

ARREBATADA PALABRA. LA OBRA POÉTICA DE ANÍBAL NÚÑEZ

Félix J. Ríos
Universidad de La Laguna

RESUMEN

A través del análisis de la obra poética de Aníbal Núñez, escritor salmantino de la segunda mitad del siglo XX, se pretende mostrar el valor de su palabra, su crecimiento creativo, su evolución estética y su madurez artística. El poeta no quiere cambiar el mundo sino cambiar el lenguaje, la palabra. Para ello utilizará el hallazgo lingüístico, el discurso del conocimiento y la emoción formal junto a la emoción del deslumbramiento.

PALABRAS CLAVE: Poesía. Pensamiento. Modernidad.

ABSTRACT

Through the analysis of the poetic work of Aníbal Núñez, an Spanish writer from Salamanca of second half of century XX, this paper reveals the value of his poetic word, creative growth, aesthetic evolution and artistic maturity. The poet does not want to change the world but to change the language, the word. For it he will use the linguistic finding, the speech of the knowledge and the formal emotion next to the emotion of the glare.

KEY WORDS: Poetry. Thought. Modernity.

Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987) publica su primer libro, *29 poemas*, en 1967. Son veinte años de producción poética, hasta su temprana desaparición, en la que se advierte una evolución estética, un crecimiento creativo, una madurez artística cada vez mayor que va a tener su eclosión a partir de 1974, año en el que comienza a elaborar los poemas de *Taller del Hechicero* [1974-75] (1979)¹ y, sobre todo, de *Alzado de la ruina* [1974-81] (1983).

En *29 poemas* (1967), en colaboración con el canario Ángel Sánchez (que firma quince de las composiciones), Aníbal Núñez utiliza un lenguaje lleno de coloquialismos, plagado de un léxico de tonalidades urbanas y uso doméstico. Podemos encontrarnos con una cita de Góngora (*Manzanas son de tántalo y no rosas* I, 27), nada extraña ante el uso que hace el poeta del versolibrismo con una sintaxis barroquizante y con vocabulario del siglo XX, a veces con frases en otro idioma, casi siempre el inglés.

En algunos versos del poeta salmantino aparecen similitudes formales y temáticas con algunas de las creaciones de la generación poética inmediatamente ante-

rior. Es el caso de Ángel González; recordemos, sin ir más lejos, alguno de los poemas de *Tratado de urbanismo*, publicado también en 1967.

El Aníbal Núñez de entonces seguro que suscribiría las siguientes palabras del asturiano:

Yo pienso que el poema nace de todos los estímulos que vienen dados al poeta desde fuera, incluida, por supuesto, la tradición literaria, pero teniendo presente siempre las ideas y las realidades de cualquier tipo que caracterizan al momento histórico en que el poema se produce. [...] Del mismo modo que lo que esperanza, alegría o emociona al hombre, también lo que le preocupa, lo que le angustia o le amenaza puede aparecer en los poemas que para él se escriben, e incluso es imprescindible que aparezca si no se quiere confinar la poesía en la tierra de nadie de la frivolidad.

(Ángel González, recogido por Félix Grande, 1970)

Pero ya en estos primeros textos de Aníbal Núñez —desde el primero— encontramos indicios de una de las preocupaciones poéticas de madurez, en la que nos detendremos más adelante. Nos referimos al problema de la mirada, de la visión, de la luz captada y recreada a través de la palabra, que no puede dejar de ser nueva en cada nueva enunciación poética.

[...]
buscando la salida de poderte decir
rescatadas palabras:
cuando pronunciar
CIELO
AZUL
Ya no sea
cegar una ventana ya cegada.
(I, 25)

Años más tarde, en *Definición de savia* [1974] (1991), utilizará la misma imagen:

más deslumbrante es
abrir por la ventana
la mirada a otro júbilo más amplio
(I, 168)

¹ La fecha entre corchetes designará en adelante la cronología probable de escritura del libro y la fecha entre paréntesis la de su publicación. Seguimos la cronología propuesta en la *Obra poética* (1995) por los editores, Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Los poemas citados de Aníbal Núñez, a menos que se diga lo contrario, proceden de esta edición. Entre paréntesis se indica el tomo y la página correspondiente.



Hay que abrir nuevas ventanas a la palabra, hay que rescatar el lenguaje, liberarlo en la exploración poética hasta alcanzar mediante una nueva visión la emoción estética.

En *Fábulas domésticas* (1972), publicado en Barcelona, en la editorial Ocnos, gracias a los esfuerzos de Manuel Vázquez Montalbán, aparece también el problema de la visión. Aunque ahora se trata de otra cosa, de una mirada que se posa en las injusticias de la sociedad de mercado. Así aparece en el prólogo a un cuaderno poético lleno de prosaísmo, narratividad y denuncia social.

Las deudas con la poesía social (Blas de Otero,...) y los poetas periféricos del 50 son palmarias. En la «Fábula del perro policía» (I, 52) aparece un verso de Ángel González (*con pistolas, con rifles, con decretos*) que pertenece al poema «Elegido por aclamación» de *Grado elemental*, «[...] libro de 1962, el único entre los míos que responde íntegramente a la corriente del realismo crítico.» (Ángel González, 1997: 8).

Naturaleza no recuperable [1972-74] (1991) es un libro «ecologista» en el que el poeta se lamenta por la pérdida de la virginidad de la naturaleza; una naturaleza contaminada, sucia, ... «no recuperable», como nos adelanta en el título.

El poeta posa sus ojos —de nuevo la mirada— en un mundo antes natural y ahora degradado, sin limpieza y se pregunta dónde poner a refrescar miradas...

Estampas de ultramar [1974] (1986) es una obra fruto de las lecturas de libros de viajes de la biblioteca familiar. Aparecen aquí indios sioux, exploradores, caníbales, osos, ... y lugares exóticos y lejanos: Shanghai, las islas del Pacífico, Chicago, ... hasta Salt Lake City.

Casa sin terminar [1974] (1991) es un poemario muy gongorino en el que destacan los juegos fonéticos que utilizará de manera abundante, no sólo aquí sino en muchas partes de su obra.

Figura en un paisaje, compuesto asimismo en el prolífico año de 1974 (ediciones en 1992 y 1993), es un conjunto de poemas lleno de referencias mitológicas y pictóricas, de un clasicismo riguroso, con concesiones a la forma, como se muestra desde la primera composición, un soneto inspirado en un cuadro de Botticelli.

En *Definición de savia* [1974] (1991) encontramos algunos versos que describen las preocupaciones poéticas de Núñez y las salidas que va encontrando.

En el poema titulado «Bodegón», se analiza la visión del sujeto poético. Es una visión mediatizada por el amor. Se concluye afirmando que la mirada debe abrirse a otro júbilo más amplio, deslumbrante.

Pero el poema clave para entender la evolución del pensamiento poético del salmantino es «Advenimiento». Lo que va a llegar es una luz nueva, una luz fresca, una luz excesiva, señal premonitrice de una clara fiesta, la fiesta del deslumbramiento. Y ese deslumbramiento ante la belleza del mundo, la belleza del día, la belleza de ese baño de luz que incendia las pupilas, nos trae una certeza: la palabra no puede comunicarnos todo esto.

[...]
a meditar sobre la arrebatada
palabra: la hermosura
niega la voz que intenta proclamarla

Éste será, a partir de la mitad de la década del setenta, el asunto central que recoge su poética: el problema de la palabra, de la escritura poética.

En *Definición de savia*, el poemario que estamos comentando, encontramos también afinidades temáticas y formales (el uso del endecasílabo es el elemento más patente) con algunos poemas de *Don de la ebriedad* (1953) y de *Alianza y condena* (1965) de Claudio Rodríguez, que en los párrafos que escribió con motivo de la muerte de A.N. se preguntaba: «¿Tallaste, por fin, la palabra como un hechicero?» (*Pliegos* 5-6: 10).

La palabra no sirve para comunicar nada, para mostrarnos una realidad. La palabra es signo pero de sí misma, nueva en cada instante. Y el poeta, ésa es su tarea, debe inventar sobre ese lenguaje, debe renovar la palabra instrumental para transmitir la emoción o la visión que siente. Ésa es la tarea del poeta, del artífice.

Sí 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.

(Poética II: I, 16)

Esta reflexión sobre el signo lingüístico como signo artístico va a presidir toda la poesía de su etapa de madurez, que se inicia, aunque descubramos de forma fragmentaria algunos aspectos de todo esto en composiciones anteriores, con *Taller del hechicero* [1974-75] (1979). Veamos un poema muy significativo.

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. (I, 218)

Se ama la música de la escritura cuneiforme, música escrita en la arcilla por las cañas «musicales» y no se tiene en cuenta ni el mensaje ni al emisor.

Esta circunstancia parece contradecir la función habitual de las palabras; es una relación antitética

Para que la palabra no se ahogue
 [...] necesita
 apuntar a alta mar para ganar la costa
 vestirse de traición para ser fiel [...]
 (I, 219-220)



A partir de estos años, la obra del poeta salmantino adquiere una coherencia extrema, el creador va a ser fiel a los principios estéticos desarrollados, madurados lentamente, en sus libros anteriores.

El nuevo fruto de esta madurez poética es *Alzado de la ruina* [1974-81] (1983).

Estamos ante una realidad en ruinas. Una ciudad perdida en la que no hay salida. El historiador de la ciudad se ha suicidado. Unos seres perdidos en un laberinto y unos lectores que deben perderse también en la palabra del poeta.

Sobre esas ruinas se alza una voz a través de la mirada que recoge la luz de la naturaleza, de la vida, de las cosas.

Esa luz a veces deslumbra, a veces ciega, a veces confunde. La luz puede ser, también, una *luz envenenada* (I, 258). Pero la mayor parte de las veces es una luz positiva, una luz *necesaria* (I, 246) que nos va a servir para elevarnos sobre las ruinas de la ciudad; la luz ofrece una visión que no puede trasladarse —reducirse— a palabras, aunque el escriba lo intente (recordemos el poema TABLILLA mencionado más arriba).

[...] No
cree en las palabras que reescribe
sobre su tabla equivocada.
(I, 244)

No hay lujo es el paisaje el que dispone
lo inimitable de este decorado
que la palabra busca
cuando ya la mirada en él ardió.
(I, 267)

Pero esta mirada a través de la palabra es una mirada falsa, la realidad no es el lenguaje y la escritura se torna inútil, la palabra se convierte en trampa del conocimiento.

No obstante, el poeta se esfuerza en utilizar esa herramienta enriqueciéndola —en su significado y en su significante— con nuevas relaciones, con barroquismo confeso y con una clara conciencia de la inutilidad de su empeño. Es la grandeza de la tarea de Sísifo, condenada al fracaso desde un principio. Porque en la caída está la belleza más terrible.

En el poema, «Aunque algunos autores no lo admitan», una casa, una mansión se dirige al receptor en primera persona para explicar cómo nos alzaremos, todos, sobre la ruina, sobre el abandono, sobre la muerte. ¿Cómo? Con el agua que brota de la fuente santa de su jardín, el agua más alta.

Bebe
con unción de mis aguas
y como yo tú vivirás perenne
aunque olviden tu nombre aunque discutan
autores lejanísimos
si tú eres tú sobre tu tumba

donde como vestigio de la vida
altas hierbas de olvido crecerán
y ortigas centinelas armadas de saetas
algo han de hacer por ti.
(I, 265)

Este fragmento es un buen ejemplo de las deudas que mantiene el poeta salmantino con la tradición literaria, con la poesía auténtica de sus mayores.

En primer lugar nos viene a la mente la rima de Bécquer, de tono existencial

En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

Pero la alusión a las ortigas nos lleva a otro poeta, Luis Cernuda, que recoge la imagen becqueriana y la transforma, creando uno de los poemas amorosos más profundos del siglo XX (*Donde habite el olvido*, 1932-1933). Un poema trunco en su narratividad a través de la ruptura sintáctica o, mejor dicho, mediante la amputación sintáctica de la oración principal.

Donde habite el olvido
en los vastos jardines sin aurora,
donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
(1964: 89)

En ese lugar donde no seremos nada, allí, dice Aníbal Núñez, viviremos en las hierbas y en las ortigas. En la comunión con la naturaleza, con el mundo. Una fusión más estética que ética. Una fusión que no se puede explicar con la palabra. Esto nos recuerda el problema con el que se encontraba el místico para expresar lingüísticamente una experiencia inefable.

Algo similar ocurre aquí. En otro poema, «Garganta de los Caballeros», también con el agua como protagonista, encontramos unos versos que tienen que ver con lo que estamos diciendo:

Esta corriente lleva agua tan clara
que luego el que la ve todo confunde.
(I, 270)

Hemos hablado hace un momento del posible eco cernudiano en la poesía de Aníbal Núñez. Como recordaba Jenaro Talens hace ya algunos años en un artículo en la *Revista de Occidente*, llamar a un poeta *cernudiano*, a finales de los sesenta, era un insulto, una forma de descalificación estética, puesto que en la mayor parte de los círculos poéticos se consideraba que el discurso lírico de Luis Cernuda era



expresión de una vivencia personal, de una experiencia vivida y relatada en el poema. Nada más alejado de la realidad. La poesía cernudiana no comunica nada.

El carácter de expresión «personal» es en Cernuda un recurso retórico, esto es, un procedimiento para producir efecto de verosimilitud, nunca la inscripción de una posible verdad experiencial [...] (Talens, 1988: 159)

Es la misma reflexión que hace en 1943 Juan Ramón Jiménez, otro poeta poco citado —¿poco apreciado?— por los novísimos de la antología de Castellet, en una carta dirigida, precisamente, a Luis Cernuda.

Ahora, hace tres años, tengo en mi lápiz un poema que llamo «Espacio» y sobre-llamo «Estrofa» y llevo ya de él unas 115 páginas seguidas. Pero sin asunto, en sucesión natural. Creo que en la escritura poética, como en la pintura o en la música, el asunto es retórica, «lo que queda», la poesía. (Citado por Aurora de Albornoz, 1988: 119-120)

Ésa es la poesía que practica Luis Cernuda, y también Aníbal Núñez, una poesía que es fin en sí misma, que no busca cambiar el mundo sino cambiarse ella, la poesía, la palabra, a través del hallazgo lingüístico, de la emoción formal o del discurso del conocimiento. Un conocimiento que, la mayor parte de las veces, no podemos entender. Volvamos a Jenaro Talens y sus palabras sobre la poesía de Cernuda.

De hecho, la aventura poética cernudiana es, en mi opinión, una aventura de conocimiento, que si termina en fracaso es en tanto no transmite lo que sabe, sino que deja hablar a aquello que ignora. (Talens, 1988: 160)

La búsqueda poética de Aníbal Núñez también va en esa dirección. En sus últimos versos habla del fracaso, de la caída, de la herida del deslumbramiento (del conocimiento).

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.
(I, 385)

En su última entrega poética, *Cristal de Lorena* (1987), el poeta distingue metafóricamente dos formas de contemplación. Una es la que se realiza tras el cristal de Lorena, fruto de años de esfuerzo, que permite al sujeto disfrutar de la visión más alta, disfrutar del fulgor, del deslumbramiento, aunque sea a través de una herida, de una quemadura que abre el conocimiento.



un cristal ambarino que amortigua
la desazón del ámbito que no llegó a la altura.
(I, 386)

Y la otra contemplación sería la que se escuda en el cristal de Bohemia, que es un falso topacio o cuarzo teñido de color. Ésta es una mirada agrietada, dormida, pobre de imágenes.

carne incierta que no ha de alimentarse
sino de oblicuos rayos
de claridad y sombra.
(I, 390)

Se nos avisa de los peligros de esta visión. Podemos caer en la exaltación y que el deseo nos pierda.

que no es materia de visión aquello
que construye el deseo
como un pesado espejo que nos cierra el camino.
(I, 389)

El poeta, si quiere serlo, tiene que buscar la luz de las cosas y extraviarse en ellas ya que entonces, y sólo entonces, podrá utilizar la palabra y dejar constancia escrita de la inutilidad de su empeño.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORNOZ, A. DE (1988): «Espacio o llegada», *Revista de Occidente* 86-87, pp. 118-132.
- CASADO, M. (1999): *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Hiperión, Madrid.
- CASTELLET, J. M. (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2001.
- (2001): *Nueve novísimos poetas españoles. Apéndice documental*, Península, Barcelona.
- CERNUDA, L. (1964): *La realidad y el deseo*, F. C. E., Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ, A. (1967): *Tratado de urbanismo*, Lumen, Barcelona, 1985.
- (1997): *Lecciones de cosas y otros poemas* (edición del autor), Círculo, Barcelona.
- GRANDE, F. (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Taurus, Madrid.
- NÚÑEZ, A. (1995): *Obra poética* (dos volúmenes). Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Hiperión, Madrid.
- Pliegos de Poesía Hiperión*, número 5-6, Aníbal Núñez (1944-1987), Madrid, 1987.
- RODRÍGUEZ, C. (1953): *Don de la ebriedad*. Edición de Luis García Jambrina (junto a *Conjuros*, 1958), Castalia, Madrid, 1998.
- (1965): *Alianza y condena*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- TALENS, J. (1988): «Birds in the night (“Lecturas” de Cernuda desde la generación del 50)», *Revista de Occidente* 86-87, pp. 156-165.