluyen en la acción de "penetrar". Sin dejar a un lado la unión sexual, la penetración también puede consistir en la vinculación vital entre hombre y mujer, en la intersección de sus historias personales, creando así un contexto común, una nueva energía.

En "Elegía" de Núñez y "Sepulcro en Tarquinia" de Colinas, desde la desaparición de la

mujer, el amor se anula y la energía parece adelgazarse. El tú de Colinas, que es sinónimo de amada, desaparece en un "tranvía (pág. 105). En "Elegía", sin embargo, ya no hay, como se ha visto anteriormente, quién abra la ventana. El presente no comunica más que ausencia, el pasado es recuerdo y el futuro no interesa, porque la muerte marca la realidad con un sentimiento muy negativo. Por tanto, la emoción neorromántica aparece por doquier. Muerta Afrodita, que penetraba con su espuma la tierra y era para Núñez "brote vegetal y tierra húmeda" (pág. 67/ v. 11) y para Colinas "zarza a medio arder" (pág. 115/ v. 451), el deseo se aniquila. Así se deduce la carencia de un soporte, el cuerpo carnal en el que se depositaba una alegría y una esperanza de vida importantes. Carencia ésta que además es una práctica muy común en la tradición poética de todos los tiempos, apoyada en el motivo presencia/ausencia de lo amado, algo que ya está en los dos ejemplos más universales, *El cantar de los cantares*, de Salomón, y el *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz.

Asimismo, ese binomio presencia/ausencia revela a su vez la fugacidad amorosa, el *carpe diem* horaciano, el disfrute del beso como "frutum vitae" de Propertio (*Elegía II, XV*), pero también la dicotomía amor/muerte. Respecto a esto último, "Elegía" y "Sepulcro en Tarquinia" se sitúan en un contexto social donde el amor predomina frente a la guerra. Así, el razonamiento que ofrece Robert Marcuse de todo ello me parece aquí pertinente, al mismo tiempo que terminante: "Porque la muerte es la negación final del tiempo y "el placer quiere la eternidad". La liberación del tiempo

es el ideal del placer. El tiempo no tiene poder sobre el id, que es el dominio original del principio del placer. Pero el ego, a través del cual el placer se hace real, está enteramente sujeto al tiempo" (MARCUSE 1968: 213).

En "Elegía" y "Sepulcro en Tarquinia" se aprecian las influencias poéticas de Núñez y Colinas. Hay que tener en cuenta que el primero es traductor de Propertio y Catulo y el segundo lo es de Quasimodo y Leopardi. Vía *latinitas* Núñez, vía romántica Colinas, los dos parecen participar de un clasicismo claro. Sin embargo, el modo de tratarlo va a ser la piedra de toque de sus diferencias poéticas. En "Elegía" se trata el amor hacia una amiga, que no sólo lo es de Núñez, sino que también lo es de sus numerosos pretendientes, aspirantes todos a las gracias de esta especie de musa. Tras la muerte de esta *donna*, Núñez no tendrá desgraciada e irónicamente que ocuparse ya de la "trupe de admiradores" (pág. 67/ v. 4), que, de forma lúdica, jugaban al "yo la vi primero" (pág. 65/ v. 7).

Si en "Elegía" la pérdida del amor se presenta en un contexto social de la cotidianidad, en "Sepulcro en Tarquinia", sin embargo, la historia de amor parece haberse producido como consecuencia de un viaje personal del propio Colinas a las ruinas clásicas del Imperio Romano, desde un punto de vista adscrito a una poética neorromántica, apoyada en la imaginación: "aún pasa por mi mente aquella villa/ de Catulo que *imaginamos* juntos" (pág. 109/ vv. 161-162).²⁰⁷ Se está refiriendo aquí Colinas a Verona, ciudad de Catulo.

²⁰⁷ La cursiva es mía.

También se nombrarán otros lugares: Tarquinia, Bérgamo, Gubbio y toda la zona aledaña al lago Trasimeno. Tampoco se puede olvidar que Colinas escribe "Sepulcro en Tarquinia" en Monterosso, citado al final de su composición.

Ambos poemas, por tanto, están compartiendo un clasicismo, pero se diferencian fundamentalmente por su distinta intensidad reflexiva, además de por su diferente modo formal de aproximarse a la realidad de esa ausencia que deja un hueco imposible de llenar. El papel de la mujer, en los dos poemas, se idealiza mucho. Su muerte hace posible la consolación mediante la expresión poética. Por ésta se consigue el recuerdo y la nostalgia. De ahí que los dos poemas, aun teniendo diferentes estilos, se pueden interpretar como semejantes a partir de una muerte que parece proponer una apertura a una hipóstasis, canalizada a través de unas "cancelas", en el caso de "Sepulcro en Tarquinia" ("se abrieron las cancelas a la noche" (pág. 104/ v. 1), o de una "ventana", en "Elegía" ("ábrenos la ventana" (v. 2).

No obstante, hay poca similitud formal entre uno y otro poema. La sencillez estilística domina "Elegía", y lo hace mediante un yo doméstico y cotidiano, entrañable, que se sitúa siempre próximo a la crónica sentimental, frente a la escenificación de un cuadro emotivo, de tipo histórico (neoclásico), que supone el largo poema de quinientos veintiséis versos de Colinas por los ciento treinta del de Núñez: "Y no es literatura/ que ahora con sepultura fácilmente/ rimaría" (vv. 12-14) ("Lo primero que llama la atención

en "Sepulcro en Tarquinia" es su tamaño, en una época en que los poetas escriben cada vez poemas más cortos (...) de seis versos, de siete, de ocho" (Juan Manuel ROZAS 1989: 1).

En "Sepulcro en Tarquinia" la poética parece apoyarse mucho más en la cultura como explícito reflejo de un fetichismo fácilmente observable. De ahí la enorme referencia a objetos de una cultura adquirida ("poesía *culturalista*, neomodernista o veneciana" (Luis Antonio de VILLENA 1976: 5)). Así, la *piel* es un "cetro", el *vientre* una "caja de viola", las *lágrimas* son "adelfas" y los *ojos* "águas" (págs. 107-108/ vv. 98-109). Estos elementos, de fuerte carga erótica, ponen en entredicho las afirmaciones de un Manuel Jurado López, cuando éste sitúa a Colinas en una línea clásica, conservadora y elitista, dejando la línea sensualista/sensorialista para el epónimo Gimferrer (JURADO LÓPEZ 1981: 86-90).

A medida que se avanza en este análisis, se va interpretando que el amor que aparece en "Elegía" es un amor a la amiga, más que a una amante, como en "Sepulcro en Tarquinia". La erótica de Núñez parece estar así más cerca de la literatura erótica moderna, porque observo que su poética antes de 1974 está mucho más próxima de las reflexiones de un Carlos Edmundo de Ory, que de las de un Colinas. Para Ory, concretamente, esta erótica moderna estriba en que "se suprimen las añadiduras metafóricas que, a la verdad, niegan a la carnalidad su franca independencia plástica. El erotismo es una poética que no ama el sentido

traslaticio, sino la sinergia de la "libido libre" (ORY 1968: 262).

Cito los versos 34 y 35 de "Sepulcro en Tarquinia": "lloraba aquella niña en el camino/ lleno de cruces" (pág. 105). Con enorme inteligencia, Colinas consigue una enorme carga emotiva en su expresión. Al contrario que Núñez, Colinas evita que la emoción recaiga sólo en el estado emocional del amante, del yo, que aquí se expresa a través de la desolación que le va produciendo la lejanía con que recuerda un tiempo que fue de amor. De ahí que Colinas haga identificar el estado anímico del yo con el estado de la belleza que rodea al amante. Según Colinas, el entorno, si es bello, parece embellecer mucho más la evocación de un amor antiguo. Por eso aparecen en "Sepulcro en Tarquinia" bastantes imágenes negativas, por ejemplo en el fragmento 3.º (págs. 105-106), en el que se dice de una "fuente" con "el agua de la taza sonrosada" antaño (v. 49), y que hoy, sin embargo, está sólo con un poco de agua estancada y también "llena de argollas y de soles muertos" (v. 55). No obstante, otras imágenes señalan mejor el estado anímico de Colinas, produciendo ejemplos concretos de deriva referencial: "aromas de las hojas que no ardían/ la Venus mutilada en el jardín" (pág. 110/ vv. 193-194), o también "las coronas de rosas se pudrían/ sobre sus frentes de marfil y fiebre" (pág. 111/ vv. 209-210).

Por el contrario, en "Elegía", Núñez se expresa en un tono mucho más reflexivo que el de Colinas en su poema, porque Núñez elude citar por ejemplo todo ardor emocional cuya fijación sea hacia la

sola y mera belleza de la cosa. Núñez se presta más a subrayar un orden desordenado de ideas que a señalar un fetichismo a ultranza filtrado de la convención poética de los Novísimos. Así lo creo, porque lo indica en el fragmento VII (pág. 68), ya que, "con la palabra/clara" (vv. 3-4), toda rememoración produce como consecuencia "la metáfora/ excesiva" (vv. 6-7), que aquí interpreto como la posibilidad -negativa- de producir una importante cantidad de artificiales "imágenes inválidas", sin valor axiológico. Por eso, en el entierro de la *donna* (musa, mujer y amiga), todo cuanto asombra no se refiere sólo a la muerte de la viva (ahora difunta), como "broma/ pesada que acabó con el amparo/ de tus ojos fareros" (vv. 10-12)), sino a la imposibilidad de que la mirada contemplativa de la amiga ya no se experimente en el claustrofóbico nicho que la ha ocultado para siempre.

El amor acaba siendo en la "Elegía" de Núñez espejo del amor que obtuvo de la amiga. Parece expresarse así que debe ser el lector de "Elegía", como receptor, el que mire, porque es a éste a quien se le ofrece el poema. Además, es el lector el único que puede/debe legitimar con su lectura el sentido último de la composición, porque Núñez dice después que el "sitio" (pág. 66/ v. 12) o el lugar que debiera ser ocupado por la amiga es ahora "tu vacío" (v. 13), el hueco del hueco, la nada. Se produce aquí una traslación significativa: "Elegía" consigue tener ya un sentido metafísico de la experiencia lírica, como en nuestra mejor tradición literaria, con Manrique, Quevedo y Bécquer, entre otros.

Antes de 1974, Núñez se encuentra muy lejos de una poética que propone un tipo de belleza que sólo se apoya en las formas bellas del contexto cultural, que influyen en la forma interna de la composición. Núñez no es todavía un neorromántico, como el Colinas de *Preludios a una noche total* (1969) o el de este "Sepulcro en Tarquinia". Para Núñez, la belleza pierde su *status* si no hay un lector que la sepa contemplar ("la posibilidad de tu reflejo" (pág. 70/ v. 3)), o si aquélla no se sitúa dentro de un contexto cotidiano, doméstico: en la "cocina" por ejemplo, en la "nevera", en la "almohada", en "la ronda de vinos de una a dos" o alrededor de la "camilla" en los días de lluvia (pág. 69/ vv. 3-6). Por eso es por lo que el héroe, una vez más, tiene que utilizar -en el dédalo que supone siempre la ausencia de un ser querido- "el hilo extraviado el laberinto hecho/ recorrido (...)" (pág. 69/ vv. 1-2).

Interpreto así que a Núñez no le sirve el arte/objeto o el pasado para identificarse con el presente antes de 1974, como hace Colinas cuando se refiere por ejemplo al "cuadro aquel de la laguna Estigia" (pág. 111/ v. 204). Núñez, sin embargo, se queda sin presente, en medio de la calma de una laguna Estigia, y lo hace "a dos velas" (pág. 68/ v. 1), sin presente en vida. Colinas, no obstante, sí prefiere quedarse sin presente, porque no le interesa su posesión, permaneciendo fuera de la vida, en el arte, porque "Amor tiene en los labios cicatrices/ morir sin poseerte qué delicia" (pág. 116/ vv. 461-462). Por eso no me sorprende que Colinas cite el verso "jamás llegará nadie hasta este lugar" hasta tres veces (pág.

118/ vv. 517, 524 y 525), porque no hay tal "lugar", es el efecto de la imaginación, la del propio Colinas y la de ella –su amante– que se ha terminado objetivando en arte a través de la expresión poética de "Sepulcro en Tarquinia".

Pese a las evidentes diferencias poéticas, "Elegía" y "Sepulcro en Tarquinia" comparten la impostura literaria como proceso creativo. Sin embargo, el poema de Núñez, frente al de Colinas, expresa el proceso, de ahí que en "Elegía" se diga por ejemplo que "No se ha dado muy mal después de todo/ la pesca al borde de/ el río del olvido" (pág. 70/ vv. 1-3). La ironía se subraya mucho en el poema de Núñez, no así en el de Colinas. Aunque ambas composiciones parecen partir del viejo verso de Propertio "Solus amans movit, quando peniturus et a qua morte", el motivo de la muerte, en uno y otro poemas, es diferente. En el de Núñez es menos ornamental: "Te lo juro/ por ti que ya no puedes/ impedirlo" (pág. 67/ vv. 15-17). Mientras que en el de Colinas parece desplegarse sin embargo un velo que cubre y oculta una intensidad amorosa ("creíamos aún en la belleza,/ íbamos a enterrar la voluntad/ bajo la yerba muda de la isla" (pág. 117/ vv. 506-508). Por eso creo que "Elegía" se dirige más hacia una metafísica sensible producida por una experiencia real de vida, cuya consecuencia fundamental es la experiencia poética de una realidad cotidiana: "Da menos esa piedra con tu nombre grabado" (pág. 70/ v. 15). Por tanto, sostengo que antes de 1974, la poética de Núñez no participa de ninguna clase de esteticismo, de ningún formalismo extremo.

2.3. LA POÉTICA DE NÚÑEZ DESDE 1974.

Frente a la "Poética II" de Aníbal Núñez, imposible de situar en el tiempo, su "Poética I" lleva la fecha de 1974, ya que aparece en la antología de José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos (1974)*, en la que Núñez es recogido por primera vez en una antología, con poemas de los dos únicos libros que había publicado hasta el momento, *29 poemas (1967)* y *Fábulas domésticas (1972)*.

Trece años después, en 1987, año de su muerte, Núñez será propuesto otra vez para ser incluido en una nueva antología, concretamente en *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea (1987)*, de Mari Pepa Palomero. Después han seguido otras antologías en las que el nombre de Núñez aparecía, pero el recuento de éstas me parecía inútil, ya que no acaba aportando nada, lo único que terminaría señalando es la mediocridad editorial y cultural españolas, que propician más la lectura parcial del poeta en la antología de turno, que su lectura completa en el libro del que provienen los poemas seleccionados por el antólogo.

Con una de las últimas antologías publicadas entre mis manos (aunque seguro que en estos momentos se estará editando otra), interesante por su estudio preliminar y su bibliografía, en ésta se recoge un apartado bibliográfico de los antólogos y sus antologías (Ricardo Virtanen 2001). Sorprende la ingente cantidad de antologías publicadas en España,²⁰⁸

²⁰⁸ Aludo aquí, claro está, al tiempo que comprende este trabajo, que no es otro que el de la producción poética de Núñez, de 1967 a 1987.

desde las más antiguas, las de José Batlló (*Doce poetas jóvenes españoles (1967)*) y Enrique Martín Pardo (*Antología de la joven poesía española (1967)*), hasta esta última de 2001, prácticamente se edita una antología por año, desde 1967.

La antología de Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos (1974)*, me parece muy interesante, no sólo porque aparecen en ella poemas de Núñez entre los seleccionados, sino porque también ofrece el aliciente de que incluye y completa el listado de otras antologías anteriores. Aparte de los de Núñez, se recogen los poemas de Jenaro Talens, José Elías y Ángel Sánchez, además de sus respectivas poéticas.

Dejando a un lado la poética de Elías, que desde 1968 escribirá ya en lengua catalana, me interesa más destacar la de Sánchez (con él Núñez edita *29 poemas (1967)*). Su poética, antes de 1974, como la de Núñez, arranca de una poética bastante politizada, de ideología de izquierdas, ahí está su poema "Vietnam hipogrifo violento como", de *29 poemas (1967)*, al que ya se aludió en el capítulo 3, para demostrarlo. Según Amparo Amorós, Sánchez practicará una poética del silencio en los años 70 (Amparo AMORÓS MOLTÓ 1991: 534).

Asimismo, la poética de Talens es importante, porque discrepa abiertamente de la de Carnero, al afirmar por ejemplo que "el objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad" (José BATLLÓ 1974: 274), algo que me recuerda mucho a unas palabras de Núñez sobre la poesía

de Rimbaud en relación con su traducción de *Poesías 1870-1871*: "Baste leer sus poemas. Su visión, racionalmente desacordada, se dirige hacia lo desconocido cotidiano. A la otra cara de la moneda. Su videncia es clarividencia. Acción consciente y *razonada* (insisto como él) dirigida a clarificar, no a confundir. Y no por cotidiano es menos mágico. Él ya sabía que la imaginación es subversiva; y era consciente del uso que estaba haciendo de sus más íntimas sensaciones. Era un iconoclasta racional. (...) La búsqueda de nuevas significaciones le llevó a establecer relaciones aberrantes entre los elementos más familiares del lenguaje" (*OP II* 1995: 328-329). También Talens [pese a que entiende los poemas "no tanto [como] objetos independientes como fragmentos de un sólo texto"²⁰⁹ (BATLLÓ 1974: 281)], en su poética concretamente, frente a la de un Guillermo Carnero —que está optando por no ofrecer claves—, sí adelgaza, como Núñez, su hermetismo, porque quiere "permitir (preparar) el acceso de los que nunca acceden: vuelta al comienzo" (Pedro PROVENCIO 1988c: 98).

Todo esto me lleva a interpretar las poéticas de Núñez, Sánchez, Talens y el propio Carnero como humanistas, porque todas participan de la importancia de la expresión poética para trascender la emoción, aunque las de Núñez, Sánchez y Talens no participen tanto de un Humanismo tan puro como el de Carnero (BATLLÓ 1968: 87), sino que son parte de un Humanismo solidario, que se aleja de la realidad a partir de 1974, aunque que sí se la tenga en cuenta, desde la

²⁰⁹ Los corchetes son míos.

contradicción. Por eso pienso que todos ellos están siendo conscientes de que sus poéticas, como miembros que son de la *generación del 68*, parten y se desarrollan en un tiempo, años 60 y 70, poco pertinente para ver minorías. Un poeta tan alejado de esta nueva generación, la *generación del 68*, como es Gabriel Celaya, lo vio con meridiana claridad ("se basaba [se refiere aquí Celaya a parte de los miembros de la *generación del 68* -los Novísimos-]²¹⁰ en los "mass media", es decir, en los medios de comunicación cuya eficacia para llegar a la inmensa mayoría está bien demostrada" (CELAYA 1979: 186).

Querer por un lado que la poesía de uno se tenga en cuenta y se codifique (aspecto barroco y aristocrático) y, por otro, mantener un individualismo a ultranza (aspecto romántico y burgués), parecen acabar siendo las dos principales características de las poéticas de la mayor parte de los miembros de la *generación del 68*. Al no conseguir colocar Núñez alguna de sus poéticas en una antología, hasta la de José Batlló de 1974, *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), él se permite observar desde lejos toda la problemática de las poéticas y de las antologías.

Dejando aparte su "Poética I", integrada en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), de Batlló, no me extraña que ante nuevas peticiones de poéticas por parte de los antólogos, Núñez, en "Poética II", parezca no poder contestar al interrogante de si él, como poeta, es clásico o es romántico: "(...) me

²¹⁰ Los corchetes son míos.

pregunto si seré clásico y si seré romántico" (OP II 116). Me parece ésta una afirmación muy coherente por su parte. Luego dice que puede ser "ambas cosas". De esta manera Núñez no sólo asiente a dos, sino a tres posibles poéticas: romántica, clásica y ecléctica. Esto obedece sin duda a que Núñez está escribiendo poesía en una zona temporal de entrecruzamiento de actitudes poéticas que cambian con mucha rapidez. A dicha rapidez se refería ya en 1971 Leopoldo María Panero en relación con los Novísimos: "nosotros cambiamos mucho de un libro a otro, de mes a mes, y es muy difícil ponernos una etiqueta a cada uno de nosotros" (Federico ²1994: 26). Núñez, en "Poética II", contribuye a la duda, porque también teme ser etiquetado, aunque no lo exprese abiertamente ("Cuando me piden una poética experimento la doble zozobra de no saber lo que me piden y de temer dar algo que no me represente"), debido a que se sabe inmerso en un maremágnum de estilos poéticos bastante complejo, de ahí su coherencia.

Muy diferentes y personales todos estos estilos, los interpreto como el efecto de una causa, la **crisis**, que, desde principios del siglo XX, ha ido profundizando hasta dejar al descubierto la "hiperindividualidad" por un lado y el resurgimiento de un nuevo irracionalismo frente a una cultura neopositivista por otro, situada en la sociedad española y controlada por el poder franquista. Este control ya se sabe que se efectúa en el plano de la expresión.

La crisis, además, se desarrolla activamente, porque no es una crisis elitista que se esconde y se supera en las normas del grupo o del líder. Esta idea se apunta en la obra de un José María Guelbenzu por ejemplo, concretamente en *El Mercurio* (1969). En esta novela, el trasunto del propio Guelbenzu, Jorge Basco, confiesa que "(...) nuestra vida se compone de una continua presencia de la misma y es una interrogación continua. Reparar nuestra existencia no es más que dar una definición al conflicto actual, definirnos nosotros, y sobre todo caer en la cuenta de que aún no rompimos la cáscara y tantas cosas se reducen al fin y al cabo a los sucesos acaecidos en el interior de los bolsillos. Creer en qué: en todo aquello que tiene relación con alguna sensación fisicomental experimentada, si uno pudiera traer napalm a las sensaciones propias estaríamos llagados; pero en cambio establecemos relaciones aproximativas y llega el momento de preguntarnos seriamente si somos honrados o qué, si acertamos a salir de adentro o qué, si es que estamos viviendo o asistiendo a nuestra putrición con aire crítico" (GUEL BENZU 1969: 250).²¹¹

El fragmento de José María Guelbenzu no tiene desperdicio, porque confirma que lo que se viene desarrollando en estos años en la España franquista es el valor de la "autocrítica", tratándose de abrir "a un nuevo conocimiento, mezcla de exciting y pop, necesidad e iberismo" (*Ibidem*). Además, ese "nuevo conocimiento" al que alude Guelbenzu, es el aspecto fundamental de un tiempo post-industrial y postmoderno, que aquí lo sitúo

²¹¹ La cursiva es mía.

comprendido entre el lanzamiento de la Bomba Atómica en 1945 y la caída del Muro de Berlín en 1989. Por ello pienso que ese "nuevo conocimiento" necesita expresarse a través de una poética también nueva. En este sentido, creo que este tiempo post-industrial y postmoderno acaba expresándose mediante una poética basada en la negación y la carencia. Expresa, además, una falta de consolación, porque la belleza, por ejemplo, no puede ya consolar debido a que no se termina de definirse, lo que produce dicha carencia. No hay un canon, unas normas establecidas, porque son éstas las que se están investigando.

En relación con la poética de Núñez, su lengua poética está cristalizando a través de esa nueva poética que expresa no tener una forma preestablecida. Su lírica, sus poemas aparecen en el puro acontecimiento, en la situación, evitando la historia – el contexto–, algo a lo que ya he hecho referencia en el epígrafe 1.5. del capítulo 1 de esta Tercera Parte, dedicado al tema del Arte poética, a través de la composición "Arte poética".

El poeta postmoderno, Núñez aquí, no cree en la Historia, es escéptico, es un idealista desengañado. Sin embargo, sí cree en su cultura, una cultura esta que está muy lejos ya de la definición que de ella hacía un Sigmund Freud: "suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí" (FREUD 1973: 33). La cultura postmoderna, post-industrial, no quiere proteger ni

regular nada, es una cultura neurótica, porque el poeta no pretende ya "presentar la realidad tal y como se le ofrece, sino que se ve obligado a aislar algunos de sus fragmentos, a excluir de la totalidad los elementos indeseables, a introducir otros que contemplan el conjunto y a mitigar y suavizar las asperezas del mismo" (FREUD ⁸1980: 67-68).

La Gran Enciclopedia Larousse define la Postmodernidad como "una tendencia de la sensibilidad contemporánea, que apunta a un cierto cansancio de la concepción racionalista de la cultura y que genera críticas a la Ilustración y al historicismo" (1997 T. 18: 8.823). Por otra parte, la Postmodernidad también es una falta innegable de consenso para experimentar la nostalgia de "lo imposible" mediante un gusto determinado, porque "lo imposible" es sobre todo el sacrificio al que se debe la individualidad. El arte (Arte poética, aquí el cómo se produce la expresión poética) es de una radicalidad muy extrema, expresa un sentido individual muy fuerte.

Detrás de todo esto pienso que se esconde una idea aglutinadora: que la poética de la Postmodernidad lo que trata de revelar es que la expresión necesita un lugar desde la cual poder trascender. Ésta es la crisis de la crisis, una redundancia por tanto, una tautología. Por eso, para casi todos los poetas de la *generación del 68* -incluido Núñez-, ese lugar será su lengua poética, frente a las expresiones del poder represor (propaganda franquista, publicitaria, etcétera), que dicho poder canaliza hacia una sociedad cada vez más desculturalizada y alejada de Europa. De

ahí su constante búsqueda de una metapoesía emancipadora del yo, como es el caso de un Manuel Vázquez Montalbán por ejemplo, donde una expresión como "Tápate/, tápate las metáforas" [de su poema "Tápate", de *Una educación sentimental* (1967)] choca sobremanera, lo mismo que las tesis de un Alain Finkielkraut ("¿Qué quiere el pensamiento posmoderno? Lo mismo que las Luces: hacer independiente al hombre, tratarle como un adulto, en resumen, para usar las palabras de kant, sacarle de la condición de minoría de edad de la que él mismo es responsable. Con el matiz suplementario de que la cultura ya no se considera como el instrumento de la emancipación, sino como una de las instancias tutelares que la obstaculizan" (FINKIELKRAUT 1987: 120).

El trato que se tiene con la expresión poética subraya ese rasgo postmodernista. La Postmodernidad es eso: que pueda valer cualesquiera poéticas –o estéticas– del pasado, situándolas en el presente que viven Núñez y los miembros de su generación, la *generación del 68*. Pasado y presente se fusionan así, es una forma de revitalizar un tiempo, pero también es una manera de rehabilitación, muy significativa asimismo de períodos de crisis.

2.3.1. EL CLASICISMO BARROCO.

Núñez conoce la poética de los clásicos, porque los traduce, concretamente la poesía de Propertio, Catulo, Horacio y Tibulo. Interpreto que la traducción, para Núñez, supone el ejercicio de un aprendizaje, más que un modo de manutención o un rasgo de erudición. En el caso de Núñez, opto por entender la traducción como un ejercicio fundamental de adquisición de una forma, de un modelo poético, aparte de la ganancia económica que pueda significar la traducción clásica ante la imposibilidad de la edición de sus poemas. La traducción implica además una lectura muy atenta de los clásicos, también una relectura que puede acabar ratificando las tesis de su poética, ya que el conocimiento es un reconocimiento.

En este sentido, en su faceta de traductor de los clásicos, la elegía, por ejemplo, es la forma poética común predominante en estos. La composición elegíaca ofrece a primera vista un tono delicado por su estructura flexible (dístico+hexámetro+pentámetro). Analizando alguna de sus traducciones, concretamente la que hace de las *Elegías* de Propertio, el propio Núñez afirma que "no he incluido en la siguiente selección ningún fragmento heroico, no tanto cegado por la idea de unidad sino por otro y más hermoso fuego" (*OP II* 224). Creo que ese "fuego" es el del amor. En otro lado ha destacado que "He preferido dejar a un lado los poemas largos, de carácter más grave y dentro de una tradición elegíaca y epitalámica más convencional" (*OP II* 1995: 266).

En el metro clásico Núñez encontrará que puede medir, contar y pesar el ritmo externo. De esta manera analizará la forma, al modo poético de un barroco como Nicolás Boileau-Despreaux, para el que amor y elegía (tema y forma) se fusionan en su conocido *Arte poética* (1674): "C'est peu d'être poète, il faut être amoureux". Esta forma, este modelo poético tan alejado del tiempo de Núñez, de 1974 concretamente, se interpreta como resto del pasado ilustre, arqueología cultural que Núñez no obstante clarifica, limpia, interpreta y reaviva.

Es el propio Núñez el que afirma lo siguiente: "Oh, Catulo, afectado con prosas perifrásticas, remedado -él, tan virtuoso- por viciosos puristas que para recuperar una lengua sin pelos la privan de artificios" (*OP II* 266). Esta importancia por la artificiosidad está presente tanto en su "Poética I" ("Igual que un *rolls* [Núñez está escribiendo acerca del poema] no todo habrán de ser nobles aceros y maderas preciosas, pues precisas son también para que marche materias más baratas como la gasolina tan prosaica y el caucho tan rastroso (...)" (*OP II* 115)),²¹² como en su "Poética II", en la que es más concluyente todavía: "si la emoción o la visión no se transmiten no es culpa del hombre: es culpa del poeta, del artífice." (*OP II* 115).

La realidad, su tiempo, parece ofrecerle a Núñez los materiales preciosos necesarios y un ámbito donde estos aparecen debidamente transformados por la mano del hombre. De ellos se servirá para producir su

²¹² Los corchetes y el comentario son míos.

lírlica, sobre todo de lo artificial. Aunque el artificio es siempre un "después", porque antes se ha producido en su lengua poética la proximidad a las formas perfectas que le ofrece el Clasicismo.

Dentro de dicho Clasicismo, y tras los *exempla* formales latinos, Núñez se decanta por el mundo poético del Barroco, ya que "como barroco, amo lo truncado, el defecto o exceso que reclamen" (*OP II* 115), sin desechar nunca el Clasicismo más puro, el de la *latinitas*: "El poema pulido y esférico se escapa de las manos como un balón de sebo. Debe tener salientes, perchas, garfios de carnicero que atrapen al lector, *arrugas* (...)". (*OP II* 1995: 115). Esto, aparte de conectar con la anamorfosis barroca, conecta con las tesis de un Homero, concretamente de *Arte poética* (*Epístola a los Pisones*) ("verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis/ offender maculis, quas aut incoria fudit/ aut humana parum cavit natura").²¹³ En este sentido, lo que se está subrayando tras esta recuperación del orden clásico es el concepto de "imitación". Detrás de esta imitación está el valor de la música como la máxima forma expresiva del Barroco. Aunque la música también era concebida ya por un Leonardo da Vinci como el mejor paradigma de expresión humana durante el Renacimiento.

²¹³ Es decir: "Mas, cuando un poema destaque por su brillo, no me ofenderán unas manchas caídas por descuido, o no precavidas por el hombre".

a) *La música.*

Las formas expresivas de épocas pretéritas participan de un núcleo común, la música, algo a lo que ya aludí bastante en este trabajo, por ejemplo en el epígrafe 1.4. del capítulo 1 de esta Tercera Parte.

La alusión a la música es tan relevante en su producción poética a partir de 1974, que, inclusive, queda fuera de la edición de un libro. Me voy a referir aquí a la extraordinaria composición "Inútil merodeo de la palabra para exaltar la música", de 1979 (OP II 105-107). En ésta, dividida en cuatro partes, se apunta una importante idea: que la palabra o la expresión poéticas, si quieren ser eso, poéticas, necesitan apoyarse en la música para realizarse, del ritmo:

"el ritmo de otros corazones:
sonido inexpresable si no es medido, atado
al número, a la cifra que extingue el fuego para
decir cómo era el fuego y cierra el aire
para nombrarlo en su más libre flujo"
(IV/vv. 5-4).

También la música parece necesitar de la palabra poética para explicarse y para avanzar en su conocimiento:

"Sílabas, pulsación, la deseada
huella del arco en el cordaje,
vibran, se alojan, vuelan
en el espejo (pentagrama, página)
a través de la bruma o el destello
que transmiten revuelos en busca de corrientes
para continuar, de llamaradas
para así consumirse: son los sones:
restituyen un cuerpo de armonía

donde las alimañas que engendrara
por lo menesteroso la belleza
devoraban el tiempo caído, derrotado
guiñapo de silencios, sucio montón de ruidos."

(I)

Sin embargo, según se va desarrollando la palabra poética en este poema, temáticamente acaba proponiendo el sentimiento de la inutilidad. Además, su propio título, "Inútil merodeo de la palabra para exaltar la música", indica esa misma exaltación de la música, que parece no necesitar tanto de la palabra - por inútil- como ésta de aquélla para su formulación. Con ello Núñez quiere apuntar que la producción poética corre paralela a la musical. Por eso hay un fuerte grado de equivalencia: sílabas y notas musicales devoran espacios de silencio. Aquí, tanto "sílaba" como "pulsación" musical (I/v. 1)→ "vibran" (v. 3), "se alojan" (v. 3), "vuelan" (v. 3), señalan que ambas producciones, poética y musical, evitan el rozamiento, su no inmanencia. Las dos pertenecen al *vuelo* o al ámbito aéreo, son del aire, pero para comunicar tienen necesariamente que reflejarse "en el espejo" (v. 4). Así que la imagen se traduce y pierde lo enigmático: espejo es "(pentagrama, página)" (v. 4), pero al mismo tiempo -y aquí es donde surge la contradicción- les ciega lo enigmático, porque atraviesan ese ámbito "a través de la bruma o el destello" (v. 5), de la bruma = oscuridad ["si emerge de lo oscuro más profunda" (II/pág. 106/ v. 8), "desde abajo" (V/ v. 5,)] o del *destello* = luminosidad ["pero más alta si rozó las cumbres" (II/ v. 7), "desde arriba" (V, v. 4)].

Por otra parte, "sílaba" y "pulsación" comparten además el elemento "fuego": "(...) llamaradas/ para así consumirse" (I/vv. 7-8). Dicho "fuego" es señal de combustión, materia "para continuar" (I/v. 7). Al parecer, en una primera lectura, lo que entra en combustión es el son (ser + música)²¹⁴ de los sonos ["son los sonos" (I/v. 8)]. También hay una segunda lectura, se oculta tras el anagrama *los sonos* que "restituyen" la "armonía": *senos* y *sol* que se explican a través de la palabra "cuerpo" del verso siguiente, el 9. Núñez esconde así una imagen que se ofrece con nueva significación sémica: la armonía como un cuerpo de mujer bañada por el sol, imagen ésta, por otro lado, muy neoclásica. Por tanto, abruma la sensualidad desde 1974. El conocimiento poético acaba alcanzándose mediante los sentidos. A través de ellos el pensamiento se formula, cristaliza la belleza en el silencio:

"donde las alimañas que engendra
por lo menesteroso la belleza
devoraban el tiempo caído, derrotado
guiñapo de silencios"
(I/vv. 10-13).

La imagen del "espejo" (v. 4) ocupa el lugar del silencio, entre las partes II y III. En el espejo→ en el silencio se refleja la magnificencia de lo bello cuando aparece. Así lo hace ver Núñez cuando en el verso 6 de la parte II y en el verso 9 de la III expresa que:

²¹⁴ Cfr. con "pues en su dimensión crecen, decrecen,/ se extinguen, surgen: *son*" (V/ pág. 107/ vv. 7-8). La cursiva es mía.

"la música/ mana de los deseos y en ellos
desemboca"

↓

deseo [música] deseo

E s p e j o	→	s i l e n c i o
-------------	---	-----------------

luz [escritura] luz

↑

"a la luz, ya con forma, de donde provinieron"

Música y escritura son, pues, reflejo del silencio. Más tarde Núñez dirá por ejemplo que "La frase es melodía, la melodía/ es insatisfacción" (IV/vv. 1-2). Interpreto así que *la frase es insatisfacción*. Después comparará dicha frase con *palabra* u "ola que rompe/ una y otra vez contra la nada" (vv. 2-3). Palabra = ola, parte del mar → palabra/expresión (agua: vida). Por tanto, repetir palabra/expresión ["una vez y otra vez" (v. 3)] produce una enorme insatisfacción.

Todo esto me lleva a pensar que el Núñez dedicado a la traducción de los clásicos latinos es sabedor de que a la palabra de una época poética le sobrevive su expresión vital/emocional, el ascenso y caída del ritmo (música) del período poético que se intenta traducir, ya que la expresión clásica no es nunca un sistema arbitrario. No lo es porque la expresión poética ha sido protegida por los sistemas del poder (de las Academias), que la circunscriben a un código concreto, abocado a cerrar el orden/mundo que representa, y en donde toda palabra clásica se cultiva

como raíz que hay que descifrar. Por eso Núñez opta por la poesía clásica, porque en sus poemas encuentra un interés preciso, la elegancia. Dicha elegancia la he visto claramente en "Has ganado, mujer, y tus trofeos" (CASA 185), expresada a través de un elegante y a la vez elocuente imperfecto de subjuntivo ("que te amaran") (v. 4), que llena de musicalidad, de resonancias clásicas esta composición:

Has ganado, mujer, y tus trofeos
(un corazón maltrecho una cabeza
hecha trizas) lo anuncian: has perdido
(corazón y cabeza que te amaran).

Aparte de la musicalidad, Núñez parece tener en cuenta el consejo de un Albert Camus, cuando éste afirmaba que la "confianza en las palabras es el clasicismo; pero para mantener su confianza sólo se las usa con prudencia. El superrealismo, que las tiene desconfianza, abusa de ellas. Volvamos al clasicismo, por modestia" (Albert CAMUS ²1985: 226). La elegancia la hace avanzar Núñez hasta las tesis neopoéticas y aun estéticas de su tiempo, algo que también hizo Rimbaud en el siglo XIX.

Sobre la importancia asimismo de la música en su expresión y lengua poéticas, en unas jornadas en relación con su obra celebradas en Salamanca,²¹⁵ uno de sus amigos explicó que Núñez tenía una escucha muy fina, y que no era extraño oírlo llamando la atención, preguntando por ejemplo "¿Habéis escuchado el endecasílabo perfecto que ha dicho ese hombre, ese "gasolinero" [salmantino]?".

²¹⁵ Aníbal NÚÑEZ (*En torno a su obra*), 7 y 8 de mayo de 1993.

El orden clásico ofrece algo que una materia y forma poéticas: **la música**. Este arte y concepto son importantes para Núñez. Así, en un poema ya tratado, "La Fiesta" (Cuarzo 300-301), el yo se lamenta por dos veces de que "no hay música" (vv. 8 y 11), de que no hay lugar para el habla ni para el silencio en esta fiesta de la *hight-society*, porque su lugar está ocupado por el brillo ("un discurso brillante" (v. 5)), en clara alusión a la mera apariencia de la retórica.

Mediante el exceso retórico, de su inutilidad, el silencio se revela como valor ético, como escucha. Alejado de dicho silencio, en "La fiesta" se impone el ruido, el parásito, que sofoca la posibilidad de esa escucha. Así se explica por ejemplo que se apunte la coerción, canalizada a través del menor poder de uno de los dos emisores del discurso, que aparecen en la composición, porque "(...) un anfitrión despoja/ al hombre [al lacayo] de su voz" (vv. 3-4).²¹⁶ La música viene a ser así el silencio para Núñez, resultado de la ultrafragmentación de la melodía, apenas sin armonía.

Por tanto, ni silencio, ni melodía, ni armonía se garantizan en el discurso del poder. Éste, a través de sus expresiones (propagandísticas, publicitarias, etcétera) comete robos, por ejemplo el de la música, en el amplio espacio del lenguaje. Esta tesis de la sustracción con fuerza de la música está presente en el contexto cultural de 1974, porque desde 1968 constituye un aspecto importante de la realidad, algo que se subrayó en la película de acción animada

²¹⁶ La anotación entre corchetes es mía.

Yellow Submarine. Nothing is real (1968). En ella, sus guionistas, Lee Minoff, Jack Mendelson y Erich Segal, con música de The Beatles, siguen la tesis del robo de la música. Conviene recordar aquí que esta película narra que los "Blue Meanies" (Malditos azules) quieren implantar una férrea dictadura sin música en Pepperland (Pimientilandia). Lo mismo ocurre en esa fiesta del poema "La fiesta", en la que sólo se oía el discurso del poder, sin el respeto a las minorías silenciosas, y entre éstas, las poéticas, por ejemplo. En "La fiesta" se confirma así el espacio yermo en el que se ha venido desarrollando la lengua poética de sus tres primeros libros.

Dicho espacio yermo, vacío, se reflejará asimismo en la poesía de un Guillermo Carnero bajo la máscara, como en "Castilla", de *Dibujo de la muerte (1967)* ("levantando (...) / máscaras").²¹⁷ A la máscara como símbolo bajo el que se oculta "una palpitación existencial (...) de signo más inmediato" se ha referido ya José Olivio Jiménez (JIMÉNEZ 1989: 2). Y es que en Carnero, miembro, como el propio Núñez, de la *generación del 68*, la apariencia brillante del tema esconde muchas veces el detritus emocional del que parte. Así se explica por ejemplo la aparición de elementos sarcásticos como el "marabú" o expresiones irónicas como "TEMPLUM SUPER CLOACAM" en composiciones como "Erótica del marabú" y "Le grand jeu", de *El sueño de Escipión (1971)* y *Ensayo de una teoría de la visión (1979)* respectivamente.

²¹⁷ He utilizado aquí la primera edición de Hiperión, con introducción de Carlos Bousoño, *Ensayo de una teoría de la visión (1979)*.

El tema del poema, en la poesía de Carnero, intenta responder a las tesis de Bousoño de 1961, que mantienen que en la poesía poscontemporánea "en vez de darse una emoción que busca un concepto o tema" es "un concepto o tema quien busca una adecuada emoción" (Carlos BOUSOÑO 1985b: 395).²¹⁸ Esto se aprecia muy bien en el poema de Carnero citado, "Le gran jeu": "(...) Resumiendo: invertir/ el progreso creador; no de la emoción al poema/ sino al contrario (...)". Pienso que la mayor parte de los Novísimos participan de una estética destijlista próxima a la del arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright, cito unas palabras de su *Weltanschauung*: "(...) es absolutamente imposible considerar que el edificio es una cosa y su equipamiento otra" (cito por el extraordinario trabajo de Nikos STANGOS 1986: 122).

Núñez, entre 1974 y 1975, también está preocupado por el tema, y lo hace desde la ironía, cito parte de "Magnicidio" (TH 220-221):

"Uf! la musa sabionda que prescribe
temas tan arduos al loco poeta
(...)

Ten paciencia
poeta, guarda paciencia —que es veneno
con el tiempo— y verás llegado el día
sin temas que tratar, con todo el pulso
libre para escribir de lo que el aire
quiera o no. Ten paciencia"
(vv. 1-2 y 6-12)

Desde este barroquismo, desde este clasicismo, una armonía-voluta musical se impone,

²¹⁸ La expresión "poesía postcontemporánea" es de Bousoño, no mía.

cerrada y sofocante, sobre la expresión poética. Esto es algo impuesto por el propio Núñez. La complejidad de la expresión, que incluso, a veces, pide que no haya sintaxis, como en "Juegos florales en uqbar" (TH 217) ("un aluvión de llanto que no tenga sintaxis/ adecuada a este orbe" (vv. 3-4)), es también, a veces, su reflejo.

La expresión poética de Núñez acaba fragmentando así el discurso de muchos de sus poemas. En ocasiones es muy ampulosa, dificulta bastante la lectura de sus poemas, y establece la incapacidad como norma, ya que cuesta mucho localizar el yo que se está expresando. Esto es debido a las influencias de la poesía barroca, porque lo que el orden del Barroco permite, en primer lugar, es llenar el vacío de la realidad con un desorden sintáctico y rítmico a primera vista sólo aparente, puesto que oculta el orden, y, en segundo lugar, condena al yo a un envejecimiento prematuro mediante la superación de la biografía poética del propio Núñez.

Todo esto explica por ejemplo un poema como "Te tienes que acordar" (OP II 11-23) —aunque se escriba antes de 1974—, en el que Núñez recupera una importante cantidad de expresiones poéticas de poemas pasados, con una determinada "sentimentalidad", y las encaja, a través del *collage*, en este nuevo poema, en este "Te tienes que acordar". Las expresiones poéticas, con su musicalidad, con su ritmo propio se superponen, son recuperadas, igual que restos o materiales (esto es muy pictórico, también muy arqueológico), para reconstruir nuevas formas donde ese yo —o su biografía

poética, mejor— se perciban como pasado en el presente, ahora actualizados mediante un irracionalismo sensato, razonado. Se terminan viendo como materiales de derribo de una arqueología poética. Muchas veces parecen esbozos (“en este tiempo —explica Pere Gimferrer— estamos obligados a escribir sólo esbozos de poemas” (GIMFERRER 1988: 143)).

Núñez acaba coincidiendo así con la expresión poética del poeta barroco. Ambos recogen e interpretan el modelo aristotélico, sobre todo en lo referente a la imitación; aunque no sólo respecto a lo que he venido diciendo en relación con la música, ni tampoco a una imitación como mimesis entre poética y realidad, sino entre poética y el aspecto de “lo posible”, porque ante todo un objeto de arte (poema, pintura, escultura, etcétera) lo es si tiene un medio de representación, y este es el adecuado. Por eso la imagen en Núñez se impone a la realidad, porque procede de ésta, y además no se desecha, ya que busca la sorpresa o la maravilla.

Todo esto me hace interpretar la lírica de Núñez en una dirección: él parte de la premisa que todo lo que se sustrae de la contemplación es válido siempre que se haya trabajado mucho la expresión poética para esta sustracción, por la que se evita lo evidente y lo lógico. Otro miembro, como Núñez, de la *generación del 68*, José María Álvarez, afirmaba ya en 1971: “trabajen ustedes al leer” (ÁLVAREZ 1971: 11). Esto no es nuevo, proviene de la poética del Barroco, concretamente de un Góngora, cuando éste afirmaba que “quedará más deleitado cuando obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las

sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto" (Emilio OROZCO 1993: 180-183). Algo que retoma un romántico como William Blake. En carta de éste al reverendo John Trusler, de 23 de agosto de 1799, le dice que "Los más sabios entre los antiguos consideraban adecuado para la instrucción aquello que no era demasiado claro, porque excita las facultades a la acción" (cito por Luis CERNUDA 1975: 512).

Núñez parece partir de una necesidad, del esfuerzo creador por el que todo objeto se somete a una exhaustiva y *a priori* contemplación de la voluntad. Este objeto se comprende si se descifra según el parecido con otra cosa. Núñez acepta y propone así la **analogía**. De hecho, la analogía está tan presente en su poética desde 1974, que su expresión/palabra se cita hasta dos veces en un libro como *Alzado de la ruina* (1974-1981). La primera vez aparece en los versos 3 y 4 de "Fue aquí el origen de la gloria: hicieron" (AR 249-250): "racimos de angelotes traducidos del Número/ y un bestiario animado por las analogías". La segunda, en los versos 17, 18 y 19 de "Garganta de los caballeros" (AR 270-271): "lo que hizo extraviarnos:/ borró el sendero. Analogía/ tanto como las hojas de los pinos".

La recepción de la analogía por su parte, tiene fuertes reminiscencias barrocas, algo que Núñez no oculta. Ahí está su "Poética I" para demostrarlo: "(Como barroco, amo lo truncado, el defecto o exceso que reclamen)" (OP II 115). Veo, pues, que en su lírica —y no sólo en la de después de 1974, mayormente comunicadora de esto, sino también en la anterior a esta fecha de 1974—, hay un claro paralelismo con un

Grabille Thesauro por ejemplo. Éste, en su *Cannochiale Aristotélico* (1654), trata de los cuatro conceptos maravillosos (los cito por el magnífico trabajo de José CHECA CREMADES 1982: 86-87), y que la lírica de Núñez manifiesta de alguna manera:

1., Expresiones apoyadas en objetos naturales de por sí extraordinarios (*mirabili per natura*). En "Cómo ha venido esta mañana" (CLAVE 347-348) aparece un elemento tan barroco como la "luz". Ésta, matutina, es "rosa". Aparte de esto, lo que verdaderamente sorprende en esta composición es que la luz pasa como un "río" entre las dos "torres" de una iglesia.

2., Expresiones apoyadas en objetos naturales de por sí extraordinarios por la opinión de Núñez. En "Todo lo que es del cielo" (Clave 345-346) también aparece algo habitual en Núñez desde "Te dijera de veras alegría" (29P 25): las "nubes". En "Todo lo que es del cielo", como ocurría en "Te dijera de veras alegría", las nubes sorprenden por configurar "bestiarios": "peces", "delfines" y "mariposas".

3., Expresiones apoyadas en objetos artificiales (*mirabili per arte*). Me parece inútil aquí citar ejemplos con el prurito de encontrar elementos, cuando estos ya se trataron en el epígrafe 1.4.2. del capítulo 1 de la Tercera Parte de este trabajo, dedicada al tema de la belleza. Allí se aludió a los cuadros -objetos artificiales- de trece importantes pintores que aparecen en la sección "En pintura", de *Figura en un paisaje* (1974). A ella me remito.

4., Expresiones apoyadas en objetos de la inventiva de Núñez, más que de algo externo a él (*mirabili per fingimiento*). Una extraordinaria muestra de esto sería por ejemplo el fingimiento que lleva a cabo el propio Núñez en *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua (1984)* (MEMORIA 329-335). Dicho fingimiento es apuntado por Núñez a través de la presencia de un elemento fantasmal que no se capta a primera vista, debido quizá a su presentación realista: "Ese señor antiguo, subalterno del tiempo,/ que entra sin llaves en la casa" (vv. 1-2), pero luego sí:

"Tú me dirás..., pero yo creo
que se desdobra, que se vierte
de aldeano y truhán, de caballero
y se pasea lo justo con el perfil preciso
para, siendo un fantasma, ser visible
tras el cristal de la alta galería
o esfinge que de súbito se esfuma
bajo la lluvia, entre la paja. Restos
de comida en un plato, luz patente
de un resplandor oculto -¿te acuerdas?- en los
sótanos"
(vv. 7-16)

Por tanto, Núñez usa la poética del Barroco porque le proporciona el valor de la máscara. Bajo ésta, bajo la expresión abigarrada de una sintaxis y de una musicalidad rítmica bastante oscuras, se produce la ocultación del yo, pero también cumple una función relevante, suscitar, como se afirma en su "Poética I", "curiosidad y búsqueda de esa pieza que encaje" (OP II 115). Es decir, el arte por el arte, sin compromisos extraliterarios.

La poética del Barroco es máscara para Núñez, sí, pero también es un escenario en el que una expresión de malestar, desencanto y alejamiento ante y de la realidad se erige y se defiende. Sus poéticas "I" y "II" así lo demuestran, porque reflejan finalmente unas referencias culturalistas, son barrocas porque el Barroco está siendo asumido y asimilando como modelo, como marco cultural a través del cual es posible diseñar una cosmovisión y una poética, no reconociéndose en la/su realidad más próxima, sino en otra realidad pretérita. Esto lleva a Núñez a *sentir* el poema como un espacio en donde se realiza una la lectura de la nostalgia.

2.3.2. EL ROMANTICISMO.

El Romanticismo del siglo XIX significa un contexto cultural de afirmación del yo, un ansia de infinitud y una fórmula para alejarse de la lógica del poder, de su represión.

El yo, en la lírica de Núñez, se expresa a través de una expresión poética dirigida por la potencia de la imaginación. No sólo en Núñez, también lo he visto en otro miembro de la *generación del 68*, concretamente en un Salvador Clotás ("Yo creo que la imaginación es siempre esquizofrénica. Lo que obliga a la imaginación a entrar en un orden (yo por orden entiendo siempre *limitación*) es la presión social. El loco es un ser que por motivos patológicos ha roto con la "realidad". La presión social no ejerce en él. Él no responde, no reacciona de una manera adecuada a la presión, y por eso puede manifestarse libremente. El artista es para mí el hombre que por otros caminos logra liberarse de una gran parte de esa presión social" (Federico CAMPBELL ²1994: 134).

En el Romanticismo se cree en el poder emancipador de la imaginación, así lo creía también un Mariano José de Larra: "Las pasiones en el hombre siempre serán verdades, porque la imaginación misma ¿qué es sino una verdad más hermosa?" (LARRA 1975: 167).

La imaginación se revela como verdad. Sobre todo si en el contexto social en que Núñez produce su lírica, aquélla es pobre, sin futuro. Hay que tener en cuenta que en las sexta, séptima y aun octava décadas

del siglo XX, en las que Núñez desarrolla su producción poética, la expresión del neopositivismo se impone, porque es la del poder. Además, se es ya consciente de que no se puede alcanzar la verdad.²¹⁹ Esto es imposible tras el lanzamiento de dos bombas atómicas sobre población civil, tras las imágenes de los campos de exterminio nazis y de toda la experimentación nuclear y genética llevada a cabo sobre los estratos de población más marginados que se ha venido realizando por parte de los Estados Unidos de América y de la Unión Soviética, durante la Guerra Fría.

No me extraña en absoluto el acercamiento de Núñez a la poética del Romanticismo, porque supone una esperanza en la capacidad del yo y de sus posibilidades. Aunque también se me antoje sorprendente. En este sentido, me resulta portentosa la reaparición de un yo romántico ("si se seré romántico" ["Poética II" (OP II 116)]) en un contexto sociopolítico, el de los años 60 y 70, donde no hay más que represión y violencia.

Pienso que, frente a una poética del Barroco que acaba cristalizando una forma expresiva abigarrada y oscura, la poética del Romanticismo sin embargo "equilibra", y lo hace casi siempre en el plano temático y no tanto en el formal. La poética del Romanticismo aporta un supertema, "la manera de sentir", lo que sea, lo que se trate en cada

²¹⁹ Una cabeza tan privilegiada y portentosa como la de María Zambrano verá en el siglo XX un cambio o trueque de la verdad (perteneciente al ámbito de la colectividad) por la sinceridad (más del ámbito de la individualidad, o sea, del yo). (ZAMBRANO 1995: 19).

composición. Esto es lo fundamental, porque si la realidad es bastante negativa, la poética del Romanticismo se presta a ver el exacto sentido del objeto del poema, que muchas veces está más allá de la realidad, de la que se quiere alejar a través de un yo, que, ante tanta represión por parte del poder, se oculta.

Esto no es nuevo, pienso que Núñez está recuperando las poéticas de un Luis Cernuda –de 1932 y 1934– en 1974: “En 1932, solicitado, obligado casi, por el colector de esta *Antología*, escribí las siguientes líneas: “No valía la pena de *ir poco a poco olvidando la realidad* para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país (...)” (CERNUDA 1975: 1259-1260).²²⁰ Lo maldito, lo *dandy* de la poesía de este magnífico poeta de la *generación del 27* se restituye a través de un libro capital, *Las palabras de la tribu* (1971), de José Ángel Valente. En éste se recogían dos ensayos: “Luis Cernuda y la poesía de la meditación” y “Luis Cernuda en su mito”, de 1962 y 1964, y que Núñez debió leer alrededor de 1974.

La represión, el control por parte del poder somete al yo antes y después de 1974, en medio de una paz atómica, en territorio de nada ni de nadie, vacío, entre dos imperios que coartan la libertad, los Estados Unidos y la Unión Soviética. En España, la dictadura del general Franco. Ante este panorama, Núñez, como muchos otros miembros de la *generación del 68*, recurre

²²⁰ La cursiva es mía.

a la poética del Romanticismo para intentar proporcionarle un espacio a ese yo desde el que trascender. Pienso que ese espacio es la Naturaleza.

Núñez acude al Romanticismo porque representa la Naturaleza. Durante el siglo XIX, los poetas románticos ingleses fusionan aquélla con poesía en sus escritos, cito a John Keats: "es más fácil pensar lo que deber ser la poesía que escribirla. Lo cual me lleva a otro axioma: que si la poesía no brota tan naturalmente como las hojas del árbol, es mejor que no brote" (CERNUDA 1975: 588).

En la Naturaleza el yo no es un dato más del archivo del poder. Supone más bien espacio desde el que el yo puede, a través de la imaginación, fantasear, producir imágenes poéticas. Como acertadamente explica Luis Cernuda en un comentario a la poesía de William Wordsworth, imaginación y fantasía son facultades que se requieren para modificar, crear y asociar (CERNUDA 1975: 534). Esto es así en Blake, Coleridge, Browning y Swinburne. Pero también en un Gustavo Adolfo Bécquer.

Acudir a la Naturaleza supone para Núñez un referente, también alejamiento de la realidad, de la sociedad, pero nunca evasión ni menosprecio. Esto es así hasta el final de su obra, cito una composición suelta, "Desde "La Atalaya", con un libro de Wordsworth sobre la mecedora", fechado en marzo de 1982 (año de la redacción y publicación de *Trino en estanque* (1982):

Esa guirnalda de montañas, una
línea tras otra azul: el sol desplaza
su caída. El hedor del perro muerto
turbó la limpidez que a esta ladera

la fama otorga, junto a la piscina
donde fermentará el último otoño.

Decir "otoño" cuando el pueblo
desciende con narcisos de insultante frescura,
oro en el mar sonando cuando risas
esmaltan la praderas que reviven. Nosotros,
anfitrión e invitado; tocados en el ala,
cerramos los postigos, arreglando
las huellas de dos lobos en el chalé.

Los vasos

sin lavar, regresamos
entre dos luces, hartos
y atónitos de ver cómo los azulejos
se caen; los pabellones se agrietan, cómo una
sombra espesa se traga los jardines,
viene del bosque: es nuestro
luto por el cadáver; por no saber si fuimos
los asesinos mientras, admirando
el descenso del sol, volábamos, volábamos.

Desde 1974 Núñez evita en su lengua poética la concienciación social de un Marx o de un Kosik, predicada, en primer lugar, desde las poéticas de los miembros de la llamada *poesía social* y, en segundo lugar, desde las de los del Equipo Claraboya (Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José A. Llamas y Ángel Fierro). Así lo demuestra Núñez en el verso 3 de "Jái de mes ancêtre..." (TH 223): "nada de compromisos" (v. 3), algo que también se confirma en la negación "no creo en una poesía que valga por su mera intención de ser (...) compromiso" ("Poética II" (OP II 116)).

Por tanto, Núñez recupera la poética del Romanticismo con la intención de buscarle un espacio, un contexto cultural al yo, a la individualidad, por eso su lengua poética se interpreta como única,

exclusiva, porque integra ese yo, que, al decir de Luigi Monteggia: 1., escapa a la convención de escuela o de las academias, 2., vuelve a las circunstancias de nuestra/mi vida, 3., se aparta de la regla y busca el genio sacado de la naturaleza y del corazón, y 4., trabaja más libremente la colocación del pensamiento y aplicación de la métrica (MONTEGGIA 1954: 99). Ahora sí, Núñez ya tiene en cuenta las opiniones que sobre los conceptos de **novedad** y **único estilo** ofrecía Lope de Vega en sus epístolas al comentar la poesía de Góngora, citadas en el epígrafe 2.2.1.1. de este capítulo.

Para Núñez, la manera de "desbloquear" este estado de cosas es liberar el yo de toda atadura, aceptando la inmoralidad poética como premisa para el diálogo, que es el mejor modo para alcanzar el conocimiento. Para ello es necesario, como afirma Galiano en relación con el Romanticismo, hacerse "voz del vulgo" (cito por Salvador GARCÍA 1971: 7). El yo parece terminar descendiendo así a los infiernos, pero lo hace en el plano de su expresión poética. Se produce, por tanto, un traslado de expresión, de la de la calle a la de la poesía de élite. Ramón de Campoamor ya lo explicó: "El lenguaje hablado puede no separarse casi en nada del lenguaje poético escrito. Sin más que colocar las mismas palabras de la prosa de modo que tengan el ritmo y la rima, resulta lo que se llama el verdadero lenguaje poético" (CAMPOAMOR 1972: 325).

En este mismo contexto cultural decimonónico, conviene asimismo relacionar la quiebra y posterior degeneración de la "verdad" en "sinceridad" —a la que ya aludí en anterior nota a pie de página mediante una

cita de María Zambrano— con esta vuelta del poeta a la *expresión del vulgo* (para la poética del Barroco), que, ahora, con la influencia del liberalismo del XIX, se irá transformando en la *expresión del ciudadano* (para la poética Romanticismo).

La Academia o la élite ya no garantizan esa "verdad" expresada a través de una expresión cerrada y poco permeable. Se produce de esta manera una crisis, cuya consecuencia más importante es que los poetas (Baudelaire, Lautreamont, Rimbaud por ejemplo) acaben regresando a las calles de las ciudades y terminen cantando las emociones que éstas y sus gentes les producen, algo que es tomado como modelo por bastantes miembros de la *generación del 68*. En dicha generación poética se produce, además, una desconfianza substancial hacia poéticas y expresiones poéticas de generaciones anteriores, en las que se identificaba *realidad con palabra* [palabra como "verosimilitud", lo que no es cierto, ya que esta verosimilitud se termina entendiendo mal, porque tiene más que ver con la "credibilidad", y ésta no es ya una consecuencia de la "verdad" (colectiva = Realidad), sino de la "sinceridad" (individual = Opinión)].

El tiempo en el que Núñez desarrolla sus poéticas, antes y después de 1974, guarda bastante similitud con los tiempos románticos de un Gustavo Adolfo Bécquer, o con los simbolistas de un Arthur Rimbaud. Por eso se explica que una revista literaria especializada como *Ínsula*, en diciembre 1970, en el n.º 289, páginas 4 a 5, realizase una encuesta entre diez jóvenes poetas españoles, la mayor parte pertenecientes

a las dos antologías del momento, la de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), y la de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970). De los encuestados, cinco (Carnero, Colinas, Carvajal y Talens) afirmaron con rotundidad que Gustavo Adolfo Bécquer sí tenía vigencia en la juventud poética española, para ellos representaba sobre todo una fuente de conocimiento.

La similitud entre la generación del Romanticismo español del Siglo XIX y la *generación del 68* (la de Núñez) se apoya en el nexo común de que para ambas "entender algo" es comprender su origen y su evolución. Por eso creo que el conocimiento poético del romántico acaba evolucionando hasta el conocimiento del Arte poética (para otros *metapoético*) de los miembros de la *generación del 68*, y lo hace a través de una profundización en el origen del hecho poético. Por ello, las poéticas de esta generación son un fiel reflejo de que el conocimiento pasa por un proyecto de Arte poética en el que lo primero que se observa es la estrategia de presentar la "inmoralidad" como una auténtica moralidad en un contexto bastante inmoral, el que plantea el sistema del poder. No me extraña en absoluto que un miembro de esta generación, Manuel Vázquez Montalbán, afirme en una de sus poéticas, en 1965, que los hechos literarios como tales "no sirven para casi nada" (Leopoldo DE LUIS 1969: 453), o que la poesía "no sirve para nada" (José María CASTELLET 1970: 60), o que "es posible ser un podrido neocapitalista y al mismo tiempo un excelente poeta" (José BATLLÓ 1968: 363). Es más, Vázquez Montalbán parece dejarle el

problema de la moral al lector para que lo resuelva él desde su lectura y su cultura (*op. cit.*, pág. 54).

Como un miembro más de su generación, Núñez se acoge también a la necesidad de conocer y de expresar en su lírica el conocimiento que se va desarrollando desde su experiencia (poética) a través de la expresión, porque dicha expresión viene a ser finalmente una moral, un *ethos*.

En su "Poética II", Núñez desecha por un lado la poesía como "confesión, profesión, compromiso con la historia o con cualquier especie de belleza" (*OP II* 116), y, por otro, evita la lírica que sólo es "muestra de procedimientos reputados como poéticos o se aventura a renovarlos" (*OP II* 116). Hasta terminar expresando lo fundamental, la relación romántica con esa expresión poética arriba señalada: "creo en cualquier invención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con un previo compromiso con la palabra instrumental" (*OP II* 116). Dicha "palabra instrumental" proviene del diccionario, pero no sólo de ahí, sino también de la imaginación, a través de una poética, la del Romanticismo.

Por tanto, deduzco que Núñez arriesga sintácticamente desde su concepción barroca ocultadora del yo mediante un ritmo o musicalidad de la forma. Mientras que desde su concepción romántica recupera un yo -bastante libertario por cierto-, que acaba liberándose a través de otro ritmo o musicalidad, esta vez mucho más interno, a nivel fonológico: "el ritmo

conceptual y fónico caracterizan al poema, como no todo el mundo sabe" (*OP II* 116).

A Núñez le interesa mucho el ritmo, conceptual y fónico, del poema. Cito aquí a Northrop Frye: "Pero también podemos, si escuchamos el verso con mucha atención, descubrir en él aún otro ritmo, un ritmo oracular, meditativo, irregular, imposible de predecir y esencialmente discontinuo, que emerge a partir de las coincidencias del patrón de sonido (...) asimismo este ritmo oracular parece ser la iniciativa que predomina en la lírica" (FRYE 1991: 358). Esta cita parece ser un calco de las pretensiones poéticas de Núñez, intentadas en un poema como "Arte poética" (*CUARZO* 297-298), al que ya me referí en el epígrafe 1.5. del capítulo 1 de esta Tercera Parte.

El interés de Núñez por el sonido, por lo fónico se subraya en un texto como "¡Ah, del castillo! (sobre al perceptibilidad)": "el poeta dispone [de los fonemas] de ellos (de sus rasgos incluso) con una función "apelativa", "expresiva"" (*OP II* 173).²²¹ También en "Tres notas de fonostilística": "antes que el mecanismo de sustitución de significantes, del paso de denotación a connotación, están las letras y los sonidos. Por ellos recordamos, por ellos nos implicamos en un discurso: por los formantes del significado" (*OP II* 187). Núñez se está adelantado así a las reflexiones de un I.A. Richards ("El sonido de una palabra tiene de veras mucha importancia en cuanto al sentimiento que evoca", "se sabe muy poco sobre las leyes [del sonido]

²²¹ Los corchetes son míos.

que gobiernan los efectos de colocación y mezcla" (RICHARS 1991: 194 y 197)).²²²

Cosmovisiones poéticas del Barroco y del Romanticismo acaban confluyendo así en el sonido, concretamente en la música, lugar o espacio inmaterial y trasgresor para el poder, porque según piensa Núñez, por el sonido prevalece el sentido (*OP II* 118). Al parecer, y en contra de lo que piensan C. G. MORAL y R. M. PEREDA, en Núñez no hay una huida del intimismo "musical" de Bécquer (MORAL/ PEREDA 1980: 12). Núñez no sólo recoge el testigo poético de Bécquer, sino que además le será poéticamente fiel hasta el final de su obra, ahí está para demostrarlo "Soneto acróstico con figuras de insistencia hallado en una botella de mezcal en "El Farolito" y en donde -y aunque esto sea lo menos importante- se corrige un error léxico de Gustavo Adolfo Bécquer" (*OP II* 62), de enero de 1982:

Como de tu pupila la negrura,
Azul indescriptible tu iris, nunca
Tuve ocasión de ver: dulce espesura
Abierta a este habitante de espelunca.
Lago nocturno, superficie pura
Izó frente a sus orilla la ya trunca
Nave desarbolada por la dura
Arribada otra vez a donde nunca
Mirabas tú llegar y nada había-
Antro mi herida [fue] no percibida-
Tibio a mis huesos y a mi voz perdida
Esperando escuchar, saber que oiría
Otro canto mi oído, derretida
Sirena y cera por tu voz de vida.²²³

²²² Los corchetes son míos.

2.4. LA POÉTICA FINAL DE NÚÑEZ.

Las dos poéticas de Aníbal Núñez, "I" y "II", ponen de relieve una especie de esquizofrenia poética, debida a esas dos influencias, el Barroco y el Romanticismo.

La cosmovisión barroca le proporciona a Núñez un código cerrado altamente cultural, mientras que la romántica le permite su apertura. Aunque alguna vez he utilizado la palabra "trasgresión", convendría hablar mejor de "agresión" o de "violación" realizada por un yo situado en la poética del Romanticismo, que acaba socavando el rigor de la "hipercodificación", bastante impermeable, de la poética del Barroco.

Ambas cosmovisiones finalmente terminan proponiendo dos maneras de acceder a la realidad, algo que queda patente, a través de la expresión poética, en la cristalización de dos clases de discursos procedentes de la experiencia: uno, objetivo e histórico, porque está codificado por lo establecido, y otro, subjetivo y popular, que está poco codificado por el orden convenido, ya que se sitúa al margen de la historia y se acerca más a la crónica o a la leyenda. Todo esto se ve muy bien en el poema "A D. M. V. y M., historiador de la ciudad, suicida tras haberle sido refutado un dato" (AR 241-242). En éste, tras el suicidio de un historiador que se ha tirado a las aguas del río Tormes a su paso por Salamanca, se producen dos versiones de las circunstancias de esta autoinmolación:

²²³ Las negritas son mías.

la oficial, restringida y muy codificada, y la popular, más libre y menos codificada.

Esta manera de proceder de Núñez, este montaje relacionado con la representación de la realidad a través de la imaginación se traslada también a la segunda parte de *Alzado de la ruina (1974-1981)*, concretamente a "Reconstrucción del laberinto" (AR 243-250). Ésta se divide en dos secciones, I y II, de cinco poemas cada una. Dichas composiciones de la primera y segunda secciones se relacionan además entre ellas. Así lo indica una "Nota preliminar" del propio Núñez, que introduce, a modo de clave, la parte "Reconstrucción del laberinto", cito el primer párrafo: "La II parte («Reconstrucción del laberinto») está compuesta de dos series numeradas correlativamente; de modo que un poema de la segunda parte quiso aludir al que en la primera lleva su mismo número" (AR 243).

Con esta "Nota preliminar" parece estarse indicando que los poemas de la segunda sección busquen sus referentes, su explicación en los poemas de la primera sección, lo que permitiría canalizar un sentido. Sin embargo, discrepo de esto, porque interpreto que Núñez, a través de *Alzado de la ruina (1974-1981)*, de su aspecto intertextual, no busca tanto la claridad de sentido como revelar la imposibilidad de un acceso a la realidad mediante el propio sentido.

Un ejemplo de estas referencias a las que aludo aparece en los versos 11, 12 y 13 de "Una vez el paisaje y los dulces vecinos" (AR 247) [II/1] ("Armonía delicada sólo rota/ por el creciente frío y por la duda/ que plantea la retama lozana y abundante") y los

versos 1, 2 y 3 de "Aquel que creyó ser llamado por su sombra" (AR 244) [I/1] ("Aquel que creyó ser llamado por su sombra/ el Príncipe de la Armonía/ de la luz que le ciega fue el esclavo" (vv. 1-3)).

Dejando a un lado la correspondencia que pueda haber entre estos poemas en relación con la "armonía" que en ambos se cita, lo que me interesa destacar aquí es que los últimos versos de "Aquel que creyó ser llamado por su sombra" son expresivamente más oscuros, debido al hipérbaton del verso 3 –"de la luz que le ciega fue el esclavo"–, que los de "Una vez el paisaje y los dulces vecinos". Dos modos, dos poemas a través de diferentes expresiones, Romántica y Barroca, señalan un escepticismo, un no poder proporcionar un acceso a la realidad. Además, Núñez opta por no dar todas las claves, cito otra vez su "Nota preliminar" ("Otras claves que conservo ayudarían al lector a entender más –no sé si mejor– esta parte II; pero prefiero ahorrárselas para que prevalezca esa apariencia hermética y a él le quepa su propia reconstrucción" (AR 243)). Esto aumenta la imposibilidad de ese acceso a dicha realidad, ofreciéndosele así al lector una imagen laberíntica de la realidad, imposible.

Sin embargo, Núñez ofrece claves en 1974, algunas, no todas. La poética de Núñez se contrapone a la de un Guillermo Carnero por ejemplo, cuando éste último, en 1968, decía que "todo recurso del poeta a claves (...) objetivamente secretas debe ser desterrado" (José BATLLÓ 1968: 88). Carnero lleva su poética hasta sus últimas consecuencias. En "Azar objetivo", de *El*

azar objetivo (1975), en el que aparece un taxidermista, éste se siente muy satisfecho "en encubrir cómo oculta su ley" (CARNERO 1979: 195-196). Las poéticas "I" y "II" de Núñez remitirán también a todo esto, por eso en la "II", habla de zozobra cuando le piden que redacte una poética ("Cuando me piden una poética experimento la doble zozobra de no saber lo que me piden y de temer dar algo que no me represente" (OP II 1995: 116)). Núñez no sabe qué es una poética y tampoco que ésta pueda representar algo, concretamente el lenguaje poético. En esto consiste, por tanto, su escepticismo.

También se muestra escéptico ante el hecho específico de escribir poéticas. Inclusive, ironiza sobre ello a través de la relatividad que las poéticas implican, algo que se subraya en "Poética I": "La literatura -y la poesía- será (...1...), pero deberá renovar por el lenguaje la expresión de ese, a (...2...)" (OP II 115). Después afirmará que en el primer paréntesis puede colocarse un adjetivo relativo con el sufijo "ista" adscrito a cualquier tendencia artística, y en el segundo invita a que se coloque el sustantivo con sufijo "ismo" o "dad" correspondiente al anterior adjetivo. Por último, termina diciendo que "Todo criterio extralingüístico no es aplicable a la valoración de la literatura - y la poesía-. Eso es otro cantar" (OP II 115). Desde la ironía, Núñez está zanjando así la cuestión de a qué "ismo" adscribirse en y desde 1974. Esto demuestra, por otra parte, una actitud poco propicia para el encasillamiento poético. Aunque también confirma un alejamiento significativo de

la realidad, porque Núñez, en esta "Poética I" concretamente, reemplaza la palabra "realidad" por dos paréntesis. Se está en 1974, y el tono fabulístico²²⁴ ha dado paso ya a la alegoría y a una "dominante simbolista" —como ha señalado Miguel García-Posada—, que en Núñez está ya antes de 1975 (cito a García-Posada por Juan Pedro APARICIO 1990: 98).

En su "Poética II", Núñez abunda en el/su escepticismo en relación con las poéticas, afirmando que le acaban produciendo "zozobra", palabra ésta que anímicamente está muy próxima a las de "naufragio", "ruina" o "caída", capitales en sus producción poética desde 1974. No es el único. Batlló, en su antología de 1974, *Poetas españoles poscontemporáneos (1974)*, pide nuevas poéticas. Algunas de éstas señalan también el escepticismo. Ahí está la de un Antonio Martínez Sarrión: "A este galope, y si la —por lo visto— rentable manía de antologizar poetas sigue en aumento, a la vejez —esperemos que antes haya enviado al carajo todo este tinglado— habrá uno escrito del orden de doscientas meditadas poéticas" (BATLLÓ 1974: 13). Más preocupado que en redactar sesudas poéticas, Martínez Sarrión, irónicamente, afirma estar más interesado en "la rapidez con que se funden las bombillas *Secaterm*, 250 watos, rojas" (*Ibidem.*). Todo ello viene a confirmar el escepticismo, el alejamiento. Núñez

²²⁴ Hay también referencia a la fábula en Antonio Martínez Sarrión, concretamente en "No está lejana una edad de oro", de *Pautas para conjurados (1967-1969)*: "Se trata de escribir una historia No este absurdo desmantelamiento Es una cuestión de estilo de cosas que decir de fabular. Se trata, para concretar, de una "HISTORIA HASTA CIERTO PUNTO VEROSÍMIL" (MARTÍNEZ SARRIÓN 1981: 97).

también está desconectando de todo esto. El hecho mismo de esta desconexión entre literatura –poesía– y realidad, es todo un signo, porque plantea una "pérdida de confianza en la unicidad e inmutabilidad de la obra que se ha visto como el paso de la modernidad a la postmodernidad" (Andreu DEBICKI 1988: 166).

En esta problemática, en este conflicto (Literatura/Realidad), interpreto que Núñez quiere hacer una parada, un inciso que él considera fundamental, porque de no hacerlo se crearía un cierto caos en su propia producción poética. Para poder apoyar esto me basta con citar los versos 13 y 14 de "(Atendiendo no sólo a las órdenes de la administración francesa)" (EU 123): "Lo que de veras necesito/ es abrir un paréntesis".

No sólo en Núñez aparece este abrir paréntesis en la expresión de su lengua poética, también lo he visto en un Pere Gimferrer, concretamente en "Antagonías", de *De extraña fruta (1968-1969)*: "(lo que un poema alude entre paréntesis)/ (...) (la superposición de imágenes que aluden al poema)", o "se alza la mirada para contemplar el fuego reflejado en el espejo,/ y todo queda entre paréntesis" (GIMFERRER 1969: 141-142). Tampoco la referencia al paréntesis está sólo en Núñez o en Gimferrer, también la he podido ver en un poeta de transición generacional, entre la *generación de los 50* y la *generación del 68*, como es Félix Grande, concretamente en *Blanco Spirituals (1967)*. En éste, los negros de los Estados Unidos de

América se ven "impelidos/ a seguir componiendo/ música entre paréntesis:/ negro spirituals" (GRANDE 1969: 11).

Toda esta alusión al **paréntesis** demuestra que no sólo es un signo ortográfico, sino poético, ya que revela el estado transitorio del contexto cultural español, pero también el social. Núñez está inmerso en un maremágnum donde poéticas y estéticas duran lo que dura el criterio literario en boga del *marketing* editorial, es decir, nada. Por tanto, puedo afirmar ya que la Postmodernidad en la que la lengua poética de Núñez se sitúa, es un período *neo*, en el que no impera sólo el criterio de calidad poética, sino más bien el criterio comercial que filtra el concepto de *beau relatif* a través de la industria editorial, que finalmente arraiga en el conjunto de lectores de poesía españoles, todavía escasos y altamente mediatizados en 1974.

En relación con el imperio de lo *neoneoclásico*, cito a los editores de la Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí: "¿qué podía pintar esta obra [se refieren a la de Núñez] entre la de los "novísimos", entre aquellos "espejos", "voces", "ecos", entre tanta escritura que sí se prestaba con toda facilidad al designio de la moda? ¿Quién podía clasificar como "joven" o "neorromántica", como "neopurista", "conceptualista" o "neorrealista", como "neosurrealista", "neoépica" o "castelloleonesa", sin caer en el más completo absurdo?" (OP 17). Sin embargo, no hay que dejarse llevar por el apasionamiento de estos, porque en la producción poética de Núñez, sobre

todo desde 1974, abundan sobremanera elementos como los "espejos", las "voces" o los "ecos".

El "espejo" apuntado arriba por ejemplo, ya aparecía en una composición de 1979 citada páginas atrás, "Inútil merodeo de la palabra para exaltar la música" (*OP II* 105-106), y lo hacía dos veces: "Sílaba, pulsación, la deseada/ huella del arco en el cordaje,/ vibran, se alojan, vuelan/ en el espejo (pentagrama, página)[I] y "(...) esos pasos/ en delicado espejo se devuelven/ ya hechos música, al ámbito" [III](vv. 1-4 y 6-8). También aparecía en 1974, en "Vanitas (A. Pereda, El sueño del caballero)" (*FIGURA* 201-202): "terca esperanza de tener dos alas/ para volar más rápido que el tiempo/ arde en los ojos del espejo fatuo/ y en las cuencas vacías sigue ardiendo" (vv. 9-12). El "espejo", símbolo barroco de vanidad y muerte.

Respecto a las "voces" y a los "ecos", Núñez los encuentra en las viejas ruinas del cenobio de Nuestra Señora de Gracia, al sur de la provincia de Salamanca, durante un viaje en el verano de 1982, cito los versos 9 y 10 de "Justo cuando comienza a atardecer" (*TRINO* 325): "Fuera, en las rocas, toda/ mención a lo pasado es un eco vacío". Aparecen también en "Dolor de la palabra" (*CLAVE* 341-342):

"Algún eco llevó hasta las guaridas
de la sombra una voz y allí, cercada,
se unió a otras voces muertas y un hechizo
las derramó en el valle envenenado"
(vv. 16-19)

El poema confirma las influencias del Romanticismo en su lírica. Núñez, en 1974, hace un

alto, preguntándose "si seré clásico o si seré romántico" o "ambas cosas" (OP II 116).²²⁵ Por otra parte, he podido leer que en la "Poética I" retoma a Rimbaud y en la "Poética II" a Antonio Machado. Además, sé que la "Poética I" fue cedida por Núñez a José Batlló para su inclusión en su antología *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974). Luego si Núñez cita a Rimbaud y no cita a ningún poeta español en la poética cedida a Batlló, deduzco que lo hace así porque la moda poética es implacable con todos los miembros de la *generación del 68*, porque, quieran o no, los termina arrastrando hacia su dominio.

Por tanto, el contexto cultural (poético) de 1974 está "obligando a..." lo que está de moda, en este caso, evitar el contacto con la tradición poética española más próxima, algo que no ha hecho Núñez antes de 1974 y sí un Pere Gimferrer por ejemplo, quien, durante los 60, desprecia con juvenil irreverencia a poetas como Antonio Machado o César Vallejo (Federico CAMPBELL ²1994: 31).²²⁶ Antes de 1974, pues, la poética de Núñez se interpreta muy en la línea de las tesis de un Peter Dronke en relación con el concepto de "individualismo poético" del Medievo ("Una tradición no tiene ningún poder determinante sobre los poetas de talento individual que toman esa tradición como su punto de partida" (Peter DRONKE 1981: 36). Sin embargo, desde 1974, Núñez parece entrar en la línea poética de la nueva corriente transgresora, aunque a veces no se sepa qué o para qué se trasgrede.

²²⁵ El subrayado es mío.

²²⁶ La anécdota la cuenta Ana María Moix.

Interpreto además que entrar en una antología supone ingresar en una poética más o menos dominante en relación con los coetáneos de una determinada generación (así ocurre con la "Poética I" de Núñez, más que con la "II") en la que se acaba compartiendo criterios. En 1974 concretamente, la poética de la *generación del 68*, debido a su actitud cosmopolita, decidió partir de tradiciones literarias no nacionales, de poetas "extranjeros". En el caso de Núñez fue Rimbaud; en el de Guillermo Carnero, Mallarmé; en el de Antonio Martínez Sarrión, Baudelaire y Rilke, y en el de Gimferrer, como ya se sabe, Rubén Darío. Antonio Colinas partió -excepción a la regla [como el propio Núñez señala en su "Poética II"]-, de Antonio Machado, pero también de Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda y, por último, Leopoldo María Panero, para el que Wallace Stevens fue su principal paradigma (Milagros POLO LÓPEZ 1995: 289-304).

Núñez toma la poesía de Rimbaud como modelo porque en ella se señala uno de los problemas poéticos que más le interesa analizar, y es que la poesía de Rimbaud parte de un hecho real -de la realidad- y que ésta sólo puede renovar su expresión a través de la expresión poética. Dicha expresión sólo es criticable desde su análisis, desde su proceso, recogiendo las ideas de *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1968), de Umberto Eco. Por eso Núñez expresa en su "Poética I" que "todo criterio extralingüístico no es aplicable a la valoración de la literatura -y la poesía" (OP II 115), porque la corrompe.

En 1974, el criterio extralingüístico para Núñez no es aplicable para valorar lo poético. La correspondencia Rimbaud ↔ Núñez en la "Poética I" es plausible, los dos valoran la realidad desde la expresión poética, porque si la significación de ésta está más o menos abierta, puede llegarse a conseguir (o no) la posibilidad del sentido poético. Entre el sí y el no, otra vez, cristaliza lo "imposible" de su lengua poética. Núñez lo sabe, cito, como ratificación "Ejemplo del jardín japonés": "toda escritura es lamentable. No obligatoriamente. El que escribe se afana. *Abre un conducto y ha de mantenerlo abierto*, velando por lo justo o lo veraz, lo bello o lo automático. Y también lamentable porque es apelación: se escribe a los ausentes emplazándoles a un gesto de atención (...)" (cito por RUIZ CASANOVA 1997: 13).²²⁷

El texto de Núñez, sus explicaciones del ejercicio de la escritura poética enlaza con lo que se dice en una nota anónima introductoria a *Cristal de Lorena (1987)*, cuya autoría no me atrevo a atribuírsela al propio Núñez, aunque a primera vista así me lo parece, cito: "en modo alguno es el producto acabado de una voluntad, sino antes bien, el punto de intersección en que una determinación de escritura -de sentido- halla su secante en el encuentro con un azar, supremo y absoluto en este caso, pues que se trata de la muerte. Más allá de ese su fin (imprevisto), es posible que la lectura pueda alcanzar a completarlo; más acá, nos consta la intención del autor de articular estos versos en torno al raro concepto que nos suministra su

²²⁷ La cursiva es mía.

enunciado mismo: CRISTAL DE LORENA." (OP 384). Lo que importa de esta nota es que recoge una intencionalidad: que su lectura por una parte permanezca abierta para que el lector pueda completarla y, por otra, que constate la falta de una finalidad concreta

Pienso que Núñez ha asimilado las tesis de Eco, desarrolladas en un libro capital para toda la *generación del 68*, como es *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1968), porque la cultura post-industrial y los objetos artísticos que produce no tiene en cuenta "resultados acabados, sino procesos" (ECO 1968: 393). En este sentido, conviene recordar que el primer libro de Núñez, *29 poemas* (1967), no partió de la poética culturalista de los Novísimos de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), sino de la resistencia contra el poder y la manipulación de los medios de comunicación social.

Por tanto, interpreto la poética de Núñez desde 1974 como una política poética que postula la acción, concretamente la invención poética ("creo en cualquier invención que se atenga al lenguaje, que renueve la fantasía o la crónica con un previo compromiso con la palabra instrumental. Dicho de otra manera: si la emoción o la visión no se transmiten no es culpa del hombre: es culpa del artífice" (OP II: 116)),²²⁸ frente a otras poéticas que están incidiendo en lo social, como son las de la *poesía social* y el Equipo Claraboya, o en el neoesteticismo, como las del

²²⁸ El subrayado es mío.

grupo Cántico y los Novísimos ("no creo en una poesía que valga por su mera intención de ser confesión, profesión, compromiso con la historia o con cualquier especie de belleza" (OP II 116)). También frente a las poéticas que exponen abiertamente el experimentalismo en poesía, herederas de las vanguardias del siglo XX, como el neosurrealismo del Postismo o la ingente labor experimental que han estado llevando Julio Campal y el grupo Problemática-63 durante los 60 ("Tampoco [creo] en la que se queda, también demasiado honestamente, en muestra de procedimientos reputados como poéticos o se aventura a renovarlos" (OP II 116)).²²⁹

Desde 1974, la poética de Núñez se apoya en la contradicción, al ser ésta una poética que no participa en un primer momento (antes de 1974) de los criterios poéticos de los Novísimos, sino que parte de y continúa con la tradición poética española más cercana, la de la *generación de los 50*. Sin embargo, después de 1974, su poética se ve arrastrada a aceptar el contexto cultural (poético) en el que se sitúa y se está produciendo, que es el de ser éste de renovación poética. Dicho contexto cultural tiene la característica del Arte poética²³⁰ como tema y problema.

Desde 1974,²³¹ Núñez comienza a entender el poema como espacio en el que su contenido/tema niega

²²⁹ Los corchetes son míos.

²³⁰ Para otros metapoesía: "reflexión gozosa sobre el mismo proceso creativo" (Juan CANO BALLESTA 1994: 148).

²³¹ Pere Gimferrer en 1966, con *Arde el mar*, y Guillermo Carnero en 1967, con *Dibujo de la muerte*.

que la forma poética sea de naturaleza histórica o que esté influida por ésta, afirmando de esta manera la exclusividad de su naturaleza lingüística, lo que indica que cualesquiera valoraciones que se hagan de dicha forma, se harán siempre mediante criterios lingüísticos y no extralingüísticos (históricos). Por tanto, la historia, literaria o no, es desechada por Núñez. Además, esta forma poética entra en conflicto, en discordia con la sustancia (contenido→ tema) del poema. Forma y contenido poéticos parecen converger en una misma intencionalidad: suscitar la emoción a través de la palabra poética como instrumento fundamental, de un Arte poética (metapoesía) análogo de poesía²³² más allá de sus límites, de su dibujo o de su fisonomía (José ORTEGA Y GASSET 1965a: 124).²³³

Esta analogía entre Arte poética y poesía no es nueva, ya fue planteada por un prerromántico como Friedrich Schlegel: "tampoco puede hablarse de la poesía sino por medio de la poesía" (SCHLEGEL 1994: 96). Más próximo a Núñez que Schlegel, está Bécquer, que, en una de sus *Cartas literarias a una mujer*, concretamente la segunda, afirma que "siento, sí, pero

²³² Me parece interesante aludir aquí a unas palabras de Jenaro Talens en relación con la llamada *metapoesía*, cito su prólogo a la obra poética completa de Antonio Martínez Sarrión, *El Centro inaccesible (poesía 1967-1980)*: "la metapoesía no existe, o bien no existe la poesía: ambas son una y la misma cosa" (MARTÍNEZ SARRIÓN 1981: 60).

²³³ Me he apoyado aquí en unas palabras de José Ortega y Gasset dirigidas a los miembros de la Generación Poética Española de 1927, expresadas en su interesante libro de ensayos *Espíritu de la letra (1965)*: "Yo preferiría, sin embargo, que los jóvenes argonautas de la nave gongorina se complaciesen en limitar el entusiasmo. Sin límites no hay dibujo ni fisonomía" (ORTEGA Y GASSET 1965b: 124).

de una manera que puede llamarse artificial" (Francisco LÓPEZ ESTRADA 1972: 223). Asimismo, en la "Introducción sinfónica", el propio Bécquer alude al Arte (poética) como ciencia del vestir, y en la rima primera de su *Libro de los gorriones* ("Yo sé un himno grande y extraño") que dicho Arte ha de ser expresado a través la palabra poética.

Estas reflexiones de Bécquer son además el caldo de cultivo de la poética de Núñez. Conviene recordar por una parte que en su "Poética II", se decía que "la reflexión sobre la tarea poética nunca está de más y que esa propia reflexión no deja de ser materia poética" y, por otra, que "si la emoción o la visión no se transmiten no es culpa del hombre: es culpa del poeta, del artífice" (*OP II* 116). Pienso, por tanto, que desde su poética desde 1974, Núñez proyecta canalizar, mediante la palabra y a través de alguna forma poética concreta, que la poesía (= Arte poética, ya en 1974) emocione. Parafraseando los versos 1 y 2 de "Poética en abril" (*PS* 337-338), en los que se expresa que "La forma de un jardín no viene dada/ es la que da el jardín", la forma de un poema no viene dada (por criterios extralingüísticos), es la que da el poema a través de su proceso retórico, o, lo que es lo mismo, de su Arte poética.

a) *Cristal de Lorena* (1987).

Dos meses antes de su muerte, Núñez concluye la *plaquette* póstuma *Cristal de Lorena* (1987) (desde ahora *CRISTAL* 383-390), concretamente el 16 de enero de 1987.

Dejando a un lado *Fábulas domésticas* (1972), presentado a un premio literario, irónicamente, el primer libro (29 poemas (1967)) y esta *plaquette* (*Cristal de Lorena* (1987)) son, lejos de polémicas literarias, las dos únicas entregas que se publican en el mismo año de terminación.

Las dos secciones que conforman *Cristal de Lorena* (1987), "Cristal de Lorena" y "Cristal de Bohemia", se dividen ambas en tres poemas independientes, pero relacionados entre sí. En relación con estas secciones me interesa destacar las dos notas al pie que hace Núñez en cada una de ellas. En "Cristal de Lorena" se llama la atención diciendo que "Recibían este nombre unas láminas acarameladas de vidrio que los usos cortesanos del S. XVIII impusieron para la contemplación del paisaje, precedentes de las gafas de sol y que reciben su nombre de las atmósferas dulcificadas y cálidas de color que pintaba Claude Lorrain, Claudio Lorena" (CRISTAL 385). Mientras que en "Cristal de Bohemia" Núñez dice que "el cristal de bohemia es el falso topacio o cuarzo teñido de su color: la fragilidad de su materia y su rango de algo callado y mineral justifican el título y su empleo" (CRISTAL 388).

Lo único que me interesa subrayar de estas notas es que, por una parte, las láminas de cristal de Lorena servían como gafas, lo que me devuelve otra vez a los años 1967 y 1972, concretamente a poemas como "Canción" (29P 38-39) y "Prólogo a las fábulas domésticas" (FD 45). En estos, un elemento como las gafas servía para protegerse, irónicamente, de la

realidad, de la visión de ésta. Ahora ocurre lo mismo, Núñez está siendo coherente, sigue el viejo consejo de Horacio en su *Arte poética*: "Aut faman sequere aut sibi convenientia finge. scriptor" (HORACIO 1996: 545).²³⁴ Por otra parte, conviene señalar la falsedad del cristal de bohemia, porque es un falso cuarzo, aunque sea símbolo aquí de dureza y fragilidad para Núñez. Detrás de todo esto está la idea de que la verdadera realidad es falsa.

Moralmente, ante este falseamiento de la realidad, el yo se queda fuera del poema, aunque esté ahí, ya que se siente su presencia, es un yo omnisapiente, lo conoce todo. Esto se ve muy bien en "Lo que deslumbra hiere y sin embargo" (*CRISTAL* 385-386), porque el poema se inicia mediante un aserto seguido de una proposición explicativa: "Lo que deslumbra hiere y sin embargo/ es la herida quien presta su sangre y su dolor/ a la visión más alta (...)" (vv. 1-3). Estas expresiones parecen ser partícipes de la estructura de un discurso científico en la que el yo se deja fuera de la expresión. Por eso, como acertadamente señala Miguel Casado, *Cristal de Lorena* (1987) se sitúa en un tipo de lírica "de la pérdida, merced a la elusión del yo (...) su autoridad es del mismo orden que la que persiguen las ciencias" (CASADO 1999: 157).

Sin embargo, no comparto la idea que tiene Casado de *Cristal de Lorena* (1987), cuando afirma que esta *plaque*, comunicadora de una "contemplación

²³⁴ "Escritor, sigue la tradición o crea algo que tenga/ coherencia".

existencial del tiempo, esta poesía de la pérdida (...) no aparecen como fruto de una experiencia" (*Ibidem.*). La experiencia está ahí, realizada ya, está en la sección "Cristal de bohemia", concretamente "En el fondo del ojo el pasado se agrieta" (*CRISTAL* 388-389), en expresiones como "Ya basta con lo visto para iniciar un gesto/ de viaje" (vv. 2-4), o en otras como "el imborrable cerco de un orbe suplicante/ que no se sabe si no es visto/ y no se ve si no se sabe", que aparecen en la sección "Cristal de Bohemia", concretamente en "Lo que deslumbra hiere y sin embargo" (vv. 5-7), y que me devuelven a expresiones de 1974, específicamente a un poema como "(De no haber sido que...)" (*DS* 155-156): "me he fijado en la puerta/ que nunca vi y que tantas/ veces miré: jamás se abre" (vv. 3-5). *Cristal de Lorena* (1987) expresa el conocimiento. En 1987, Núñez ya tiene cuarenta y tres años de edad.

Los versos "Lo que deslumbra hiere y sin embargo/ es la herida quien presta su sangre y su dolor/ a la visión más alta (...)" no expresan, ni semántica ni sintácticamente, el objeto que deslumbra. Como decía arriba, el yo queda fuera, ahora también el objeto. La referencia a la "visión" del verso 3 es el "deslumbramiento de algo que hiere". Ese algo que, porque deslumbra, hiere, se introduce en la composición y en el discurso de manera impersonal, y lo hace a través de una locución, "Lo que", que hace imposible conocer qué es ese "algo", ese objeto. Aunque pienso que ese *algo* es toda la producción poética de Núñez hasta el 16 de enero de 1987. Producción que, obsérvese bien, pasa por el *ojo* como órgano decodificador de la visión. Cuando esta visión aparece en el verso 3, otra

locución, "lo que", también lo hace ("y el excesivo resplandor de lo que la mirada no merece" (v. 13)), y lo hace asimismo para apoyar un acto relacionado con la visión. La producción poética de Núñez se acaba interpretando como una forma que consigue revelar una clase de belleza que corroe y además "hiere".

Su producción poética, su lírica –espacio para una experiencia utópica, en libertad, ante una realidad tantos años represiva y violenta– es, ahora, en 1987, *herida*. Ésta, implícitamente, es su materialización: la forma poética. Núñez ha debido partir de la poética de Antonio Machado en algún momento ("La poesía es –decía Mairena– el diálogo del hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone" (MACHADO ²1982: 80)); pero se ha encontrado con que el diálogo del hombre –de Núñez, en este caso– con su tiempo está resquebrajado, es casi inexistente. A pesar de todo, pienso que en *Cristal de Lorena* (1987) se refleja el tiempo de un adiálogo, de un monólogo que finalmente no se queda dentro, sino que se expresa hacia afuera. Por eso la lengua poética de Núñez parece la de un "Robinsón postmoderno" que se resiste, y lo hace en medio de la realidad/isla, contemplando la visión ("En el fondo del ojo el pasado se agrieta,/ dormita como un pez no del todo real" (vv. 1-2)), pero protegida de ésta a través de los cristales, porque, como se afirma en "los elegidos para moradores" (CRISTAL 389-399), se está expuesto:

"a ser marcados por el rayo
a recibir estigmas de lo oscuro

por el reflejo de la propia fe:
que no es materia de visión aquello
que construye el deseo
como un pesado espejo que nos cierra el camino"
(vv. 6-11).

También esta forma poética que en definitiva es *Cristal de Lorena* (1987), es portadora de significado, no porque contenga, porque sea continente de contenido, sino porque ella misma es contenido, ya que le ha venido afectando tanto la realidad —desde 1967 a 1987—, que dicha forma, *Cristal de Lorena* (1987) (analogía de la representación de la verdadera realidad), se acaba viendo imperfecta, significativamente "hiperatrofiada". Por eso es tan difícil descifrarla, porque procede de un conocimiento dinámico, de un proceso de investigación o captación de la realidad, del que se impregna formalmente *Cristal de Lorena* (1987).

En *Cristal de Lorena* (1987) lo mirado y la mirada se terminan identificando mediante una forma poética abierta y activa. Abierta, porque su expresión poética lo permite. Hasta 1974, en *29 poemas* (1967), *Fábulas domésticas* (1972) y *Naturaleza no recuperable* (1972-1974), Núñez fue recogiendo las expresiones de desecho (materiales lingüísticos de derribo) de los medios de comunicación social, reciclándolas, porque pensaba, como un Harold Rosenberg, que estos materiales "desestetizaban" la forma poética final ("A pesar del énfasis en la realidad de los materiales utilizados, el principio común a toda clase de arte desestetizado es que el producto terminado, si lo hay, es de menos significación que los procedimientos que dieron origen

a la obra y de los que esta es el rastro" (cito por Daniel BELL 1977: 126)). Después de 1974, como le ocurrió al propio Rosemberg ("las cualidades estéticas son inherentes a las cosas, sean o no obras de arte. Lo estético no es un elemento que exista separadamente y que pueda ser eliminado por el artista a voluntad" (ROSEMBERG 1972: 28 y ss.)), acabó reconociendo la belleza de unos materiales lingüísticos independientemente del contexto del que procediesen.

En relación con todo esto resulta interesante la pregunta que se hace César Nicolás: "¿Cómo es posible que ahora, nada menos que entre 1979 y 1984 [y 1987], cuando los *novísimos* epigonales han caído en descrédito, cuando predomina entre muchos un nuevo purismo, una *bonita* poética del silencio, Aníbal Núñez ignore de nuevo las pautas, y siga a contrapelo, con poemas que recuerdan, al menos en apariencia aquellos de la primera fase *novísima*, y más, la temática decadente de sus epígonos? ¿Andaba despistado? ¿O, digamos que *asesorado*, trata de conectar con cierto público ya salir en una célebre editorial?" (NICOLÁS 1992: 12).²³⁵ Núñez no anda despistado, ni asesorado, ni trata de persuadir, lo que le ocurre a Núñez es que quiere ser coherente con la evolución de su propia lírica. Cito en este sentido a Andy Warhol: "Deberás conservarte igual en períodos en que tu estilo ha dejado de ser popular porque, si es bueno, volverá y una vez más será reconocido como una belleza" (WARHOL 1993: 69). Una *plaque* como *Cristal de Lorena* (1987) está obediendo a todo esto.

²³⁵ El añadido entre corchetes es mío.

La forma poética de *Cristal de Lorena* (1987) también es activa, porque permite ver la involución poética de Núñez. Antes de 1974, Núñez partió de las tesis de un Theodor W. Adorno, para el que "sólo mediante la "técnica" se actualiza en la poesía la intención del contenido" (AA.VV. (1982a): 59); aunque después de 1974 acabe recuperando y asimilando —en parte— las de un Gyorgy Lukács, para el que "si los medios artísticos y técnicos se convierten en el objeto absoluto, entonces se pierde su verdadera importancia y se vuelve nuevamente al arte unidimensional" (AA.VV. (1982a): 19). Digo "en parte", porque el primer período fue tan radical en Núñez, que en el de después de 1974, su forma poética ya no puede escapar a las transformaciones técnicas hechas en el primero a nivel de la expresión. Además, esos cambios se perciben ya como estilemas que han cuajado en su forma.

También la forma poética de *Cristal de Lorena* (1987) es activa porque ésta se expresa a través de un aspecto perfectivo, con el que se puede abarcar todo el acontecimiento que se trata en los distintos poemas que la componen, debido a ese estado dinámico que se manifiesta y que conforma la propia experiencia poética. Por tanto, no es extraño que del 13,7% de los verbos [por el 22,4% de sustantivos y el 7,5% de adjetivos] que integran *Cristal de Lorena*, sólo uno sea gerundio, y que además se refiera a la forma, cito los versos 8 y 9 de "Lo que deslumbra hiere y sin embargo" (CRISTAL 385-386): "Pero se va formando,/ óxido de la vida, otoño de la idea". Que la forma en formación a que se refieren estos sea asimismo "un cristal ambarino" (v. 11), como cualidad primordial del cristal

de Lorena, no me parece relevante, ya que detrás de un tema tan rebuscado –tan *novísimo*– como es el de las láminas acarameladas del vidrio de Lorena en el siglo XVIII, subyace, lejos de la distracción temática, la verdadera intencionalidad de Núñez en esta *plaque*: que la forma poética, en su imperfección, sea la expresión de un sentido poético epistemológico.

Más allá de lo que traten los seis poemas que conforman *Cristal de Lorena* (1987), este libro se analiza como una forma imperfecta de valor estético que trata de expresar el tema de la imposibilidad poética para acceder a la verdadera realidad. Alejado de las elucubraciones de Carlos Bousoño (“en vez de darse una emoción que busca un concepto o tema” es “un concepto o tema quien busca una adecuada emoción” (BOUSOÑO 1985b: 395)), y que un Guillermo Carnero recoge en su poética, Núñez, sin embargo, confirma el espacio vacío en *Cristal de Lorena* (1987). Dicho espacio vacío es trasunto de las ruinas; RUINA como forma del poema. Quizá Núñez sea conocedor de las tesis de una Susane K. Langer, cuando ésta afirmaba ya en 1953 que “la polaridad de sentimiento y forma es en sí misma un problema, pues la relación entre los dos “polos” no es realmente “polar”, esto es, una relación entre positivo y negativo, ya que sentimiento y forma no son complementos lógicos” (cito por José FERRATER MORA 1994: 1379).

Sin yo, sin voluntad, parece que la forma –en *Cristal de Lorena* (1987)– se va expresando a través del azar, interpretándose sin una finalidad y sin un esquema preconcebido, de ahí las estructuras estróficas

tan amorfas a que se llega en este libro, lo que me hace recordar las palabras de Mark Rothko, pintor del Expresionismo Abstracto: "Pintes como pintes un cuadro grande, estás en él. No es algo que controles" (Nikos STANGOS 1986: 169).

La expresión, la forma poética de *Cristal de Lorena* (1987), acaba representando el caos y lo abigarrado de una realidad imposible de acceder. Aunque el conocimiento intenta su acceso a través de la experiencia poética, es una acción ésta compleja, como difícil es también su expresión, de la que es sin duda su calco. De ahí que la principal característica que veo en *Cristal de Lorena* es que la expresión poética puede parecer no estar a primera vista demasiado organizada. Esto es así porque se trata de que la forma poética corra paralela al objeto, al "hipertema" de *Cristal de Lorena* (1987): que el tema exprese el intento de obtención de una forma poética representativa y muy expresiva de su objeto, la experiencia poética, analogía de la verdadera realidad, "lo imposible". Por eso pienso que muchos de los versos de *Cristal de Lorena* (1987) aparecen en el decurso de cada poema como claros ejemplos de oraciones complejas, en donde las estructuras sintácticas se relacionan muchas veces entre sí, y lo hacen de las dos únicas maneras posibles:

1., a través de la yuxtaposición equivalente al asíndeton, sin que aparezcan los nexos explicativos o adversativos que debieran relacionar estas estructuras sintácticas, sustituidos por los dos puntos o por los paréntesis ortográficos, cito por ejemplo "Lo

que deslumbra hiere y sin embargo" (*CRISTAL* 385-386): "todo más llevadero a los ojos: [porque] los años/ los que atesoran son esas mieles celestes" (vv. 17-18). Lo mismo ocurre en "Los elegidos para moradores" (*CRISTAL* 389-390): "entre la adulación y el oferente/ [porque] (de lo contrario víctimas seremos/ y no sus portadores)" (vv. 14-16).²³⁶

2., o mediante la coordinación y la subordinación, cuando aparecen nexos que muchas veces evidencian el exceso de hipérbaton al que es muy dado Núñez, o haciendo desplazamientos sintácticos de las prótasis condicionales, adelgazando significativamente la subjetividad del poema, lo que termina ratificando el aspecto científico de las composiciones de *Cristal de Lorena* (1987), cito los siete primeros versos de "Lo que deslumbra hiere y sin embargo":

Lo que deslumbra, hiere y sin embargo
es la herida quien presta su sangre y su dolor
a la visión más alta: deja huellas
el paisaje exaltado
el imborrable cerco de un orbe suplicante

que no se sabe si no es visto
y no se ve si no se sabe
(*CRISTAL* 385-386)

y que, a través de un proceso transformativo, quedarían así:

"Cuánto deslumbra, hiere y
la herida es la que presta su sangre y su dolor

²³⁶ Los corchetes y las cursivas son míos.

a la visión más alta, sin embargo deja huellas
el paisaje exaltado
como el imborrable cerco de un orbe suplicante
que si no es visto, no se sabe
y si no se sabe, no se ve"

Otras veces, inclusive, cuando aparecen los nexos, lo hacen de manera que Núñez parece querer expresar cómo y de qué modo se expresan los materiales lingüísticos, porque estos vienen a ser el supertema, el objeto de *Cristal de Lorena* (1987), ya que el cómo es el sujeto (desaparecido el yo)/objeto de esta *plaque*, cito "Filtro del entusiasmo" (CRISTAL 386-387):

"Si se quiebra -materia delicada- perdura todavía
como un gesto aprendido
cual un útil perfecto que en su función se agota.
Su fractura violenta
(imposible juntar lo que sólo fue unido)
no hace sino insistir en su eficacia."²³⁷
(vv. 22-27)

En la estrofa de "Filtro del entusiasmo" transcrita, el conjunto de nexos comparativos que aparecen, no lo hacen para subrayar el contenido de lo que se dice, sino para revelarse a sí mismas como a), acepción ("como"), y b), como cultismo ("cual"). Por tanto, la comparación ya no es sólo sintagmática, sino también semántica.

Dentro de la poética de Núñez, la contradicción y la ambigüedad (sea de la forma que sea) son relación y figura que se perciben como instrumentos

²³⁷ La cursiva es mía.

cuya función es extrañar la expresión y las propias estructuras gramaticales. Consigue con ello que su última lírica se observe muy agramatical. Dicha agramaticalidad se ve a través de su incapacidad para construirse (en) enunciados completos, legibles sintáctica y semánticamente, sin ofrecer deficiencias, resistencias o disfunciones. Es, por tanto, parte de una destrucción y asimismo forma de la destrucción.

Además, pienso que si Núñez escribe en "Filtro del entusiasmo" acerca de una "fractura violenta" de la materia delicada de que se supone está formado el "filtro del entusiasmo" (v. 1) —el cristal de Lorena—, lo hace, porque, aparte de la semántica (informadora de la acción de fracturar), también se va a producir otra fractura en el plano formal del poema, en el propio discurso poético. Aunque esta vez la fractura es sintáctica, porque consiste en la inclusión de una expresión parentética ("(imposible juntar lo que sólo fue unido)" (v. 16)), que rompe la lógica del discurso. Así, es "imposible" juntar por una parte el cristal de Lorena una vez roto (→ semántica, temáticamente), pero, por otra, también es "imposible" juntar el verso a los otros cuando no es de la naturaleza de la estrofa (→ sintaxis, formalmente).

Todo esto es lo que viene a decir la poética de Núñez desde 1974, cito su "Poética I": "un poema resultado de la suma de versos estupendos uno a uno puede y debe ser un fracaso" (OP II 115). Núñez parece querer decir que la naturaleza del objeto —"hipertema"

de la forma poética, su expresión— es la comunión de sus partes, no la anexión.

Cristal de Lorena (1987) está sin un yo, forma vacía, culmina toda una experiencia de la realidad. Su objeto es la representación de una expresión poética como proceso, cristalizado a través de unos recursos retóricos, que los termino interpretando como verdaderas constantes estilísticas de la lírica de Núñez, como sus estilemas.

Así, en el plano sintáctico aparecen por ejemplo expresiones parentéticas (“(imposible juntar lo que sólo fue unido)” {en “Filtro del entusiasmo” (v. 26)}; elipsis (“todo más llevadero a los ojos: [pues] los años [son] los que atesoran [y] son esas mieles celestes” {en “Lo que deslumbra hiere y sin embargo” (vv. 17-18)}; sobreabundante complejidad y escasez de simplicidad sintácticas, —de hecho sólo he podido ver un único ejemplo de oración simple— (“Herrumbre o polvo viejo/ habrán de interponerse/ entre la adoración y el oferente” {en “Los elegidos para moradores” (vv. 12-14)}; y, por último, el hipérbaton (“los años/ los que atesoran son esas mieles celestes” {en “Lo que deslumbra hiere y sin embargo” (vv. 17-18)}).

En el plano semántico aparecen gerundios (“Pero se va formando (...) un cristal ambarino” {en “Lo que deslumbra hiere y sin embargo” (vv. 8 y 11)}; y un alto porcentaje de verbos reflexivos, un 15,5%, del tipo *se + V* por una parte y, por otra, el de los verbos marcados por la negación, *no + V*, con un 18,7%, (“no

se ve", "no se sabe", "no llegó", "no merece", "no se desiste", "no poder tenerlo", "nadie puede descifrarlo", "no muestran", "imposible juntar", "no hace sino insistir", "no dura", "no es materia", "no ha de alimentarse", "no podemos ir" y "no recordarlo").

Todo esto confirma, por un lado, la enorme coherencia poética de Núñez hasta el final de su producción poética y, por otro, que todos sus estilemas acaban representando ese yo inexistente dentro de una forma poética muy expresiva de la vaciedad. Por eso en *Cristal de Lorena (1987)* se observa una predominancia absoluta del plural de la 3.^a persona del presente de indicativo, con la que se subraya que su forma poética está en un tiempo presente que hace posible que se la interprete sin pasado y sin futuro, con un aspecto inacabado y un modo indicativo que no indica intervención subjetiva alguna por parte de Núñez. de esta manera, la forma poética termina expresando lo estático y no tanto lo dinámico, el conocimiento deja paso así a la sabiduría. Por último, el compromiso con el lenguaje citado por Núñez en su "Poética II", lo objetivo, no lo subjetivo, será su yo. Un miembro de su misma generación, la *generación del 68*, Félix de Azúa, lo ha expresado de manera parecida en "Este vacío es su propio vacío. En todo lo que intenta", de *Edgar en Stéphane (1971)*:

Este vacío es su propio vacío. En todo lo que
intenta
llenar con su vacío.

Que rodea este vaso. Que envuelve el edificio.

El vacío interior de vaso y edificio: eres tú mismo.

(AZÚA 1979: 81)

Parece confirmarse, por tanto, que la poética de Núñez antes de 1974 parte del vislumbre estructuralista de que el lenguaje es susceptible de poder ser tratado como un producto más de la cultura total de la sociedad (Claude LÉVI-STRAUSS 1987a: 75 y ss.), derivando, tras 1974, hacia una poética muy personal, en la que predomina fundamentalmente el individualismo, el artificio y la falta de compromiso, engrosando las filas de una poética general, muy contextualizada, del culturalismo y del Arte poética. Percibiéndose *Cristal de Lorena* (1987) como el último estadio poético de esta poética. La imagen "óxido de la vida, otoño de la idea" (v. 19), de "Lo que deslumbra hiere y sin embargo" (CRISTAL 385-386), refleja esto, ya que tras la experiencia y su resultado [la ruina de un yo apenas perceptible en la forma poética, el proceso nunca acabado, abierto y utópico], *Cristal de Lorena* (1987) consigue hacer revelar un espacio vacío, un *ethos* gestante en el que, como señala Jaime Siles, "Poetizar es un acto de Realidad y lenguaje: (...) devolver la realidad a la Realidad" (José BATLLÓ 1974: 325). Aunque eso sí, en el contexto cultural (poético) de los años 80 la palabra poética de Núñez se muestra ya con claros síntomas de impotencia y cansancio poéticos/vitales. Esto es evidente en "En la cansada frase cabe" (CLAVE 342-343):

En la cansada frase cabe
todo el horror no es acontecimiento
el canto ni aventura sólo hay júbilo

como un punto de luz casi extinto en lo sórdido.

Cuando es inconfesable lo que los ojos narran
nada es trivial. Qué objeto no supera
la palabra más alta la más alta leyenda

Y si se pliega, exiguo, el discurso ante el sueño
aceptando que el alba dispensará de un golpe
otra puerta a la voz
acaso sea posible que la ceniza tiemble

que los posos del día te recuerden que hubo
tiempo más luminoso y que por la palabra
tú mismo remontaste esa corriente
—qué glaciario no es un río— que te enmudece ahora.

Lo mismo que en "Oración" (PS 372-373):

"Estoy cansado, tú, incansable:
quiero verme en la orilla si no es posible como
quien habla de centellas con flexible sonrisa,
contemplador del agua, las bestias y los hombres..."
(vv. 9-11)

Por otra parte, la muerte está ya muy presente y predomina también contextualmente, algo que se aprecia con enorme claridad en un soneto de 1986, "Morir soñando, sí, más si se sueña", a la muerte de un amigo:

Morir soñando, sí, mas si se sueña
Ilusión es la muerte, fe la vida,
Guerra la paz; y si la paz se olvida
El tiempo al fin de eternidad se adueña.
La desgana de ayer ¿qué nos enseña
Deshaciéndose en hoy? Abierta herida
El empeño de hacer que la aprendida
Ventana dé al vacío que se sueña.
No se matan los sueños con la muerte.

¿A qué representaría con tal ceño?
Morir es aprender lo ya sabido,
Vivir la vida no es negar la suerte.
No sabemos, Miguel, si es que te has ido
O sigues con nosotros en el sueño.
(OP II 60)

Poetizar, sí, o mejor —en el caso de Núñez—
“literaturalizar”. En *Cristal de Lorena* (1987), Núñez,
aunando cosmovisiones barroca y romántica, lo expresará
extraordinariamente a través de dos poemas: uno, frágil
y duro como el cuarzo (“La piedra más perfecta, más
antigua” (CRISTAL 387)), el otro, su calco, pero del
proceso (“Lo que no dura, aquel objeto subalterno”
(CRISTAL 390)):

La piedra más perfecta, más antigua,
es para ti, Señora:
pulida reaparezca en los sembrados,
retirada la nieve.
(CRISTAL DE LORENA)

Lo que no dura, aquel objeto subalterno
se hace mostrar, se oculta
lo menos transitorio: es la burla continua que
mantiene
despierta la pupila, tenso el arco.
(CRISTAL DE BOHEMIA).

CONCLUSIONES

Con este trabajo me he propuesto la ordenación y contextualización de los materiales poéticos de Aníbal Núñez, producidos durante los años 60, 70 y 80 del siglo XX, y realizar un análisis crítico.

Mi investigación a lo largo de nueve años ha consistido en un rastreo de material llevado a cabo en archivos, bibliotecas y hemerotecas públicas, y especialmente en fondos bibliográficos como los de "Leopoldo de Luis" y "José Luis López Aranguren", de la Universidad Carlos III de Madrid (Getafe). También las bibliotecas de particulares amigos de Aníbal Núñez han sido fundamentales en esta labor de búsqueda, destacan las de José García Martín y Ezequías Blanco.

Ello me ha permitido ir accediendo a fuentes de primera mano, a primeras ediciones de libros hoy descatalogados, imposibles de conseguir, ni siquiera en librerías de viejo. Es el caso por ejemplo del primer libro de Aníbal Núñez, *29 poemas*, autoeditado juntamente con Ángel Sánchez e impreso en la imprenta salmantina Artes Gráficas Vítor en diciembre de 1967. O a fuentes de segunda mano, concretamente a publicaciones periódicas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Ínsula*, *Revista de Occidente*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, etcétera, donde el debate y la crítica poética, política y estética eran continuos en sus páginas. Inclusive, estas discusiones han acabado constituyéndose en fuentes de primera mano debido a la revelación de las polémicas del momento. Así ocurre con la entrevista que Ramón L. Chao le hizo a Núñez ("Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad"), reproducida en

la revista *Triunfo* el 17 de Junio de 1972, con motivo de la publicación de su libro *Fábulas domésticas*.

Tengo que hacer especial mención a una fuente que sobresale por encima de todas, la impagable edición de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, *Aníbal Núñez. Obra poética I y II*. Esta edición crítica publicada por Ediciones Hiperión en octubre de 1995 tiene la particularidad de haber reunido por primera vez no sólo la poesía de Núñez –editada o inédita–, sino sus traducciones (Propertio, Catulo, Rimbaud, Mallarmé, etcétera) y sus interesantes escritos sobre poética. Por eso acabé citando la obra poética de Núñez por esta edición, no sólo por comodidad, sino también en reconocimiento de la importante tarea de recopilación hecha por sus editores. No obstante, siempre tuve en cuenta en mi trabajo las ediciones originales de los libros de Núñez (Llibres de la Sirena, Libertarias, Pre-Textos, Hiperión, La Centena, Diputación de Salamanca, Balneario escrito, Cuadernillos de Madrid, Espaço/Espacio Escrito, Editora Regional de Extremadura y Newman/Poesía), cuya referencia ha sido importantísima para poder establecer cualquier cambio en relación con el primero de los objetivos de este trabajo: la ordenación de los materiales poéticos de Núñez.

La lectura y el cotejo de todo este material, ingente y disperso, influyó en la compra de ficheros en los que, a través de fichas, he ordenado y clasificado toda la información. Estas fichas acaban señalando cuál ha sido mi metodología, que no ha sido otra que ir trabajando el objeto de estudio, la obra poética de

Aníbal Núñez, a partir de círculos concéntricos conectados entre sí a través del criterio de la analogía y de la diferencia.

En un fichero dividido en varias secciones, fiché los poemas de los libros de Aníbal Núñez y aquellas otras composiciones suyas (editadas o inéditas) que quedaron fuera de libro y que me parecían interesantes. Cada una de estas fichas apuntaba temas fundamentales y los elementos formales más destacados. Como es lógico, estas fichas temáticas han constituido el núcleo principal de mi estudio, porque terminaban planteándome ideas, hipótesis o direcciones de trabajo desde su propia poesía.

Concretamente, a través de estas fichas temáticas, se me imponía la orden de fichar en otra sección las distintas lecturas de libros y artículos críticos sobre la obra poética de Aníbal Núñez, así como la necesidad de creación de nueva sección cuyas fichas, de autores y citas, me irían permitiendo tener una mejor perspectiva del panorama poético español en el que Núñez estaba desarrollando su producción poética. Así, hice fichas de los libros y las opiniones sobre poesía más relevantes de los autores coetáneos y contemporáneos a Núñez, y, paralelamente, en las fichas de trabajo de otra sección, fui estableciendo también diferencias y analogías temáticas y formales entre la poesía de Núñez y la de sus compañeros de generación y la de otros poetas de generaciones precedentes.

Asimismo creé fichero aparte dedicado a recoger en varias secciones (historia, sociología, política, estética, crítica literaria) todas mis

lecturas hechas en relación con el segundo objetivo de este trabajo: la contextualización de los materiales poéticos de Aníbal Núñez. Esto fue imprescindible para poder situar su producción poética en un tiempo concreto y determinar en qué medida aquélla estaba siendo afectada por unos hechos y unas circunstancias (nacionales o internacionales) de muy diversa índole.

Este trabajo de fichar ha marcado mucho el proceso posterior de redacción. Hay que tener en cuenta que la obra poética de Aníbal Núñez aparece como un *corpus* muy desordenado, circunscrito a un "clima de incomprensión que ha presidido siempre la recepción de esta obra, y el hecho consiguiente de que se encuentre hoy en su mayor parte inédita o agotada" (*OP 18*). Reitero mi agradecimiento a los editores de Aníbal Núñez. Obra poética I y II, Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, porque su edición, en su afán ordenador, me ha puesto en la dirección adecuada y proporcionado unas claves sin las cuales hubiese terminado cometiendo bastantes errores.

Ordenación y contextualización han sido los dos únicos propósitos a los que se encaminaban las sucesivas redacciones que he tenido que llevar a cabo para formular mi tesis. Asimismo, y teniendo siempre como punto de partida mis fichas, la revisión y corrección constante de mi escritura ha ido consiguiendo cristalizar una redacción final, un trabajo dividido en cinco capítulos.

Estos cinco capítulos de mi análisis demuestran finalmente que entre 1939 y 1953 se produce el nacimiento de una importante cantidad de nuevos

poetas, entre ellos Aníbal Núñez San Francisco, nacido el 1 de noviembre de 1944 y fallecido el 13 de marzo de 1987, por lo que lo acabo adscribiendo a la *generación del 68*, de la que es su eje fundamental, mientras que Pedro Gimferrer sería su epónimo, entre personalidades como Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, Clara Janés, José María Álvarez, Antonio Carvajal, Félix de Azúa, José-Miguel Ullán, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Jenaro Talens, Guillermo Carnero, Leopoldo M.^a Panero, Jaime Siles y Luis Antonio de Villena.

Esta nueva generación comienza a escribir y publicar su poesía en los años 60. De marzo de 1965 datan los primeros poemas publicados de Aníbal Núñez: "Trayecto" y "Parábola", escritos el 15 de diciembre de 1963 y el 30 de noviembre de 1964 y publicados en Salamanca, en la revista de poesía *Álamo*, editada por el Aula de poesía del servicio de Educación y Cultura Organización del Movimiento. Aunque es en 1967, con la edición no venal del libro *29 poemas*, cuando Núñez empieza realmente su producción poética, a los veintitrés años de edad. Ésta acabará a los cuarenta y tres, con la publicación póstuma de la *plaquette Cristal de Lorena* en 1987, año también de su muerte.

Aníbal Núñez escribe poesía a lo largo de veinte años, de 1967 a 1987. Entre libros, *plaquettes* y poemas largos, su obra poética consta de dieciséis títulos. En ella he distinguido dos períodos: a), de 1967 a 1974, y b), de 1974 a 1987. El año clave es 1974, porque es el año de mayor producción poética: a los treinta años de edad escribe cuatro libros y

empieza cuatro más, que terminará años más tarde. Lo que demuestra que Núñez entiende su producción poética como obra en marcha, abierta.

El primer período abarca tres libros: *29 poemas* (1967), *Fábulas domésticas* (1972) y *Naturaleza no recuperable* (1972-1974). Estos libros tienen en común el compromiso, la solidaridad con unas circunstancias. Se ofrecen como instrumentos de protesta, y sus poemas responden como fórmula de contestación contra la situación actual española y mundial. Los temas que en ellos se tratan son los de la represión, la violencia y el amor, que entroncan con la poética social-realista de la llamada *generación del 36* (Gabriel Celaya, Blas de Otero fundamentalmente), cuyos miembros están en plena edad de predominio social y poético entre 1967 y 1974.

Asimismo, dentro de la temática social, Aníbal Núñez cultiva temas como los de la sexualidad, la mujer y la naturaleza en esta primera etapa. Estos temas son nuevos, provienen de ese estado de contestación social generalizada, concretamente del clima de opinión que manifiestan las jóvenes generaciones ante la realidad, y que se concreta en la aparición de nuevos movimientos sociopolíticos (contraculturales), como el pacifismo, el feminismo y el ecologismo. Desde ellos se combate al poder establecido y el mercantilismo y el consumo del sistema del Estado del bienestar, negando la guerra, la enajenación de la mujer y la destrucción de la naturaleza. Es ésta una nueva sensibilidad que dice "no" al *Establishment*, a su moral, a sus normas.

Todos estos nuevos contenidos filtran a los versos de *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)*. Sin embargo, aunque estos tres libros parezcan partir de las poéticas de un Celaya ("La Poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo") o de un Otero ("A la inmensa mayoría"), y de sus respectivos libros *Cantos íberos (1955)* y *Pido la paz y la palabra (1955)*, lo cierto es que los libros de Aníbal Núñez participan ya de una desconexión de la llamada *poesía social*.

La desvinculación de la poética social-realista de la *generación del 36* por parte de Aníbal Núñez se produce en el nivel de la expresión, en la forma, a la hora de abordar los contenidos de su poesía. En este sentido, el tratamiento formal de estos conecta con las poéticas de algunos poetas de la *generación de los 50*, concretamente con las de José Agustín Goytisolo y Ángel González, desarrolladas en libros como *Salmos al viento (1958)* y *Grado elemental (1962)*, respectivamente, en relación con la fábula y su intención irónica. Estas poéticas aportan la idea de poema como espacio de conocimiento y experiencia personal, que parte de las críticas de Carlos Barral (*generación de los 50*) a Carlos Bousoño (*generación de posguerra*) en abril de 1953, a través del número 23 de la revista *Laye*, en relación con la polémica de si la poesía es o no comunicación. Lo mismo que de los artículos "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" y "Poesía y conciencia. Notas para una revisión", de Enrique Badosa y Antonio Gamoneda, de 1958 y 1963, respectivamente. En 1971 José Ángel Valente publica una reunión de artículos (entre

ellos, "Conocimiento y comunicación" [escrito en 1957 y publicado por primera vez en 1963, al frente de los poemas recogidos por Francisco Ribes en *Poesía última*]) bajo el título *Las palabras de la tribu*, que pienso que Núñez ha tenido que leer. Como ha leído ya *Treinta y siete fragmentos* (1971).

En 1967, cuando Aníbal Núñez se autoedita juntamente con Ángel Sánchez 29 poemas, él es consciente de todas estas polémicas generacionales, lo mismo que de sus poéticas, porque las recoge, pasan a sus tres primeros libros, desechando así una idea de poesía cuya lengua literaria sólo cumpla una función referencial y conativa. Parte Núñez de la tradición española más cercana, que enriquece y actualiza. Su formación filológica (francés, inglés) se lo permite. Es éste, por un lado, un comienzo crítico, con fuertes motivaciones políticas y sociales. Lo prueba el hecho de que Núñez, como Gabriel Celaya con *Una temporada en el infierno* (en 1972), también está traduciendo en este período la poesía de Arthur Rimbaud, concretamente *Poesías (1870-1871)*, cuyo pretexto -político- es la celebración en 1971 del Primer Centenario de la Comuna de París (marzo/mayo de 1871): "Poética del futuro que, días antes de la inesperada -por Rimbaud- caída de la Comuna, el poeta creía ya al alcance de la mano. Futuro que aún esperamos (...)" (OP II 329).

Por otro lado, esta actitud de poeta civil, de carácter moralmente progresista (Aníbal Núñez traduce a John Cornford, Jack Lindsay, Archibald MacLeeish, Geoffrey Parsons y Blanaid Salkeld, poetas anglo-norteamericanos, brigadistas internacionales que

lucharon al lado de la República en la Guerra Civil Española), aunque sea constante a lo largo de su producción poética y recuerde mucho el compromiso político de un Luis Cernuda o de un Miguel Hernández, corre paralela a esa otra actitud de desconexión del social-realismo de la poesía de posguerra. Poemas testimoniales como "Trayecto" (OP II 48), existencialistas como "Parábola" (OP II 47) y políticos como "Soneto grisáceo" (OP II 63), de 1964, 1963 y 1969 respectivamente, acaban siendo rechazados, no terminan conformando ninguno de sus tres primeros libros.

Sin embargo, en dichos poemas ("Trayecto", "Parábola", "Soneto grisáceo") y en las composiciones de *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* se apuntan ya unos nuevos modos de expresión. Es el caso del YO, que Aníbal Núñez recupera de la poesía de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, un yo omnisciente que utiliza la ironía como fórmula de alejamiento y oposición de/a la realidad: la dictadura del general Francisco Franco. Algo que procede de las poéticas ya citadas de José Agustín Goytisolo y Ángel González.

Como el régimen autoritario de Franco no permite la libertad de expresión, anulada a través de la censura [que Aníbal Núñez sufrió: tres poemas de *Fábulas domésticas (1972)* fueron censurados ("Tríptico de la infancia", "Sobre la oscura faz de la madera" y "Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión")], la palabra poética de Núñez en sus tres primeros libros se revela fundamental, porque se dirige hacia la búsqueda de la polisemia, quiere

escapar de lo denotativamente informativo, del control. Para esto se enuncia el símbolo (por ejemplo el *muro*, en "Te dijera de veras alegría", de *29 poemas (1967)*), que aparece para enfrentar binomios como opresión/libertad, ciudad/naturaleza, progreso/tradición, sobre los que se articulará su producción posterior, y que en *29 poemas (1967)*, *Fábulas domésticas (1972)* y *Naturaleza no recuperable (1972-1974)* se formulan a modo de premisas, constituyéndose en ejes de su poética.

Aparte de la ironía, también aparece en los tres primeros libros de Aníbal Núñez el tono burlesco de la fábula, del que se sirve para seguir rechazando la realidad hostil que le toca vivir, distanciándose de ella, cumpliendo una función de trasgresión sociopolítica. Otra forma de rechazo es la utilización de la trascendencia de la elegía, de su orden clásico (ritmos hexámetros→ endecasílabos), que contribuye a socavar y manifestar estructuras y expresiones modernas que se perciben ya agotadas (elipsis, metáforas lexicalizadas, sinestesias, etcétera, procedentes de la expresión publicitaria). Asimismo, el mito surge para llenar un vacío, para ordenar el caos de un contexto cultural en el que sólo impera lo *kitsch* como categoría del mal gusto.

Aunque Aníbal Núñez posee una profunda formación clásica (griego, latín sobre todo) que le lleva a traducir las *Elegías* de Propertio en abril de 1974, él, de 1967 hasta esta fecha fundamental de 1974, no comparte el esteticismo de la poética propuesta por el epónimo generacional, Pedro Gimferrer, en *Arde el*

mar (1966). Evita la polémica surgida tras la publicación de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). En 1972 intuye que ese esteticismo es sólo un valor más del estilo de la *generación del 68* y que esa polémica es una estrategia comercial de la casa editora Seix-Barral.

Comparte en este primer período con los Novísimos elementos *culturalistas* (en *Naturaleza no recuperable* (1972-1974) aparecen referencias a la pintura de Watteau y Fregonard), y surgen asimismo expresiones persuasivas provenientes del lenguaje periodístico, publicitario o de la propaganda política en *Fábulas domésticas* (1972). Sin embargo, estos elementos y expresiones tienen un interés moralizador: canalizan, en el nivel de la expresión, lo no decible. Cultismos y expresiones paraliterarias, latinismos y extranjerismos, arcaísmos y acronimias, todo se encaja en la expresión poética de Aníbal Núñez a un mismo nivel lingüístico, cuaja en una sintaxis suelta que organiza el mensaje subjetivamente. Son restos, materiales de derribo de la sociedad post-industrial que su lírica recupera a través del *collage* y el *pastiche*. Cumplen una función emotiva y metalingüística: negar y reflejar un tiempo de crisis donde la cultura de la élite tiene que convivir con la cultura de masas. Frente a todo esto, frente al código del poder en definitiva, Núñez busca el suyo propio. Góngora, como en la *generación del 27*, es restituido (*manzanas son de tántalo y no rosas* (OP 27), aunque de otra forma, menos irracional.

La poesía de Aníbal Núñez en esta primera etapa acaba siendo así una lírica contra el poder, contra el sistema capitalista de mercado, cuya apoyatura es el consumo, capaz de situar en un escaparate y a la misma altura las *Geórgicas* de Virgilio y los tebeos de superhéroes (Superman, Batman, etcétera) de la Marvel estadounidense. Viejos y nuevos tiempos se entrecruzan y chocan. El clima político de la guerra de Vietnam, del Mayo francés del 68 y de la Primavera de Praga está muy presente en estos tres primeros libros.

El segundo período engloba trece títulos: *Estampas de ultramar* (1974), *Casa sin terminar* (1974), *Definición de savia* (1974), *Figura en un paisaje* (1974), *Taller del hechicero* (1974-1975), *Cuarzo* (1974-1979), *Alzado de la ruina* (1974-1981), *Clave de los tres reinos* (1974-1985), *Cuarzo [manuscrito]* (1976), *Primavera soluble* (1978-1985), *Trino en estanque* (1982), *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* (1984) y *Cristal de Lorena* (1987).

No menos importante es el enorme trabajo de traducción llevado a cabo por Aníbal Núñez entre 1974 y 1987. En estos años traduce a los clásicos (Propertio, Catulo, Horacio, Tibulo) y a poetas como Rimbaud, Mallarmé, Nerval y Eugenio de Andrade. Su extraordinaria formación filológica le lleva a ver en la traducción una práctica, la mejor, para ejercitar sus facultades poéticas, y que acabará enriqueciendo su propia lírica. Algo que conecta con la intencionalidad de gran parte de los poetas de la *generación del 68*,

políglotas y traductores: una poesía culta y cosmopolita.

En este período el año 1974 es clave, con él se abre un paréntesis: el yo sigue desconectando de la realidad, pero esta vez a través del viaje, de la imaginación, tema central y exclusivo de *Estampas de ultramar* (1974). Aníbal Núñez se sirve del modelo rimbauldiano para esto, a quien ha traducido ya antes de 1974, no sólo *Poesías (1870-1871)*, también *Iluminaciones (1886)*. Los símbolos (*ala*), alegorías (*aves*) y arquetipos (*Ícaro*) que aparecen en libros como *Definición de savia (1974)*, *Figura en un paisaje (1974)*, *Alzado de la ruina (1974-1981)*, *Clave de los tres reinos (1974-1985)* y *Trino en estanque (1982)*, constatan esa desconexión, ese distanciamiento comenzado en su primer período a través de la fábula. El irracionalismo se confirma, pero éste es racional, sensato, lo prueba la escasez de metáforas y que el *collage*, cuando surge, siempre es fruto de la razón y no del azar, permitiendo el montaje, expresando la técnica: el Arte poética, que se convierte en uno de los temas fundamentales de esta nueva etapa, en libros como *Taller del hechicero (1974-1975)*, *Cuarzo (1974-1979)* y *Cuarzo [manuscrito] (1976)*. Concretamente, en *Cuarzo (1974-1979)*, la expresión "arte poética" termina siendo el título de uno de los mejores poemas de Núñez, "Arte poética" (297-298), con que se abre la primera sección de este libro.

Este nuevo período poético de Aníbal Núñez se adivina antítesis del anterior, predomina en él una poesía dialéctica y a la vez didáctica. *Definición de*

savia (1974) ocupa un lugar principal en esta segunda etapa, sobresale porque en este libro temas conocidos como el amor y la naturaleza se reformulan al lado de otros que se expresan por primera vez, como los de la belleza y las ruinas. A partir de este libro, el yo recupera un TU, el lector, a través de varios motivos clásico-barrocos: la música, en *Definición de savia* (1974), y la pintura (*ut pictura poesis*), en *Figura en un paisaje* (1974)). En relación con ellos, Núñez va cristalizando una moral sentida como impotencia, porque choca con el contexto sociopolítico de represión y control existente en España. Franco no fallece hasta 1975.

La preocupación por la estética, por la belleza aparece en *Definición de savia* (1974), concretamente en el poema "La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla" (175), pero se convierte en el tema central de *Figura en un paisaje* (1974) y *Cuarzo* (1974-1979), es parte de esa desconexión de la realidad. Al observarse el yo situado en un contexto sociopolítico (el franquista) poco propicio para la emancipación cultural de la persona, en el que predomina la opresión y represión de las libertades, el yo se decide a buscar, a través del viaje y la imaginación, nuevos entornos, topografías adecuadas para liberar la expresión, motivar al yo, que se concibe ya hecho de lenguaje. Por eso acude a las ruinas (mansiones, sepulturas, castros, cenobios, casas, etcétera), alegoría de un estado de ánimo, entre escéptico e irónico, de depauperación moral, en mitad de la naturaleza. En *Alzado de la ruina* (1974-1981) sobre todo, pero también en *Clave de los tres reinos*

(1974-1985), *Trino en estanque* (1982) y *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua* (1984), las ruinas, como el mito, inquietan, funcionan para señalar el conflicto: el pasado engloba un presente sin historia, que se desprecia por la crónica. Escapan al código del poder, pero no consuelan. Las ruinas, que entroncan con las del Luis Cernuda de *Como quien espera el alba* (1941-1944) y *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), acaban siendo una alegoría de la propia escritura: restos de nostalgia.

El amor tampoco consuela desde 1974. En libros como *Casa sin terminar* (1974) y *Taller del hechicero* (1974-1975), donde la emoción amorosa se revela intertextualidad interna, el amor plantea el conflicto a través de la ambigüedad, la anécdota y la impostura. El yo está y no está, es y no es, aparece/desaparece, lo mismo que los seres y objetos con los que se relaciona. Este yo es omnisciente hasta el final. Contempla la caída, el derrumbe. De 1974 a 1987, los antaño caídos materiales de derribo de la sociedad post-industrial pasan a ser escombros de Arte salmantino, de la ciudad, que la expresión lírica recoge. Aníbal Núñez rectifica, aceptando uno de los valores del estilo desechado antes de 1974: el culturalismo de los Novísimos. Ha llegado a la misma casa común —el lenguaje— por otro camino (campo traviesa, efecto de una causa: el individualismo), que nunca ha estado exento de una importante carga moral.

Ética y estética solidifican en *Cristal de Lorena* (1987), síntesis de una obra poética coherente, espejo donde se condensan las experiencias líricas de

Aníbal Núñez. En esta *plaquette* póstuma que es *Cristal de Lorena*, el tema del Arte poética (la metapoesía) consigue cristalizar, a través del símbolo, la *herida* del *ubi sunt*. Éste/ésta cumple una función poética: organiza, concentra la lengua de Núñez. Revela una FORMA, un poema que acaba siendo huella, signo ecléctico y abigarrado (donde las poéticas del Romanticismo, Barroco y Modernismo confluyen y conviven al mismo nivel de expresión). Los poemas de esta *plaquette* logran capturar el cambio, lo provisional de la lengua de Núñez escrita entre paréntesis, su poética del conflicto y de la contradicción. En sus silvas de verso libre [emblemas de altísima cultura] finalmente confluyen los lenguajes: son espacio de *eutopía*, *locus amoenus* reciclado y actual *-Primavera soluble-*.

Mi trabajo acaba confirmando así que la obra poética de Aníbal Núñez está estrechamente ligada al discurso de la post-modernidad. Aunque es verdad que Núñez parte, en su primer período (1967-1974), de una poética política, crítica con la cultura de masas, desde la que se manifiesta una idea de defunción del arte/poesía llevada a cabo por la sociedad moderna, industrial y de la información a través de la reproducción masiva de los objetos artísticos, lo cierto es que los libros de su segunda etapa (1974-1987) están escritos desde la conciencia de que se ha producido un cambio, una sensibilidad nueva, en la que lo serio y lo divertido, el futuro y la nostalgia, en fin, lo minoritario y lo mayoritario, se entrecruzan y coexisten a un mismo nivel. Y, pese a que Núñez en principio no acepte del todo dicha sensibilidad (ahí está el tratamiento irónico de sus contenidos para

demostrarlo), porque le produce vértigo y dispersión, y porque además entiende que el poema se convierte en objeto que acaba con la expresión individual de una persona, su poética, su obra termina participando finalmente de la novedad, ya que enuncia la perplejidad y asimismo plantea el conflicto: la crisis de identidad del yo y de la cultura de su tiempo. Por ello, la lírica de Aníbal Núñez San Francisco pide y refleja lo invisible, lo imposible y lo imperfecto. La fragilidad y la inutilidad como ética y estética de la libertad.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Werner (1981): *Diccionario de Terminología Lingüística actual*, Madrid: Gredos.

ACOSTA GÓMEZ, Luis A.(1989): *El lector y la obra*, Madrid: Gredos.

ADORNO, Theodor W. (1969): *Crítica cultural y sociedad*. (Traducción de Manuel SACRISTÁN), Barcelona: Ariel.

– (1971): *La ideología como lenguaje*, Madrid: Taurus.

– (1992): *Teoría estética*, Madrid: Taurus.

– y Max HORKHEIMER (1994): *La dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.

AGAMBEN, Giorgio (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos.

AGUILAR SÁNCHEZ, Antonio (1994): *Aspectos de poesía y poética en la lírica de Luis Antonio de Villena*, Málaga: (Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología y Letras) Universidad de Málaga.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1996): *La poesía de Ángel González*, Oviedo: Ediciones Nobel.

– (1997): *La poesía de Blas de Otero*, Oviedo: Ediciones Nobel.

ALBIAC, Gabriel (1993): *Mayo del 68. Una educación sentimental*, Madrid: Temas de Hoy.

- ALDANA, Francisco de (1985): *Poesías castellanas completas*. (José Lara Garrido (ed.)), Madrid: Cátedra.
- ALDECOA, Ignacio (⁷1981): *Cuentos*. (Josefina Rodríguez de Aldecoa (de.)), Madrid: Cátedra.
- ALEIXANDRE, Vicente (1983): *Historia del corazón*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (³1986): *Sombra del paraíso*, Madrid: Castalia.
- ALLÚE Y MORER, Fernando (1969): *Venecia y otros poemas*, Málaga: El Guadalhorce.
- ALONSO, Amado (³1986): *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (³1978): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos.
- (³1986): *Hijos de la ira*, Madrid: Castalia.
- (2000): *Antología Personal*, Madrid: Visor.
- ÁLVAREZ, José María (1971): *87 Poemas*, Madrid: Helios.
- (³1993) *Museo de cera*, Madrid: Visor.
- ÁLVAREZ PIÑER, Luis (1992): *Tres ensayos de teoría 1940-1945*, Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ-UDE, C. (1996): "Aníbal Núñez: "Un monumento vivo a la caída"", en: *Letra Internacional* 45 (Julio-Agosto), págs. 79-81.

AMORÓS MOLTÓ, Amparo (1989): *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Madrid: Universidad Complutense.

– (1982): "La retórica del silencio", en: *Los Cuadernos del Norte* 16 (Noviembre-Diciembre), págs.18-27.

– (1989): "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio", en: *Zurgai* (Diciembre), págs. 18-20.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1984): *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid: Alianza Editorial.

APARICIO, Juan Pedro (1990): *Sociedad y nueva creación*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

APEL, Friedmar (1993): "Transformaciones de lo romántico. Sobre la historia del sujeto poético en el siglo XIX", en AA.VV., *Historia de la literatura (La Edad Burguesa 1830-1914)*, vol. 5, Madrid: Akal, págs. 64-89.

APULEYO (1978): *El asno de oro*, Madrid: Gredos.

ARCE, Joaquín (1981): *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid: Alhambra.

ARISTÓTELES (1970): *Política*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

– (1974): *Poética*, Madrid: Gredos.

– (1985a): *Ética-eudemia*, Madrid: Alhambra.

– (³1985b): *Retórica*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

– (⁵1992): *Moral, a Nicómaco*, Madrid: Espasa-Calpe.

ARRANZ NICOLAS, Clara (1982): "Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero", en: *Los Cuadernos del Norte* 16 (Noviembre-Diciembre), págs. 58-65.

ARTAUD, Antolín (³1981): *Mensajes revolucionarios*, Madrid: Fundamentos.

ARVON, Henri (1977): *El izquierdismo*, Barcelona: Oikos-tau.

ASENSI PÉREZ, Manuel (1985): *Para una teoría de la lectura: propuestas crítico-metodológicas a partir de la Generación "Novísima" española. El caso de Antonio M. Sarrión*, Valencia: (Departamento de Filología Española, Facultad de Filología) Universidad de Valencia.

– (1986): "El juego de decir sí/no de A. Martínez Sarrión", en: *Zarza Rosa* 6 (Abril-Mayo), págs. 37-46.

ASÍS GARROTE, María Dolores de (1969): "Sociología de la televisión", en: *Albor* 278 (Febrero), págs. 23-36.

– (1988): *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid: Fundamentos.

AA.VV. (1962): "Actualizando" (Editorial), en: 24 21 (Marzo), pág. 5.

- AA.VV. (1963): "Encuestas de Ínsula: Poesía", en: *Ínsula* 205 (Diciembre), págs. 3-5.
- AA.VV. (1966): "Balance de una libertad" (Editorial), en: *Cuadernos para el Diálogo* 31 (Abril), págs. 1-2.
- AA.VV. (1966b): "Hasta luego" (Editorial), en *Cuadernos para el diálogo* 38, (Noviembre) págs. 182-184.
- AA.VV. (1968a): Praga. Stalinismo y Comunismo", en: *Triunfo* 326 (Agosto) , págs. 26-31.
- AA.VV. (1968b): *Polémica sobre Marxismo y Humanismo*, México D.F.: Siglo XXI.
- AA.VV. (1970): "Bécquer, hoy. Encuesta a la joven poesía", en: *Ínsula* 289 (Diciembre), pág. 4.
- AA.VV. (1970b): "Mesa redonda: Poesía", en *Cuadernos para el Diálogo* XXIII Extraordinario (Diciembre), págs. 53-60.
- AA.VV. (1970c): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Ediciones Signos.
- AA.VV. (1974): *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia.
- AA.VV. (1976): *El grupo poético de 1927*, Madrid: Taurus.
- AA.VV. (1976): "Reforma o ruptura (Mesa redonda) ", en: *Cuadernos para el Diálogo* 148 (Enero), págs. 7-9.

- AA.VV. (1977): "Posguerra. Proceso de institucionalización", en: *Nueva Historia de España*. (Miguel AVILÉS FENÁNDEZ (ed.)), vol. 5, Madrid: EDAF, págs. 369-384.
- AA.VV. (1979): *Historia social de la literatura española*, Madrid: Castalia.
- AA.VV. (1980): *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra.
- AA.VV. (1982a): *Polémica sobre realismo*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- AA.VV. (1982b): *Surrealismo*. (Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.)), Madrid: Taurus.
- AA.VV. (1983): *Introducción a la crítica literaria actual*. (P. AULLÓN DE HARO (ed.)), Madrid: Playor.
- AA.VV. (1985a): *Antología de la poesía latina*. (Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.)), Madrid: Alianza Editorial.
- AA.VV. (1985b): *Las cenizas del Fénix*, León: Diputación de León.
- AA.VV. (1985c): *Homosexualidad: literatura y política* (George STEINER/Robert BOYERS (eds.)), Madrid: Alianza Editorial.
- AA.VV. (1985d): *Realismo y utopía en la Revolución Francesa*, Madrid: Sarpe.
- AA.VV. (1986a): "La poesía en la década de los 70", en: *Desde la década de los setenta*, Avilés: Casa Municipal de Cultura, págs. 168-212.

- AA.VV. (1986b): *La polémica de la postmodernidad*, Madrid: Libertarias.
- AA.VV. (1988): "Encuentros con el 50. La voz poética de una generación", en: *Ínsula* 494 (Enero), págs. 21-24
- AA.VV. (1989a): *Antología de la poesía griega*. (Prólogo y traducción de Carlos GARCÍA GUAL (ed.)), Madrid: Alianza Editorial.
- AA.VV. (1989b): *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid: Orígenes.
- AA.VV. (1989c): *La lingüística de la escritura*, Madrid: Visor.
- AA.VV. (1989d): *La Revolución Francesa en sus textos*, Madrid: Tecnos.
- AA.VV. (²1991): *Espacios de poder*, Madrid: La piqueta/Endimión.
- AA.VV. (1991): *España hoy*, Madrid: Cátedra.
- AA.VV. (1992): *Crónica del siglo XX*, Barcelona: Plaza y Janés.
- AA.VV. (1992): *Los pactos España-USA durante el gobierno de Franco* (Programa "La víspera de nuestro tiempo: diálogo con la historia" (2 casetes VHS)), Madrid: Radio Televisión Española.
- AA.VV. (1995a): *Del franquismo a la posmodernidad*, Madrid: Akal.

- AA.VV. (1995b): *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid: Cátedra.
- AA.VV. (1995c): "Sensismo", en: *Cuadernos del Matemático* 15-II (Diciembre), págs. 95-112
- AA.VV. (1995d): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura.
- AYALA, Francisco (1984): *Cervantes y Quevedo*, Barcelona: Ariel.
- AZÚA, Félix (1979): *Poesía (1968-1978)*, Madrid: Hiperión.
- BACHELARD, Gastón (²1994): *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BADOSA, Enrique (1958): "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento", en: *Papeles de Son Armadans* XXVIII y XXIX, págs. 32-46 y 135-159.
- (1971): *Historias de Venecia*, Barcelona: Plaza y Janés.
- BAJTIN, M. M. (⁵1992): *Estética de la creación verbal*, México D.F.: Siglo XXI.
- BARELLA, Julia (1983): "La reacción veneciana: poesía española en la década de los setenta", en: *Estudios humanísticos* 5, págs. 69-76.
- BARNATÁN, Marcos-Ricardo (1967): "Dibujo de la muerte de Guillermo Carnero", en: *Poesía Española* 175, págs. 16-18.

- (1970): "Dos aproximaciones a la nueva poesía española", *El Urugallo* 5-6 (Octubre-Noviembre), págs. 138-139.
 - (1978): "Vicente Aleixandre y la poesía novísima", en: *Ínsula* 374-375 (Enero-Febrero), págs. 23 y 31.
 - (1989): "La polémica de Venecia", en: *Ínsula* 508 (Abril), págs. 15-16.
 - (1984): *El oráculo invocado. Poesía 1965-1983*, Madrid: Visor.
- BARNES, Barry (1990): *La naturaleza del poder*, Barcelona: Ediciones Pomares-Corredor.
- BARR, Alfred Jr. H. (1989): *La definición de arte moderno*, Madrid: Alianza Editorial.
- BARRAL, Carlos (1969): "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura", en: *Cuadernos para el Diálogo* XIV Extraordinario (Mayo), págs. 39-42.
- BARTHES, Roland (1971): *Elementos de Semiología*, Madrid: Alberto Corazón.
- (1974): *¿Por dónde empezar?*, Barcelona: Tusquets.
 - (³1978): *El grado cero de la escritura*, México D. F.: Siglo XXI.
 - (1983a): *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix-Barral.
 - (1983b): *El grano de la voz*, Madrid: Siglo XXI.

- (1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- (1989a): *Crítica y verdad*, México D. F.: Siglo XXI.
- (1989b): *El placer del texto y lección inaugural*, Madrid: Siglo XXI.

BATAILLE, George (1959): *La literatura del mal*, Madrid: Taurus.

- (1985): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.

BATLLÓ, José (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona: El Bardo.

- (1974): *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona: El Bardo.

BAUDELAIRE, Charles (²1982): *Las flores del mal*, Madrid: Visor.

- (³1984): *Los paraísos artificiales*, Barcelona: Fontamara.

- (²1993): *Las flores del mal* (Luis Martínez de Merlo y Alain Verjat ed. y Traducción), Madrid: Cátedra.

- (²1994): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* (José Antonio Millán Alba (ed.)), Madrid: Cátedra.

BAUDRILLARD, Jean (1976): *La génesis ideológica de las necesidades*, Barcelona: Anagrama.

BAUMGARTEN, Alexander G. (1955): *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires: Aguilar.

BAYO, Emilio (1990): *La poesía española a través de las antologías [1939-1975]*, Barcelona: (Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras) Universidad de Lérida.

– (1994): *La poesía española en sus antologías*, Lleida: Pagès Editors/Universitat de Lleida.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1985): *Desde mi celda*, Madrid: Castalia.

– (¹⁵1989): *Rimas*, Madrid: Cátedra.

BELL, Daniel (1977): *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza Editorial.

BENJAMIN, Walter (1971): *Angelus novus*, Barcelona: Edhasa.

– (1971): *Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus.

– (1972): *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid: Taurus.

– (1973): *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

– (1974): *Haschisch*, Madrid: Taurus.

BERMAN, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI.

BERMEJO BARRERA, José Carlos (²1994): *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid: Akal.

BIESCAS José Antonio (²1994): "España bajo la dictadura franquista (1939-1975)", en: *Historia de España*, t. X (Manuel TUÑÓN DE LARA (ed.)), Barcelona: Labor.

BLANCHOT, Maurice (1976): *La risa de los dioses*, Madrid: Taurus.

BLOCH, Marc (1952): *Introducción a la Historia*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BLOOM, Harold (1986): *Los vasos rotos*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

– (1991): *Poesía y creencia*, Madrid: Cátedra.

– (1995): *El canon de occidente*, Barcelona: Anagrama.

BOBES NAVES, M^a. del Carmen (1992): *El diálogo*, Madrid: Gredos.

BOOTH, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.

BOUSOÑO, Carlos (1963): "Encuestas de Ínsula: Poesía", en: *Ínsula* 205 (Diciembre), págs. 3-5

– (³1977): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid: Gredos.

– (1979): "La poesía de Guillermo Carnero", en: Guillermo Carnero: *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid: Hiperión, págs. 11-67.

– (1980): "Risa y razón en Guillermo Carnero", en AA.VV.: *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 8, *Época contemporánea 1939-1980*. (Domingo Ynduráin (ed.)), Barcelona: Crítica, págs. 313-317.

– (1981): *Épocas literarias y evolución*, t. II, Madrid: Gredos.

– (1985a): *Poesía postcontemporánea*, Madrid: Júcar.

– (⁷1985b): *Teoría de la expresión poética*, t. II, Madrid: Gredos.

BOYERS, R./BERNSTEIN, Maxine (1976): "Entrevista con Susan Sontag", en: *Revista de Occidente* 9 (Junio), págs. 36-45.

BRANT, Willy (1972): *La política de la paz*, Barcelona: DOPESA.

BRAUDEL, Fernand (1968): *La Historia y las Ciencias Sociales*, Madrid: Alianza Editorial.

BRETÓN, André (1974): *Manifiestos del Surrealismo (1924-1953)*, Madrid: Guadarrama.

– (²1982): *Los campos magnéticos*, Barcelona: Tusquets.

– (³1989): *Magia cotidiana*, Madrid: Fundamentos.

BRIHUELA, Jaime (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España 1910-1936)*, Madrid: Cátedra.

BRINES, Francisco (1972): "Integración del título en el poema", en: *Ínsula* 310 (Septiembre), págs. 1 y 4.

– (1976): "Sepulcro en Tarquinia" (Introducción a A. Colinas), en: Antonio COLINAS, *Sepulcro en Tarquinia*, Barcelona: Lumen, s. pág..

– (1984): *Selección propia*, Madrid: Cátedra.

BRODIE, Bernard (1978): *Guerra y Política*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BRONOWSKI, Jacob (1981): *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*, Barcelona: Gedisa.

BROWN, N.O. (1966): *Love's Body*, Nueva York: Random House.

BULLOCK, Alan (1989): *La tradición humanista en occidente*, Madrid: Alianza Editorial.

BURKERT, Walter (1988): "Mito y mitología", en: *Historia de la literatura (El mundo antiguo: 1200 a.C.-600 d.C.)*, vol. I, Madrid: Akal, págs. 11-35.

BURQUE, Edmund (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Tecnos.

CALLEJA MEDEL, Gilda Virginia (2000): *Antonio Colinas, traductor*, León: (Departamento de Filología Moderna, Facultad de Filosofía y Letras) Universidad de León.

CAMPBELL, Federico (²1994): *Infame turba*, Barcelona: Lumen.

CAMPOAMOR, Ramón de (1972): *Obras poéticas completas*, Madrid: Aguilar.

– (1995): *Poética*, Gijón: Universos.

CAMUS, Albert (1981): *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza Editorial/Losada.

– (1982): *El hombre rebelde*, Madrid: Alianza Editorial.

–(21985): *Carnets 2*, Madrid: Alianza Editorial.

CANO, José Luis (1964): *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid: Revista de Occidente.

– (1968): "Una antología de la nueva poesía española", en: *Ínsula* 260-261 (Julio-Agosto), págs. 16-17.

– (1974): *Lírica española de hoy*, Madrid: Cátedra.

– (1975): *Heterodoxos y Prerrománticos*, Madrid: Júcar.

CANO BALLESTA, Juan (1972): *La poesía pura española*, Madrid: Gredos.

– (1994): *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el Franquismo*, Madrid: Siglo XXI.

CAÑAS, Dionisio (1989): "El sujeto poético postmoderno", en *Ínsula* 512-513 (Agosto-Septiembre), págs. 52-53.

– (1991): "La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50", en: AA.VV.: *Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*, vol. II, Zaragoza: Diputación General de Aragón. Departamento de Educación y Cultura, págs. 33-43.

CAPECCHI, Luisa (1983): "El romanticismo expresivo de Pere Gimferrer", en: *Ínsula* 434 (Enero), págs. 1-11.

CARNERO, Guillermo (1967): *Dibujo de la muerte*, Málaga: El Guadalhorce.

– (1970a): *Antología de la poesía prerromántica española*, Barcelona: Barral.

– (1970b): Contestación a la encuesta sobre Bécquer, en: *Ínsula* 289 (Diciembre), pág. 4.

– (1974a): Contestación a la encuesta sobre el Surrealismo, en: *Ínsula* 337 (Diciembre), págs. 8-9.

– (1974b): *Espronceda*, Madrid: Júcar.

– (1976): *El grupo Cántico del Córdoba. Estudio y antología*, Madrid: Editora Nacional.

– (1978): "Poesía de posguerra en lengua castellana", en: *Poesía* 2 (Agosto-Septiembre), págs. 77-89.

– (1979): *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid: Hiperión.

– (1983a): *La cara oscura del siglo de las luces*, Madrid: Cátedra.

– (1983b): "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", en: *Revista de Occidente* 23 (Abril), págs. 43-59.

– (1989): *Las armas abisinias*, Barcelona: Anthropos.

– (1990): "Culturalismo y poesía *novísima*. Un poema de Pedro Gimferrer: "Cascabeles" de *Arde el mar* (1966)", en Biruté CIPLIJAUSKAITĖ: *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes, págs. 11-23.

– (1998): *Dibujo de la muerte*. (Ignacio Javier LÓPEZ (ed.)), Madrid: Cátedra.

CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1984): *Poesías completas*. (Angelina COSTA (ed.)), Madrid: Cátedra.

CARVAJAL, Antonio (1983): *Extravagante jerarquía (poesía 1968-1981)*, Madrid: Hiperión.

CASADO, Miguel (1988): "Líneas de los "novísimos"", en: *Revista de Occidente* 86-87 (Julio-Agosto), págs. 204-224.

– (1996): "Sobre la tradición", en: *El urogallo* 116-117 (Enero-Febrero), págs. 116-117.

– (1999): *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid: Hiperión.

CASAS, E. (1980): *La retórica en España*, Madrid: Editora Nacional.

CASO GONZÁLEZ, José (1972): *La poética de Jovellanos*, Madrid: Prensa Española.

CASTELLET, José María (1955): *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona: Laye.

– (1957): *La hora del lector*, Barcelona: Seix-Barral.

– (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona: Barral.

– (1963): *un cuarto de Siglo de poesía española*, Barcelona: Seix Barral.

– (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral.

– (1976): *Literatura, ideología y política*, Barcelona: Anagrama.

CASSIRER, Ernst (1947): *El mito del Estado*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CELAYA, Gabriel (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*, Santander.

– (1960): *Poesía urgente*, Buenos Aires: Losada.

– (1971): *La exploración de la poesía*, Barcelona: Seix-Barral.

– (1979): *Poesía y verdad*, Barcelona: Planeta.

CERNUDA, Luis (1975): *Prosa completa*, Barcelona: Seix Barral.

– (1983): *La realidad y el deseo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (²⁵1983): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. (John JAY ALLEN ed.), vols. I y II, Madrid: Cátedra.

- (⁵1991): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. (Luis Andrés MURILLO (ed.)), ts. I y II, Madrid: Castalia.

CHAMORRO, Julián (1971): "Sarrión, un novísimo fronterizo", en: *Triunfo* 450 (16 de Enero), pág. 38.

- (1987): "Memoria de Aníbal", en: *Pliegos de Poesía Hiperión*, 5-6 (verano), págs. 11-13.

CHAO, Ramón L. (1970): "José-Miguel Ullán: escritor por legítima defensa", en: *Triunfo* 439 (31 de Octubre), pág. 64.

- (1972): "Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad", en: *Triunfo* 50 (17 de Junio), págs. 45-46.

CHAVARRI, Eduardo L. (²1981): "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", en: AA.VV., *El modernismo*. (Lyly Litvak (ed.)), Madrid: Taurus.

CHECA CREMADES, José (1982): *La poesía en los siglos de oro: Barroco*, Madrid: Playor.

CHEVALIER, Jacques (1949): "El papel del pensamiento español en la restauración del humanismo integral", en: *Revista de Filosofía del Instituto Luis Vives* 28, t. VIII, pág. 13 y ss.

CHOMSKY, Noam (1988): *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Madrid: Visor.

- (1994): *Política y cultura a finales del siglo XX*, Barcelona: Ariel.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté: *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes.

CIRLOT, Juan Antonio (1986): *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*, Barcelona: Anthropos.

CIRLOT, Juan-Eduardo (⁴1995): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.

COHEN, Jean (1979): *El lenguaje de la poesía*, Madrid: Gredos.

– (1984): *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Gredos.

COLINAS, Antonio (1975): "El método y el azar", en: *Camp de l'Arpa* (Agosto-Septiembre), págs. 41.

– (1989): *El sentido primero de la palabra poética*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

– (1990): "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", en: *Anthropos* 105 (Febrero), págs. 20-37.

– (1993): *Río de Sombra (Poesía 1967-1990)*, Madrid: Visor.

COMBALÍA DEXEUS, Victoria (1975): *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona: Anagrama.

COMTE, Auguste (1839): *Cours de philosophie*, t. IV, Paris, [1830-1842].

CONDE DE VILLAMEDIANA (1991): *Obras*. (Juan Manuel ROZAS (ed.)), Madrid: Castalia.

CORREA, Gustavo (1980): *Antología de la Poesía Española, (1900-1980)*, vol. II, Madrid: Gredos.

CORTÁZAR, Julio (1984): *Rayuela*, Madrid: Alfaguara.

CORTINA, Adela (1990): *Ética sin moral*, Madrid: Tecnos.

COSERIU, Eugenio (1985): *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos.

– (1986): *Introducción a la lingüística*, Madrid: Gredos.

CROCE, Benedetto (²1939): *Breviario de estética*, Madrid: Espasa-Calpe.

Crónica del siglo XX (1992), Barcelona: Plaza y Janés.

CRUZ, Juan de la (1957): *Obras completas*, Madrid: Editorial de la Espiritualidad.

– (⁴1988): *Poesía*, Madrid: Cátedra.

CUENCA, Luis Alberto de (1979-1980): "La generación del lenguaje", *Poesía* 5-6 (Invierno), págs. 245-251.

CUENCA TUDELA, Dolores (1996): *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española contemporánea*, Valencia: (Departamento de Filología Española, Facultad de Filología) Universidad de Valencia.

CUETAS, Javier (1997): "Homenaje de los poetas del 50 a Ángel González", *El País* (8 de noviembre), pág. 35.

CULLER, Jonathan (1992): *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra.

DARÍO, Rubén (1989): *El modernismo*, Madrid: Alianza Editorial.

DEBICKI, Andreu (1988): "Poesía española de la postmodernidad", en: *Anales de Literatura Española* 6, págs. 165-180.

– (1989a): "La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte", en: *Ínsula* 505 (Abril), págs. 15-16.

– (1989b): "Una poesía de la postmodernidad: los novísimos", en: *Anales de Literatura Española* 14. 1-3, págs. 33-50.

DELEUZE, Guilles /GUATTARI, Félix (1988): *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos.

DEMETRIO/LONGINO (1979): *Sobre lo sublime*, Madrid: Gredos.

DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos.

DETIENNE, Marcel (1981): *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid: Taurus.

DÍAZ, Elías (1974): *Pensamiento español 1939-1973*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

– (1983): *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid: Tecnos.

DÍAZ-PLAZA, Guillermo (1967): *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX*, Madrid: Real Academia Española.

– (1968): "Arde el mar, de Pedro Gimferrer", en: AA.VV., *La creación literaria en España*, Madrid: Aguilar, págs. 51-55.

– (⁵1971): *Hacia un contenido de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe.

– (1975): *Estructura y sentido del Noventismo*, Madrid: Alianza Editorial.

DICCIONARIO DE AUTORES. QUIÉN ES QUIÉN EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS (²1988), Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1984), t. II, Madrid: R.A.E./Espasa Calpe.

DICCIONARIO LITERARIO (²1967-1968), Barcelona: Montaner y Simón.

DÍEZ DEL CORRAL, Luis (1957): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1979): "Guillermo Carnero en busca del lenguaje poético", en: *Tránsito* 3, págs. 34-40.

DILTHEY, Wilhelm (1945): *Vida y poesía*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

DOMÍNGUEZ CAPARROS, José (1992): *Diccionario de métrica española*, Madrid: Paraninfo.

- (1993): *Métrica española*, Madrid: Síntesis.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1987): *Novema versus povema. Pautas líricas del 60*, Madrid: Torre Marique Publicaciones.
- DORFLES, Gillo (1973a): *El kitsch, antología del mal gusto*, Barcelona: Lumen.
- (1973b): *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Barcelona: Lumen.
- DRAPER, Theodore (1968): *Abuso de poder*, Madrid: Edicusa/Cuadernos para el Diálogo.
- DRONKE, Peter (1981): *La individualidad poética de la Edad Media*, Madrid: Alhambra.
- DUCROT, Oswald/TODOROV, Tzvetan (1974): *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.
- (³1990a): *Obra abierta*, Barcelona: Ariel.
- (1990b): *Cómo hacer una tesis*, México D.F.: Gedisa.
- (¹¹1993): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- EDELAINÉ, Francis (1973): *Análisis estructural del texto*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

EGEA, Javier (1974): "Manolo: Vázquez Montalbán, poeta", en: *Camp de l'Arpa* 14 (Noviembre), págs. 10-16.

ELIADE, Mircea (1982): "Paraíso y utopía: geografía mítica y escatológica", en: *Utopías y pensamiento utópico*. (Frank E. MANUEL comp.), Madrid: Espasa-Calpe, págs. 312-333.

ELIOT, T.S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona: Seix-Barral.

– (1992) *Sobre poesía y poetas*, Barcelona: Icaria.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA (1964), t. XLV, Madrid: Espasa-Calpe .

EQUIPO CLARABOYA (1971): *Teoría y poemas*, Barcelona: El Bardo.

EPICURO (1995): *Obras completas*, Madrid: Cátedra.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

EUCKEN-ERDSIEK, Edith (1970): *El poder de la minoría*, Madrid: Euramérica.

EZENDAM, Yolanda (1993): *Durero*, Madrid: Anaya.

FALCÓ, José Luis (1991): "La poesía: vanguardia o tradición", en: *Revista de Occidente* 122-123 (Julio-Agosto), págs. 170-186.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1973): *La derrota de los pedantes. Lección poética*, Barcelona: Labor.

- FERRATER MORA, José (1994): *Diccionario de Filosofía*, vols. 1-4, Barcelona: Ariel.
- FICINO, MARSILIO (1993): *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona: Anthropos.
- FINKIELKRAUT, Alain (1987): *La derrota del pensamiento*, Barcelona: Anagrama.
- FOKKEMA, D.W./IBSCH, Elrud (1992): *Teoría de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- FORTUÑO, Santiago (1986-1987): "Ironía e intertextualidad (dos rasgos de la poesía española contemporánea)", en: *Mot a mot. Quaderns de creació y estudis*, págs. 37-48.
- FOUCAULT, Michael (1985): *Un diálogo sobre el poder*, Madrid: Alianza Editorial.
- (²1985): *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (¹³1988): *La arqueología del saber*, México D.F.: Siglo XXI.
- (¹⁸1988): *Las palabras y las cosas*, México D. F.: Siglo XXI.
- (³1991): *Microfísica del poder*, Madrid: La piqueta/Endimión.
- y Guilles DELEUZE (1981): *Theatrum philosophicum. Repetición y diferencia*, Barcelona: Anagrama.

FREIRE, Paulo (1984): *La importancia de leer y el proceso de liberación*, Madrid: Siglo XXI.

FREUD, Sigmund (1973): *El malestar de la cultura*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1979a): *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1979b): *Psicoanálisis del arte*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1980): *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurósisis*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1981): *Totem y tabú*, Madrid: Alianza Editorial.

FRIES, Heinrich (1967): *El nihilismo*, Barcelona: Herder.

FROMM, Erich (1980): *El arte de amar*, Barcelona: Paidós.

– (1982): *La revolución de la esperanza*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

– (1985): *El miedo a la libertad*, Barcelona: Planeta.

FRYE, Northrop (1986): *El camino crítico*, Madrid: Taurus.

– (1991): *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila Editores.

GALBRAITH, Kenneth (1992): *La cultura de la satisfacción*, Barcelona: Ariel.

GALLEGO, Julián (1966): "La visualidad veneciana", en: *Revista de Occidente* 42 (Septiembre), págs. 269-286.

GALTUNG, Johan (1985): *Sobre la paz*, Barcelona: Fontamara.

GAMBARTE, Emilio Mateo (1996): *El concepto de generación literaria*, Madrid: Síntesis.

GAMONEDA, Antonio (1963): "Poesía y conciencia. Notas de una revisión", en: *Ínsula* 204 (Noviembre), pág. 4.

GARCÍA, Salvador (1971): *Las ideas literarias en España entre 1840-1850*, Berkeley: Universidad de California Press.

GARCÍA BACCA, Juan David (1985): *Parménides (S.V a. C.) - Mallarmè (S. XIX d. C.) Necesidad y Azar*, Barcelona: Anthropos.

GARCÍA BAENA, Pablo (1982): *Poesía Completa (1940-1980)*, Madrid: Visor.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): "El imaginario cultural en la estética de los "Novísimos"", en: *Ínsula* 508 (Abril), págs. 13-15.

- (1989b): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid: Cátedra.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1972): "La primera etapa de un novísimo: Pedro Gimferrer, *Arde el mar*", en: *Papeles de Son Armadans* CXC (Enero), págs. 45-61.

– (1983): "La poesía española actual", en: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 131 (Noviembre), págs. 3-22.

– (1986): "La renovación estética de los años sesenta", en: *El estado de las poesías*. Monografías de *Los cuadernos del Norte* 3, págs. 10-22.

– (1987): *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Madrid: Cátedra.

– (1995): "Obra poética", en: *ABC Cultural* (2 de Octubre), pág. 8.

GARCÍA DELGADO, Fernando (1977): "El rigor crítico de José Olivio Jiménez", en: *Ínsula* 364 (Marzo), pág. 4.

GARCÍA ESCUDERO, José María (1987): "La política", en: *Historia General de España y América*. (José Luis COMELLAS/José Andrés GALLEGRO (eds.)), vol. XIX-2, Madrid: Rialp, págs. 5-117.

GARCÍA GRUAL, Carlos (1985): "Los héroes griegos", en: *Revista de Occidente* 46, Extraordinario (Marzo), págs. 17-34.

– (1997): *Diccionario de Mitos*, Barcelona: Planeta.

– (1999): "Sobre la reinterpretación literaria de los mitos griegos: ironía e inversión del sentido", en AA.VV., *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (eds. Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou), Madrid: Universitat Pompeu Fabra/ Universidad de Santiago de Compostela/ Editorial Castalia, págs. 183-194.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (1992): "¿Poetas de los sesenta o poetas "descolgados"? (Notas para una revisión)", *Ínsula* 543 (Marzo), págs. 7-9.

GARCÍA LORCA, Federico (1981): *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*, Barcelona: Ariel.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1980): *Las voces y los ecos*, Madrid: Júcar.

— (1992): "La poesía", en: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 9, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Darío Villanueva (ed.), Barcelona: Crítica, págs. 94-150.

GARCÍA MORAGA, Antonio (2000): *De lo imposible a lo verdadero. Poesía española 1965-2000*, Madrid: Sial.

GARCÍA NIETO, José (1968): *Hablando solo*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

GARCÍA RICO, Eduardo (1970): "Notas sobre un tiempo confuso", en: *Cuadernos para el Diálogo* XXIII Extraordinario (Diciembre), págs. 26-27.

GARCÍA SÁNCHEZ/ MILLÁN, Fernando (1975): *La escritura en libertad. Antología de la poesía experimental*, Madrid: Alianza Editorial.

GASTÓN, Enrique (1971): *Sociología del consumo literario*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

GENET, Jean (1970): "El hombre que se creía juez", en: *Triunfo* 431 (Mayo), págs. 16-19.

GENTILI, Bruno (1989): "Lírica y música griega", en: *Historia de la literatura (El mundo antiguo: 1200 a.C.-600 d.C.)*, vol. I, Madrid: Akal, págs. 163-192.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1980): *El pie de la letra*, Barcelona: Crítica.

- (1982): *Las personas del verbo*, Barcelona: Seix-Barral.

GIGON, Olof (1988): "Géneros literarios y teorías poéticas", en: *Historia de la literatura (El mundo antiguo: 1200 a.C.-600 d.C.)*, vol. I, Madrid: Akal, págs. 99-124.

GILI GAYA, Samuel (1994): *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona: Vox.

GILLY, Adolfo (1998): "La Historia como crítica o como discurso del poder", en: *Historia ¿para qué?*, Carlos PERYRA et al., Madrid: Siglo XXI, págs. 195-225.

GIMFERRER, Pere (1963): *Mensaje del Tetrarca*, Barcelona: Triner.

- (1969): *Poemas 1963-1969*, Barcelona: Ocnos.

- (1971): "Notas parciales sobre poesía española de postguerra", en: Salvador CLOTAS/Pedro GIMFERRER: *Treinta años de literatura*, Barcelona: Kairós, págs. 91-108.

- (1988a): *Espejos, espacio y apariciones*, Madrid: Visor.

- (1988b): *Morir sobre un nenúfar*, Málaga: Rafael Pérez Estrada.
 - (1988c): *Poemas 1962-1969*, Madrid: Visor.
 - (1993): "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", en: *Anthropos* 140 (Enero), págs. 19-27
 - (1994): *Arde el mar*. (Jordi GRACIA (ed.)), Madrid: Cátedra.
- GINSBERG, Allen (²1993): *Aullido y otros poemas*, Madrid: Visor.
- GIORDANO, Jaime (1990): "Reflexiones sobre Ávila de Guillermo Carnero. Clausura del simbolismo", en: *España Contemporánea* 5.1 (Primavera), págs. 122-124.
- GOETHE, Johamm W. (1991): *Obras completas*, México D. F.: Aguilar.
- GÓNGORA, Luis de (⁴1984): *Soledades*. (John BEVERLEY (ed.)), Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, Ángel (1961): *Sin esperanza, con convencimiento*, Barcelona: Jaime Salinas.
- (1977): *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, Madrid: Turner.
 - (1980): "Poesía contemporánea española", en: *Cuadernos del Norte* 3, págs. 4-7.
 - (²1984): *Poemas*, Madrid: Cátedra.

- (³1994): *Palabra sobre palabra*, Barcelona: Seix-Barral.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1974): "Poesía modernista y poesía novísima", en: *Peña Labra* 11 (Primavera), págs. 31-32.

- (1994): "José Ángel Valente, en su contexto generacional", en: Claudio RODRÍGUEZ FER (de.): *Material Valente*, Madrid: Júcar, págs. 15-31.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1973): *La nueva poesía española*, Madrid: Ediciones Alcalá.

GOULDNER, Alvin W. (1979): *El futuro de los intelectuales y el ascenso de la nueva clase*, Madrid: Alianza Editorial.

GOYTISOLO, Juan Agustín (⁵1980): *Salmos al viento*, Barcelona: Lumen.

GRACIA, Jordi (1990): "Gimferrer en los Nueve novísimos o la coherencia de una poética", en: *Anthropos* 110-111 (Julio-Agosto), págs. XVII-XX.

- (1993a): "Primera madurez de una poética: poesía en castellano", en: *Anthropos* 140 (Enero), págs. 32-37.

- (1993b): "El arte como adicción: lectura de *Arde el mar*", en: *Anthropos* 140 (Enero), págs. 65-68.

GRACIÁN, Baltasar (1987): *Agudeza y arte de Ingenio*, Madrid: Castalia.

GRANDE, Félix (1969a): *Blanco Spirituals*, Barcelona: El Bardo.

- (1969b) "Poesía en castellano 1939-1969", en: *Cuadernos para el Diálogo*, XIV Extraordinario (Mayo), págs. 43-61.
 - (1970): *Apunte sobre poesía española de postguerra*, Madrid: Taurus.
 - (1979): "La poesía española desde 1970. ¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver", en: *El viejo Topo* 30 (Marzo), págs. 60-62.
 - (1986): *Biografía. Poesía Completa (1958-1984)*, Barcelona: Anthropos.
 - y Tomás SEGOVIA/Antonio HERNÁNDEZ (1980): "La nuevas voces del "Medio Siglo"", en *Historia y Crítica de la literatura Española*, vol. VIII, *Época contemporánea 1939-1980* (Domingo Ynduráin (ed.)), Crítica: Barcelona, págs. 261-282.
- GREIMAS, A. J./COURTÉS, J. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, vol. I, Madrid: Gredos.
- (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*, vol. II, Madrid: Gredos.
- GUELBENZU, José María (1968): *El Mercurio*, Barcelona: Seix-Barral.
- (1997): *El Mercurio*, Madrid: Cátedra.
- GUEVARA, Ernesto (²1968): *Obra Revolucionaria del Ché*, México D. F.: Editorial Era.

GUILLÉN, Claudio (1989): *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa-Calpe.

GUILLÉN, Jorge (1969): *El argumento de la obra*, Barcelona: Ocnos/Libros de Sirena.

– (1972) *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza Editorial.

GUNTHER, Richard (1992): *Política y cultura en España*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

GURMÉNDEZ, Carlos (1985): *Estudios sobre el amor*, Barcelona: Anthropos.

HABERMAS, Jürgen (1991): *La necesidad de revisión de la izquierda*, Madrid: Tecnos.

– (1969): *Respuestas a Marcuse*. (Traducción Manuel SACRISTÁN), Barcelona: Anagrama.

HALICARNASO, Dioniso de (1992): *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid: Alianza Editorial.

HALL, Stuart (1970): *Los hippies: una contra-cultura*, Barcelona: Anagrama.

HARO TECGLÉN, Eduardo (1968): "La política de los tanques", en: *Triunfo* 326 (Agosto), págs. 4-5.

– (1968): "El segundo frente", en *Triunfo* 306, (Abril), págs. 5-7.

– y MISERACHS, Xavier (1968): "París se pregunta: ¿es una revolución?", en: *Triunfo* 311 (Mayo), págs 26-31.

- HARRIS, Marvin (1986): *Introducción a la antropología*, Madrid: Alianza Editorial.
- HEBREO, León (1986): *Diálogos de amor*. (Traducción de David ROMANO), Madrid: Tecnos.
- HEGEL, G. W. F. (1977): *De lo bello y sus formas*, Madrid: Espasa Calpe.
- HEIDEGGER, Martin (1960): *Sendas perdidas*, Buenos Aires: Losada.
- (1989): *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Anthropos.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires: Instituto de Filología "Doctor Amado Alonso".
- HELLER, Ágnes (1980): *El hombre del Renacimiento*, Barcelona: Península.
- HERDER, Johann G. (1982): *Obra selecta*, Madrid: Alfaguara.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1976): *Los premio literarios, ¿Cosa Nostra?*, Madrid: Akal.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1982): *Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial.
- HERRERO, Joaquín (1991): "Blues de poética", en: *Cuadernos del Matemático* 7, págs.5-9.

-(1989): "Las estrategias de la luz (Reflexiones y referentes para una política cultural", en: *Cuadernos del Matemático* 17 (Diciembre), págs. 77-81.

-(1995): "La pupila lírica de Aníbal Núñez", en: *Cuadernos del Matemático* 14 (Mayo), págs. 73-76.

HIERRO, José (³1993): *Antología*, Madrid: Visor.

HILARIO SILVA, Jesús Pedro (1990): *De la luz y la presencia. Tetraedro en la obra poética de Jesús Hilario Tundidor*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Floriam de Ocampo". Excma. Diputación Provincial de Zamora.

HÖLDERLIN, Friedrich (⁵1998): *Poemas de la locura*, Madrid: Hiperión.

- (1990): *Correspondencia completa*, Madrid: Hiperión.

- (⁴1996): *Poemas*, Madrid: Visor.

HORACIO (1996): *Arte poética (Epístola a los Pisones)*, Madrid: Cátedra.

HORKHEIMER, Max (1966): *Sociología*, Madrid: Taurus.

HOROWITZ, Irvin Louis (1980): *Ideología y utopía en los Estados Unidos 1956-1976*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

HUGO, Víctor (1971): *Manifiesto romántico*, Barcelona: Península.

ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos.

JACKSON, George (1971): *Soledad Brother. Cartas de prisión*, Barcelona: Barral Editores.

JAKOBSON, Roman (1984): *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Ariel.

– (³1985): *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra.

– (³1992): *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

JANÉS, Clara (1984): "Encuesta de *Ínsula*: Joven poesía española", en: *Ínsula* 454 (Septiembre), pág. 10.

JANESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.

JAURALDE POU, Pablo (1981): *Manual de investigación literaria*, Madrid: Gredos.

JAUSS, Hans Robert (1995): *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid: Visor.

JESCHKE, Hans (1954): *La Generación del 1898 (Ensayo de una determinación de su esencia)*, Madrid: Editora Nacional.

JIMÉNEZ, José Olivio (1970): "Nueva poesía (1960-1970)", en: *Ínsula* 288 (Noviembre), págs. 1, 12 y 13.

– (1972a): "Estética del lujo y de la muerte", en: AA.VV., *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid: *Ínsula*, págs.375-389.

– (1972b): "Redescubrimiento de la poesía: *Arde el mar* de Pedro Gimferrer", en: AA.VV, *Diez años de poesía española. 1960-1970*, Madrid: Ínsula, págs. 364-374.

– (1982): "La poesía de A. Colinas", en: Antonio COLINAS, *Poesía (1967-1980)*, Madrid: Visor, págs. 9-33.

– (1989): "Variedad y riqueza de una estética brillante", en: *Ínsula* 505 (Enero), págs. 1-2.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1981): *Belleza*, Madrid: Taurus.

– (1982): *Política poética*, Madrid: Alianza Editorial.

JONES, Stephen Richard (³1992): *El siglo XVIII*, Barcelona: Gustavo Gili.

JONGH ROSSEL, Elena (1982): *Florilegium. Poesía última española*, Madrid: Espasa-Calpe.

JOSÉ DE PRADES, Juana de (1954): *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1956): *Memoria sobre la educación pública, o sea, tratado teórico-práctico de la enseñanza*, Madrid: B.A.E..

– (1972): *La poética*, Madrid: Prensa Española.

– (³1978): *Obra en prosa*, Madrid: Castalia.

JOVER, Jose Luis (1979): "Nueve preguntas a Guillermo Carnero (En torno a *Ensayo a una teoría de la visión*)", en: *Nueva Estafeta* 9-10 (Agosto-Septiembre), págs. 145-153.

JURADO LÓPEZ, Manuel (1981): "Venecianismo, alejandrismo, grecismo geográfico y mitologismo", en: *Hora de poesía* 14, págs. 86-90.

JOYCE, James (⁵1984): *Ulises*, Barcelona: Lumen.

– (1971): *Escritos Críticos*, Barcelona: Lumen.

KAFKA, Franz (³1981): *El proceso*, Barcelona: Lumen.

KAYSER, Wolfgang (⁴1965): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos.

KANT, Inmanuel (⁵1977): *Fundamentación de la metafísica de las constumbres*, Madrid: Espasa Calpe.

– (²1981): *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa Calpe.

– (⁴1985): *Crítica de la Razón Pura*, Madrid: Alfaguara.

– (1990): *Observaciones acerca del sentimiento y lo sublime*, Madrid: Alianza Editoria.

– (1991): *Sobre la paz perpetua*, Madrid: Tecnos.

– (²1993): *Teoría y práctica*, Madrid: Tecnos.

KEROUC, Jack (1986): *En el camino*, Barcelona: Anagrama.

KIERKEGAARD, Sören (1955): *Estética y ética*, Buenos Aires: Nova.

KING, Martin Luther (1973): *El clarín de la conciencia*, Barcelona: AYMA.

KOLAKOWSKI, Leszek (1970): *El hombre sin alternativa*, 1.^a edi., Madrid, Alianza Editorial,.

- (1976): *La philosophie positiviste*, París: Denöel.
 - (1986): *Intelectuales contra el intelecto*, Barcelona: Tusquets.
- KOLLER, Hermann (1989): "La música en Platón y los Pitagóricos", en: *Historia de la literatura (El mundo antiguo: 1200 a.C.-600 d.C.)*, vol. I, Madrid: Akal, págs. 269-282.
- KONRÁD, George/SZELENYI, Ivan (1981): *Los intelectuales y el poder*, Barcelona: Península.
- KRISTEVA, Julia (²1981): *Semiótica*, 2, Madrid: Fundamentos.
- LACAN, J. (1981): *Los escritos técnicos de Freud. (Seminario I)*, Barcelona: Paidós.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1941): *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (⁹1979): *La generación del noventa y ocho*, Madrid: Espasa-Calpe.
- LAKOFF, Geoge/JOHNSON, Mark (²1991): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.
- LANGER, S.K. (1994): *Feeling and Forma: A Theory of Art, I*, 1953, en: *Diccionario de Filosofía* (José FERRATER MORA (ed.)), t. 2, Barcelona, Ariel, pág. 1379.
- LANSKY, Melvin J. (1985): *Utopía y revolución*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

LANZ RIBERA, Juan José (1990): "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer", en: *Iberoamérica* 2/3 (40-41), págs. 26-51.

– (1992): *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Madrid: (Departamento de Literatura española, Facultad de Filología) Universidad Complutense.

– (1994): *La llama en el laberinto*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.

– (1997): *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid: Espasa-Calpe.

LAPESA, Rafael (⁹1981): *Historia de la Lengua Española*, Madrid: Gredos.

–(1985): *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Alianza Editorial.

LAPIÑEZ, José (1980): "Aníbal Núñez, su taller de hechizos", en: *Nueva Estafeta* 15, págs. 97-98.

LAPLANTINE, François (1977): *El filósofo y la violencia*, Madrid: EDAF.

LARRA, Mariano José de. (1975): *Artículos de Crítica literaria y artística*, Madrid: Espasa-Calpe.

LÁZARO CARRETER, Fernando (³1968): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.

– (1973): "Consideraciones sobre la lengua literaria", en: AA.VV., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid: Fundación Juan March/Ríoduero.

- (1990): *De poética y poéticas*, Madrid: Visor.
- y Vicente TUSÓN (1981): *Curso de Lengua Española*, Madrid: Anaya
- LE GUERN, Michel (1990): *La metáfora y la metonimia*, Madrid: Cátedra.
- LECHNER, J. (1968): *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden: Universidad.
- LEE, Rensselaer W. (1982): *Ut pictura poesis. La teoría humanista de la pintura*, Madrid: Cátedra.
- LEFEBVRE, Henry (1972): *La revolución urbana*, Madrid: Alianza Editorial.
- (1976) *Tiempos inequívocos*, Barcelona: kairós.
- (³1984) *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid: Alianza Editorial.
- LEÓN, Fray Luis de (1959): *Obras Completas Castellanas*, Madrid: Editora Nacional.
- (1967): *Obras Completas Castellanas*, t. I, Madrid: Editora Nacional.
- (³1989): *Poesía* (Juan Francisco ALCINA (ed.)), Madrid: Cátedra.
- LEOPARDI, Giacomo (1990): *Zibaldone de pensamientos*, Barcelona: Tusquets.

LEOPOLDO, José (1991): *El discurso metapoético*, Oviedo: (Departamento de Filología Española, Facultad de Filología) Universidad de Oviedo.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1968): *Antropología Estructural*, Buenos Aires: Eudeba.

– (1987a): *Mito y significado*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1987b): *Antropología Estructural*, Barcelona: Paidós.

LEZAMA LIMA, José (1979): *Cartas (1939-1976)*, Madrid: Orígenes.

– (²1982): *Las eras imaginarias*, Madrid: Fundamentos.

LLEDÓ, Emilio (1987): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Barcelona: Montesinos.

– (1988): "El mundo homérico", en AA.VV.: *Historia de la Ética. De los griegos al renacimiento* (Victoria CAMPS (ed.)), vol. I, Barcelona: Crítica, Págs. 15-34.

– (1991): *El silencio de la escritura*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

– (²1992): *El surco del tiempo*, Barcelona: Crítica.

– (⁴1996): *La memoria del logos*, Madrid: Taurus.

LOCKE, John (1988): *Carta sobre la tolerancia*, Madrid: Tecnos.

LONGINO (1972): *De lo sublime*, Buenos Aires: Aguilar.

LÓPEZ, Ignacio Javier (1980): "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero", en: *Ínsula* 408 (Noviembre), págs. 1 y 10.

– (1985): "Metapoesía en Guillermo Carnero", en: *Zarza Rosa* 5 (Octubre-Noviembre), págs. 37-54.

– (1986): "Metonimia y negación: *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de Guillermo Carnero", en: *Hispanic Review* 54.3, págs. 257-277.

– (1989): "El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoesía", en: *Ínsula* 505 (Enero), págs. 17-18.

LÓPEZ, Julio (1984): "Gimferrer, punto y referencia de una época", en: *Ínsula* 446 (Enero), págs. 5-6.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1972): *Erotismo y liberación de la mujer*, Barcelona: Ariel.

– (1973): *El futuro de la universidad y otras polémicas*, Madrid: Taurus.

– (1978): "Nuevas bases de la independencia del intelectual", en: AA.VV., *El papel de los intelectuales en la futura sociedad. Ciclo conferencias sobre nuevos aspectos de la vida intelectual*, Madrid: (Presidencia del Gobierno. Instituto Nacional de Prospectiva) Publicaciones del Centro de Estudios Avanzados, págs. 63-69.

– (³1983): *Ética*, Madrid: Alianza Editorial.

LÓPEZ EIRE, Antonio (1998): *La retórica en la publicidad*, Madrid: Arco Libros.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos.

– (1972): *Poética para un poeta*, Madrid: Gredos.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso (1971): "El pensamiento contemporáneo y la vía eminente de acceso a lo real", en: *Albor* 309-310 (Septiembre-Octubre), págs. 5-20.

LUCRECIO (1962): *De la Naturaleza*, vol. I, Madrid: CSIC.

– (1964): *De la Naturaleza*, vol.III, Madrid: CSIC.

LUHMANN, Niklas (1995): *Poder*, Barcelona: Anthropos.

LUIS, Leopoldo de (1965): *Poesía social*, Madrid: Alfaguara.

– (²1969): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)*, Madrid: Júcar.

LUKÁCS, Georg (1967): *Estética*. (Traducción de Manuel Sacristán), Barcelona-México D.F.: Grijalbo.

LUQUE BAENA, Enrique (1996): "De razón, poder y palabras", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 76, (Octubre-Diciembre), págs. 37-56.

LUXÁN, Carlos de (1973): *Henry Kissinger. Una visión de la política exterior americana*, Madrid: Editora Nacional.

- LUZÁN, Ignacio (1974): *La poética*, Madrid: Cátedra.
- LYOTARD, Jean-Françoise (1987): *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa.
- MACHADO, Antonio (²1982): *Juan de Mairena*, Madrid: Castalia.
- (1988): *Poesía y prosa*, t. III, Madrid: Espasa-Calpe.
- MAEZTU, María de (⁷1969): *Antología-Siglo XX. Prosistas españoles. Semblanzas y comentarios*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MAIDANIK, M. (1960): *Vanguardismo y revolución. Metodología de la renovación estética*, Montevideo: Alfa.
- MAINER, José-Carlos (1969): "Arde el mar", en: *Ínsula* 233 (Abril), pág. 9
- (1983): *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid: Cátedra.
- (1988): *Historia, literatura, sociedad*, Madrid: Instituto de España/Espasa-Calpe.
- (1994): *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica.
- MALLARMÉ, Stéphane (1992): "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", en: *Poesía* 38.
- MALRAUX, André (1996): *Oraciones fúnebres*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

MAN, Paul de (1990a): *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen.

– (1990b): *La resistencia a la teoría*, Madrid: Visor.

– (1991): *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

MANCHO DUQUE, M^a. Jesús (1988): *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca.

MANDEL, Ernest (1976): *El fascismo*, Madrid: Akal.

MAÑERO MAÑERO, Salvador (1963): *El humanismo, tema de nuestro tiempo*, Madrid: CSIC.

MAQUIAVELO, Nicolás de. (³1993): *El príncipe*, Madrid: Tecnos.

MARAVALL, J. A. (³1972): *El mundo social de "La Celestina"*, Madrid: Gredos.

– (1986): *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel.

MARCHÁN FIZ, Simón (1984): "Le bateau ivre": para una genealogía de la sensibilidad postmoderna", en: *Revista de Occidente* 42 (Noviembre), págs. 7-28.

– (1992): *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza Editorial.

MARCHESCOU, Mircea (1979): *El concepto de literariedad*, Madrid: Taurus.

MARCHESE, Angelo/FORRADELLAS, Joaquín (⁴1994): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.

MARCO, Joaquín (1969): *Ejercicios literarios*, Barcelona: Táber.

– (1982): "Muerte o resurrección del surrealismo español", en AA.VV: *El surrealismo*. (Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (de.)), Madrid: Taurus, págs. 160-175.

MARCUSE, Herbert (1968): *Eros y civilización*, Barcelona: Seix-Barral.

– (³1970): *Ensayos sobre cultura y política*, Barcelona: Ariel.

– (1971): *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1972): *El hombre unidimensional*, Barcelona: Seix-Barral.

– (⁵1984): *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1986): *El final de la utopía*, Barcelona: Ariel.

MARÍAS, Julián (1949): *El método histórico de las generaciones*, Madrid: Revista de Occidente.

– (1964): *La estructura social*, Madrid: Seminario de Estudios de Humanidades. Sociedad de Estudios y Publicaciones.

– (1975): *Literatura y generaciones*, Madrid: Espasa-Calpe.

– (²1981): *Introducción a la filosofía*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1989): *Generaciones y constelaciones*, Madrid: Alianza Editorial.

MARINA, José Antonio (1992): *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona: Anagrama.

MARQUÉS DE SANTILLANA (1999): *Poesía lírica*. (Miguel Ángel Pérez Priego (ed.)), Madrid: Cátedra.

MARTÍN GARZO, Gustavo (1997): "La otra voz", en: *El signo del gorrión* 14 (Verano), págs. 53-54.

MARTÍN PARDO, Enrique (1967): *Antología de la joven poesía española*, Madrid: Pájaro Cascabel.

– (1970): *Nueva poesía española*, Madrid: Scorpio.

MARTÍN-SANTOS, Luis (²⁴1985): *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral.

– (²1983): *Tiempo de destrucción*, Barcelona: Seix Barral.

MARTÍNEZ RUÍZ, Florentino (1971): *La nueva poesía española*, Madrid: Biblioteca Nueva.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible*, Madrid: Hiperión.

MASOLIVER, Juan Antonio (1972): "¿Hacia un neosimbolismo?", en: *Camp de l'Arpa* 3 (Septiembre), pág. 28.

MARX Karl/ENGELS, Federico (1969): *Escritos sobre arte*, Barcelona: Península.

MATAMORO, Blas (1993): "Vanguardia y tiempo histórico", en: *Claves* 32 (Mayo), págs. 74-77.

MAURO, Tullio de (1986): *Minisemántica*, Madrid: Gredos.

MÉNDEZ, José María (1990): *Valores estéticos y ascéticos*, Madrid: Estudios de Axiología.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (⁷1975): *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid: Espasa-Calpe.

MICHAUD, Yves (1980): *Violencia y política*, Ruedo Ibérico: Barcelona.

MILLAN PUELLES, Antonio (1969): *La ideología de la "protesta universitaria"*, Santander: Publicaciones de la Universidad Menéndez Pelayo.

MIRANDA J. E. (1968): "Enrique Martín Pardo: *Antología de la joven poesía española*", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 223 (Julio), págs. 255-259.

MOLINA FOIX, Vicente (1967): "Guillermo Carnero: *Dibujo de la muerte*", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 214 (Octubre), págs. 233-239.

MOLINER, María (1986): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.

- MONNET, Jean (1985): *Memorias*, Madrid: Siglo XXI.
- MONTEGGIA, Luigi (1954): *El Europeo (1823-1824)*, Madrid: CSIC.
- MORAL, Concepción G./PEREDA, Rosa María. (1979): *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra.
- MORALES LEZCANO, Víctor (1980): "La dialéctica de bloques: guerra fría y coexistencia", en: AA.VV., *Historia Universal*. (Albert BALCELLS (ed.)), vol. 9, Barcelona: Salvat Editores, pags. 269-277.
- MORÁN, Fernando (1982): *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*, Madrid: Editorial Mezquita.
- MORENO CASTILLO, Gloria (1994): *El correlato objetivo y el texto literario*, Madrid: Pliegos.
- MORO, Tomás (¹⁰1995): *Utopía*, Madrid: Alianza Editorial.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991): *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra.
- MUGUERZA, Javier (1990): *Desde la perplejidad*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- MUKAROVSKY, J. (1977): "Lenguaje *standard* y lenguaje poético", en: AA.VV., *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, págs. 314-333.
- MUNNÉ, Antoni (1978): "Función de la poesía, función de la crítica" (entrevista a Pere Gimferrer), en: *El Viejo Topo* 26, págs. 40-43.

- MURRAY TUBAYNE, Colin (1976): *El mito de la metáfora*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel/CALVO MARTÍNEZ, Tomás (1985): *Historia de la filosofía*, Madrid: Anaya.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid: Guadarrama.
- NAVAS RUÍZ, Rivard (³1982): *El Romanticismo español*, Madrid: Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, María Isabel (1996): *La "quinta del 42" y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada: Universidad de Granada.
- NEILA, Manuel (1996): "Angelus novus", en: *Clarín* 3, págs. 75-76.
- NICOLÁS, César (1987): "Parábola del ruiseñor", en: *Diario 16-Culturas* (28 de Junio), pag. VII.
- (1989): "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética", en: *Ínsula* 505 (Enero), págs. 11-14.
- (1997): "Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez", en: *Ínsula* 606 (Junio), págs. 9-12.
- NIETZSCHE, Friedrich (1975): *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza Editorial.
- (1979): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- (1990): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos.

- NÚÑEZ, Aníbal (1965): "Trayecto" y "Parábola", en: *Revista de poesía Álamo* 3 (Marzo), s. págs..
- (1967): *29 poemas*, Salamanca: Artes Gráficas Vitor.
 - (1972): *Fábulas domésticas*, Barcelona: Llibres de Sirena.
 - (1976): *Zacarías González*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
 - (1979): *Taller del hechicero*, Valladolid: Balneario escrito.
 - (1982): *Trino en estanque*, Madrid: Cuadernillos de Madrid.
 - (1983): *Alzado de la ruina*, Madrid: Hiperión.
 - (1986): *Clave de los tres reinos*, Madrid: Hiperión.
 - (1986): *Estampas de ultramar*, Valencia: Pre-Textos.
 - (1987): *Cristal de Lorena*, Málaga: Newman/Poesía.
 - (1988): *Cuarzo*, Valencia: Pre-Textos.
 - (1989): "Presentación y reconocimiento de Aníbal Núñez (1944-1987)", en: *Cuadernos del Matemático* 2, págs. 20-25.
 - (1991): *Casa sin terminar*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
 - (1991): *Definición de savia*, Madrid: Hiperión.

- (1991): *Naturaleza no recuperable (Herbario y elegías)*, Madrid: Libertarias.
- (1992a): "Una poética", en: *Cuadernos del Matemático* 4, pág. 31.
- (1992b): "Tres poemas tachados de Fábulas domésticas", en: *Encuentros* 17-18, s. pág..
- (1992c): *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua*, Mérida: revista Espacio/Espaço Escrito.
- (1992d): *Primavera soluble*, Valencia: Pre-Textos.
- (1993): *Figura en un paisaje*, Salamanca: Diputación de Salamanca.
- (1995): *Aníbal Núñez. Obra poética I*, Madrid: Hiperión.
- (1995): *Aníbal Núñez. Obra poética II*, Madrid: Hiperión.
- (1995): *Pequeña guía incompleta y nostálgica de Salamanca*, Salamanca: Tesitex.
- (1993): *Elegía*, Segovia: Hojas de Poesía.
- (1990): "Claves para la comprensión y el goce de la pintura del siglo XX", en: *Aníbal Núñez (antológica)*, Salamanca: Museo de Salamanca.
- (1994): "Mi corazón: coto de caza", en: *Cuadernos del matemático* 12 (Mayo), pág. 35.

- (1994): "Improvisación de Otoño", en: *Cuadernos del matemático* 12 (Mayo), pág. 36.

-y Ángel SÁNCHEZ (1967): *29 Poemas*, Salamanca: Artes Gráficas Vitor impresor.

ONG, Walter J. (1993): *Oralidad y escritura*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

OROZCO, Emilio (1981): *Manierismo y barroco*, Madrid: Cátedra.

- (1993): *Lope de Vega frente a frente*, Madrid: Gredos.

ORTEGA, Carlos (1995): "Aníbal Núñez: vida de un poeta", en: *El País*. Babelia (25 de Noviembre), pág. 18.

ORTEGA Y GASSET, José (1965a): *En torno a Galileo*, Madrid: Espasa-Calpe.

- (1965b): *Espíritu de la letra*, Madrid: Espasa-Calpe.

- (¹³1975): *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Espasa-Calpe.

- (1983): *La deshumanización del arte*, en: *Obras Completas*, vol. III, Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente.

- (1983): "El tema de nuestro tiempo", en: *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente.

ORY, Carlos Edmundo de (1968): "Erotismo y civilización", en: *Cuadernos Hispano-Americanos* 221 (Mayo), págs. 251-272.

OTERO, Blas de (1980): *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid: Alianza Editorial.

- (⁹1981): *Verso y prosa*, Madrid: Cátedra.

- (⁵1985): *Que trata de España*, Madrid: Visor.

OVIDIO (1983): *Metamorfosis*, vols. I-III, Madrid: CSIC.

- (²1991): *El arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, 2.^a edi., Madrid, Akal.

- (1995): *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra.

PALACIO, Jean Pierre (1975): "De la Beat Generation a la contracultura. (Prólogo)", en: Allen Ginsberg, *Testimonio en Chicago*, Barcelona: Fontamara, págs. 9-43.

PALOMERO, María Pepa (1987): *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid: Hiperión.

PALOMO, Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, en: *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, vol. XXI, Madrid: Taurus.

PANERO, Juan Luis (1997): *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona: Tusquets.

PANERO, Leopoldo María (1992): *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, Madrid: Cátedra.

– (1993): *Y la luz no es nuestra*, Madrid, Libertarias/Prodhufo.

– (²1993): *Poesía (1970-1985)*, Madrid: Visor.

–y Luis ARENCILLA (²1995): *Locos*, Madrid, Libertarias.

PARAÍSO, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid: Cátedra.

PARAJÓN, Carlos (1986): *El reconocimiento lingüístico de la verdad*, Buenos Aires: Biblos.

PARKER, Alexander (1952): *Valor actual del humanismo español*, Madrid: O crece o muere.

PAVESE, Cesare (1973): *Cartas 1926-1950*, vol. 2, Madrid: Alianza Editorial.

PAYNE, Stanley G. (1996): "Gobierno y oposición (1939-1969)", en: AA.VV., *Historia de España. Menéndez Pidal (José María JOVER ZAMORA (ed.))*, vol. XLI-I, Madrid: Espasa-Calpe, págs. 3-142.

PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

– (⁴1993): *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix-Barral.

PEÑA, Pedro J. de la (1982): "Hacia la poesía española trascontemporánea", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 382 (Abril), págs. 129-144.

PEREDA, Rosa María (1981): "Los novísimos o la poesía de la década prodigiosa", en: *Los Cuadernos del Norte* 5 (Enero-Febrero), págs. 59-62.

PÉREZ PAREJO, Ramón (2001): *Reflexión metaliteraria y crítica del lenguaje (De la Generación poética de los años 50 a los Novísimos)*, Cáceres: (Departamento de Filología Hispánica, Facultad de Filosofía y Letras) Universidad de Extremadura.

PÉREZ-RIOJA, J. A. (⁴1992): *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid: Tecnos.

PETERSEN, Julius (1946): "Las generaciones literarias", en: Emil ERMATINGER et al., *Filosofía de la ciencia literaria*, México D.F.-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PETRARCA (1977): *Poesía completa*, Barcelona: Río Nuevo.

PIAGET, Jean (²1971): *El estructuralismo*, Buenos Aires: Proteo.

PICKLESIMER PARDO, María Luisa (1991): "El tratamiento del mito en la literatura del Humanismo (II)", en: AA.VV., *Humanismo Renacentista y Mundo Clásico* (José A. Sánchez Marín/Manuel López Muñoz (eds.)), Madrid: Ediciones Clásicas, págs. 313-330.

PINDER, Wilhelm (1946): *El problema de las generaciones en la historia del arte*, Buenos Aires: Losada.

PINILLOS, José Luis (1993): "Lo posmoderno, notas para la historia de un vocablo", en: *Cuadernos del Matemático* 10 (Diciembre), págs. 57-60.

PLATÓN (²⁰1984): "Ion o de la poesía", en *Diálogos*, México D. F.: Porrúa.

– (1988): *Diálogos*, vols. 1-5, Madrid: Gredos.

PLOTINO (³1978): *Eneadas*, Buenos Aires: Aguilar.

POLANSKI, Roman (1985): *Roman por Polanski*, Barcelona: Grijalbo.

POLO LÓPEZ, Milagros (1995): *Cuarteto y fuga para un espacio desierto*, Madrid: Libertarias/Prodhufo.

POPPER, Karl R. (1983): *Conjeturas y refutaciones*, Barcelona: Paidós.

PORTO-BOMPIANI, González (²1967-1968): *Diccionario Literario*, vols. 1-12, Barcelona: Montaner y Simón.

POZANCO, Víctor (1980): *Segunda antología del resurgimiento* Barcelona: Ámbito.

POZUELO YVANCOS, José María (1989): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.

PRADO, Javier del (1993): *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid: Cátedra.

PRAT, Ignacio (1982): "La página negra", en: *Poesía* 15 (Verano), págs. 115-122.

– (1983): *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus.

PREGO, Victoria (1995): *Así se hizo la Transición*, Barcelona: Plaza y Janés.

PRIETO, Antonio (1971): *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía última*, Madrid: Azur.

– (1980): *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid: Alhambra.

– (1984): *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, Madrid: Cátedra.

– (1987): *La poesía española del siglo XVI*, vol. II, Madrid: Cátedra.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996a): "Aníbal núñez: Una epifanía", en: *Ínsula* 591 (Marzo), págs. 23-25.

– (1996b): *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión.

PROPP, Vladimir Iakovlevich/MELETINSKI, E.M. (1971): *Morfología del cuento* (seguida de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*), Madrid: Fundamentos.

PROVENCIO, Pedro (1988a): "Los poetas en sus poéticas", en: *Revista de Occidente* 86-87 (Julio-Agosto), págs. 179-194.

- (1988b): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid: Hiperión.
 - (1988c): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid: Hiperión.
 - (1993): "La generación del 70 (I): las siete vidas del final", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 522 (Diciembre), págs. 87-102.
 - (1994): "La generación del 70 (II): los antinovísimos y la cultura de consumo", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 524 (Febrero), págs. 99-115.
- PUENTE, Antonio (1997): "Vivimos un momento regresivo para el arte y para la poesía", en: *El País* (27 de septiembre), pág. 34.
- PUERTO, José Luis (1996): "Lugares de Aníbal Núñez", en: *Cuadernos del Matemático* 16 (Mayo), págs. 89-90.
- QUEVEDO, Francisco de (³1986): *Obras completas*, vol. I, Madrid: Aguilar.
- (⁴1987): *Poemas Escogidos*, Madrid: Castalia.
- QUILIS, Antonio (³1986): *Métrica española*, Barcelona: Ariel.
- RIBES, Francisco (1952): *Antología consultada*, Valencia: Mestral.
- (1963): *Poesía última*, Madrid: Taurus.
- RICHARS, I.A. (1991): *Crítica práctica*, Madrid: Visor.

RICO, Francisco (1993): *El sueño del humanismo. (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid: Alianza Editorial.

RICO, Eduardo G. (1970): "Notas sobre un tiempo confuso", en: *Cuadernos para el Diálogo* XXIII Extraordinario, (Diciembre), págs. 25-27.

RICO, Manuel (1992): "El acceso a la contemporaneidad de la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 508 (Octubre), págs. 57-64

RIERA, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona: Anagrama.

RILKE, Rainer María (1980): *Cartas a un joven poeta*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1985): *El testamento*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1987): *Teoría poética*, Barcelona: Jucar.

– (²1990): *Elegías de Diuno. Los sonetos a Orfeo*, Madrid: Cátedra.

RIMBAUD, Jean Arthur (³1984): *Una temporada en el infierno*, Madrid: Visor.

– (1985): *Arthur Rimbaud*. (Ramón BUENAVENTURA (traducción y de.)), Madrid: Hiperión.

RIQUER, Martín de (1989): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. I, Barcelona: Ariel.

RODRÍGUEZ, Ildefonso (1997): "Entrar, perderse, resistir", en: *El signo del gorrión* 14 (Verano), págs. 58-61.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1983): "Neo-neo-clasicismos en la poesía española última", en: *Cuadernos del Norte* 20 (Julio-Agosto), págs. 61-65

- (1987a): "Aníbal Núñez: estética (y ética) de la mirada", en: *Ínsula* 491 (Octubre), págs. 15-16.

- (1987b): "Medido, pesado y contado", en: *Pliegos de Poesía Hiperión* 5-6 (Verano), págs. 77-81.

- (1997): "Aníbal Núñez: el desmontaje impío de la ficción poética", en: *Ínsula* 606 (Junio), págs. 7-9.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1975): *Poesía última*, Madrid: Taurus.

- (1987): "Casi como una carta urgente", en: *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (Verano), pág. 10.

- (1994): *Desde mis poemas*, Madrid: Cátedra.

RODRÍGUEZ GARCÍA-BRIOLES, Santiago (1990): "...Infelices gabardinas a la deriva, bajo el viento", en: *Cuadernos del Matemático* 4, (Diciembre), págs. 6-9.

ROMERO DE SOLIS, Diego (1980): *Poesis*, Madrid: Taurus.

ROSEMBERG, Harold (1972): *The De-definition of Art*, New York: Horizon Press.

ROSZAK, Theodore (⁸1984): *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona: Kairos.

- ROUGEMONT, Denis de (1978): *El amor y occidente*, Barcelona: Kairós.
- ROY RAMÍREZ, Edgar (1995): "Repensando el humanismo", en: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 80 (Junio), págs. 21-24.
- ROZAS, Juan Manuel (1979): "Los novísimos a la cátedra", en: *El País* (25 de noviembre) (*Suplemento/Libros*), pág. 4.
- (1989): "Mi visión del poema *Sepulcro en Tarquinia*", en: *Ínsula* 508 (Abril), págs. 1-2, 27-28.
- (³1991): "Introducción, biografía y crítica», en: VILLAMEDIANA. (Juan Manuel ROZAS ed.), *Obras*, Madrid: Castalia, págs. 7-59.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (²1980): *La estética y sus herejías*, Barcelona: Anagrama.
- (1984): *Las metopias*, Barcelona: Montesinos.
- (1986): "Eros y Psique", en: *Revista de Occidente* 61 (Junio) págs. 37-54.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas 1939-1975*, Madrid: Turner.
- RUBIO CARRACEDO, José (1970): "El estructuralismo antropológico. Posiciones y problemas", en: *Albor* 294 (Junio), págs. 27-54.
- RUÍZ CASANOVA, José Francisco (1990): "Nueve novísimos: Veinte años de eufonía", en: *Anthropos* 110-111 (Julio-Agosto), págs. VII-XX.

- (1990): "Nueve novísimos: Veinte años de eufonía", en: *Anthropos* 112 (Septiembre), págs. V-XIV.
 - (1990): "Nueve novísimos: Veinte años de eufonía", en: *Anthropos* 113 (Noviembre), págs. XV-XXIV.
 - (1995): "25 años de los novísimos (1970-1995) LAS BODAS DE PLATA", en: *Lateral* 6 (Abril), págs. 12-14.
 - (1996): "La ciudad después de muerto", en: *Lateral* 15 (Marzo), pág. 6.
 - (1997): "Sintaxis tridimensional", en: *Ínsula* 606 (Junio), págs. 13-14.
- RUÍZ DE ELVIRA, Antonio (²1995): *Mitología clásica*, Madrid: Gredos.
- RUÍZ JIMÉMEZ, Joaquín (1968): "Panorama de un año (1967)", en: AA. VV., *España, perspectiva 1968*, Madrid: Guadiana de Ediciones, págs. 1-7.
- SACRISTÁN, Manuel (1984): *Papeles de Filosofía. Panfletos y materiales*, vol. II, Barcelona: Icaria.
- SADE, Marqués de (1979): *Sistema de la agresión*, Barcelona: Tusquets.
- SALAS LARRAZÁBAL, Ramón (1985): "Tiempo de silencio, cárcel y muerte", en: AA.VV., *Historia del franquismo*. (Justino SINOVA (ed.)), Madrid: Fascículos de Diario 16, Información y Prensa (Octubre 1984-Octubre 1985).
- SALDAÑA, Alfredo (1997): *Modernidad y Postmodernidad. Filosofía de la Cultura y Teoría Estética*, Valencia: Episteme.

SALINAS, Pedro (1970): *Literatura Española Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.

– (1983): *Ensayos Completos*, t. I, Madrid: Taurus.

– (1984): *El defensor*, Madrid: Alianza Editorial.

SALOMÉ, Lou Andreas (1980): *Mirada retrospectiva*, Madrid: Alianza Editorial.

SAN JUAN, Huarte de (1989): *Examen de ingenios* (Guillermo ASERÉS (ed.)), Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1973): *España, un enigma histórico*, Barcelona: Edhasa.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1988): "Situación de la poesía", en: *Revista de Occidente* 86-87 (Julio-Agosto), págs. 225-230.

– (1978): "El espacio del poema", en: *Ínsula* 376 (Marzo), pág. 1

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (1987): "Poesía: Aníbal Nuñez, la estética de la caída", en: *Pliegos de poesía Hiperión*, 4-5 (Verano), págs. 82-87.

– (1996a): "Todo, nada bajo el lenguaje", en: *El Urogallo* 124, págs. 26-27 .

– (1996b): "La lengua de la desacomodación", en: *Diario 16* (18 de Febrero), pág. 26.

– y DIEGO, José Manuel (1990): *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada: A. Ubago.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1989): "Metapoesía y conocimiento: la práctica novísima", en: *Zurgai* (Diciembre), págs. 24-29.

SAPIR, Edwar (²1954): *El lenguaje*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SARTORIUS, Nicolás (1975): *El resurgir del movimiento obrero*, Barcelona: LAIA.

SARTRE, Jean-Paul (⁶1976): *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Losada.

– (³1984): *La náusea*, Madrid: Alianza Editorial.

SAUSSERE, Ferdinand de (1993): *Curso de Lingüística general*, Madrid: Alianza Editorial.

SAVATER, Fernando (1978): *Panfleto contra el todo*, Barcelona: Dopesa.

– y Luis Antonio de VILLENNA (1982): *Heterodoxias y contracultura*, Barcelona: Montesinos.

SCARANO, Laura (1991): "La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad", en: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 16.3, págs. 321-335.

SCHEER, Léo (1980): *La sociedad sin amo. Ensayo sobre la sociedad de masa*, Barcelona: Ruedo Ibérico.

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich (1990): *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos.

SCHLEGEL, Friedrich (1994): *Poesía y Filosofía*, Madrid: Alianza Editorial.

SCHMITT, Uwe (1994): "Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock", en: AA.VV., *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*. (Uwe SCHULTZ (dir.)), Madrid: Alianza Editorial, págs. 75-94.

SEGRE, Cesare (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

SEOANE, Xavier (1984): "Culturalismo y barroco en Museo de cera", en: *Quervo, Cuadernos de Cultura* 6 . Monografía (Mayo), págs. 25-28.

SHELLEY, Percy B. (1986): *Defensa de la poesía*, Barcelona: Península/Ediciones 62.

SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid: Gredos.

SILES, Jaime (1981): "Aníbal Núñez: Taller del hechicero", en: *Pliegos de Poesía Hiperión* 5-6 (Verano), págs. 89-91.

– (1989): "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", en: *Ínsula* 505 (Enero), págs. 9-10.

– (1992): *Poesía 1969-1990*, Madrid: Visor.

SILVA, Jesús Pedro Hilario (1990): *De la luz y la presencia. Tetraedro en la obra poética de J. H. Tundidor*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos "Floriam de Ocampo", Excma. Diputación Provincial de Zamora.

SIMÓN, César (1976a): "Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero", en: *Papeles de Son Armadans* LXXXIII (Diciembre), págs. 249-263.

– (1976b): "Un problema de asentimiento: La poesía de Guillermo Carnero", en: *Ínsula* 361 (Diciembre), pág. 5.

SOLLERS, Philippe (1978): *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia: Pre-Textos.

SONTAG, Susan (1969): *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral.

(1966): "Notas sobre "Camp"", en: *Revista de Occidente* 42 (Septiembre), págs. 310-326.

SPAEMAN, Robert (³1993): *Ética: cuestiones fundamentales*, Pamplona: EUNSA.

SPECHTLER, Franz Viktor (1989): "Lírica sacra y profana", en: AA.VV., *Historia de la literatura (El mundo medieval 600-1400)*, vol. II, Madrid: Akal, págs. 379-391.

STANGOS, Nikos (1986): *Conceptos de arte moderno*, Madrid: Alianza Editorial.

STAROBINSKI, Jean (1975): *La posesión demoníaca. Tres estudios*, Madrid: Taurus.

– (1988): *1789, Los emblemas de la razón*, Madrid: Taurus.

STEINER, George (1990): *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial.

- (1991): *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona: Gedisa.

- (1997): *Pasión intacta*, Madrid: Siruela.

STENDHAL (1972): *Una interpretación sensual del arte*, Barcelona: Tusquets.

STUART MILL, John (1843): *A System of Logic, ratiocinative and inductive*, t. VI, London.

SUBIRATS, Eduardo (1991): *Metamorfosis de la cultura moderna*, Barcelona: Anthropos.

TALENS, Jenaro (1964): *En el umbral del hombre*, Granada: Veleta al Sur.

- (1972): "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer", en: *Ínsula* 34 (Marzo), pág. 15.

- y COMPANY, Juan M./HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente (1985): "Lenguaje literario y producción de sentido", en: AA.VV., *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, págs. 523-551.

- (1989a): "La coartada metapoética", en: *Ínsula* 512-513 (Agosto-Septiembre), págs. 55-56.

- (1989b): "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970", en: *Revista de Occidente* 101 (Octubre), págs. 107-127.

- (1992): "De poesía y su(b)versión", en: Leopoldo María PANERO: *Agujero llamado Nevermore*. (Jenaro TALENS (ed.)), Madrid: Cátedra.

- TÁPIES, Antoni (1983): *Memorial personal*, Barcelona: Seix-Barral.
- TEDDE DE LORCA, P.L. (1966): "1936-1966: dos generaciones de universitarios", *Cuadernos para el diálogo* 31, págs. 15-16.
- THOREAU, Henry D. (1987): *Desobediencia civil*, Madrid: Tecnos.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1972): *La rebelión juvenil y el problema de la universidad*, Madrid: Seminarios y Ediciones.
- TODD, Emmanuel (1982): *El loco y el proletario*, Barcelona: Planeta.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Crítica de la crítica*, Barcelona: Paidós.
- TOOD, Olivier (1971): "Hoover: el hombre que sabe demasiado", en: *Triunfo* 451 (Enero), págs. 10-13.
- TORRE, Francisco de (1984): *Poesía completa*. (María Luisa Cerrón Puga (ed.)), Madrid: Cátedra.
- TREIBER, Daniel (1996): *Frank Lloyd Whight*, Madrid: Akal.
- TRÍAS, Eugenio (1981): "Lo bello y lo siniestro", en: *Revista de Occidente* 4 (Enero-Marzo), págs. 5-25.
- (1985): *Los límites del mundo*, Barcelona: Ariel.
- TROTSKY, León (1969): *Literatura y revolución*, París: Ruedo Ibérico.

TUNDIDOR, Jesús Hilario (1978): *Tetredro*, Barcelona: Ámbito Literario.

TUSELL, Javier (1996): "Gobierno y oposición (1969-1975)", en: AA.VV., *Historia de España. Menéndez Pidal*, Vol. XLI-I, Madrid: Espasa-Calpe, págs. 143-192.

TZARA, Tristan (⁶1994): *Los siete manifiestos*, Barcelona: Tusquets.

ULLÁN, José-Miguel (1966): *Un humano poder*, Barcelona: El Bardo.

UNAMUNO, Miguel (⁴1967): *El Cristo de Velázquez*, Madrid: Espasa Calpe.

UREÑA, Enrique M. (1998): *La teoría crítica de la sociedad de Habermas*, Madrid: Tecnos.

URRUTIA, Jorge (1985): *Semió(p)tica*, Madrid: Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y Radio-Televisión.

– (1992): *Literatura y comunicación*, Madrid: Instituto de España y Espasa Calpe.

– (1993): "Semiótica: memoria y utopía", en: AA.VV., *Refundación de la semiótica*, Sevilla: Don Quijote, págs. 51-73.

USTÁRROZ, Alberto (1997): *La lección de las Ruinas*. (Prólogo de Rafael MONEO), Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

VALENTE, José Ángel (1980): *Punto cero (Poesía, 1953-1979)*, Barcelona: Seix-Barral.

– (1989a): *Entrada en materia*. (Introducción de Jacques ANCET), Madrid: Cátedra.

– (1989b): *Treinta y siete Fragmentos*, Barcelona: Ambit Serveis Editorials.

– (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona: Tusquets Editores.

– (1994): *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets Editores.

VALÉRY, Paul (1983): *El cementerio marino*. (Prólogo de Paul VALÉRY), Madrid: Alianza Editorial.

– (1987): *Los principios de an-arquía pura y aplicada*, Barcelona: Tusquets.

– (1990): *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del (³1974): *La lámpara maravillosa*, Madrid: Espasa-Calpe.

VALVERDE, José María (1982): *Joyce*, Barcelona: Barcanova.

– y Panero PANERO (1989): *Poetas románticos ingleses. Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*, Barcelona: Planeta.

VATTIMO, Gianni (1986): *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa.

– (1990): *La sociedad transparente*, Barcelona: Paidós Ibérica.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1967): *Una educación sentimental*, Barcelona: El Bardo.

– (1970): "Castellet o la ética de la infidelidad", en: *Triunfo* (19 de Diciembre), págs. 28-29.

– (1985): *Historia y comunicación social*, Madrid: Alianza Editorial.

– (²1986): *Crónica sentimental de España*, Madrid: Espasa-Calpe.

– (2001): *Una educación sentimental/Praga*. (Manuel RICO (de.)), Madrid: Cátedra.

VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael (1970): "José María Castellet: Nueve novísimos", en: *Destino* 1702 (16 de Mayo), págs. 42-43.

VEGA, Garcilaso de (¹³1988): *Poesía castellana completa*, Madrid: Cátedra.

VEGA, Lope de (1985): *Cartas* (nicolás MARÍN (ed.)), Madrid: Castalia.

VEIGA, Francisco/DA CAL, Enrique U./DUARTE, Ángel (1997): *La paz simulada. Una historia de la Guerra Fría, 1941-1991*, Madrid: Alianza Editorial.

VILLWOCK, Jörg (1991): "Retórica y poética: los fundamentos teóricos de la literatura", en: AA.VV., *Historia de la literatura (Renacimiento y Barroco 1400-1700)*, vol. III, Madrid: Akal, págs. 105-126.

VIDAL-NAQUET, P./SCHNAPP, A. (1966): *Journal de la Commune étudiante*, Paris: Seuil.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1992): *Morfosintaxis del Español Coloquial*, Madrid: Gredos.

VIGNOLA, Beniamino (1981): "La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)", en: *Camp de l'Arpa* 86 (Abril), págs. 38-41.

VILAR, Sergio (1985): "Sobre el franquismo y contra Franco", en: Ricardo DE LA CIERVA/Sergio VILAR, *Pro y contra Franco. Franquismo y antifranquismo*, Barcelona: Planeta, págs. 13-108.

VILAR, Pier (¹¹1980): *Historia de España*, Barcelona: Crítica.

VILLENA, Luis Antonio de (1976): "Sobre "Sepulcro en Tarquinia", de Antonio Colinas", en: *Ínsula* 354 (Marzo), págs. 5-6.

- (1983): *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona: Tusquets Editores.

- (1983): *Poesía (1970-1982)*, Madrid: Visor.

- (1984): "Contestación a la encuesta sobre sobre Joven poesía española", en: *Ínsula* 454 (Septiembre), págs. 7.

- (1989): "La Venecia de "fin de siglo"", en: *Los Cuadernos del Norte* 55 (Julio-Septiembre), págs. 68-80.

- (1992): *Fin de siglo. Antología*, Madrid: Visor.

– (2000a): "Barras situacionales a una década de nuestra poesía (1975-1985)", en: Antonio de VILLENNA, *Teorías y Poetas. Panorama de una Generación Completa en la última poesía española*, Valencia: Pre-Textos, págs. 27-30

– (2000b): "Lápidas y centauros", en: Antonio de VILLENNA, *Teorías y Poetas. Panorama de una Generación Completa en la última poesía española*, Valencia: Pre-Textos, págs. 17-26.

VILLORO, Luis (1986): *Creer, saber, conocer*, México D. F.: Siglo XXI.

VIRGILIO (1994): *Geórgicas*. (Jaime VELÁZQUEZ (ed.)), Madrid: Cátedra.

VIRILIO, Paul (1988): *Estética de la desaparición*, Barcelona: Anagrama.

VIRTANEM, Ricardo (2001): *Hitos y señas (1966-1996). Antología crítica de poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo)*, Madrid: Ediciones Laberinto.

VIVES, Juan Luis (1959): *Diálogos*, Madrid: Espasa-Calpe.

WARHOL, Andy (1993): *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets.

WELLEK, René /WARRER, Austin (⁴1966): *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.

WELTE, Werner (1985): *Lingüística Moderna. Terminología y Bibliografía*, Madrid: Gredos.

WHEELWRIGHT, Philip (1966): "El lenguaje vivido", en: *Revista de Occidente* 40 (Julio), págs. 37-54.

WILDE, Oscar (1958): *Obras Completas*, Madrid: Aguilar.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1975): *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial.

— (1991): *Diarios secretos*, Madrid: Alianza Editorial.

YAGÜE LÓPEZ, Pilar (1993): *Poesía española 1970-1979: nacimiento, evolución y recepción crítica de una nueva estética*, Santiago de Compostela: (Departamento de Filología Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología) Universidad de la Coruña.

—(1997): *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*, La Coruña: Universidade da Coruña.

YNDURAIN, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra.

ZAMBRANO, María (1987): *Filosofía y poesía*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

—(1995): *La confesión: género literario*, Madrid: Siruela.