

INFLUENCIAS Y AFINIDADES EN LA POESÍA DE ANÍBAL NÚÑEZ

VICENTE VIVES

RESUMEN: El poeta Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987) es una de las voces más destacadas del conjunto de su generación histórica y un autor imprescindible en la poesía española del último tercio del siglo XX, aunque, para lograr este unánime reconocimiento crítico, han debido pasar varias décadas, pues, su obra, escasamente editada en vida del poeta y desconocida por el público lector, fue relegada del panorama poético al que pertenece. Este artículo ofrece un repaso por las diversas influencias, desde los clásicos a los poetas españoles contemporáneos, que el poeta salmantino asume en el conjunto de sus libros y que forman el singular e inconfundible estilo de su expresión poética.

ABSTRACT: The poet Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987) is one of the voices the most outstanding in his historic generation collection and an essential author in the Spanish poetry of the last third of the twenty century, although for getting this unanim critical recognition had to pass several decades, because his poetic work, barely published in the poet's life and unknown by the reader public, was rejected poetic view that he belong. This article offers a revision for different influences from the clasical authors to Spanish contemporary poets Aníbal Núñez welcome in his book's collection and they form the singular and unmistakable style of his poetic expression.

PALABRAS CLAVE: Influencias / afinidades / poesía / Aníbal Núñez.

En el presente artículo repasamos el conjunto de influencias y afinidades perceptibles en la poesía de Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987), autor sobre cuya obra recae últimamente una valoración crítica positiva, tras décadas de injusto olvido y postergación generacional. Iniciada la escritura de sus primeros textos a comienzos de los años sesenta, coincidiendo con la irrupción plural de los primeros libros de la denominada *generación sesentayochista*¹, su poética trazó pronto el rumbo de una trayectoria estética personal, ajena a los estilemas dominantes y prestigiados por la norma literaria y el restrictivo juicio crítico de entonces, que favorecían un etiquetado urgente de los discursos a base de constreñir sus rasgos, aunque atenta también a su desarrollo evolutivo². En las variaciones estilísticas que acoge su lírica, y a lo largo de los catorce libros que componen su *corpus* poético original –parte esencial de la poesía española escrita en el último tercio del siglo XX–, pueden escucharse, a modo de ecos y resonancias, un conjunto de selectas voces de la tradición clásica y moderna, castellana y foránea, asumido en su escritura desde una perspectiva siempre irónica, reconocible en la brillantísima recreación paródica de los modelos poéticos clásicos³ y en una variedad heterogénea de autores que iba conformando su pensamiento lírico. Como ocurre para el conjunto de la poesía del 68, en el salmantino se produce una personal relectura de los modelos literarios desarrollados en los periodos clásico y moderno, rota ya toda posibilidad de continuidad respecto de ellos. Esta circunstancia genera el único acercamiento posible en la posmodernidad a toda la tradición cultural anterior⁴: su consciente recreación como *deslectura* mediante la parodia, el pastiche (o palimpsesto) o la personal torsión retórica de sus tópicos. Estos mecanismos de intertextualidad crítica

1 Acerca del marbete de esta generación, *vid.* BOUSOÑO, Carlos. *Poesía poscontemporánea*. Madrid: Júcar, 1985; PRIETO DE PAULA, Ángel L. *Musa del 68. Claves para una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996 [1996a]; LANZ, Juan José. *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1994 [1994a]; del mismo. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000.

2 Sobre la evolución estilística de esta generación, *vid.* CASADO, Miguel. “Líneas de los ‘novísimos’”. En *Revista de Occidente*, núms. 86-87, 1988, pp. 204-224; PRIETO DE PAULA, Ángel L. “Poetas del 68... después de 1975”. En *Anales de Literatura Española*, núm. 17, 2004, serie monográfica, núm. 7 (*Literatura española desde 1975*), pp. 159-183.

3 Acerca de este uso intertextual en literatura, *vid.* PÉREZ FIRMAT, Gustavo. “Apuntes para un modelo de intertextualidad en la literatura”. En *Romanic Review*, núm. 69, 1978, pp. 1-13.

4 Compendiamos aquí una serie de estudios que abordan y concretan las características *posmodernas* de la poesía escrita por esta generación: DEBICKI, Andrew P. “Poesía española de la postmodernidad”. En *Anales de Literatura Española*, núm. 6, 1988, pp. 165-180; del mismo. “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”. En *Ínsula*, núm. 505, 1989, pp. 15-16; GARCÍA BERRIO, Antonio. “El imaginario cultural en la estética de los ‘novísimos’”. En *Ínsula*, núm. 508, 1989, pp. 13-15. CHRISTIE, C. Ruth. “The transition to Postmodernism in Spanish poetry: from the *Generación del 50* to the *Novísimos*”. En *Agenda*, núm. 35.2, 1997, pp. 117-129; KRUGER-ROBBINS, J. *Frames of Referentes. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*, Lewisburg; Bucknell UP, 1997; LANZ, Juan José. “La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad”. En *Letras de Deusto*, núm. 66, 1995, pp. 173-206; LÓPEZ, Ignacio Javier. “Introducción”. En CARNERO, Guillermo. *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 13-84.

constituyen el modo *original* con que estos poetas se aproximan a la tradición literaria que les precede.

En efecto, la poesía de Aníbal Núñez recoge un amplio y diverso cuerpo de influencias, en correspondencia con las variaciones, relecturas, flujos y reflujos estéticos que configuran los *bandos poéticos*, de que se alejara voluntariamente el poeta, predominantes en su época y aun durante décadas posteriores. En sus libros, cabe rastrear una singular adaptación de los poetas clásicos y modernos universales, y una reelaboración personal de la tradición lírica española. Así, en sus versos resuena el latido de los poetas elegíacos latinos (fruto de su magistral traducción al castellano contemporáneo) y renacentistas –Garcilaso y Fray Luis–, y reverbera la tensión poética barroca –la lección gongorina y quevedesca–, la rebeldía crítica y melancólica de los románticos, o el sensualismo de los poetas simbolistas. Sus textos acogen también las figuraciones simbólicas más emblemáticas de la tradición poética (especialmente la *naturaleza* y las *ruinas*), fundamentada en ciertos autores que concentran su atención desde muy temprano, como Miguel Hernández, y asumen un peculiar juego de aproximaciones y matizadas disonancias respecto de algunos contemporáneos españoles, como Ángel González, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente, entre los del medio siglo, y Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, José-Miguel Ullán, Pere Gimferrer o Jaime Siles, entre sus coetáneos.

Con tal cúmulo de reverberaciones y huellas poéticas, tan bien digeridas en el recipiente textual de sus poemas, puede entenderse fácilmente la factura de libros como *Definición de savia*, donde su autor,

como hizo Leonardo, propone un aprendizaje directo de la naturaleza, de sus ritmos rotos y siempre renovados, de su voluntad musical que no conoce códigos; cada vez una cifra nueva, cada vez la duda. Y hace esta propuesta desde un conjunto de textos que son armados por una sintaxis clasicista, por un entrecruzamiento de líneas estrictas, donde se cree ver de nuevo la trama de tensiones que desarrollaron el Renacimiento en Barroco, pero también un espacio romántico y un haz de criterios vanguardistas: un saber de la tradición que, por ello mismo, no puede ser tradicional, que ha de realizarse sólo en cuanto llega a quebrarse”⁵.

Precisamente este impulso inspirador, basado en el aprendizaje directo de la naturaleza, vincula estrechamente su poesía con los postulados más radicales del Romanticismo, sobre todo con los relativos a las poéticas que expresan el conflicto del poeta con la exterioridad sensible y la voluntad de ruptura que exige la libertad (crítica) del *genio* en relación con las convenciones culturales que construyen tópicamente la realidad.

Por un lado, la presencia en su obra de este cruce de estéticas de la tradición clasicista (renacentista y barroca) canaliza una manifestación irónica y paródica

5 CASADO, Miguel. *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*. Madrid: Hiperión, 1999, pp. 141-142.

de los elementos tradicionales que someten la escritura poética a su expresión normativa, genérica o convencional. De igual modo, el magistral dominio de los diversos registros con que se manifiesta esta ironía en sus textos conduce a una transgresión de las tendencias coetáneas, especialmente las que consuman su éxito mediante referentes culturalistas. Por otro lado, su reconocida labor de traductor es un ingrediente notorio en la panoplia de sus influjos, pues su escritura propia se nutre de su profundo conocimiento de las tradiciones latina y francesa. En efecto, esta actividad traductora y sus logradas traslaciones son un complemento de gran importancia para la consecución de un inconfundible estilo y un singular modo de expresión. Esta faceta traductora en Aníbal Núñez responde a la consideración con la que E. Pound entendía tal actividad, esto es, la forma más completa que se le ofrece a cualquier poeta para ejercitar sus facultades, como certifican los editores de su *Obra Poética*⁶. Al respecto, es reveladora su devoción por los poetas traducidos, pero también lo es su distancia, como ha observado Prieto de Paula:

[E]n todas las traducciones está Aníbal, entre otras cosas porque la elección obedeció al gusto personal y previo del traductor, cuya analogía con las poéticas –o con las pasiones– de los seleccionados es evidente. Pero el talento del traductor no fue más allá, pues nunca trabajó para auparse sobre el poeta traducido, y al cabo solaparlo, sino para prestarle una voz que debe periódicamente ser renovada⁷.

No obstante, no interesa tanto ahora señalar el sublime tratamiento lingüístico de los textos traducidos, cuanto subrayar que esta tarea amplifica y enriquece los registros de su poesía propia: la traducción se convierte en un modo de (re)creación exigente mediante el cual va cuajando y perfeccionando su expresión artística. Y es que, como afirman sus editores, la fruición con que se entrega Aníbal Núñez a esta tarea revela, por una parte, un profundo conocimiento de aquellos poetas clásicos afines a su sensibilidad lírica, y, por otra, el placer de quien encuentra una intimidad intensa con el juego abierto del lenguaje, en el proceso de trasladar a su lengua textos compuestos en otras, pues, a la vocación entusiasta por recorrer los caminos posibles del sentido y las bifurcaciones de la sintaxis surgidas en el acto de la composición, se suma “la consiguiente tentación del autor a aplazar indefinidamente el momento de cerrar el proceso compositivo, lo que fascinaba al poeta, conectándole con las fuentes mismas de la génesis lingüística”⁸. Asimismo, su obra recoge un variado repertorio de citas y alusiones explícitas que indican el manejo de poetas que forman parte de la tradición poética universal: a las alusiones de Fray Luis, Góngora, Hölderlin, Byron, Coleridge, Li-Po, Juan Ramón Jiménez o Miguel Hernández se unen las de contemporáneos como Ricardo Molina, Ángel González o H. M. Enzensberger. Y es que, como es frecuente en otros muchos

6 NÚÑEZ, Aníbal. *Obra Poética*, 2 vols. (Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, eds.). Madrid: Hiperión, 1995, vol. II, p. 215. A esta edición corresponden las citas del volumen, páginas y poemas a las que se alude en este artículo.

7 PRIETO DE PAULA, Ángel L. “Aníbal Núñez, una epifanía”. En *Ínsula*, núm. 591, 1996 [1996b], pp. 23.

8 Vol. II, p. 215.

autores de su generación, Aníbal Núñez es un buen conocedor del arte occidental. Pero veamos a continuación cómo se concretan esas influencias en la obra lírica de Aníbal Núñez a lo largo de un recorrido cronológico por los periodos estéticos que van de los clásicos a la contemporaneidad.

1. CLÁSICOS LATINOS

Un primer eco procede de su trabajada lectura de los clásicos latinos: sus traducciones de Propercio y Catulo –también de Horacio y Tibulo– tienen una clara repercusión en el estilo poético del salmantino, quien siente por ellos una afición especial⁹. Desde una perspectiva formal, la tarea rigurosa de verter ritmos y metros latinos al castellano provee a su escritura de un excelente dominio de la arquitectura sintáctica. Contrariamente al rechazo generalizado de las fórmulas métricas tradicionales en su generación, al menos en su primera etapa¹⁰, la poesía de Aníbal Núñez basa su expresividad en elaborados esquemas sometidos al patrón de la versificación clásica: a esto responde el uso preferente del ritmo de los versos heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos. Pero esta afinidad con los poetas que escribieron bajo el mandato del emperador Augusto, afanados en el retorno estilístico a la elegía de los poetas alejandrinos (al convertir el dístico elegíaco en el metro por antonomasia de una lírica impregnada de un doloroso y pasional sentimiento amoroso), va más allá de tales destrezas formales. Tal inclinación afectiva procede de una sensibilidad similar ante la escritura poética: en aquéllos, los contenidos subjetivos y personales se engalanan de sutiles referencias cultas (o mitológicas), en consonancia con el culturalismo de la poesía española coetánea; si, por entonces, los estilemas culturalistas fueron desplazados en sus primeros libros, éstos serían asumidos con deleite en esa labor diferida de la traducción¹¹.

Por otra parte, la perspectiva elegíaca del amor ligada al pesimismo con que los poetas clásicos refieren sus experiencias vitales, proporciona sentido a esta

9 PROPERCIO. *Elegías*. Valladolid: Balneario Escrito, 1980; CATULO. *Cincuenta poemas*. Madrid: Visor, 1984. Ambos, con sus respectivos prólogos, se hallan en vol. II, pp. 221-261 y pp. 263-291, respectivamente. Sobre Horacio y Tibulo (vol. II), pp. 292-298.

10 LANZ, Juan José. "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982". En *Ínsula*, núm. 565, 1994 [1994b], pp. 3-6.

11 La efusión amorosa, poco frecuente en su poesía propia, encontrará en la traducción un campo adecuado para recrear la pulsión sentimental de un poeta al que se ha catalogado como *frío* o *seco*. Aníbal Núñez *personaliza* en la traducción ese latido amoroso de los poetas clásicos, máscara perfecta, por interpuesta, para manifestar sentimientos afines. Así, al menos, se colige de las palabras con las que éste se plantea la traducción de Catulo: "Aún humean sus poemas, pues supo hacer perenne la efusión volcánica. Y fue precisamente el artificio lo que dio brillo propio e inextinguible a la obra de Catulo. Y aunque –y sigo con Poe– la pasión por sí sola no garantice el resultado lírico, creo que lo que me puso a tono para traducir al poeta de Verona fue el experimentar una pasión que no me avergüenzo de calificar de semejante a la suya, por lo que me atrevo a cerrar el círculo afirmando que sin pasión tampoco hay retórica" (vol. II, pp. 263-264). Por otro lado, la abundante presencia de personajes mitológicos en su obra es una circunstancia más que vincula su escritura al culturalismo de su generación: Orfeo y Eurídice, las Parcas, Ícaro, Narciso, Hidra, Júpiter, Amón, Afrodita, Venus.

afinidad electiva de nuestro poeta, quien abastece su poesía propia de cromatismos también elegíacos y escépticos en relación con el amor y la existencia. Así, el carácter melancólico, dolorido y fúnebre con que expresa la relación amorosa Propercio mantiene un paralelismo con ciertos poemas de Aníbal Núñez¹². Ejemplo del diálogo entre traducción y poesía propia es la inserción en sus poemas de algunos pasajes traducidos, bien como cita o marco de la composición original, bien engastados en el discurso poemático¹³.

Al margen de sus traducciones, un elemento clásico fundamental expresado como intertexto culto en algunos de sus libros más emblemáticos es la versión virgiliana de la naturaleza. Ciertamente, esta concepción idealizada del ámbito pastoril con que la cultura clasicista refiere el mundo natural adquiere una presencia dialógica en varios libros suyos, como ocurre en *Naturaleza no recuperable* (1972-74, editado en 1991) o *Definición de savia* (1974, editado en 1991). Tales referencias no deben entenderse en ellos como reelaboración estilizada de lo natural, sino como un marco explícitamente paródico donde ubicar críticamente acciones o apuntes narrativos contemporáneos. La idealización de la naturaleza –ya del todo imposible en la era *posindustrial*–¹⁴ mediante este intertexto culto permite al poeta un contraste irónico ante la violenta destrucción de su espacio por la moderna cultura tecnológica. Esta orientación hipercrítica es característica de su primer ciclo poético, representado por la escritura de sus *Fábulas domésticas* (1972)¹⁵. Esta concepción virgiliana (o arcádica), núcleo idealizador de lo natural en la cultura occidental, le

12 Así, podemos leer en su traducción de Propercio: “Si los hados hubieran dado tierra / a mi dolor allí, si ya la losa / postrera campeará sobre mi amor sepulto, / ella hubiera ofrendado su preciada melena / en mis exequias fúnebres; habría / posado en tiernas rosas mis despojos / y gritado mi nombre en el último instante / sobre mi polvo para que la tierra / leve me fuese” (I.17; en vol. II, p. 234). Compárese con el poema “Encuentros”, de *Taller del hecbicero*: “Tibio yeso tus ojos tienden sobre / mi corazón en ruinas: rapidísima / reconstrucción de un templo a ti abogado” (vol. I, p. 230).

13 Así ocurre con el texto de Catulo (poema VIII, *Miser Catulle*...): “desinas ineptire / et quod vides perisse perditum ducas” (“deja de hacer locuras / y lo que ves perdido dalo por perdido”, según traducción del poeta), rescatado como cita latina en la composición V de *Casa sin terminar* (vol. II, p. 269), y engastado, a su vez, como variante en el interior del poema “dar por perdido lo perdido sigo / sin darlo y seguiré” (vol. I, p. 182). Sirva, también, este otro verso de Propercio, que aparece como cita y engastado: “qui multa dare potest, multa et amare potest” (fragmento II, 26; vv. 21-28), traducido por Aníbal Núñez como “el que puede dar mucho, también puede amar mucho” (vol. II, p. 247), e integrado en los versos finales de la composición “Hogar”, de *Definición de savia*, como “tan sólo aquel que sabe / dar mucho puede amar y ser amado” (vol. I, pp. 172-173). Finalmente, el verso “candida nunc molli subeant conuiuia luco”, de Propercio, se usa como cita en el primer poema de la serie “Morada Quinta”, de *Alzado de la ruina* (vol. I, pp. 266-267).

14 Sobre este término sociológico, *vid.* TOURAINE, Alain (1969). *La sociedad postindustrial*. Barcelona: Ariel, 1973; BELL, Daniel. *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid: Alianza, 1975.

15 El poema titulado “72 horas bucólicas”, agrupado en la carpeta juvenil *Liquidación por cambio de musa* (inédito) es representativo del *pastiche* poético que mezcla lo pastoril con motivos contemporáneos contextualizados en la sociedad del tardofranquismo; así, la voz del poema parece ser un preso político, detenido durante esas 72 horas: “extraigo una cerilla clandestina, / hago lumbre, y enciendo; y vuelve el humo / a darse el piro parsimoniosamente, / inaprehensible, inespasable, / hacia el aire, ese mismo (la materia / ni se crea...) que tú, Virgilio, hacías / resonar en la flauta pastoril / tan bucólicamente. Se oyen pasos”; vol. II, p. 78.

sirve al poeta no sólo para confrontar ámbitos culturales heterogéneos (ruralismo vs. capitalismo) y mostrar, mediante su violento choque de las perspectivas, el resultado de unos significados dialécticos, sino también para expresar ese otro conflicto arraigado en su obra entre naturaleza, por un lado, y escritura, por otro. El ámbito pastoril –libro IV de las *Geórgicas*, en *Naturaleza no recuperable*– se convierte así en un irónico referente culturalista, que evoca aquel espacio mítico donde la palabra (y la cultura que ésta representaba) era inocente. Sin embargo, su alusión contemporánea no es más que un modo de elegía que, como sucede en el conjuro del pastor Aristeo ante la muerte de sus abejas, “busca en el rito de la palabra el secreto para preservar y sobrevivir”¹⁶.

2. RENACENTISTAS Y BARROCOS

La poesía renacentista castellana ofrece diversos elementos léxicos y retóricos, así como una extensa tópica de raigambre clásica, cuyo uso intertextual se destina en la poesía del 68 a suplantarse culturalmente a la realidad. Como ocurría con los clásicos, este tipo de mediación fijada ya convencionalmente tiene en la poesía de Aníbal Núñez una intención paródica. Desde esta perspectiva, numerosos motivos renacentistas aparecidos en sus composiciones sirven a esa inclinación transgresora de la tradición poética. El bucolismo garcilasista y su candidez natural, de hondas raíces virgilianas, es un topos usado por Aníbal Núñez bajo el cual se perciben con mayor claridad las acciones contemporáneas que degradan y mutilan la naturaleza: su contraste genera una recreación crítica a partir de una intencionada distorsión del modelo¹⁷. Los poemas evidencian así la catástrofe provocada por la cultura moderna, y concretada en las negativas repercusiones que tiene la aplicación de los Planes de Desarrollo por el régimen en el tardofranquismo, en su afán de adecuar la estructura socioeconómica española al capitalismo occidental. Y, no obstante, esta denuncia procede siempre de la enunciación del propio texto, nunca como ideología explícita del autor, pues, como afirma Luis Javier Moreno,

16 Nota preliminar de Miguel Casado para la edición de *Naturaleza no recuperable* de 1991, aunque no figure en tal edición su nombre; vol. I, p. 85.

17 Precisamente la lírica de Garcilaso es motivo explícito de revisiones paródicas en su obra. Ejemplo significativo de ello es un poema juvenil iniciado con el primer cuarteto del Soneto XI, agrupado por los editores de Aníbal Núñez (1995) en la sección “III. Poemas inéditos sueltos”: “*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 no salgáis ya más a la ondulada piel de / la corriente grabada deprisa y pasa siempre el rumor de / las aguas [...] / daros prisa mucha prisa / que vamos a soltar los sumideros / y el río será ya en pocos segundos / dominio de la espuma detergente*”; vol. II, p. 81. Del mismo modo, es destacable también el poema titulado “Salicio vive en el tercero izquierda”, de *Definición de savia*, donde el poeta, émulo del pastorcillo garcilasista, ha perdido definitivamente su conexión con lo natural, pues sólo aparece ante su vista el hueco del patio vecinal y un degradado parque de barrio.

el poeta, con su acreditada pericia estructural, ha evitado las generalizaciones solemnes, [...] para dejar que el lector saque consecuencias más amplias; no impone una doctrina, sino que nos transmite una experiencia, así van apareciendo en estos poemas el deterioro del huerto familiar, las asoladoras plagas de pesticidas y herbicidas, las alteraciones de los ciclos naturales, la degradación de ríos y campos por la desaprensiva suciedad con que los invadimos, las indiscriminadas talas de bosques, la dilapidación especuladora del patrimonio rural...¹⁸.

Así, los elementos tópicos que componen la arcadia renacentista (pajarillos, arboledas, céfiro, etc.) aparecen en el discurso del poema para establecer un contraste crítico con esos otros elementos ajenos al tópico¹⁹. En no pocos casos, Aníbal Núñez rompe el horizonte de expectativas mediante esta torsión irónica de géneros, clichés o modismos literarios reconocibles en numerosas recurrencias mitológicas y tópicos aledaños (*beatus ille*, *locus amoenus* o *tempus fugit*). La parodia de los motivos poéticos de origen renacentista no sólo se aplica a cuestionar la idealización de la naturaleza y la convención cultural de sus símbolos, sino que también sirve para establecer una indeterminación de los significados del poema: engastados en un contexto discursivo distinto, el bucolismo pastoril del léxico nominal (“álamos”, “lirio”, “junco”, “ruiseñor”, “olmos”, “huertecico”, “valle”, etc.) o adjetival (epítetos “umbroso”, “dulce”, “musical”, etc.) concita una imprevisibilidad semántica desde donde brota la denuncia.

Por otro lado, son perceptibles en la obra de nuestro autor, aunque en menor medida, ecos procedentes de la lírica religiosa renacentista y barroca que, con idéntica intención intertextual, tropiezan con interferencias contemporáneas (la filosofía de María Zambrano, las visiones místicas de José Ángel Valente o las figuraciones cósmicas y telúricas de Claudio Rodríguez, autores con los que la escritura del poeta mantiene ciertos paralelismos). El efecto estético de tales resonancias procede del uso de términos y recursos expresivos que el poema contiene (elipsis, condensación o paradojas identificadas con la infabilidad), mediante los cuales se refiere una experiencia sublime de belleza. No en vano, títulos de poemas o secciones como “Morada Quinta”, de *Alzado de la ruina* (1974-81, editado en 1983), o “Anunciación” y “El arrepentimiento”, de *Clave de los tres reinos* (1974-1985, editado en 1986), evocan ciertas reminiscencias místicas, no exentas de valor paródico. Éste es el carácter predominante de algunos poemas que componen el segundo de los libros citados, donde la tendencia a una enunciación trascendida por la pasión y el júbilo se corresponde con una propensión a la reticencia e indecibilidad. En otras composiciones, los elementos procedentes del lenguaje

18 Nota introductoria; vol. I, pp. 87-88.

19 Así leemos en un poema de *Naturaleza no recuperable*: “Elruiseñor escoge los lugares / para su canto: trina / en los umbrosos olmos / engalana de música los fresnos / gime encelado en los espinos // ni engalana ni trina / en la ciudad ni gime: / sólo su silueta reconoce / de lejos / coronada / de aire letal de fétida aureola / donde cantamos nuestras penas / sin ni siquiera elegir dónde”; vol. I, pp. 102-103.

místico funcionan en el interior del poema: en la composición “Vieja dedicatoria” (de *Primavera soluble*), el paisaje se evoca desde una interferencia textual mística sanjuanista en que se inserta la voz poemática²⁰.

Es, sin embargo, la presencia de lo barroco una huella identificadora del poeta, quien llega a afirmar: “[c]omo barroco, amo lo truncado, el defecto o exceso que reclamen”²¹. Este efectismo barroco de su escritura se basa en el predominio de la imagen (o visión) como un procedimiento de irracionalidad común al conjunto de su promoción y, en general, al impulso de renovación estética de mediados de los años sesenta²². Los signos de una simbología y de una imaginística de clara ascendencia barroca (laberinto, ruinas, *vanitas*, simulacro), el énfasis en torno a elementos formales truncados y semánticamente crípticos, la recursividad de emblemas (o alegorías) de apariencia hermética, ligan su poética con una expresividad conceptista, modo contemporáneo de un *trobar clus* tendente a mostrar, no tanto un *furor ingenii*, como la índole artificiosa de la propia escritura, junto a una voluntad de exploración verbal. No en vano, esta dicción barroca se pone al servicio de una reflexión metapoética, expresada en Aníbal Núñez frecuentemente de modo enigmático, resultado de los múltiples y abiertos juegos lingüísticos y el valor especular de lo escrito. En el proceso de cuestionamiento al que se somete al lenguaje, su poesía termina por ocultar el mensaje verdadero y cifrar con una retórica verbalista el vacío referencial de las palabras: se trata de una *amplificatio* que rellena las inconsistencias del lenguaje. Este recurso de cubrir (y descubrir) el simulacro de la escritura tiene, como en el arte barroco, consecuencias ontológicas, pues, las complejas operaciones hermenéuticas que los textos alcanzan en la posmodernidad señalan el valor relativo del lenguaje que refiere la realidad²³. Sin duda, de las capacidades interpretativas del receptor para hallar las claves de ese rastro oculto del significado depende, en muy buena medida, el éxito de tales operaciones.

20 Aquí leemos: “Por esa veta gris en una perla / donde incendia la luz el occidente / un paisaje tras otro, una tras otra gema, / busqué fuentes y hallé, topé con valles / me perdí vi el antiguo camino, eludí aldeas / y quise cabalgar”; vol. I, p. 371.

21 Fragmento de una Poética (inédita), vol. II, p. 115.

22 Cf. MARCO, Joaquín. “Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer”. En *Ejercicios literarios*. Barcelona: Taber, 1969, p. 431.

23 La poética posmoderna parece entroncar, en sus propuestas más abiertas, con el carácter cabalístico del *ingenio* barroco, propio de las elites cultas y consecuencia del gracianesco “jugar con el vocablo”, que se practica en las variadas formas escolásticas de las universidades españolas. Todo ello germina en una visión del conocimiento excesivamente verbalista, logomáquica y alejada de los *realia* (de los hechos de realidad), en un *iter herme(neu)ticum* con el que coinciden ciertas prácticas poéticas posmodernas en torno a la experiencia de los límites del lenguaje poético. Al respecto, cf. R. DE LA FLOR, Fernando. “Metamétrica: la experiencia de los límites en la poesía de la Edad Moderna”. En *Ínsula*, núms. 603-604, 1997, pp. 5-7.

3. ROMÁNTICOS

Si la influencia barroca es patente en el ensamblaje formal de buena parte de su poesía, la que procede del Romanticismo confiere a sus contenidos un mayor vigor crítico, porque la rebeldía que subyace a su escritura la conecta con las vertientes heterodoxas y radicales de la modernidad. Si el Romanticismo descubre en la regresión estética a la naturaleza un correlato anímico del artista en donde proyecta su nueva experiencia de infinitud simbólica, tal espacio es asumido en la posmodernidad, como interpretación plural e inagotable del arte²⁴. En el ideario estético romántico, el símbolo es un hallazgo que desborda el esquema lógico de los significados, y propicia un espacio de representación indirecta del mundo proclive a revelar sus rasgos no habituales, pues éste abre relaciones inéditas con la realidad. De hecho, el poeta romántico se sitúa preferentemente en esa zona liminar entre lo racional y lo irracional, lo real y lo imaginario, lo consciente y lo inconsciente, de modo que su experiencia de belleza explora tanto las asociaciones conocidas como las gratuitas. Este carácter anticlásico de representar el mundo procede de un estado melancólico, cuyo pesimismo y nihilismo estético sirve al artista romántico para proyectar paisajes lejanos, naturalezas olvidadas o en ruinas. Sin duda, estas disonancias en relación con la razón moderna serán asumidas por la poética posmoderna: una muestra más de que, en la fluencia estética, los padres son los abuelos.

Identificada plenamente con tales heterodoxias, la personalidad artística de nuestro poeta halla numerosos puntos de encuentro con los románticos, que anhelaban una obra de arte total. Como se sabe, esta búsqueda de la totalidad fue definida por Hölderlin como “la unificación del sujeto y del objeto en un yo absoluto”, y daba origen al programa estético romántico, en el que la belleza tiene unas atribuciones preeminentes frente a lo demás, porque representa un acto estético donde “la verdad y la bondad se hermanan”²⁵. Se produce así el salto de una estética antropológica a otra ontológica: el arte recibe a partir de ahora un tratamiento desde la óptica del Ser, que viene a fundar toda una línea teórica y de práctica artística que culmina en Heidegger. Desde entonces, el eclecticismo artístico de intención unificadora de la pulsión libre y estética del artista provoca la aparición de la mixtura de géneros y artes: la pretensión de que todo debe ser poetizado tiene una consecuencia estética de especial magnitud, según se muestra en la experiencia sinestésica como una virtualidad de fusión entre las expresividades de cada arte, que heredarán los simbolistas y algunos movimientos de

²⁴ Cf. MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1996. Para este autor, el “sentido inagotable” del símbolo descubierto en la estética romántica sería el precedente de las actuales teorías sobre la “polisemia” (o pluralidad significativa) propia de la literatura, frente a otras formas lógicas o instrumentales del lenguaje (p. 101).

²⁵ Nota 24, p. 109.

vanguardia como el expresionismo, y desde ahí, andando el tiempo, la estética de la posmodernidad.

En el caso de Aníbal Núñez, el cultivo conjunto de la plástica y de la poesía es síntoma de esa asunción de la nueva sensibilidad romántica, que ya fue expresada por Hölderlin en 1794, al aludir al sentido moral de la imaginación y de la fantasía, reductos sometidos a la ley suprema de la libertad que fluye de la actividad libre del artista, quien encuentra en el arte la mejor vía para expresarla. Como en otros muchos autores de su generación, el poeta alemán suscitó una profunda admiración en Aníbal Núñez: su reconocimiento lo hallamos en la tercera serie de *Figura en un paisaje* (1974, editado en 1993) titulada “III. Capitán Hölderlin”²⁶. Por otro lado, también los románticos ingleses –Coleridge, Blake, Keats, Shelley o Byron– influyen en la base visionaria de su poesía: del primero utiliza, como cita, un verso de su composición inacabada *Kubla-Khan* (“A sunny pleasure-dome with caves of ice”), que abre el poema “Ruinas de San Bernardo”, en *Cuarzo* (1974-79, editado en 1988).

4. SIMBOLISTAS Y MODERNISTAS

La influencia del Simbolismo aparece en numerosos pasajes de su poesía, aunque, como en el caso de la poesía renacentista, se advierte en sus ecos una ambigüedad tendente a la ironía. Su evocación sugiere una parodia de su léxico más convencional, ya que el valor ornamental de los epítetos o la suntuosidad de su lenguaje no están exentos de una crítica interferida por el uso que los novísimos coetáneos hacen del modernismo. La representación de la naturaleza codificada bajo la tópica simbolista conlleva una crítica del lenguaje poético semejante a la adaptación intertextual de anteriores modelos de la tradición. Así, los cuadros, los jardines, el agua, la ornamentación ruinosa, las estatuas o los espejos son indicadores léxicos que aluden al carácter ficticio de lo poético, coincidiendo con la intención expresada por otros poetas de su generación²⁷. Se trata de buscar efectos estilísticos dirigidos a marcar el carácter ficticio de la escritura, ante la imposibilidad de referir fielmente los elementos de la realidad. Esta circunstancia alimenta la ultraconsciencia del arte contemporáneo, que necesita previamente descoser el sentido de la convención. Este hecho manifiesta una intención crítica de marcar la procedencia codificada de los elementos artísticos, insistiendo así en la fractura ontológica que separa escritura y vida. Una vez abandonada la vertiente social de

26 Esta sección apareció en el homenaje al poeta alemán realizado por Hiperión: AA.VV. *Poetas del poeta. A Friedrich Hölderlin en el 150 aniversario de su muerte*. (A. Ferrer y J. Munáriz, eds.). Madrid: Hiperión, 1994, pp. 108-111.

27 Cf. PÉREZ PAREJO, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002, pp. 336-463.

su poesía, la adopción de lo barroco y del esteticismo, que habían ido configurando las poéticas del 68, actúa como nuevo intertexto crítico²⁸.

Ya sabemos que Simbolismo y Modernismo constituyen un mismo sistema estético idealizador, cuya oposición moral y artística al progreso industrial les llevó a establecer un culto exacerbado de la belleza mediante una concepción del mundo que descubre en la revelación de sus símbolos un modo de trascendencia para el hombre moderno. Sin embargo, la integración del Modernismo en la cultura hispana finisecular acabó creando un sistema vacío y convencional²⁹. La escritura de Aníbal Núñez debe verse como una recreación paródica de tales representaciones tópicas, las cuales actúan en el texto para marcar su valor de construcción cultural de la realidad. Así, las múltiples figuraciones mitológicas (Venus, Amón, Orfeo, la esfinge, etc.) o los elementos emblemáticos de la poética modernista (rosas, estatuas, parques, arriates, crepúsculos, laberintos, ornamentos arquitectónicos, etc.) constituyen un conjunto retórico que redundante en el estatuto ficcional de la poesía³⁰. Muchos poemas de *Naturaleza no recuperable* sucumben a esta intención intertextual. Y, junto a él, *Trino en estanque* (1982), donde también hallamos un uso irónico de los emblemas simbolistas: aves en enramadas, rosas en arriates, león de piedra recostado del que mana agua, engalanamiento de la maleza, ocultas arcadas con fuentes, frondas, trinos y suspiros; además, los textos recrean un ámbito crepuscular como correlato anímico estereotipado de uno de sus tópicos más notables. Y, sin embargo, esta alusión al código simbolista es también forma diferida de expresar las sensaciones personales de melancolía, vacío y muerte. En su caso, este acercamiento interpuesto a la belleza y la muerte pretende liberar de la convención tales pulsiones extremas, a las que su escritura se entrega³¹. En sus

28 A este respecto, Juan José LANZ (2000) asegura que, para el conjunto de los poetas del 68, “el creciente auge del surrealismo, como consecuencia del irracionalismo que se manifestaba ya en el primer lustro de la década, coincide con la línea neo-barroca que había desarrollado un grupo importante de poetas desde los primeros años sesenta, en su vinculación con una tendencia de clara raíz simbolista y modernista, configurando un modelo archi-estético que reproducirá una buena parte de los jóvenes autores que publican sus primeros libros en torno a 1967 y 1968” (Nota 1, p. 576).

29 Cf. GULLÓN, Ricardo. “Simbolismo y símbolos”. En *El simbolismo. Soñadores y visionarios*. Madrid: J. Tablate Miquis Ediciones, 1984, pp. 16-26.

30 Así ocurre en el poema “Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión”, de *Fábulas domésticas*, donde la descripción ajustada a los elementos ornamentales (tarta nupcial de tules y organdises, perlas cultivadas, guantes de gasa, libro guarnecido de nácar de lomo dorado, rosario de plata labrada, zapatitos de charol) contrasta con el origen social de la niña –hija de un labrador que ha de malvender su cosecha de patata con la que se hace el almidón del vestido que le ha comprado– (vol. I, p. 62). El poema titulado “Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía” usa elementos mitológicos cercanos al culturalismo simbolista, pero mezclados con la jerga urbana contemporánea (vol. I, pp. 70-71). Y en “Sueña –las manos al volante–”, se alude al mundo cortesano de los cuentos medievales, propios de la ambientación modernista (vol. I, p. 73).

31 Sirva de ejemplo el poema IV de *Trino en estanque*: “Justo cuando comienza a atardecer / topan contra sus límites difusos / el huerto y la abadía, se repiten / los oros y las aves, la alusión al asombro: / rosa el tedio la línea de la imaginación. / Nadie oficia el regreso porque / es obvio –ya el tedio / tiene forma de nube– que una mano invisible / dispone las cancelas. / Fuera, en las rocas, toda / mención a lo pasado es un eco vacío. / Pero, igual que un aliento de alimaña / que acaba seduciendo,

versos, la presencia del misterio y la irrupción poderosa del azar, signos constitutivos de la estética simbolista, con especial atención a E. A. Poe y Mallarmé, parecen destinadas a expresar la sensación de un profundo desasimiento melancólico y las reveladoras evidencias de la muerte.

Un ejemplo de la mordaz ironía con que asume Aníbal Núñez el repertorio tópico simbolista puede observarse en las referencias a Juan Ramón Jiménez, a quien le mueven, como a él, una intensa emoción estética y una depuración de lo escrito que revierte en la entrega apasionada a la escritura³². Si en su obra nada resulta ni inocente ni superfluo, estas menciones han suscitado la opinión, quizá exagerada, de la escasa afición del poeta salmantino por el andaluz³³. Aunque sorprenden la atención y pasión semejantes con que ambos se entregan a la creación poética, y la querencia común por un intimismo expresivo de estirpe becqueriana. A pesar de la distancia existente entre sus respectivos planteamientos poéticos, la melancolía es un ámbito propicio en ambos para una comprensión anímica y sentimental de la naturaleza y del paisaje, si bien en Aníbal Núñez éste no funciona tanto como un correlato espiritual, sino como correspondencia de su orden material³⁴.

Pero es la influencia de los poetas simbolistas franceses, sobre todo la de su admirado Rimbaud, la que forja los ecos simbolistas en nuestro autor³⁵. Como a los clásicos latinos, Aníbal Núñez dedicó buena parte de su trabajo a traducirlo: en 1975, Visor publica su célebre traducción *Poesías 1870-1871*, con prólogo y notas del propio traductor, que confirman afinidades y paralelismos entre ambos. Desde luego, el apego que siente por el poeta francés no es decisivo sólo en su radicalidad poética, sino que éste también impregna de rebeldía su actitud ante la vida. No extraña que la rememoración del perfil biográfico-estético que hace

reaparecen / –como los fustes de tapiados claustros– / la distancia, el olvido y el menester de hacer / un monumento vivo a la caída”; vol. I, p. 325.

32 Es explícita la que aparece en el poema titulado “El poeta hipersensible J.R.J. en su gabinete insonorizado”, de la sección “Doce emblemas” (*Primavera soluble*), en el que se alude a la hipocondría juanramoniana: “Aquí no hay quien escriba: / te interrumpe hasta el corcho, / que no deja de hablar de sus abejas”; vol. I, p. 378.

33 Cf. RUIZ CASANOVA, José Francisco. “Sintaxis tridimensional”. En *Ínsula*, núm. 606, 1997, p.13.

34 Destacamos algunos puntos afines entre ambos poetas: el eco pueblerino de las *Rimas* de Juan Ramón Jiménez, la emoción por el sonido de lejanas esquilas, o las alusiones al cementerio aldeano y a las flores marchitas, son elementos reconocibles también en poemas de Aníbal Núñez: “Arte poética”, de *Cuarzo*; “Evernia furfurácea en la espadaña es” o el motivo otoñal en “Deja a la helada al equinoccio al año”, ambos de *Naturaleza no recuperable*. En ambos poetas, la identificación con la naturaleza produce intercambios afectivos entre el poeta y su experiencia del mundo exterior: frente al espacio idealizado de las *Pastorales* de Juan Ramón Jiménez, en *Naturaleza no recuperable* o en *Definición de savia* la presencia de esta emoción es contigua a la ironía.

35 Junto a Rimbaud, también los poetas franceses Nerval y Mallarmé son traducidos, aunque sus versiones permanecieron inéditas. La lectura inspiradora de estos autores, lo mismo que la de Poe, resulta explícita en algunos poemas de su obra. Son significativas al respecto composiciones como “The Valley of Unrest (E. A. Poe)”, de *Definición de savia*, o “Las de l’amer travail”, de *Cuarzo*.

el salmantino de Rimbaud, como prólogo a su traducción, ponga el acento en el comportamiento irreverente y libertario del francés³⁶. De aquél nos dice que

[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. ¡Ay de quienes le han puesto la etiqueta de simbolista y lo han embalado desprovisto de su carga explosiva en los asépticos archivos de la literatura! Rimbaud es un poeta de la intemperie, muy lejos de los etéreos y lunáticos poetas de su tiempo en busca de lo vago y de lo incierto. “Rimbaud introduce en sus descripciones –nos dice Ana [sic] Balakian– detalles concretos, desconexos, pero yuxtapuestos, para convertirlos así en más angustiosamente ambiguos que el lenguaje vagaroso”. La búsqueda de nuevas significaciones le llevó a establecer relaciones aberrantes entre los elementos más familiares del lenguaje (vol. II, pp. 328-329).

Rimbaud constituye un estímulo fundamental en su pensamiento poético y su influencia es determinante para comprender el valor subversivo de la escritura del poeta salmantino: la crítica de la hipocresía social, las caricaturas del ámbito pequeño-burgués de su ciudad, el marcado carácter reaccionario de la educación en el colegio religioso de su infancia, parecen emular los versos del poeta de Charleville. Esta mirada crítica se extiende además al matrimonio o al hogar familiar: poemas como “Bodas”, de *Definición de savia*, o el primero de *Casa sin terminar* (1974, editado en 1991), proponen, frente a tales convenciones sociales, un comportamiento libre observado en las reglas naturales³⁷. En libros como *Taller del hechicero* (1974-75, editado en 1979), el carácter indómito del poeta se asienta no tanto en la denuncia de las normas, como en la afirmación de un comportamiento anterior a la civilización uniformadora de costumbres (“J’ai de mes ancêtres”)³⁸;

36 Éstos son algunos de los motivos destacados por Aníbal Núñez en la semblanza de Rimbaud: precoz actitud de rebeldía manifestada en sus versos de niñez y adolescencia; apego del jovencísimo poeta al “populacho” y formación poco convencional, que le llevan pronto a caricaturizar en sus escritos a la burguesía autosatisfecha de su ciudad; temprana conciencia social; continuas escapadas del hogar, espoleado por su espíritu de libertad; “novillos” gloriosos que aprovecha en lecturas diversas y paseos por la orilla del Mosa; imagen del rebelde cuyos cabellos le llegan por el hombro; resquebrajamiento de sus esperanzas revolucionarias tras la derrota de la Comuna; subversión contra el orden estético establecido –era su verdadero campo de batalla–; talante de poeta visionario que trata de llegar a lo desconocido a través del desacuerdo total de los sentidos, mediante una videncia que es clarividencia de lo cotidiano. vol. II, pp. 323-328.

37 En el poema “Bodas”, leemos: “Para que tiemble, al tiempo que lo hace / tu corazón iluminado, nadie / encenderá una lámpara de aceite / cerca del tabernáculo [...] 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 / (Bodas con la intemperie, eso es lo tuyo)”; vol. I, p. 171. O en *Casa sin terminar*: “No hay intemperie ni en la blanda / civilizada atmósfera mar de sales de baño / sitio para la luna recortada: se ha hecho / –y el aullido glú-glú en un vaso largo– / pelotita inestable”; vol. I, p. 179.

38 “Tengo de mis ancestros los vacceos / las ganas diluidas de un caballo sin nombre / –nada de compromisos– y horizontes abiertos / para tender galopes. Como ellos / conozco los lugares donde se ve el ocaso / mejor. Como yo, ellos, / sucumbo ante la ley y la costumbre / venidas de metrópolis

otro tanto sucede en la sección “Vedado de poetas”, de *Figura en un paisaje*, con el poema-homenaje explícitamente titulado “Haz novillos Rimbaud”.

5. CONTEMPORÁNEOS ESPAÑOLES

Destacamos aquí el reconocible magisterio que los poetas de los 50 ejercieron en la lírica de Aníbal Núñez. Ello corrobora que no hay en él un ánimo de ruptura respecto a la generación anterior: su poesía parte, incluso, de una influencia directa de algunos de ellos, y en ella se perciben estímulos estéticos similares a los planteados por el social-realismo. No obstante, su evolución hará que el valor crítico y las intersecciones con los del medio siglo, mantenidas a lo largo de su andadura, vayan adquiriendo matices distintos en su poesía. En su inicio, ésta parece seguir la estela irónica de Ángel González: la sección “Fábulas para animales”, que incluyó González en *Grado elemental* (1962), pudo servirle al salmantino para configurar sus apólogos urbanos y morales de *Fábulas domésticas*. La ironía, precisamente, le permitió vertebrar desde la distancia retórica una sarcástica crítica de la sociedad española de la posguerra. No obstante, su poesía participa también de ese otro signo *cognoscitivo*, que caracteriza las poéticas de Claudio Rodríguez y de José Ángel Valente³⁹. Básicamente, los extremos de influencia que ejerce el magisterio de los del medio siglo en el joven Aníbal Núñez se aglutinan en torno a una escritura comprometida socialmente, cuyos modelos serían Ángel González y algunos autores de la “escuela de Barcelona”, y otra de carácter más reflexivo, que incidirá en la depuración estilística de su poesía posterior. Si la visión de Claudio Rodríguez influye en la meditación acerca de la elementalidad de la materia, en José Ángel Valente encuentra la percepción intelectual de una poética tendente a una expresión de vacío elemental.

De la poesía de Claudio Rodríguez, por la que Aníbal Núñez siente verdadera admiración y devoción, éste escuchará, por persona interpuesta, resonancias que van de Rimbaud y Bécquer a los poetas visionarios ingleses, asimilando ricos matices perceptivos que surgen de una intuición poética entendida como prospección epistemológica y moral del mundo⁴⁰: en este empeño coinciden estrechamente el zamorano y el salmantino. En el tránsito imperceptible que se produce en la poesía del primero de la inocencia a la sabiduría, Claudio Rodríguez había basado su escritura en la captación de una realidad que, percibida habitualmente en su

lejanas / y soy lo suficientemente débil / para no refugiarme en la intemperie // aunque sé –y ellos no– / escribir y leer. A buenas horas...”; vol. I, p. 223.

39 Sobre la polémica en el seno de la generación del medio siglo entre una lírica de signo *comunicativo* y otra de signo *cognoscitivo*, vid. BADOSA, Enrique. “Primero hablemos de Júpiter (la poesía como medio de conocimiento)”. En *Papeles de Son Armadans*, núm. 28, 1958, pp. 32-46 y núm. 29, 1958, pp. 135-159; RUBIO, Fanny. “Teoría y polémica en la poesía española de posguerra”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 361-362, 1980, pp. 199-214.

40 Cf. PRIETO DE PAULA, Ángel L. *Claudio Rodríguez. Visión y contemplación*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996 [1996c], p. 20.

expresión epidérmica o superficial, alcanza a manifestarse inopinadamente en la fusión de las dualidades (patente *vs.* latente, aparente *vs.* profundo)⁴¹. Esta inusual capacidad perceptiva de la realidad y de la historia es una lección que asume Aníbal Núñez, aunque en éste la perspectiva del conocimiento no deriva nunca a una idealización –realidad trascendida o epifánica por la acción purificadora de la mirada, como sí ocurre en Claudio Rodríguez–, porque entiende que la comprensión última del mundo es sólo una revelación de su materia. Sin embargo, las miradas de ambos poetas se juntan no el punto de arranque, sino en el objeto al que se dirigen. En ambos, la percepción de los motivos de una naturaleza elemental o rural (aire, tierra, nubes, lluvia, valles oferentes, semillas, cosechas, arados) o de los símbolos elementales (fuego del hogar, pared de adobe) conlleva una reflexión sobre la escritura que es entendida como participación en Claudio Rodríguez, y en su especificidad lingüística en Aníbal Núñez.

En este último, la identificación con lo natural se resuelve desde un ángulo retórico de retracción sentimental y escéptica, como observa Prieto de Paula para el poema “Advenimiento”, al reconocerse de inmediato la ironía con que se alude a este escenario. La contemplación de la conmovedora belleza de un amanecer es expresada a través del tópico místico del *advenimiento* como “primera fase de un proceso de naturaleza unitiva (epifanía e integración serían las otras dos)”, cuya realización, si expresada en Claudio Rodríguez mediante exclamaciones e interrogaciones acezantes sugiere la infabilidad de la experiencia, en Aníbal Núñez enseguida ve obturado el cauce de su emotividad con procedimientos de distancia que expresan la imposibilidad de la entrega al fervor⁴². Unas interferencias entre ambos poetas que reflejan la influencia común en torno a una experiencia perceptiva de lo lírico, son los elementos simbólicos de la “espuma” y la “ceniza”, asociados a la elementalidad material. No resulta casual que en un escrito de fonostilística, titulado “Retórica en dos versos de Claudio Rodríguez” (vol. II, pp. 156-163), Aníbal Núñez comentase la retórica oculta de los versos de la composición “Espuma” (*Alianza y condena*, 1965), y que, incluso, compusiese el poema “De la espuma”, de *Cuarzo* (vol. I, p. 298), que recuerda el aliento expresivo del zamorano. Pero en la contigüidad se ven más claramente las disensiones. Así, en Rodríguez, la meditación que propicia la contemplación de la espuma alcanza una comprensión trascendente: la *unión* alegórica de agua y aire es rebasada por la clarividencia del poeta hasta adquirir una plenitud epifánica, realidad nueva y más alta, “en las espumas imperecederas”.

Por el contrario, la composición de Aníbal Núñez no se resuelve en un valor trascendente, sino que encalla en la expresión de un conflicto, y esto pese a que en ambos la espuma surge del “roce” o del “choque”, respectivamente. En éste, la contemplación parece alcanzar otros límites: esos que tienen que ver con la naturaleza del nombre, con el problema del lenguaje y, por tanto, con la meditación

41 Nota 40, pp. 20-31.

42 Nota 7, p. 25.

última acerca de su realidad⁴³. En tal sentido –como también ocurre con la poesía de José Ángel Valente–, la mirada o percepción estética actúa como un catalizador epistemológico que acaba por saltar el muro de las apariencias. Pero lo que cada uno encuentra al otro lado pertenece a la sustancia de su mito personal: la escritura de Aníbal Núñez se fue abriendo paulatinamente a esos ámbitos de revelación donde los símbolos de ascensión se invierten y confirman en su descenso material, como sus signos positivos, la devastación y la caída (“momento de esplendor tras la caída”). Por otra parte, el ocasional tono elegíaco, aunque sereno, de la poesía de Claudio Rodríguez es percibido asimismo en el carácter de la poesía de nuestro autor. Nos referimos a los poemas que constituyen “Elegía desde Simancas”, de *El vuelo de la celebración* (1976), donde el proceso transmutatorio de la Historia contrasta con la vigencia de las cosas más elementales y con la propia palabra: la “luz” es un elemento simbólico que “ilumina” y “purifica el campo”, ofreciendo al poeta la renovada “imagen de los siglos, / la de mi misma vida”, en una calcinación que descubre la condición falaz de los nombres⁴⁴. Este mismo carácter revelador es el que expresan también los poemas del “Tríptico de Santiz”, de *Clave de los tres reinos*, donde Aníbal Núñez reflexiona sobre el paisaje y su historia para obtener como resultado la imposibilidad del mito.

Respecto a José Ángel Valente, de influencia decisiva en la poesía española contemporánea, pronto los poetas del 68 reconocerían su magisterio, que, con el de Alexandre o, en otro sentido, Cernuda, conforman un haz de influencias equiparable, en nuestra opinión, al de Juan Ramón Jiménez entre los poetas del 27⁴⁵. Su

43 Claudio Rodríguez: “Miro la espuma, su delicadeza / que es tan distinta a la de la ceniza. [...] Es el momento bronco y bello / del uso, el roce, el acto de la entrega / creándola. El dolor encarcelado / del mar, se salva en fibra tan ligera; / [...] A este pretil, brocal de la materia / que es manantial, no desembocadura, / me asomo ahora, cuando la marea / sube, y allí naufrago, allí me ahogo / muy silenciosamente, con entera / aceptación, ileso, renovado / en las espumas imperecederas”; en Claudio RODRÍGUEZ (2001), cit., p. 159. Por su parte, Aníbal Núñez: “Celdas de luz donde la luz es 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”; vol. I, p. 298.

44 Sobre esta confluencia entre ambas poéticas, Claudio Rodríguez expresa en la segunda tirada de este políptico: “¿No ha sucedido nada o todo ha sucedido?”; RODRÍGUEZ, Claudio. *Poesía completa (1953-1991)*. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 297. Ese verso nos recuerda el cierre del tercer poema del “Tríptico” de Aníbal Núñez: “No se agota / la forma en una sola visión. Nada ha pasado”; vol. I, p. 362.

45 Antonio García Berrio considera a José Ángel Valente como “[e]spíritu poderosamente individual, que en materia de poesía se ha querido desentender vigorosamente de todas las progenies que le fueran inmediatas: la herencia de los modernos españoles desde Rubén y Jiménez, la tutela del veintisiete –incluso andando el tiempo hasta la de Cernuda– y por supuesto la de cualquier posguerra española que no anduviera con él en común su designio de profundizar llana y espontáneamente el enunciado expresivo hacia la comunicación de la experiencia. En el fondo, nada le molesta más probablemente a Valente –pruebas ha dado y no siempre confortables– que los intentos críticos de alojarlo en un grupo o generación supuestamente propia, la ‘de los cincuenta’. Sobre los posmodernos

influencia sobre Aníbal Núñez es inequívoca, especialmente la que deriva de ciertas partes de su obra. El proceso de *deslectura* que ocupa el primer ciclo poético de Valente se realiza a partir de un fragmentarismo textual y de una deconstrucción retórica de los que ha de participar la poética de Aníbal Núñez⁴⁶. En ambos, hay modos retóricos análogos, mediante los que la escritura pugna por independizarse del eco de voces y de la convención cultural del intertexto. Algunas zonas próximas a sus obras responden a una expresión lírica de interposición culturalista, las técnicas de la narración poética, el hermetismo de sus visiones, metáforas, imágenes o símbolos crípticos. En definitiva, para ambos poetizar constituye una experiencia de pérdida extrema, un borrado de existencia personal paralelo a un adentramiento en la sustancia de lo poético que conlleva una travesía verbal en lenta disolución hacia la nada. Si algunos poemas y fragmentos de *Poemas a Lázaro* (1960) o de *La memoria y los signos* (1966) constituyen una influencia perceptible especialmente en el segundo tramo poético de Aníbal Núñez, títulos como *El inocente* (1970) o *Interior con figuras* (1976), de escritura coetánea a la del salmantino, muestran entre ambos poetas una convergencia evidente.

En relación con los autores de su misma generación, la obra lírica de Aníbal Núñez manifiesta una gran capacidad de asimilación, aunque también de equidistancia. Su escritura responde a una metabolización del influjo de los mayores, y mantiene concomitancias estéticas con ciertos coetáneos que no son pariguales a lo largo de su vida y su obra⁴⁷. A este respecto, por un lado, frente a las opiniones generalizadas de la total discrepancia del poeta salmantino con los novísimos, Prieto de Paula ha señalado el interés y la admiración que en él suscitaba la poesía de algunos de ellos⁴⁸. Una vez abandonada la vertiente *camp*, su obra concita un nuevo espacio de afinidad resultado de convergencias estéticas producidas a lo largo de la evolución de su obra, y acorde con la indagación artística en la que se encuentran numerosos poetas de su promoción. Por otro lado, César Nicolás señala las concordancias de su escritura situadas, a partir de 1975, en una zona de

y neomodernos, novísimos y sucesivos, no alienta la intención de influencia ni de contacto. Valente ha sido desde casi el comienzo un solista, un retraído tenaz con el deseo de no correr otro curso que el del viejo río, río caudaloso y eterno, de la experiencia personal poética"; en "Valente: descensos antiguos a la memoria". En *Ínsula*, núms. 570-571, 1994, p. 1.

46 Cf. GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994, 2ª ed. ampliada, pp. 181-198; RUBIO, Fanny. "Exiliado de la convención". En RODRÍGUEZ FER, C. (ed.). *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 74-78.

47 Nota 7, p. 24.

48 "En una reunión de la imprecisa especie de poetas "castellano-leoneses" que tuvo lugar en 1984 en la Universidad Pontificia de Salamanca, y que él contribuyó a organizar, salió al paso de quienes, en una crítica tan rutinaria en ese contexto como las letanías del rosario, denostaban la operación publicitaria de los antologados por Castellet, reconociendo paladinamente el interés que por varios de ellos sentía. Es cierto que él nunca estuvo cerca de la poética "novísima", en lo que tenía aquella de regurgitación modernista; pero tampoco suscribió el sistema de identificaciones, y de correlativas oposiciones, que expresara Sabino Ordás -pseudónimo colectivo de los leoneses Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino, integrantes del Equipo Claraboya-, que pasaba por ser un viejo patriarca del exilio que tuvo un resurgimiento público en el año 1978"; Nota 7, p. 24.

densa autorreflexión que comparte tangencias expresivas con las investigaciones narrativas del *nouveau roman*, la elipsis y experimentación narrativa de Félix de Azúa y la irónica retórica paracientífica de Carnero⁴⁹. En definitiva, la obra de Aníbal Núñez no puede entenderse sin el fecundo diálogo que establece con la lírica de su tiempo, a la que siempre estuvo atenta. La imagen que de Aníbal Núñez se tiene como poeta alejado de cenáculos poéticos sólo es producto de una asumida actitud personal de distancia, perfectamente compatible con las confluencias estéticas que mantiene con los poetas de su generación, sobre todo con los *seniors* novísimos (Vázquez Montalbán, Martínez Sarrión o José María Álvarez).

Nos detenemos aquí, al menos, en la estrecha afinidad que Aníbal Núñez muestra con el primero de los citados, Vázquez Montalbán, con quien comparte una visión sociopolítica y estética configurada, empero, en universos líricos distintos. Ciertamente el papel de la *historia* en el proceso de creación y en la disposición comprometida con que el poeta se enfrenta al texto es un elemento coincidente en ambos. Así, conviene resaltar el intercambio entre poesía y realidad histórica, origen del común compromiso de sus respectivas poéticas, más allá de los aspectos formales que distinguen a cada una. Esta circunstancia se observa especialmente en los libros de la primera época de Aníbal Núñez, donde la historia parece deshacerse en los diferentes estratos de lengua que la componen. El poema no se concibe sólo como un recipiente de revelación lingüística que lleva al autor a un ensimismamiento formal, sino que se entiende como un escenario verbal dialéctico con el que se expresa tanto la conciencia del mundo como la mirada crítica sobre la realidad. Las coincidencias entre ambos poetas se produce en el universo temático-formal que une *Fábulas domésticas*, de Aníbal Núñez, y *Una educación sentimental* (1967, pero escrito en 1963), de Vázquez Montalbán. No obstante, frente al espacio de memoria colectiva y la narración sentimental que refiere el proceso de formación del sujeto poético en el libro del poeta catalán, el de Aníbal Núñez se centra más en ese otro proceso visible de la transformación de la conciencia colectiva española tras los años del desarrollismo, aspecto éste que se recoge sólo en la última sección del libro de Vázquez Montalbán, titulada "Liquidación de restos de serie". Ambos volúmenes vertebran una iconografía del tiempo histórico cuya transformación social y económica adquiere una revisión crítica que utiliza la orientación lúdica y una corrosiva ironía que contraviene sus principios ideológicos⁵⁰.

49 NICOLÁS, César. "Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez". En *Insula*, núm. 606, 1997, p. 12.

50 Cf. RICO, Manuel. "Introducción". En VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Una educación sentimental/Praga*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 13-74. Así lo pone de manifiesto este autor en el caso del poeta barcelonés: "[E]stamos ante una indagación en una realidad histórica en proceso de cambio: la de la España del desarrollismo, la del descubrimiento del consumo a gran escala, la de un occidente fuertemente condicionado por la lógica mercantilista. Desmitificado el valor elitista de la "alta cultura" (en un momento en que los nuevos poetas lo convierten en paradigma del arte y de la poesía del futuro), Vázquez Montalbán hace de sus textos auténticas parodias de la nueva mitología popular: la naciente civilización del automóvil, la España del turismo nórdico, y de la masificación de las playas,

La desacralización de la poesía en la incipiente cultura del consumo y del bienestar, y el descubrimiento de las contradicciones ideológicas del sistema mediante las paradojas del lenguaje, vertebran ambos tipos de escritura, consistente en una parodia de la sociedad y sus costumbres. Tanto uno como otro parten de un realismo crítico renovador, cuyo afán de crónica despiadada y satírica es pareja a la actitud comentada para Ángel González o Gil de Biedma. Sus poemas se sustentan en un relato social objetivado, sagaz retrato de costumbres realizado a partir de una visión distante y crítica de su experiencia personal y de la crónica sentimental de su generación. *Una educación sentimental* se articula como una obra de carácter narrativo cuya retórica se aproxima a la lengua de los *media* y usa diversas voces que fragmentan el sentido, así como el *collage* o la hipérbole irónica. La sección “Liquidación de restos de serie”, que cierra el libro del poeta catalán, recurre a los mensajes publicitarios y al registro publicitario para cuestionar la sociedad: su hiperbolización no surge sólo de esa crítica crónica de la posguerra española, sino que refleja la sociedad del desarrollismo neocapitalista cuyo desmedido consumismo es impulsado por la publicidad. De modo semejante, estos mismos recursos serán asumidos en los textos de *Fábulas domésticas*.

el “boom” de la construcción en los pueblos de la costa, la publicidad y sus poderes [...]. He aquí los ingredientes del universo que explora el sujeto lírico”; p. 44.