

INTRODUCCIÓN¹

Aníbal Núñez (Salamanca 1944-1987), intelectual, filólogo, poeta, pintor y traductor, se formó en su ciudad natal. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, y en la Escuela de Artes y Oficios. Escribió numerosos y variados libros de poesía² y dejó una obra pictórica no menos abundante³. Nos hallamos ante un hombre sumamente culto que sabía expresarse en dos lenguajes artísticos –uno plástico, otro poético– con gran soltura y conocimiento y que supo reconocer en la traducción el mejor ejercicio para desarrollar la capacidad técnica del poeta. A pesar de la unidad y la innegable originalidad de su obra el reconocimiento en vida fue muy parcial e intermitente: incluso habiendo publicado su segundo libro (*Fábulas domésticas*) por expreso deseo de Manuel Vázquez Montalbán en *Ocnos* (una de las editoriales de poesía de distribución nacional más importantes), la crítica ignoró su trabajo. Aníbal Núñez tuvo problemas para publicar el resto de sus libros, y aquellos que cruzaban el umbral de lo inédito sufrían con frecuencia numerosas cortapisas y restricciones. Esta situación hizo que la mayoría de los libros que llegó a publicar hubieran sido escritos por el poeta muchos años antes. Hoy día la crítica tiene grandes dificultades para encasillar la labor –cada vez más reconocida– de este poeta en alguna de las tendencias de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX⁴.

¹ Agradezco desde el principio la atención y el apoyo recibidos por parte de la profesora Rosario Cortés Tovar, sin la cual no hubiera sido posible la redacción de este opúsculo, incapaz de abarcar todo lo que sería pertinente para desentrañar las diversas funciones de la tradición clásica en la obra poética de Aníbal Núñez. Desde aquí le agradezco que una tarde de invierno citara en clase las traducciones de Catulo que hizo Aníbal; de otra forma mi encuentro con su obra hubiera llegado más tarde, y habría perdido el tiempo divagando por las antologías.

² Dieciséis sin contar los poemas de juventud reunidos por el autor bajo el título de *Antojolía* (publicados por primera vez todos juntos en la revista luxemburguesa *Abril*, en su número de enero de 1992, pp. 21-62) y varios sueltos publicados en *Obra poética II*, edición a cargo de F. Rodríguez de la Flor y E. Pujals Gesalí, Madrid: Hiperión, 1995, p. 11ss. Las poesías, traducciones y escritos de poética de Aníbal Núñez están recogidos en *Obra poética I y II*. A partir de ahora me referiré a la obra poética de Aníbal Núñez citando el volumen y la página.

³ Fe de ello da el catálogo de la exposición Antológica de su obra que tuvo lugar en el Museo de Salamanca en Marzo-Abril de 1990. En él se recogen además sus escritos sobre pintura. Como dato de interés hemos de decir que figura en la *Historia del grabado en España*, de A. Gallego.

⁴ Para más detalles el lector puede dirigirse al tomo correspondiente de la *HCLE* de Francisco Rico (*Los nuevos nombres: 1975-1990*, a cargo de Darío Villanueva, Barcelona, 1992), donde pueden verse con facilidad las dificultades del crítico J. L. García Martín para encasillar al poeta en una tendencia determinada. También son interesantes las siguientes referencias: César Nicolás, «Poesía y recepción: el caso de Aníbal Núñez». *Ínsula* 606 (junio 1997), pp. 9-12; Miguel Casado, «Lectura de Aníbal Núñez». *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (1987), p. 99; Fernando R. de la Flor,

Estamos, pues, ante una obra dotada de una originalidad y autenticidad innegables que no puede simplificarse mediante la afiliación a movimiento literario alguno, y, como cabe esperar, estamos también ante un poeta que hace un uso personalísimo de la tradición clásica.

Por otra parte, antes de entrar en la materia que nos concierne, conviene explicar, con la mayor brevedad posible, los ejes de su poesía. Se puede decir, de manera general pero limitada, que la obra poética de Aníbal Núñez se articula en base a unos principios sustanciales; nos referimos a aquellos puntos en que la crítica incide y parece estar de acuerdo: la disociación entre *realidad* y *sentido*, la concepción de su creación como una *obra abierta*, y la *disolución de la historia en el lenguaje poético*. Semejantes apreciaciones resultarán demasiado abstractas y, tal vez, incomprensibles para el lector no iniciado en la poesía de Aníbal Núñez, de ahí que nuestros primeros esfuerzos se centren en desentrañar —con las explicaciones y los ejemplos oportunos— el significado de estos tres asertos, antes del estudio de la tradición clásica en este autor. De otra manera resultaría difícil el seguimiento de nuestro trabajo.

Que la *realidad* y el *sentido* se disocian en la escritura de Aníbal Núñez se puede ver claramente en unos versos de *Cuarzo*⁵:

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

Lo que aquí se plantea es la imposibilidad de generar una realidad con el lenguaje (el símbolo) que sea capaz de trascender la mera ficción poética, el simulacro de lo que verdaderamente goza de existencia: la *piedra* en su lugar de *piedra*, la *maleza* en su lugar de *maleza*. El hombre está obligado a ocupar un sitio que no le corresponde, a constituirse en símbolo o metáfora de su propia existencia, el individuo no se llena de una experiencia vital y cae en un sistema de valores artificial que abarca todos los aspectos de la vida: la naturaleza, la historia, el amor, incluso la propia poesía. El poeta es consciente de esta situación de ruptura con la realidad, y lo es hasta el extremo de considerar que se nombra aquello destinado a una pérdida irremediable que se produce en la misma invocación de lo nombrado⁶. Así se puede ver en los siguientes versos:

«Aníbal Núñez: estética y ética de la mirada». *Ínsula* 491 (1987), p. 16; José Francisco Ruiz Casanova, «La ciudad después de muerto». *Lateral* (Marzo 1996), p. 6.

⁵ I, p. 301.

⁶ Rodríguez de la Flor, F., «Aníbal Núñez: estética y ética de la mirada». *Ínsula* 491 (octubre 1987), p. 15.

rece el paisaje
que no es paisaje (habla). Perfeccione
lo inútil a lo inútil. No haya edén.⁷

El poeta sabe que sólo podrá hacer *simulacro de afición y coherencia*; por eso el «paisaje» del poema no es real, sino que se hace de palabras, «habla»; pero lo más sorprendente está en los últimos versos: el poeta pretende hacer de su lenguaje artificial, inservible, inútil, el vehículo capaz de darle perfección a una realidad que también es inútil y que, aunque aquí sea indeterminada, puede ser la *ruina*, manifestada de diversas maneras en toda su poesía (no en vano uno de sus libros más señeros se titula *Alzado de la ruina*). Visto esto podemos añadir que en la poesía de Aníbal Núñez la relación conflictiva que existe entre *realidad* y *sentido* se visualiza en binomios como los que siguen: *naturaleza* libre frente a una *cultura* de fines y medios que la invade y la suplanta con su interpretación –su *sentido*– capitalista, *azar* frente a *orden*, *eros* frente a *ágape* en el trato amoroso, donde el amor termina por institucionalizarse y someter a los individuos a un tipo de relación en que siempre hay vencedores y vencidos. Sirva de ejemplo este breve pero intenso poema:

Has ganado, mujer, y tus trofeos
(un corazón maltrecho, una cabeza
hecha trizas) lo anuncian: has perdido
(corazón y cabeza que te amaran).⁸

Podríamos incluir un cuarto binomio oponiendo *igualdad y libertad* frente a *historia*, porque la *historia* se encarga de segregar y acomodar a diversos individuos estableciendo cánones y en definitiva institucionalizando y canalizando la vida, de tal suerte que acaba con la libertad del mismo modo que la cultura acaba con la naturaleza o el orden delimita al azar o el fuego amoroso se apaga ante la manipulación que la vida social ejerce sobre él:

Ya lo sabes, amada,
ahora podemos
realizar nuestros sueños imposibles
esa luna de miel en cielo exótico
(I, 64. *Fábulas domésticas*),

o en otros versos de *Definición de savia* (I, 171):

No me vengas
con ganas de caer, de que te eleven
espejismos de dicha a la peana
donde el azahar vendido

⁷ I, 302.

⁸ I, 185

te ponga cara de inocencia y llueva
arroz, maná sobre los dos

Por tanto, naturaleza-cultura, azar-orden, eros-ágape, igualdad-historia, son el correlato de la escisión entre *realidad* y *sentido*. El desarrollo cultural acaba imponiendo unas leyes a todas las manifestaciones vitales, y la poesía no escapa a esto. De hecho se ha hablado mucho de la mediatización y la canalización de la obra artística: se busca lo que triunfa en el mercado, lo que cuadra en las antologías, lo subalterno. Su postura es tajante: prefiere su libertad de expresión y la lleva al extremo intentando desenmascarar su propio lenguaje, el de la comunidad lingüística en que vive y aprende a morir. Para afrontar esto escoge la *ruina* como objeto de crítica y lúcida reflexión. Ya no puede haber grandezas ni héroes, la historia pierde su sentido y el poema desde la destrucción del silencio, y no sólo mediante sus contenidos sino también mediante su forma, trata de reconstruir una experiencia de la realidad, a pesar de que lo que fue real ya no está y la voluntad de reconstruirlo genera *sentido* pero no *materia*, no la realidad en sí. La tensión es evidente y se extiende también, como vamos a ver, al plano formal.

La concepción de la obra como una *estructura abierta* donde se ofrece al lector la posibilidad de participar en la re-creación poética ha sido señalada por varios estudiosos y críticos⁹. Se puede observar en las continuas rupturas y guiños sintácticos, en el fragmentarismo, el montaje paralelo, el tratamiento de las anécdotas o en la sintaxis seca y precisa. El contenido llega a estar encerrado en la forma del poema y cada lectura puede darnos un resultado distinto y revelador. Se ha llegado a decir incluso que Aníbal Núñez no narraba evento alguno, sino que adoptaba la forma del evento mismo¹⁰ creando huecos que el lector ha de rellenar. Para ilustrar lo dicho hasta ahora transcribo el primer poema de “Doce emblemas”, perteneciente al libro *Primavera soluble* (I, 377):

LÁMPARA CHINA

Recompón los pedazos
si no sale la misma
escritura, no importa
que se sigue leyendo
la luz en las palabras...

⁹ Una exposición clara e interesante se puede encontrar en el artículo de Miguel Casado, «De lo inútil como opción moral: los libros póstumos de Aníbal Núñez». *Ínsula* 553 (enero1993), pp. 16-17, donde justifica su afirmación siguiendo de cerca el libro de Umberto Eco, *Obra abierta*.

¹⁰ «La escritura cronográfica de Aníbal Núñez», por Rodríguez de la Flor en *Obra poética I*, p. 14.

Para conseguir esa estructura abierta en la que el lector ha de desarrollar un papel activo es muy importante la función del lenguaje. Sus escritos de poética (II, 115-214) nos permiten hacernos una idea de la conciencia que tenía el autor de cuál era su labor respecto a esto. El lenguaje está sometido a una tensión entre la norma y el desafío a las reglas, lo opresivo y lo liberador; y son los elementos contra la norma los que generan ironía, humor contenido, distanciamiento dramático y esa fragmentación que establece el diálogo con el lector. Dentro de estos procedimientos contra la norma destacan los coloquialismos, la expresión arcaizante, el encabalgamiento, la ambigüedad, la sintaxis barroca, las elipsis, las digresiones y las expresiones parentéticas que generan un tipo de retracción sentimental que al mismo tiempo puede resultar emotiva por cuanto conlleva de dramatismo e insatisfacción. En los poemas se puede presentir a través de estos recursos el papel opresivo del lenguaje que expresa instrumentalización pero también el papel liberalizador expresado en el hallazgo o la sorpresa de la comunicación.

De esta manera la contradicción se convierte en la manera de pensar de esta poesía y la armonía que alguno quisiera encontrar sólo se halla en el conflicto y la lucha continua. Sirvan de ejemplo los versos iniciales aforísticos de *Definición de savia* que funcionan a modo de poética estética y moral:

Aquella música que nunca
acepta su armonía es armonía:
arpegios que se miran en la luna,
trinos que se regalan al 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.¹¹

Nos toca abordar ahora la cuestión de que *la historia se diluye en el lenguaje*. Se suele defender este argumento en base al texto que abre *Alzado de la ruina*; se trata de un poema-dedicatoria a un historiador

¹¹ I, 151.

de la ciudad de Salamanca «suicida tras haberle sido refutado un dato». Se cuentan dos versiones del caso, una culta que mantiene que lo encontró un pescador «varado sobre un banco de arena» en un «remanso apartado de aguas limpias», y otra popular que dice que se tiró desde el puente de piedra debajo del cual se vertían «todas las inmundicias de toda la ciudad». Dos versiones para un mismo suceso. Esto quiere decir que el historiador quedó «vivo en la historia que dejó inconclusa», reducida a *juegos de lenguaje*¹², a la inutilidad de lo que no se puede decidir. La escritura así se convierte en un desafío a lo inefable, porque más allá de la anécdota lo único que quedan son las palabras que intentan en vano acercarse a la realidad. Por eso sus textos también se oponen a una sola lectura definitiva que pueda encasillarlos y permanecen vivos en la historia que dejaron inconclusa. Sirva de ejemplo este breve poema con el que termina *Taller del hechicero* y que nos servirá también para cerrar este primer apartado del trabajo:

ESCENARIO DEL CRIMEN

Una mano lejana de la mano
(que diseñó las hornacinas) cumple
con la fatalidad. La sangre firma
la obra concluida, el crimen imperfecto.¹³

Vamos a pasar ahora a comentar las líneas generales de tradición clásica presentes en la obra del poeta salmantino. Comenzaremos con un apartado dedicado a la presencia de una fuerte *desmitificación* en su obra, analizando el tema en base a dos niveles de complejidad distintos; después trataremos la presencia de los *poetas didácticos* latinos y griegos en la poesía de Aníbal Núñez, que constituye uno de los diálogos más intensos y complicados que el poeta mantiene con la tradición clásica; intentaremos reconstruir una historia amorosa tejida con *referencias clásicas*, que también configura una manera muy personal de dialogar con la tradición, y, finalmente, trataremos de vislumbrar la dimensión de la influencia de las *traducciones* de Catulo y de Propertio en su obra¹⁴.

¹² Casado, M., «Sea el agua quien lo diga: una lectura de Alzado de la ruina». *Ínsula* 606 (junio 1997), p.15.

¹³ I, 238.

¹⁴ Inevitablemente quedarán muchas cosas en el tintero, así que en las últimas páginas de este escrito se ofrece una lista de poemas en la que el lector podrá encontrar más ejemplos de tradición clásica.

TRADICIÓN CLÁSICA EN ANÍBAL NÚÑEZ

Desmitificación del mito

Desde el comienzo de la obra poética de Aníbal Núñez llama la atención una tendencia a la desmitificación de diversos aspectos del mundo clásico que normalmente han sido empleados en la historia de la literatura con fines idealizadores¹⁵. Así en *Fábulas domésticas* podemos leer cosas como:

Oh náyade, nereida, ninfa, sirena, tía
buena reproducida
todo color tamaño
casi natural¹⁶

Aquí se produce el proceso contrario creando un humor contenido y una ironía que se intensifica en la invocación inicial –siguiendo rancios gustos decimonónicos–, la sucesión de vocativos, y el encabalgamiento «tía / buena» que rompe todo el plano mítico estrepitosamente, no sólo por el encabalgamiento sino porque la expresión es propia de un lenguaje conversacional y en gran medida vulgar. Algo semejante vemos en el poema “Diana Cazadora” del mismo libro (I, 76):

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.

Diana, versión romana de Ártemis, es un personaje mitológico casto y vengativo aunque según otra versión la Ártemis de Éfeso presidía

¹⁵ No podemos olvidar, sin embargo, la fuerte tendencia desmitificadora del Siglo de Oro representada por Góngora y Quevedo; es más, Aníbal Núñez tiene claras preferencias gongorinas.

¹⁶ I, 70.

las orgías de las fiestas populares¹⁷. Esta tentadora ambigüedad entre lo casto y el poder de la sensualidad es usada por Aníbal para crear dos planos en el comportamiento femenino: lo que dice y lo que desea, la apariencia y la verdad interior. Pero este dualismo no se plantea como respuesta a una sociedad que impone el rubor en estos temas, sino como la hipocresía propia de la niña adolescente que no quiere amar sino llamar la atención como un falso reclamo para apresar al hombre con sus ceños cosméticos, que son sus «ojos erizados de pestañas». La «muchacha suburbana» del poema “Un autobús urbano rumbo al centro” (I, p. 28) se identifica con esta *diana* (en minúscula como corresponde a un personaje mítico que no se pretende idealizar en el contexto social de la época, y como símbolo de una tradición que experimenta el «cercén» y el distanciamiento de los tiempos modernos): una diana vespertina, callejera, taciturna. El amor se ve en términos, pues, de cazador y presa, de vencedor y vencido. Referirse al conjunto de muchachos, víctimas de diana, con el término «bandada» es el insulto inevitable. El final tiene una fuerte referencia erótica contenida en un juego de ambigüedades.

Resultan interesantes las concomitancias con los poemas de *Cuarzo* incluidos en la sección “De Venus”. La distancia entre ambos libros es de unos cinco años¹⁸ pero el parecido temático nos lleva a compararlos. Esta sección de *Cuarzo* (I, 318ss) recoge todo el desarrollo de la experiencia amorosa enfocada desde un punto de vista similar al de “Diana Cazadora”:

La sed de luz dirige la jauría,
Ella —trampa y temor, isla de gozo
será inundada?

De su limo saldrán las mismas bestias
hacia la misma luz.¹⁹

O veamos la visión irónica, distante y trágica del encuentro sexual:

Lebreles dieron caza a las doncellas
Bocado inaccesible para el monstruo,
la casta Venus. Cóncavo y convexo
tienen clave común. Aúlla la bestia
y una playa se rinde y se hace almohada.²⁰

La casta Venus del poema frena los instintos que sólo se realizan cuando una playa —elemento natural no sometido a leyes— se convierte en almohada, un objeto cultural que hace referencia a una

¹⁷ Arriaga, J. L., *Diccionario de Mitología*, Bilbao, 1983, p. 70. Curiosamente este dato no lo recoge el *Diccionario de la Mitología griega y romana* de Pierre Grimal.

¹⁸ *Fábulas domésticas* (1972), *Cuarzo* (1974-79).

¹⁹ I, p. 318.

²⁰ I, p. 319.

versión más blanda del amor, un amor reblandecido irónicamente por un elemento cotidiano símbolo del hogar y el yugo del matrimonio. La excitación primigenia o casi real queda rota y la engañosa victoria de la hembra se traduce en estos versos:

Ave,
Afrodita tan leve, tan demasiado leve.²¹

El poder amoroso de esta diosa ha perdido gran parte de las connotaciones clásicas alejandrinas. Sólo se conserva la idea de su poder domeñador pero como desgarradora evidencia de que el amor no es posible; esta Afrodita está más cerca de la figura de Pandora.

El punto de vista del amor respecto al poema “Diana cazadora” es más desgarrador, por estar planteado en términos universales: de *diana cazadora* pasa a *Venus*, de un caso particular a un concepto universal.

Sólo en la espuma (momento amoroso de la entrega) se sostenían los corazones de los navegantes (los enamorados):

La espuma al gravitar sobre las aguas
y los despojos de los navegantes,
hace flotar los corazones; hunde
el adiós las orillas.²²

Pero una vez llegados a la orilla todo se pierde y Venus sigue siendo «pureza cruel, cortante nácar,/ mármol» (I, p. 319).

La espuma hacía creer en el amor pero cuando se llega a la orilla se evapora toda posibilidad redentora. El amor es leve, cosmético, sólo apariencia; en este mundo ya no hay términos amorosos al nivel de los líricos griegos como Safo, donde Afrodita la escucha y trata de ayudarla; no se languidece, todo se ve y se desarrolla en forma de cacería, donde no existe una experiencia vital por más que el poeta quiera encontrarla en esa espuma que hace flotar los corazones. El amor se convierte en un tópico interpretado, sometido a leyes; el verdadero sentimiento —«sed de luz»— queda neutralizado en la dureza del mármol, y el dramatismo de esta evidencia se recoge en la sintaxis, los encabalgamientos, los guiones retractivos, los silencios tipográficos, los versos sangrados... El amor será sólo una máscara:

Por más que te recubras de tu efigie
posible y pedestales ocupes y te mezcles
con imaginaciones de tus súbditos,
siempre serás la misma, clara Venus:
pureza cruel, cortante nácar,
mármol.²³

²¹ íbid.

²² íbid.

²³ íbid.

Este tipo de desmitificación del amor y la figura femenina se puede contemplar también en su obra pictórica; la abundancia de retratos de mujeres es significativa. Un claro ejemplo es el cuadro “La victoria de Samotracia en faja” (1971), título por sí mismo bastante indicador de lo que venimos comentando.

Por otra parte, Aníbal Núñez no se detuvo aquí. Un ejemplo más complejo de desmitificación, y una forma de utilizar la tradición clásica menos transparente —pero no diferente desde un punto de vista funcional— se puede hallar en libros como *Naturaleza no recuperable*, *Definición de savia* o *Casa sin terminar*; sobre todo en los poemas que echan mano del bagaje cultural y tradicional del mundo grecorromano para ir diluyendo la tradición en el mismo contraste cultural y la tensión del lenguaje que lo nombra. Un ejemplo señero es el “Tríptico del Tormes” (I, p. 154) en cuya primera parte (“Ab urbe condita”) se recrea el mito de la fundación y de la autoctonía — evocadoramente ateniense — para desmitificarlo:

Te plantaban, higuera, cada vez que — las nubes
se quedaban suspensas
frente a la nueva acrópolis, y el agua
miraba para arriba— se fundaba
una nueva ciudad: definitivo
lugar para el descanso de los viejos
hartos de trashumancias y de heridas,
taller para la savia de los jóvenes
ansiosos de un hogar para unas trenzas

La higuera, símbolo de la fundación de la ciudad pierde su sentido al convertirse en una realidad muy distinta:

Ahora ya no te plantan; te devoran
con tu patio y tu pozo, con la casa
que heredaba palomas de aquel aire
antiguo. Tu madera —la Discordia
mala fama a tu sombra dio— no sirve
para incinerar monstruos, malamente
acaba en la escombrera entremezclada
con tejas y cimientos

Sobre el puente
y dando techo al toro, y en sinople,
campeas en el escudo —en papeleras.
autobuses y bancos— de mi ciudad: «un árbol»
dicen de ti, una encina
agreste. Te olvidaron,
la maldición subió desde tu sombra
hasta tu estampa. Era
tu condición urbana, al mismo tiempo
que fuiste condición para ciudad que ahora
te tala y te suplanta y se suplanta

y se oculta a sí misma bajo muros
de vergüenza

La higuera ahora aparece impresa en papeleras, «talada» y «suplantada». Sentido y realidad se disocian una vez más para mostrar la trágica abolición de una tradición tan fuerte que atañe a la médula de la existencia de la cultura, la convivencia y la vida. La médula existencial de toda sociedad termina convertida en una puerta de madera o en una grotesca representación en papeleras, y el emblema es por lo único que se le reconoce. No es posible la legitimización de sentirse ciudadano —algo fundamental y determinante en las sociedades clásicas—. He aquí también esa banalización de la historia que se pierde en los resortes del poema. El individuo habita una ciudad en la que es extranjero. He ahí el dramatismo del mito.

También vemos todas estas cosas en la disposición del material. En la primera estrofa unos guiones retienen el discurso y lo retraen, incidiendo sobre el carácter primigenio del acontecimiento: «las nubes suspensas», el «agua» (reflejo de Posidón, igual que la higuera hace referencia al olivo de la acrópolis ateniense) «mirando hacia arriba» y, tras el guión, el verbo principal: «se fundaba una nueva ciudad», casi con el tono de las promesas hechas por Yaveh a Abraham, como si de un lugar sagrado para el descanso se tratase; un tono irónico, por cierto, pero también trágico por tratarse de un pasado más deseado que realizado; y aun en el caso de que existiese no se ha consumado. Todo el ambiente bucólico se rompe en la siguiente estrofa que es como el envés de la moneda. Se exponen, entre encabalgamientos, guiones, y con una sintaxis densa, las consecuencias de la condición urbana: no hay heroísmo alguno, la ciudad la ha convertido en un símbolo y no una realidad, ya ni siquiera es un árbol: «Te olvidaron / la maldición subió desde tu sombra hasta tu estampa», jugando con un lenguaje conversacional que reproduce la ambivalencia: «campeas en el escudo» como estampada o como mala estampa. Ahora la ciudad la tala y la suplanta y «se suplanta» a sí misma porque renuncia a su propio origen al emplearlo como emblema de lo que en realidad no cree.

Encontramos también en otro poema, “Sepultura de Ícaro” (I, 308) una expresión similar cuando se refiere al Ícaro sepulto diciendo: «encadenado yace bajo polvo de azogue / en la tierra que poco a poco le suplanta». La relación entre ambos poemas radica, como dice en otro (“a la esperanza nunca seré ícaro”, en *Casa sin terminar*, I, 183), en el hecho de que la tierra cercena las esperanzas del vuelo, de una plenitud existencial: la autoctonía no se vive como un orgullo sino como un pesado yugo que, hoy día, impone normas y lo institucionaliza todo de un modo artificial y traumático. Esa sepultura de Ícaro es una sepultura en vida, una constatación de que se está muerto porque la tierra (que, al fin y al cabo, es la ciudad donde se nace) encadena, esclaviza al individuo, lo convierte en un

número y un extranjero en su propia patria (no como en Atenas) y no queda más remedio que admitirlo. Los deseos de ese estado primigenio son imposibles del mismo modo que no se puede volver atrás en la historia o la vida, como puede verse en la parte III de este tríptico que estamos comentando titulada “Aceñas”: jamás se pueden recontar las aceñas porque en verano –aunque entren ganas– da miedo el mal estado de la zona (y por tanto en invierno también es peligroso) y porque en invierno «el río no está», pierde mucha agua y cuando aparece está contaminado. El poema se va desesperando en su misma enunciación y al final lo único que queda es una barca (referencia seria y mítica a Caronte) que «nos cruza a la orilla del pasado imposible» como si la última esperanza estuviera en la muerte, que es un pacto con la «ciudad perdida». El planteamiento anecdótico deja paso al dramatismo del distanciamiento, alentado sin duda por la referencia mítica que se desmitifica en cuanto se nombra ante la inutilidad de su invocación.

El poeta didáctico en la poesía de Aníbal Núñez

Uno de los aspectos más interesantes del diálogo de Aníbal Núñez con la tradición es el de su postura ante los poetas didácticos. Vamos a analizar este tema empleando unos poemas que beben directamente de citas textuales de poetas didácticos, y después trataremos de concluir con un texto que asimila, de una manera bastante explícita, el pensamiento que se venía deduciendo de la actitud estética presente en el juego poético mantenido a través de las citas.

Ya en el libro siguiente a *Fábulas domésticas –Naturaleza no recuperable–* tenemos dos²⁴ poemas significativos que toman sus contenidos del Virgilio didáctico. El primero, “Consejos de su madre al pastor Aristeo” (I, p. 89) es una traducción directa de un pasaje del libro IV de las *Geórgicas* (vv. 537-546). Unos años antes escribía al alimón con Paco Castaño el desenfadado e irónico poema “Sintigo y con Lucrecio”²⁵ (1967-71) donde, para exponer irónicamente el dolor de la distancia y la frustración sexual, jugaba con unas citas extraídas de la traducción que el Abate Marchena hizo del *De rerum natura*²⁶. La preferencia de los poetas didácticos como lectura es, por tanto, bien temprana y está presente en diversas partes de su obra: “Informe meteorológico del poeta Virgilio” (I, p. 92), “Inutilidad del poeta didáctico” (I, p. 176), “Octavo consejo de Hesiodo” (I, p. 181).²⁷

Aníbal Núñez hace uso de los mensajes de estos poetas, les deja hablar a través de su sintaxis: de la forma entrecortada, retractiva y encabalgada de su dicción, de tal suerte que el poema construye lo que el texto no decía en un primer momento. Esto ocurre en “Octavo consejo de Hesiodo” y “Consejos de su madre al pastor Aristeo”. Y por si quedan dudas de su oposición –siempre dialéctica irónica y en cierto modo trágica– a este tipo de poesía clásica y arcaica, tenemos también el poema “Inutilidad del poeta didáctico”.

Pero empecemos por las *Geórgicas*. A. N. escoge el pasaje en que Aristeo ha perdido sus abejas a causa de la venganza de Orfeo ya que por su culpa murió Eurídice. A ésta le había mordido una serpiente cuando Aristeo –siendo, según su costumbre, infiel a su esposa Autónoe– la perseguía por la orilla de un río con intenciones de violarla. Ante tal situación Aristeo fue a ver a su madre Cirene para pedirle ayuda; ésta le aconsejó que consultara a Proteo,

²⁴ “Consejos de su madre al pastor Aristeo” (I, p. 89) e “Informe meteorológico del poeta Virgilio” (I, p.92).

²⁵ II, 25-29.

²⁶ Publicada por Cátedra, Letras Universales (Madrid, 1983), con introducción de Agustín García Calvo.

²⁷ Poemas incluidos respectivamente en *Naturaleza no recuperable* (1972-74), *Definición de savia* (1974) y *Casa sin terminar* (1974).

guardián de las focas de Poseidón; pero Proteo sólo respondía a la fuerza, así que tuvo que pillarle desprevenido y encadenarle para que le prestara su ayuda. Después de su hazaña Cirene termina por darle unos preceptos rituales que el padre del malogrado Acteón deberá cumplir si quiere recuperar sus abejas²⁸: Aristeo debería sacrificar cuatro novillos y cuatro novillas, y asimismo una oveja para aplacar los manes de Eurídice. Cumplió el ritual y recuperó sus abejas. Sin embargo A. N. no escoge el texto por la esperanza del rito sino por ser el rito en sí — con su palabra— el que se convierte en algo inútil en las postrimerías del siglo XX. Visualicemos el texto:

«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 LUJO²⁹.

El constante empleo del encabalgamiento estructural («cuatro / toros»; «verde / liceo»; «otras tantas / novillas...») así como la contigüidad en la dicción sin ningún tipo de puntuación —sólo marcada la pausa por los violentos finales de verso—, algunas aliteraciones («vaya a rayar») y la insistente rima interna de los

²⁸ *Geórgicas* IV, 537-546, precisamente los versos que Aníbal traduce y que presenta como traducción entre comillas.

²⁹ I, 89-90.

versos finales (*ea* en asonancia : «becerra», «oveja», «negra», «regresa»), así como la sentencia última —ya fuera de las comillas— irónica y dramática, demuestra que el sentido real del texto no es una cita servil de un autor clásico para decorar el contenido supuestamente bucólico de su poemario, sino una reactualización dramática de un mensaje extraído —desgajado— de su contexto primigenio que pierde toda su trascendencia quedando diluida su utilidad en el mismo lenguaje que construye el poema³⁰. De hecho, si analizamos este poema a la luz del libro completo, vemos claramente que el rito no podría tener función salvadora en medio del pesimismo extendido por cada poema con notas irónicas y amargas que llegan hasta los versos finales:

Y tú sol,
pon de luto la luz ya para siempre:
apaga y vámonos...³¹

Por tanto nuestra lectura del texto introductorio funciona también a la luz del conjunto del poemario y nos sirve para hacernos una idea de su alcance y sus intenciones.

Después usará irónicamente en algunos poemas ese tono didáctico sometido a su dicción (cf.: “Aspersión (informe meteorológico del poeta Virgilio)”, I, p. 92). Lo que transmiten estos poemas de *Naturaleza no recuperable* es el traumático y súbito cambio de la vida rural por la urbana experimentado por esos años en que A. N. escribía y la consecuente asimilación al mundo capitalista, al albur de la alienaciones. Esto justifica sus preferencias expresivas, difíciles de seguir, que pasaron desapercibidas para la mayoría de sus contemporáneos. Una de las consecuencias más evidentes de estas preferencias expresivas es que forma y contenido se unen sin fisuras para llevar a término una propuesta de compromiso estético y moral que nada tiene que ver con la poesía social de los años cincuenta.

Visualicemos ahora el poema “Octavo consejo de Hesiodo”:

Cuando hagas casa no la dejes
sin terminar no sea
que sobre ella se pose
la siniestra corneja

y en tu nuevo
prefabricado y preferido
hogar (epitalamios
te cantarán tus núbiles hermanas
ignorantes del cierzo que tú en vano
tratas de sepultar bajo el cosmético)

³⁰ vid.: p. 5.

³¹ I, p. 117.

habrá gato encerrado un invisible
maullido tutelar sin cuerpo; el cuerpo
hiede entre los cascotes de la casa
inacabada, fiel, ahora su tumba.³²

En este poema se continúa una cita de *Trabajos y días* (vv. 746ss, μηδέ δόμον ποιῶν ἀνερίχιστον καταλείπειν, μεῖτοι ἐφεζομένη κρώξει λακέρυζα κορώνη)³³ con unas referencias irónicas. De lo que se está hablando es del tópico de fundar una casa, acogiendo aquí Aníbal Núñez a la interpretación que de este pasaje Hesiodico da Proclo³⁴:

³² I, p. 181.

³³ «al hacer la casa no hay que dejarla con salientes, no sea que posándose encima empiece a graznar la chillona corneja».

³⁴ Como dice Pérez Jiménez – *Teogonía. Trabajos y días*. Barcelona: Bruguera, 1975 (=Gredos, 1983)–, según los escoliastas hay dos posibilidades de interpretación recogidas por Plutarco (fr. 94 Sandbach): que hay que terminar la casa antes del invierno cuyo comienzo representa la corneja (muy acorde con el «cierzo» del poema), o que siempre que se construya una casa hay que terminarla completamente para evitar las críticas de los vecinos, representadas metafóricamente por la «chillona corneja» (λακέρυζα κορώνη). Sin embargo existe también otra lectura del adjetivo ἀνερίχιστον, palabra de difícil traducción (normalmente se traduce «con salientes» o «inacabada», de ἀν- privativo y ἐρίξειν, «pulir la superficie de algo»); tal lectura es ἀνεπίρρεκτον, que significa «sin sacrificios». Se encuentra como variante en Σ (=scholia vetera) y Proclo (l. 748) la propone en su comentario considerando que el texto quiere decir que al hacer la casa no deben descuidarse los sacrificios de fundación pues de esta manera se evita la mala suerte simbolizada por la corneja (Sinclair, *Hesiod, Works and Days*, London, 1932, p. 76-77). Sin embargo no hace falta forzar el texto para reconocer a la corneja como símbolo de mal agüero. West en su comentario (*Works and days*. Oxford, 1978 (=1982), p. 341) considera que la variante ἀνεπίρρεκτον («sin sacrificios») fue seguramente una anticipación accidental del verso 748 (μηδ' ἀπὸ χυτροπόδων ἀνεπὶρρέκτων ἀνελόντα / ἔσθαι μηδὲ λόεσθαι, «no hay que comer ni lavarse cogiendo de calderos con patas sin consagrar»), y sin necesidad de alterar el texto llega a una conclusión idéntica a la de Proclo. Según West hay suficientes referencias en la antigüedad –algunas de las cuales han sobrevivido hasta nuestros días– que demuestran la superstición existente en torno a ciertos tipos de aves como el búho, el cuervo o la corneja (op. cit. p. 341). Independientemente de que se hayan realizado los sacrificios de fundación o no, una corneja cantando sobre el tejado de una casa no puede traer nada bueno. Sin embargo queda sin resolver el verdadero alcance de la palabra ἀνερίχιστον. El dilema queda abierto pues no sabemos hasta qué punto está relacionado el estado inconcluso de la casa con el mal agüero de la corneja. Aníbal Núñez, sin conocer –aunque pudo (y seguramente lo hizo) consultar otras fuentes– la nota aclaratoria de Aurelio Pérez Jiménez ni la interpretación bastante acertada de West (pues las fechas de ambos libros –1975 y 1978 respectivamente– son posteriores a la redacción de *Casa sin terminar*, 1974), optó por la versión que Proclo pretendía y que West corrobora sin necesidad de alterar el texto, que resulta ser la *lectio difficilior*. El texto, fruto del azar de la transmisión, le proporciona al poeta, con todos sus problemas textuales, un material conflictivo muy acorde con la idea de que la historia, la tradición, los consejos de nuestros antepasados en este caso, quedan reducidos a juegos de palabras. Aunque tal vez esto sea ir más lejos de lo que el texto deja ver. Sea como fuere nuestro poeta realiza una traducción que modifica la literariedad y da paso a una postura interpretativa que juega con la lectura más difícil. Así se puede ver en la expresión «siniestra corneja» que no traduce exactamente el significado de las palabras griegas λακέρυζα κορώνη («chillona corneja») y en la omisión del verbo

se concibe la llegada de la corneja como símbolo de mal agüero, pero él lo desarrolla de tal manera que el miedo se convierte en una historia vulgar, desapasionadamente doméstica.

Uno de los versos de “Octavo consejo de Hesiodo” da título al libro. Precisamente Aníbal Núñez utiliza como emblema las palabras que se refieren a lo que Hesiodo aconseja no dejar sin hacer: una *Casa sin terminar*.

La institución familiar es presentada irónicamente como la sede de lo blando, lo cosmético que oculta una realidad tempestiva y violenta (el «cierzo» del poema); la protección de la casa en que el hombre pone sus afanes es el fetichismo de la propiedad privada que nos ocupa desde tiempos de Hesiodo; la postura de esta literatura no podía ser más original: romper con una institución impuesta y aceptada hasta convertirse en un esquema cultural que nos encasilla. La amenaza es un «invisible» (elemento fantástico no sometido a razón) «maullido tutelar» (es decir, que protege) «sin cuerpo» (lo cual resulta contradictorio con lo anterior). Posiblemente haya que ver aquí una referencia a su propia creación poética. Él no hace poemas perfectamente redondeados (“Poética I”, vol. II, p. 115)³⁵ sino que les deja salientes a los que el lector se agarre para interpretar. Desprecia esa seguridad en que tanto se afana Hesiodo, se convierte en una especie de Perses horaciano que desde su posición llega sorprendentemente a moralizar: la desavenencia de la casa inacabada es el gato encerrado, lo que queda bajo los cascotes lo que hiede, la propia ruina del ser humano que no se puede ocultar con preciosismos y exquisiteces. Su compromiso también es poético: su opción por tanto es la casa inacabada pero fiel, no falsa, la muerte dentro de la vida –«ahora su tumba»– como realidad asumida y terriblemente aceptada; es, incluso, la verdad del propio quehacer poético. Esta lúcida mirada se cierne sobre el consejo de Hesiodo diluyéndolo en su contrario: frente a la advertencia se afirma el término opuesto sin decirlo claramente. Es el mismo desarrollo irónico y regresivo –mediante el paréntesis de cuatro versos y los dos encabalgamientos finales– quien nos termina por convencer de lo contrario, de tal forma que Hesiodo se pierde en el mismo poema, en la contradicción de su enunciado.

Sin embargo, el tipo de tono didáctico se puede encontrar en muchos poemas porque en el fondo late un desesperado grito moralizante, si bien se contempla a sí mismo y es consciente de las limitaciones.

κρόξεν («graznar»), dos hechos que dan, sin duda, mayor sugerencia al texto que si hubiera realizado una traducción servil.

³⁵ “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.”

Finalmente para acabar con este tema haremos referencia al poema “Inutilidad del poeta didáctico” (p. 176) de *Definición de savia*, donde se pone en evidencia explícitamente lo que hasta ahora se deducía del peculiar uso del lenguaje poético. A. N. se identifica con el propio poeta didáctico pero es consciente de su inutilidad. Y de ahí el tono amargo e irónico que le permite al menos situarse por encima de tan dramática e impotente situación. Visualicemos el poema:

INUTILIDAD DEL POETA DIDÁCTICO

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 estos 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

Esperemos...
que el lastre de verdad que la corona
la haga precipitarse y vuele libre
cuando haya perdido la cabeza
... sentados.

El tono jocosos e irónico no da lugar a dudas de su postura pero al mismo tiempo define su forma de escribir. La espera de que la verdad de la moraleja vuele libre sin nada ni nadie que la encauce y manipule es una espera vana, inútil, y sin embargo él opta por esa postura sabiendo que no es un Virgilio ni un Hesiodo que aleccione a Perses ni un Lucrecio capaz de quitarse el miedo a la vida y a la muerte. Esta conciencia dramática determina el distanciamiento respecto a una postura directamente aleccionadora: prefiere la mera exposición de los hechos en su conflicto real; no olvidemos el tono del poema que abre *Definición de savia*³⁶ :

³⁶ I, p. 151; cit. p. 5.

Aquella música que nunca
acepta su armonía es armonía:
arpeggios que se miran en la luna
trinos que se regalan al 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.

No es baladí que este poema ocupe la primera página del libro e “Inutilidad del poeta didáctico” la última. De hecho podemos ver en ambos poemas que hay una lucha y una trabazón constante entre lo que se dice y lo que se muestra, entre moral y estética. Este compromiso poético determina su postura: él es un poeta que está entre dos bandos (I, p. 152) y reafirma su desprecio a ambos: ni lo exquisito ni lo meramente instructivo o propio de preocupación social; por eso el poeta didáctico, metáfora del social, no sirve, aunque gustaría que sirviera, sino que produce incluso sonrojo y hay que extraer la verdad de otra forma: «de la lucha contra los propios ídolos», de la «insatisfacción» ante el mundo que toca vivir, del desafecto hacia la falacia de la figura del poeta, falacia que se traduce en formas y contenidos concretos.

Referencias clásicas para construir una historia amorosa

Hay una serie de poemas importantes y significativos que deberíamos haber estudiado junto con el “Octavo consejo de Hesiodo”, ya que están juntos en *Casa sin terminar* y forman, construyen una unidad. Sin embargo ya sacamos a colación ese poema para hablar de los poetas didácticos en A. N. Ahora intentaremos desbrozar, o mejor, engarzar –siguiendo su estructura de *obra abierta*– este entramado de referencias clásicas (algunas de ellas mantienen relaciones intertextuales con textos latinos³⁷) que alientan estos poemas. Finalmente hablaremos de sus traducciones y cómo bebió de ellas en su obra a través de algunos poemas.

Leyendo los once poemas que conforman la primera parte³⁸ de *Casa sin terminar* uno puede recomponer una historia amorosa donde se pasa de la visión objetiva y distanciada de un «reino de babas de damocles», del desengaño de la «Pandora cosmética» hasta la tribulación amorosa que se pretende vencer llegando al desamor, a la imposibilidad del olvido y finalmente a la clausuración de toda posibilidad de reconciliación. Todo esto se desarrolla empleando referencias clásicas: «reino de babas de damocles» (I), una cita extraída del poema VIII de Catulo (V), Eurídice y Orfeo (VIII), Pandora (IV), Alción (X) hija del viento, y la ya comentada referencia a Hesiodo (III). Vamos a ver cómo funcionan siguiendo una línea discursiva reconstruida según nuestra lectura.

La primera referencia –aunque en este caso sea sólo un verso y no el centro temático de un poema– a un «reino de babas de damocles donde no corta el filo» manifiesta una pérdida de todo heroísmo y recuerda al divertido poema de “Liliput”³⁹. Quiere decir que el poeta

³⁷ El poema V (I, 182) con el VIII de Catulo y el poema VIII (I, 183) tal vez con un pasaje del libro IV de las Geórgicas u otra fuente latina donde se narra la historia de Eurídice y Orfeo y que aún no podemos concretar del todo.

³⁸ I, p. 179ss.

³⁹ Transcribimos aquí el poema para que el lector establezca las relaciones por sí mismo (I, 233):

Quedar disminuido por ensalmo
hasta quedar la hierba convertida
en bosque, el agujero
de las canicas en aljibe de agua
de lluvia tiene otras
ventajas
de las cuales es importante el hecho
de que el filo de todas las espadas
templadas en Bagdad
es un burdo perfil redondeado
que de matarte lo hace toscamente
por mero aplastamiento
lo que resta
dignidad al mandoble y al guerrero y al héroe.

es consciente del mundo en que vive, un mundo acicalado, cosmético, falso, blando... La anécdota del primer poema – “(«Mobile marine animal», made in Japan)”⁴⁰ – sirve para esta toma de conciencia que después se perfila en el plano amoroso con el siguiente texto, oponiendo a la posesión de lo estable el sentimiento más romántico de libertad y pasión:

él, dueño del terreno y su contorno
conocedor del pago palmo a palmo
yo, lejano zahorí de tu agua oculta,
amo del aguacero intempestivo.⁴¹

A continuación se unifica el sentido de los dos poemas y su conflicto; el tema es fundar un hogar, una casa donde las núbiles hermanas canten epitalamios sin saber de las desavenencias que se esconden bajo la apariencia del cosmético. El poeta acepta esa realidad, sabe que este irónico consejo tiene un correlato inevitable, y, así, en el siguiente poema (IV) acecha en seguida la figura de Pandora representando el prototipo de la mujer construida en su apariencia como si fuera su único fin. Sin embargo Pandora y la caja –aquí la tapa del estuche de sombra de ojos (el cosmético, símbolo de la sociedad mediatizada-idiotizada)– esparce los males, aunque en esos ojos aun puede quedar algún tipo de esperanza siempre muy lejana. El siguiente (V) tal vez sea el núcleo. Se inicia con la cita del c. VIII de Catulo («designas ineptire / et quod vides perisse perditum ducas»). Aquí se aprecia todo el conflicto amoroso. El poema está sometido a una fragmentación y una dicción de sintaxis seca fruto de la constante rematización muy efectiva porque genera una dimensión trágica. La cita de Catulo se suscribe y se contradice al mismo tiempo en los siguientes versos:

Dar por perdido lo perdido sigo
sin darlo y seguiré: desesperada
fidelidad pratense hasta en la huesa.⁴²

Al igual que en Catulo el enamorado está desesperado y opta por seguir sufriendo; pero al menos A. N. lo explicita y de ahí el distanciamiento con el clásico. No se limita a quejarse y hacer interrogaciones retóricas sino que toma una violenta determinación fiel a sus propósitos: sus causas son las causas perdidas hasta el extremo de trabajar («fidelidad pratense») en el extremo de todos los extremos: la muerte, la huesa o sepultura.

Sigue un poema que se puede leer como el que abría la sección. Se titula “La hormiga y la cigarra”(VI). Aquí la hormiga no hace más que un robo organizado provocado por su fetichismo de la posesión

⁴⁰ I, p. 179-180.

⁴¹ I, p. 180.

⁴² I, p. 182.

y la cigarra es un ser libre al que se malinterpreta: se confunde con el cuerpo del verano. Este poema organiza la fase de desengaño, desamor y olvido final. En el último verso de VII encontramos la negación de la esperanza que aún había en el poema de Pandora (IV): “a la esperanza nunca seré Ícaro”.

Después seguimos con una extraña versión del mito de Orfeo (VIII). La desmitificación mediante la incorporación de algunos términos conversacionales (como «cortar» o «día tras noche» con transgresión del habitual «día tras día») no es suficiente para acabar con el dolor que produce la ruptura amorosa no deseada, dolor manifestado en el llanto contenido que sugiere su dicción dominada por la insistente repetición de la adversativa «pero», y sólo retenido por la risa irónica y por la música de Orfeo que es el propio ejercicio del poeta capaz de hacerle olvidar:

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

Sin embargo, el yo poético, como Orfeo, no puede olvidar a su amada y su desagradable historia, y los recuerdos vienen de una manera rotunda a ocupar su mente donde antes estuvo la dicha.

Pero en vano:
los cielos ornamentan día tras noche
—donde hiedra y laurel antes ciñeron—
el encefalograma de la Tracia

Un último aliento en IX parece que va a salvar la historia: basta con la sonrisa de la amada para saber que el cielo sobrevive; pero no es plenitud amorosa lo que aquí vibra, sino una especie de conformismo ontológico que causa estupor (cf.: “La belleza arrebatada las palabras que intentan proclamarla”, I, 175), y la solución final es el poema X en el que se identifica a Alción —tal vez por una asimilación con el comportamiento variable del martín pescador, que «anida», «pone tierra por medio» y «vuelve» según su conveniencia— con la mujer; pero a medida que se desarrolla el poema cualquier viso de mito desaparece y la realidad se bifurca: por un lado *el ave* —«que no pone condiciones al agua»—, es libre y puede gozar de la vida, por otro *la mujer*, para quien el mar está cerrado porque quiere imponerle su ley, su falso amor. Los dos últimos poemas clausuran tajantemente esta historia trágica de amor donde la ironía velada permite que el vencido quede libre para escribir esta historia fragmentada, irónica, fiel al suceso, definitivamente inacabada para que el lector la reconstruya.

Las traducciones y su repercusión en la obra de A. Núñez

Por tanto, para desmitificar, inutilizar la historia, o para reconstruir una realidad sirviéndose de referencias intertextuales al mundo grecorromano A. N. emplea la tradición clásica en su obra. Pero no hay que quedarse en la superficialidad del asunto. No podemos olvidar que también tradujo a Propercio, Catulo, Tibulo y Horacio, y sobre esto era muy consciente de lo que hacía. Trataba de encontrar la manera ideal de traducción⁴³ y de esto dejan testimonio sus escritos sobre la traducción que él pretendía convertir en tesis doctoral⁴⁴. Entre sus propuestas destaca la suscripción de la afirmación de Poe de que la obra traducida ha de causar la misma impresión que causó entre sus receptores originales. A. N. ejerció la traducción, consciente de que era la actividad más completa que puede realizar un poeta, siguiendo así los postulados de Ezra Pound. Para conseguir lo que dice Poe (que la traducción ha de causar entre los lectores la misma impresión que causaría entre sus receptores originarios), A. N. se esfuerza al máximo hasta el punto de buscar las equivalencias entre los procedimientos retóricos estableciendo las posibles compensaciones de unos por otros (II, 194ss), y ciertamente lo consigue⁴⁵.

La selección de los clásicos (excepto la «Oda a Pirra») llama la atención por responder a una vena lírica y amorosa que no encontramos a primera vista en su poesía, sin embargo, en realidad, una actitud similar ante los problemas amorosos es la que late en muchos poemas de Aníbal Núñez, como los que hemos estudiado, si bien es cierto que el material es tratado de una manera más trágica, debido en parte a la fragmentación que estructura la obra abierta, y al uso del lenguaje que adopta la forma del propio sentimiento.

Mientras A. N. realizaba las traducciones de Catulo y de Propercio nacieron inevitablemente algunas afinidades con los poetas clásicos y, más en concreto, incluso se percibe una influencia directa sobre textos poéticos del autor, aunque con este breve estudio aún no podemos medir la dimensión de la influencia directa de los textos

⁴³ Cf.: Castrillo, Carmen y Cortés, Rosario: «La oda a Pirra», *Symbolae ludovico Mitxelena: septuagenario oblatae*, 1985, pp. 333ss (con traducción de Aníbal como resultado de todo el comentario erudito llevado a cabo por las dos filólogas).

⁴⁴ Tesis que se comprometió a dirigir el Dr. José Antonio Pascual (II, 114).

⁴⁵ Cf.: Cortés Tovar, R., «Propercio: Elegías. Selección, versión, prólogo y notas de Aníbal Núñez». *Studia Philologicae Salmanticensia* 5 (1980), pp. 320-321. En esta reseña Rosario Cortés señala tres aspectos por los cuales la traducción de Propercio merece ser considerada como muestra de lo que ha de ser una traducción poética ideal: a) que conserva los elementos de la tradición poética del original; b) que consigue la condensación properciana del significado para sugerir más de lo que se deja ver; c) que el poeta crea partes equilibradas para las estrofas latinas y emplea un ritmo clásico basado en versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos.

latinos. Sólo en tres casos salta a la vista por la cita directa del latín que incorpora Aníbal Núñez al comienzo del poema. Tal es el caso de “Hogar” (I, 172), encabezado con una máxima properciana que capturó su atención: «qui multa dare potest, multa et amare potest» (II 26, 21-29); otro es el poema “Bajé a la cueva tapizada” (I, 182), ya citado (vid. p. 19), de extrema complejidad, donde la cita latina –en este caso del c. VIII de Catulo– se reproduce en un juego sintáctico que afirma al final del poema lo contrario, que al fin y al cabo es lo que Catulo quería decir y que no dijo; A. N. explicita de un modo más dramático el conflicto amoroso: «Dar por perdido lo perdido / sigo sin darlo y seguiré», constata con una sintaxis dura –fruto del hipérbaton y la rematización– la dramática decisión de seguir sufriendo frente al tono aparentemente resignado del «desinas ineptire / et quod vides perisse perditum ducas»⁴⁶ de Catulo.

En los dos casos⁴⁷ de influencia directa del Latín que hemos visto se hace alusión a la cita original dentro del poema ensamblándola con alguna ligera o ninguna modificación, como ya practicó en “Sintigo y con Lucrecio” aunque lo hiciera empleando la traducción del Abate Marchena⁴⁸ y no traduciendo directamente del Latín. Sin embargo lo más interesante es que en estos textos la cercanía a los poetas latinos emotiva y poéticamente no le lleva a la anulación de su mensaje, como hacía con el poeta didáctico, sino a un efecto de esponja, un saber aprender lo bueno de la tradición que le causa sorpresa y fijación por ciertos temas; asimismo le proporciona un hallazgo cultural liberador que no necesita ya de ironías ni distanciamientos para ensamblarse en la dialéctica de A. N.

Quizá se trate en todo caso de la excepción que confirma la regla que se venía dando; pero aún hay más, se puede encontrar un tono properciano en versos conocidos de A. N. como estos, llenos del dolor propio del elegiaco latino:

Todo amor es romper
consentimiento
de dejar de ser uno
para abarcar más.

⁴⁶ «deja de hacer locuras / y lo que ves perdido por ello dalo», en traducción de Aníbal Núñez (II, 269)

⁴⁷ Hay un tercer poema, “Morada Quinta” (en *Alzado de la ruina*, I, 266ss) –que merecería todo un comentario aparte– introducido por una cita de una de las elegías romanas de Propertio (IV, 6, v.71, «Candida nunc molli subeant convivia luco»), que hace alusión a los banquetes triunfales después de la batalla de Actium. El tono del poema de Núñez parte, como contrapunto, de una invocación a la tristeza y a la destrucción. En este poema no se incorpora la cita traduciéndola o versionándola, sino que se dialoga –desde el silencio y la contemplación de la ruina– con la tradición del poeta imperial que canta las victorias del emperador.

⁴⁸ op. cit.: vid. p. 12.

Y Catulo se deja entrever en versos como los que siguen, donde es fácil percibir el tono quejoso y directo:

Has ganado, mujer, y tus trofeos
(un corazón maltrecho, una cabeza
hecha trizas) lo anuncian: has perdido
corazón y cabeza que te amaran.

Sin embargo la conclusión que nos atrevemos a emitir es que, tal vez, estas traducciones le servían para compensar la ausencia de poesía amorosa personal en su obra, ya que Aníbal Núñez se destaca en sus planteamientos amorosos precisamente por una desmitificación del amor apasionado y románticamente expresado por un Propercio o un Catulo: una contradicción más, símbolo de una constante lucha poética.

Conclusiones

Vemos, pues, la supervivencia y la asimilación clara de una tradición que resulta más fuerte en tanto el contacto con el texto original y la experiencia de la traducción se desarrolla por parte del poeta.

En cada apartado hemos podido apreciar un rasgo, un aspecto de esta forma de beber de la tradición basándose en un diálogo tenso y feroz. De esta manera puede entenderse la constante desmitificación del amor y de la vida urbana –ambas cosas desgajadas de todo temblor primigenio–, o la postura moral opuesta a la figura del poeta didáctico que se diluye entre las palabras de Aníbal para recuperar desde la toma de conciencia del fracaso didáctico y social una dignidad que de otro modo perdería. En último término, el diálogo con el poeta didáctico del mundo grecorromano estructura toda una poética de estética y moral.

Por otra parte también hemos podido comprobar cómo partiendo de una serie escogida de referencias clásicas el poeta es capaz de generar en el lector –siguiendo los postulados de la obra abierta– una historia amorosa que abarca cada uno de sus episodios (esperanza, desamor, ruptura...), y, finalmente, hemos visto cómo el ejercicio de la traducción permitió a Aníbal Núñez llegar más lejos en su diálogo con los clásicos estableciendo con ellos incluso relaciones intertextuales, unas veces en tensa contradicción –la mayoría–, y otras aceptando y subrayando sus mensajes.

Estamos, pues, ante una supervivencia de contenidos que sufren mutación y, más rara vez, se aceptan sin más; que la mayoría de las veces se contemplan como objetos propicios al ejercicio del distanciamiento, la reconstrucción y la ironía, ironía que no deja de tener cierto tono clásico (horaciano en concreto), que permite cortar de raíz la elegía dolorosa y otorga al poeta una mirada lúcida, brillante, y crítica sobre la ruina y la civilización modernas.

También hemos visto la profunda reflexión que atraviesa el diálogo con los clásicos y la historia: se trata de refundirlos dándoles una rememoración (como la que mereció el historiador Villar y Macías en el poema introductorio de *Alzado de la ruina*, I, p. 241) que se desteje y se reduce en el lenguaje a un mero juego donde lo pretérito y lo mítico sucumben ante su imposible restauración total. Todo lo que queda es el intento, el conflicto de la memoria y el lenguaje que luchan por permanecer en su propia tensión.

La obra ha terminado, es concluida y perfecta, la lucha de sus versos de sus lenguajes contra la tradición y la vida encasillada en unas normas impuestas desde los tiempos de Hesiodo es lo que queda siempre abierto para que el lector se lea leyendo su pasado y su presente, su tradición trivializada con violencia en una contradicción y sorpresa constantes.

APÉNDICE

(POEMAS DE ANÍBAL NÚÑEZ CON PRESENCIA DE TRADICIÓN CLÁSICA)⁴⁹

En *Fábulas domésticas*, 1972:

- Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía (I, 70)
- Diana cazadora (I, 76)

En *Naturaleza no recuperable*, 1972-1974:

- Consejos de su madre al pastor Aristeo (I, 89)
- Aspersión (Informe meteorológico del poeta Virgilio) (I, 92)
- Inútil calendario (I, 96)
- La diferencia estriba en que el vencejo (I, 97)
- Oda al adobe (I, 115)

En *Estampas de Ultramar*, 1974:

- Dioses y dioses (I, 134)

En *Definición de savia*, 1974:

- Tríptico del Tormes (I, 154-157)
- Epitalamio (I, 163)
- Hogar (I, 172)
- Inutilidad del poeta didáctico (I, 176)

En *Casa sin terminar*, 1974:

- Un móvil de animales (I, 179)
- (Octavo consejo de Hesiodo) (I, 181)
- No voy a darte cuenta de Pandora (I, 181)
- Bajé a la cueva tapizada (I, 182)
- (Y desde aquel entonces...) (I, 183)
- Hilo a cercén truncado (I, 184)
- Alción hija del viento (I, 185)
- Usar manos cruzadas como estribo (I, 189)

En *Figura en un paisaje*, 1974:

- Venus con el Amor y la Música y Venus recreándose en la música (Tiziano) (I, 197)

⁴⁹ Advertimos que esta lista no está ni mucho menos cerrada; son múltiples las referencias clásicas repartidas por los poemas de Aníbal Núñez que por cuestiones de espacio y claridad quedan sin su correspondiente referencia.

- Ulises y Calipso (Boecklin) (I, 204)
- Anónima defensa de Narciso (I, 206)⁵⁰

En *Taller del hechicero*, 1974-1975:

- Ex-voto (I, 227)
- Scorpio (I, 229)
- Pebetero (I, 237)

En *Alzado de la ruina*, 1974-1981:

- Morada Quinta (I, 266)

En *Cuarzo* (manuscrito), 1976:

- Se conjuraron por Elena (I, 282)
- El oráculo (I, 287)
- Versos acaso no (I, 288)
- El ave fénix, símbolo (I, 289)

En *Cuarzo* (impreso), 1974-1979:

- Sepultura de Ícaro (I, 308)
- Villa Ludovisi (I, 314)
- De Venus (I, 318-319)

En *Clave de los tres reinos*, 1974-1985:

- Desde este escondite (I, 352)

En *Primavera soluble*, 1978-1985:

- Las Parcas (I, 380)

En «Poemas impresos sueltos» (II, 7-70):

- Sintigo y con Lucrecio (II, 25-29), 1967-1971
- En la Afrodita de Rodas (Museo (II, 35), 1970
- La parábola tensa de la corsetería (II, 43), 1970
- Ante notario (II, 56), 1974
- Elegía (II, 65-70), 1973

En «Poemas inéditos sueltos» (II, 71-112):

- Epitafio para la foto del baile (II, 73), 1963
- Náyade imperceptible emerges poco antes (II, 75), 1971

⁵⁰ Proponemos una lectura en clave poética para este texto de difícil interpretación.

- 72 Bucólicas (II, 78-80), ?
- Herosas ninfas que en el río metidas (II, 81), ?
- Gozaba sí de juventud Orfeo (II, 86), 1973
- Vulcano Eros Addatopem (II, 88), 1973
- Cuando el cantor desciende a los infierno (II, 106), 1979
- Ab urbe condita (II, 109), 1984-1985
- Nacimiento de Venus (II, 112)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANÍBAL NÚÑEZ A PARTIR DE 1987

- Álvarez-Ude, C., «Un monumento vivo a la caída». *Letra internacional* 45 (julio-agosto 1996), pp. 79-81.
- Campos Pámpano, A., «Aníbal Núñez: Alzado de la ruina». *Espacio/Espaço Escrito* (otoño 1987), pp. 42- 44.
- Casado, M., «Lectura de Aníbal Núñez». *Pliegos de Poesía Hiperión* , núm. 5-6, *Aníbal Núñez (1944-1987)* , Madrid, verano 1987, pp. 92-107.
- «La puerta azul» («Letras de cambio», núm. 1, *Cambio 16* , 16 de marzo de 1992).
 - «Mirada en silencio» («Libros», *Diario 16* , 4 de junio de 1992).
 - «Los libros del año». *El Urogallo* núm. 76-77 (septiembre-octubre 1992).
 - «De lo inútil como opción moral: los libros póstumos de Aníbal Núñez», *Ínsula* 553 (enero 1993), pp. 16-17.
 - «Lo que no se repite», *El Urogallo* núm. 116-117 (1996), pp. 91-93.
 - «Las poéticas de Aníbal Núñez», *Espacio/Espaço Escrito* 11-12 (otoño-invierno 1995), p. 55.
 - «Sea el agua quien lo diga: una lectura de *Alzado de la ruina*», *Ínsula* 606 (junio 1997), pp.15-18.
- Chamorro, J., «Memoria de Aníbal». *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (1987), pp. 11-13.
- Freire Jorge, F. J., [Texto introductorio a *Cuarzo* para la edición de Pre-Textos (1987) reproducido en *Obra poética I* . Madrid: Hiperión, 1995, edición a cargo de Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, pp. 294-296.]
- García de la Concha, V., «Obra Poética», *ABC Cultural* (2 de octubre de 1995), p. 8.
- García Jambrina, L., «Nota de presentación» en *Elegía*. Segovia: Pavesas. Hojas de poesía, núm. IV, 1994, pp. 5-7.
- Moreno, L. J., «Aníbal Núñez y su poesía de la naturaleza», en *Naturaleza no recuperable*. Libertarias, 1991, reproducido en *Obra poética I*. Madrid: Hiperión, 1995, pp. 87-88. [Incluye también un texto introductorio de Miguel Casado, p.85.]
- Neila, M., «Angelus Novus». *Clarín* núm. 3 (1996), pp. 75-76.
- Nicolás, C., «Parábola del ruiseñor». *Diario 16* (28 de junio de 1987), p. VII.
- «Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez». *Ínsula* 606 (junio 1997), pp. 9-12.
- Novelty, F., «En esta desbordada primavera». *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (1987), pp. 14-17.
- Ortega, C., «Vida de un poeta». *Babelia* (25 de noviembre de 1995), p. 18.
- Prieto de Paula, A. L., «Aníbal Núñez: una epifanía». *Ínsula* 591 (marzo 1996), pp. 23-25.

- Rodríguez, Claudio, «Casi como una carta urgente». *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (1987), p. 10.
- Rodríguez de la Flor, F., «Medido, pesado y contado». *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (1987), pp. 77-81.
- «Aníbal Núñez: estética y ética de la mirada». *Ínsula* 491 (octubre 1987), p. 15.
 - «La escritura cronográfica de Aníbal Núñez», en colaboración con Pujals Gesalí en *Obra poética I*, edición a cargo de los mismos. Madrid: Hiperión, 1995, pp. 9-19.
 - «Aníbal Núñez: el desmontaje impío de la ficción poética». *Ínsula* 606 (junio 1997), pp. 7-9.
- Ruiz Casanova, J. F. «La ciudad después de muerto». *Lateral* núm. 15 (marzo 1996). p.6.
- «Sintaxis tridimensional». *Ínsula* 606 (junio 1997), pp. 13-14.
- Sánchez Santiago, T., «Poesía: Aníbal Núñez, la estética de la caída». *Pliegos de Poesía Hiperión*, 5-6 (1987), pp. 82-88. (Escrito, sin embargo, en 1979).
- «Todo, nada bajo el lenguaje». *El Urogallo* núm. 124 (1996), pp. 26-27.
 - «La lengua de la desacomodación». *Diario* 16 (18 de Febrero de 1996), p. 26.
- Torrente Ballester, G., «Aníbal», en *Aníbal Núñez (1944-1987)*, *Pliegos de Poesía Hiperión*, núm. 5-6 (1987), pp. 7-10.
- Ullán, J. M., «Palabra de Aníbal Núñez». *Pliegos de poesía Hiperión* 5-6 (1987), p. 18.

BIBLIOGRAFÍA EN VIDA DEL POETA

- Batló, J., *Poetas españoles postcontemporáneos*. Barcelona, 1974, pp. 237-249.
- Casado, M., *Esto era y no era*. Valladolid: Ámbito, 1985, pp. 263-275.
- Cortés Tovar, R., «Propercio: Elegías. Selección, versión, introducción y notas de Aníbal Núñez». *Studia Philologica Salmanticensia* 5 (1980), pp. 320-321.
- García Martín, *Poesía española 1982-1983*. Madrid, 1983, pp. 101.
- Lupiáñez, J., «Aníbal Núñez, su taller de hechizos». *Nueva estafeta* núm. 15 (1980), pp. 97-98.
- Rodríguez de la Flor, F. y Pujals Gesalí, E., en *Cuadernos del Norte* núm. 13 (1982) y *Puerta Oscura* núm. 4 (1986), p. 46.
- Siles, J., «Taller del hechicero» *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 367-8 (1981), 359-362. (Reproducido en *Pliegos de Poesía Hiperión*, núm. 5-6, pp. 89-91).
- Ullán, J. M., *Informaciones* (13 de julio de 1972).

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS CLÁSICOS Y COMENTARIOS

- Goelzer, H., *Virgile, Les Georgiques* (vol. 2), Les Belles Letres: París, 1926.
- Mynors R. A. B., *Virgil, Georgics*, Oxford, 1990.
- Pérez Jiménez, A., *Hesiodo, Teogonía. Trabajos y días*, Bruguera: Barcelona, 1975 (= Gredos, 1983).
- Pertusi, A., *Scholia vetera in Hesiodi opera et dies*, Milán, 1955.
- Sinclair, T. A., *Hesiod, Works and Days*, London, 1932 (=Darmstadt, 1966).
- Thomas R. F., *Virgil, Georgics* (vol. 2), Cambridge, 1988.
- West, M. L., *Hesiod, Works and Days*, Oxford, 1978 (= 1982).