

Revista de Literatura, 2008, julio-diciembre, vol. LXX, n.º 140,
págs. 597-621, ISSN: 0034-849X

LA OBRA DE ANÍBAL NÚÑEZ EN EL CONTEXTO DE LA POÉTICA POSMODERNA ESPAÑOLA (NOTAS PARA UNA RESTITUCIÓN GENERACIONAL)

VICENTE VIVES PÉREZ
Profesor de Secundaria
IES La Núa (Aspe, Alicante)

RESUMEN

Tras décadas de reclusión en la zona umbrosa de su promoción, *la poesía de Aníbal Núñez* está iniciando un proceso de recuperación en los estudios críticos recientes. Superadas ya las restrictivas premisas con que la crítica redujo la nómina de autores y tendencias poéticas del 68, el aislamiento de los poetas cuya obra no encajaba en el canon hegemónico es objeto de revisión en la actual historiografía de la poesía española contemporánea. Esta restitución de los excluidos es esencial para entender la pluralidad de los discursos que componen la generación del 68: recuperar sus voces discordantes es necesario para trazar su escenario estético completo. A la luz del innovador paradigma teórico-crítico de la poética posmoderna española, los libros de Aníbal Núñez pueden insertarse plenamente en el panorama creador de su generación, sin menoscabo de las peculiaridades que singularizan su escritura poética.

Palabras clave: Aníbal Núñez, Poesía Española Posmoderna.

ANÍBAL NÚÑEZ'S WORK IN THE CONTEXT OF SPANISH POSTMODERN POETRY (NOTES FOR A GENERATIONAL REVIVAL)

ABSTRACT

After decades of seclusion in the shadow of its promotion, *Aníbal Núñez's poetry* is starting a recovery process in recent critical studies. After overcoming the restrictive premises used by poetry criticism to reduce the authors' list and poetical tendencies of 68, the isolation of those poets —whose works did not fit in the dominant canon— is object of review in current historiography of Spanish contemporary poetry. This return to the once-excluded poets is essential to understand the plurality of discourses which make up the generation of 68: it is necessary to revive their voices of discord in order to outline their whole aesthetic scene. In the light of the innovative theoretic-critical paradigm of Spanish postmodern poetry, the works by Aníbal Núñez may be fully part of the creative scene of his generation, without forgetting the peculiarities which distinguish his poetic writing.

Key words: Aníbal Núñez, Spanish Postmodern Poetry.

Tras algunos precedentes aislados en la poesía de posguerra y el antecedente inmediato de la generación de los 50, la irrupción de la poética posmoderna española acontece bajo una pluralidad de discursos que componen la

cartografía del sesentayochismo¹. Este advenimiento de *lo posmoderno* a principios de los años sesenta incorpora en la tradición lírica española unas novedades estéticas distintivas respecto de los dogmas artísticos que la Modernidad había proclamado y se había atribuido². Identificados con el ideal trascendente de la Vanguardia, estos principios (autonomía, marginalidad, autocrítica) entran en un declive definitivo en la sociedad *posindustrial* contemporánea en las que la creación artística aparece como un modo más de producción ideológica sometido al dictado de las industrias culturales³. En ellas, sólo le cabe al artista admitir su integración, pues su marginación resulta del todo imposible en la omnímoda estructura ideológica del *capitalismo tardío*⁴. La connivencia del arte moderno con el progreso racionalista y el fracaso de su espíritu revolucionario dentro del sistema de producción burgués conllevan un claro desentendimiento de sus ideales trascendentes que, vistos ahora con escepticismo, e incluso descrédito, propugnaban ingenuamente un ámbito de emancipación y autonomía⁵. En este marco de revisión crítica de la modernidad, la poética posmoderna supera la crisis del realismo mediante renovadores postulados retóricos, observada la obsolescencia de aquél en el seno de la sociedad española que, si bien con muchas contradicciones, comenzaba a incorporarse al capitalismo occidental⁶.

En el momento de este colapso estético, el conjunto de la poesía española manifiesta una renovación formal generalizada, si bien los poetas *novísi-*

¹ La fijación de un marco teórico-crítico para la poética posmoderna en los autores del 68 se propone en numerosos trabajos. Entre otros, *vid.*, DEBICKI, Andrew P., «Poesía española de la postmodernidad». *Anales de Literatura Española*, 1988, núm. 6, pp. 165-180; *Idem.* «La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte». *Ínsula*, 1989a, núm. 505, pp. 15-16, y «Una poesía de la postmodernidad: los novísimos». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1989b, núm. 14, pp. 33-50; GÓMEZ-MONTERO, Javier. «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)* de Luis A. de Cuenca». En: *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151; LANZ, Juan José. «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad». *Letras de Deusto*, 1995, núm. 66, pp. 173-206; KRUGER-ROBBINS, J. *Frames of Referentes. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.

² Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1996.

³ Cfr. TOURAINE, Alan. *La sociedad postindustrial*. Barcelona: Ariel, 1973; y BELL, Daniel. *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid: Alianza, 1975. Sobre la industria cultural en nuestro país, ABELLÁN, José Luis. *La industria cultural en España*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, y LASCH, Christopher. «Consumo, narcisismo y cultura de masas». *Los Cuadernos del Norte*. 1986, núm. 38, pp. 21-24.

⁴ Cfr. JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

⁵ Cfr. SUBIRATS, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Libertarias, 1985.

⁶ Cfr. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica, 1998.

mos y su entorno estilístico lo hacían escenificando una pretendida ruptura con todo lo anterior a partir de una asunción de temas y modos de enunciación lírica distintivos⁷. El resultado de esa amplia renovación, que afecta a la mayoría de autores sea cual fuere su adscripción estilística e ideológica, fue una mayor capacidad de experimentación verbal y una conciencia de artificio que, unidas a la reciente apertura de la cultura española al arte internacional, se sirvieron de tradiciones poéticas hasta entonces vetadas y / o minusvaloradas por la ortodoxia de la poética social. De hecho, los autores sesentayochistas que se mantuvieron fieles al socialrealismo elaboraron unos discursos cuya factura retórica es distinta a la de años atrás, de modo que, entre los más jóvenes, lo social se reflejaba con los parámetros de un estadio estético más avanzado que el del realismo clásico. La poesía de estos otros *novísimos* –los *sociales*– convivió, pues, con un culturalismo y un irracionalismo imperantes entre los años 1965 y 1973⁸; y, aunque sus libros no se alejan de la órbita ideológica socialrealista, la escritura de sus textos se realiza bajo una experimentación formal que les hace ser partícipes por igual modo de la irrupción poética posmoderna. Cosa distinta es que esta tendencia, en su opción por continuar una crítica social, tanto por el tipo de referente en sus composiciones como por las maniobras de apertura política que el régimen realiza, estuviese destinada a extinguirse con la desaparición del régimen⁹.

Aunque el utillaje técnico con que el conjunto poético del sesentayochismo procede a renovar el panorama literario fue heterogéneo, su producción lírica global canaliza en la variedad de sus corrientes y estilos un tipo de *resistencia* al lenguaje del poder: se renueva así el compromiso del artista dentro de la cultura posmoderna, una vez descubierta la inutilidad de su marginalidad¹⁰. En poesía, tal resistencia no se configura a partir de mensajes explí-

⁷ Cfr. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. «La renovación estética de los años sesenta». *El estado de las poetas*. Monográfico de *Los Cuadernos del Norte*, 1986, núm. 3, pp. 10-12. Sobre los *novísimos*, GARCÍA BERRIO, Antonio. «El imaginario cultural en la estética de los “novísimos”». *Ínsula*, 1989, núm. 508, p. 13-15. Acerca de su ruptura, SILES, Jaime. «Los *novísimos*: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición». *Ínsula*, 1989, núm. 505, pp. 9-11; PRIETO DE PAULA, Ángel L. «Un repaso a las antologías». *Musa del 68. Claves para una generación poética*. Madrid: *Hiperión*, 1996, pp. 77-102 y «¿Una palinodia de Castellet? (Un apunte sobre poesía española entre 1960 y 1970)». *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*. SALAS ROMO, Eduardo A. (ed.). Barcelona: Península, 2001, pp. 309-324.

⁸ Sobre este grupo, cfr. LANZ, Juan José. *La revista «Claraboya» (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED, 2005; IRAVEDRA VALEA, Araceli. «El equipo Claraboya o los ‘Novísimos sociales’: para una restitución necesaria». *Ínsula*, 2005, núm. 706, pp. 6-10.

⁹ Cfr. LANZ, Juan José. *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, pp. 315-358.

¹⁰ Las formas de esta resistencia posmoderna en muchas obras guarda una genealogía con ciertos discursos críticos de la Modernidad. Cfr. MARCHÁN FIZ, Simón. «*Le bateau ivre*»:

bitos de denuncia, sino desde la propia estructura semiótica que compone — compromete— los niveles textuales del poema, hecho que posibilita ejercer una efectiva crítica al sistema y al código que lo afirma desde el lenguaje mismo¹¹. Imbricada en ese proceso histórico, la poesía española de este período reflejó en la variedad de sus discursos tensiones estéticas y desacuerdos ideológicos¹². Para entonces, la ineficacia de la oposición antifranquista originaba el establecimiento de un compromiso inoculado en el interior del sistema capitalista que se gestaba durante el tardofranquismo. La crítica, por su parte, redujo el abanico de discursos a los extremos de una *querrela* entre dos bandos que litigaban por su preeminencia en el panorama poético español; esto supuso que la poesía del 68 transcurriera bajo una polémica que dirimía el canon estético dominante, del que quedaron excluidos muchos autores¹³.

Un autor que pronto quedó relegado del asiento generacional fue Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987), pues le afectaron notablemente las restricciones y simplificaciones de un modelo crítico que desplazaba aquello que no encajaba en su labor urgente de etiquetado e integración cultural: esto explica su injusta postergación, el desinterés por sus libros y el desconocimiento de su personal rumbo estilístico. Y, pese a la adversidad de tales circunstancias, éstas no influyeron en la consecución de una excelsa obra que tuvo que esperar en una zona umbrosa —olvidada— de su generación el paso del tiempo para ver cumplidas las expectativas de una recepción favorable. No en vano, tras la aparición de su *Obra poética* en 1995, Aníbal Núñez comienza a ser recuperado por las cualidades de su escritura en los estudios actuales, y a ser incluido en antologías y manuales que revisan retrospectivamente su generación histórica¹⁴. La magnífica edición de su obra completa marca un punto de inflexión decisivo en su conocimiento y transmisión, ya que sus libros no sólo habían tenido enormes dificultades de publicación en vida del autor, sino que además se difundían dispersamente tras su muerte, pasando así inadvertidas

para una genealogía de la sensibilidad posmoderna». *Revista de Occidente*, 1984, núm. 42, pp. 7-28; FOSTER, Hal. «Polémicas (post)modernas». *Modernidad y postmodernidad*. PICÓ, J. (ed.). Madrid: Alianza, 1988, pp. 249-262; BALLESTROS, Jesús (1989). *Postmodernidad: decadencia o resistencia*. Madrid: Tecnos, 2000.

¹¹ Cfr. LANZ, Juan José. «Himnos del tiempo de las barricadas: Sobre el compromiso en los poetas novísimos». *Ínsula*, 2002, núms. 671-672, pp. 8-13; *Idem*. «Márgenes y centro en la cultura actual». *Turia*, 1993, núm. 23, pp. 128-140.

¹² Cfr., ILIE, Paul. «La cultura posfranquista, 1975-1990: La continuidad dentro de la discontinuidad». *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. MONLEÓN, José B. (ed.). Madrid: Akal, 1995, pp. 21-39; GEIST, Leo A., «Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990»; MONLEÓN, José B. (ed.), 1995, *op. cit.*, pp. 143-150.

¹³ Cfr. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. «Bajo el signo polémico». *Triunfo*, 1970, núm. 447, pp. 14-15.

¹⁴ NÚÑEZ, Aníbal. *Obra poética* R. DE LA FLOR, Fernando y PUJALS GESALÍ, Esteban (eds.). Madrid: Hiperión, 1995. Las citas de su introducción y de algunos versos que figuran entre corchetes pertenecen a esta edición.

las claves internas de su evolución. Recuperado íntegramente para el lector, este conjunto aparecía organizado cronológicamente tal y como su autor lo había ido creando, lo que permite contemplarlo como un brillante *corpus* que merece figurar en la historia de la poesía española. Con la publicación de sus dos volúmenes, se revertía la incomprensible desatención padecida durante décadas y se suplían en parte las deficiencias de una cicatera difusión que dejaba abundantes inéditos e irregularidades de diversa índole en los pocos libros publicados hasta entonces. La disposición temporalmente ordenada de los catorce originales que componen el primer volumen evidencia un alarmante desfase entre la fecha de primera edición y la que figura como la de su posible escritura. Sus editores restituyen también en su lugar original algunos poemas que, por razones de censura, entrometimiento editorial u otras circunstancias, habían sido eliminados o alterados en el orden interno de algunos libros.

El segundo volumen organiza en secciones un material diverso —no menos interesante— de su restante producción lírica, de su reflexión poética y de su encomiable labor traductora. Así ocurre con los textos incluidos en «poemas impresos sueltos» que, sin formar parte orgánica de sus libros, habían ido viendo la luz en diversas revistas y periódicos, si bien esta forma de propagar sus escritos merecía «cierto desdén» al poeta, quien «no hubiera querido verlos publicados en esta forma» (vol. II, p. 7), en afirmación de sus editores. A la anterior, se añade la sección de «poemas inéditos sueltos» cuyos textos, archivados en diferentes carpetas, permanecían sin publicar por determinación del autor¹⁵. Aquí se reúnen también dos breves escritos a modo de *Poéticas* en prosa: uno apareció al frente de la selección de los poemas publicados en la antología de José Batlló (1974), en tanto que el otro quedaba inédito. Súmese a lo anterior un grupo de magníficos apuntes sobre diferentes asuntos (fonoestilística, problemas en la traducción y observaciones acerca de la escritura anagramática) como material pensado para su tesis doctoral. Cierra este segundo volumen el excelente conjunto lírico de sus traducciones: «traducciones impresas» (Catulo, Propertio, Rimbaud, poetas angloamericanos de la guerra civil española), así como las «inéditas» (*Iluminaciones* de Rimbaud, poemas de Nerval, *Cuatro estaciones* de Mallarmé y *Blanco en lo blanco* de E. de Andrade). En suma, si los libros del primer volumen certifican su excepcional y singular faceta creativa, el segundo aporta un notable grupo de textos *suelos* o *inéditos* (hasta entonces) donde el joven poeta mostraba su rebeldía ante las convenciones, una aguda capacidad para obser-

¹⁵ De nuevo, la tarea editora de Fernando R. de la Flor saca a la luz treinta y seis poemas que, datados entre 1961 y 1973, permanecían inéditos en las carpetas a que se alude. Estos poemas se sitúan en la adolescencia y primera juventud de Aníbal Núñez; en ellos aparece marcada no sólo una simbolización personal de las tensiones de un tiempo, sino un proceso de autoconstrucción del propio autor; *Aníbal Núñez. Cartapacios (1961-1973)*. R. DE LA FLOR, Fernando y LABRADOR MÉNDEZ, Germán (eds.). Mérida-Béjar: De la Luna Libros *If* ediciones, 2007.

var el idioma en sus estudios y una sensibilidad extraordinaria para manejarlo en sus traducciones.

La publicación de esta obra culminaba fundamentalmente la empeñada labor de unos pocos que, conociendo las adversidades por que pasaba la difusión de sus libros, la defendían en medio de un panorama crítico que relegaba su presencia y se mostraba renuente a su inclusión generacional¹⁶. La presencia de su obra completa se convertía en el mejor argumento para ejercer una reivindicación que arremetía contra ese estado de cosas y denunciaba las injusticias flagrantes para con un poeta del que «todo cuanto se sabía en el ancho campo literario era aquella su legendaria capacidad para vivir en los límites y periferias del sistema eligiendo siempre, como había dicho premonitoriamente Vázquez Montalbán, refiriéndose a quien por entonces había logrado publicar sus *Fábulas domésticas* en la catalana Ocnos, el ángulo ciego y opaco de ese mundo en exposición y espectáculo permanente que son las Letras»¹⁷. No obstante, más que en las razones de la segregación de Aníbal Núñez, nos proponemos aquí establecer aquellas otras que, en cambio, afirman su escritura en el contexto estético de su generación. Para ello, repasaremos en primer lugar algunos datos biográficos del poeta y los rasgos de una personalidad artística que ofrece afinidades con las actitudes de su promoción, pues sus vivencias personales se desarrollan en el marco histórico-cultural común de la posguerra, circunstancia que afecta a la formación estética y vital —*educación sentimental*— de los autores. En segundo lugar, observaremos las características formales y temáticas que su poesía necesariamente comparte con el conjunto de su promoción, pues todos sus miembros participan en la irrupción de la poética posmoderna. Ambos criterios certifican que la escritura de Aníbal Núñez, pese a su evidente disidencia estética, incorpora estímulos creativos comunes a toda la promoción sesentayochista. De esta filiación no debe inferirse, sin embargo, un gregarismo del poeta ante los discursos co-

¹⁶ Hasta 1997, los estudios sobre Aníbal Núñez eran un ramillete de artículos, contribución de quienes valoraban su obra en un panorama que seguía ignorándola. De ellos, destacan: el monográfico póstumo de *Pliegos de Poesía Hiperión. Aníbal Núñez (1944-1987)*. 1987, núms. 5-6 [R. DE LA FLOR, Fernando (1987a). «Medido, pesado y contado», pp. 77-81; SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás. «Poesía: Aníbal Núñez, la estética de la caída», pp. 82-83; SILES, Jaime. «Taller del hechicero», pp. 89-91; CASADO, Miguel. «Lectura de Aníbal Núñez», pp. 92-107]. Otros artículos son: R. DE LA FLOR, Fernando. «Aníbal Núñez: estética (y ética) de la mirada». *Ínsula*, octubre 1987b, núm. 491, p. 23; ORTEGA, Carlos. «Aníbal Núñez: vida de un poeta». *El País*, «Babelia», 25 de noviembre de 1995; PRIETO DE PAULA, Ángel L. «Aníbal Núñez, una epifanía». *Ínsula*, 1996b, núm. 591, pp. 23-25. El monográfico que *Ínsula* dedica al poeta en 1997 [R. DE LA FLOR, Fernando. «Aníbal Núñez: El desmontaje impío de la ficción poética». *Ínsula*, 1997, núm. 606, pp. 7-9; NICOLÁS, César. «Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez». *Ínsula*, 1997, núm. 606, pp. 9-12; RUIZ CASANOVA, José Francisco. «Sintaxis tridimensional». *Ínsula*, 1997, núm. 606, pp.13-14]. CASADO, Miguel. *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*. Madrid: Hiperión, 1999.

¹⁷ R. DE LA FLOR, Fernando (1997), *op. cit.*, p. 7.

eténeos imperantes, pues en la restitución del autor en el coro generacional se comprende mejor su distancia de las normas literarias y la singularidad de su voz poética.

Precisamente esas disonancias de su escritura respecto de los tópicos expresivos dominantes fue un motivo que alejó al autor del foco estilístico más extendido y aceptado comúnmente por la crítica: según sus editores, esta circunstancia condujo a «la incompreensión y el malentendido que persigue al poeta incluso más allá de su muerte» (vol. I, p. 18). En efecto, si esta desobediencia respecto de las tendencias más promocionadas del 68 y su personal evolución confieren a su obra un marchamo que la distingue del resto, ello mismo también fue motivo de su exclusión, ya que resultaba incómoda su ubicación en el proceso de homologación a que eran sometidos los discursos de su generación. Pero no, por ello, pueden dejar de afirmarse las numerosas confluencias que Aníbal Núñez tuvo con el sesentayochismo y la zona común de sus convergencias formales y temáticas. En este sentido, las peculiaridades de su poesía no parecen deberse tanto a la circunstancia de su aislamiento como a su capacidad irónica de diálogo intertextual con una poética compartida. Tal restitución generacional no contradice, pues, la singularidad de una obra que, bajo criterios personales, reaparece madura y bien asentada cuando las tendencias mayoritarias entran en crisis definitiva en torno a 1975-1977¹⁸. Incardinada en el período de cambios en el tardofranquismo, partícipe también de sus transformaciones, esta obra entronca con la cosmovisión crítica que caracterizó los discursos poéticos más radicales del sesentayochismo. A la luz de los postulados teórico-críticos de la poética posmoderna, la lírica de Aníbal Núñez adquiere en el contexto estético de su generación una significación cuya relevancia ni puede ni debe soslayarse.

Así lo hace pensar el contenido crítico del conjunto de sus libros: *Fábulas domésticas* (1972), *Naturaleza no recuperable* (1974, publicado en 1991), *Estampas de ultramar* (1974, publicado en 1986) o *Definición de savia* (1974, publicado en 1991) vienen marcados por una temática social que refleja con una mordaz ironía las nuevas costumbres de la sociedad española; *Figura en un paisaje* (1974, publicado en 1992 y 1993), *Taller del hechicero* (1979), *Alzado de la ruina* (1974-81, publicado en 1983), *Cuarzo* (1974-79, publicado en 1988), *Clave de los tres reinos* (1974-85, publicado en 1986), *Primavera soluble* (1978-85, publicado en 1992) y *Cristal de Lorena* (1987) acogen una poética cognoscitiva que, filtrada por lo metapoético y existencial, convoca una singular visión del mundo cuya jubilosa contemplación material reniega de su idealización simbólica. Su palabra resulta así inexpugnable al orden instrumental del lenguaje y al sentido manipulador de la cultura, pues cuestiona sus tópicos más arraigados. Con ello, sus textos albergan una lúcida propuesta gnoseológica de

¹⁸ Cfr. LANZ, Juan José. «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982». *Ínsula*, 1994, núm. 565, p. 4.

la realidad con que el poeta procura discernir lo perdurable de lo efímero en un momento cultural donde la experiencia original del lenguaje, otorgada a lo poético, sucumbe definitivamente¹⁹. A contracorriente de lo instituido y aceptado por una mayoría de la lírica española coetánea, renuente a acomodar su experiencia estética en sistema cultural alguno, Aníbal Núñez desvela en sus composiciones las agresiones con que el lenguaje mismo forja toda cultura, construye sus sociedades y transmite sus valores ideológicos. Por ello mismo, esta reintegración es contraria, paradójicamente, al espíritu irreverente de su pensamiento, pues sus textos fueron escritos con la sorna de quien descreía de estamentos —crítica, academia, erudición— y la preeminencia de sus juicios: actitud que sería de desprecio, si la *poesía* oyese, remedo de los versos que, referidos a la pintura, cierran su «disputa de eruditos ante *El sueño de la doncella* (de Lorenzo Lotto)» (vol. I, p. 196).

Se debe asumir, pues, la contradicción que implica conceder valor a una obra construida por su autor «como una realidad ajena a los anhelos del hombre y horra de las piruetas del deseo, erguida —sin esperanza, con convencimiento, que hubiera dicho Ángel González» como una entidad axiomática, meramente déctica y denotativa, puramente esencial»²⁰. Ajena a celebraciones, aferrada a la burla constante a lo que significa —o pudieran decir de ella los eruditos—, su obra expresa como pocas el desasimiento extremo de quien sabe que escribir no es hacer signos de gloria, ni implica el ingreso en un *parnaso* que perpetúe y redima eternamente al poeta. Asombra ver, por tanto, como la congruencia con la conciencia de vacío que celebra su obra logra imponerse al sentido vano de su memoria: para R. de la Flor, «no cabe reivindicación ‘histórica’ alguna sobre un discurso que ciertamente encierra entre sus páginas el sabor de la inminencia de las cenizas. Una obra que ha querido ser entendida como una literatura que, literalmente, mascaba el cieno de la muerte encubriéndose en la bella máscara de las palabras. Textualidad, también, que, para muchos, se organizaba como un discurso del ahondamiento en la caducidad; poética del duelo que expresaría entonces, con coherencia superior a la de ningún otro coetáneo, la pérdida y el déficit ontológico que cabe a los sujetos, cuanto más a la memoria cultural que los celebra»²¹. Por tanto, la integración de una obra que permanecía al margen de las contiendas que los estilos dominantes libraban por una preeminencia en el panorama, debe tener en cuenta esa firme voluntad del autor de «reafirmar su desprecio a los dos bandos / morir entre dos fuegos» (vol. I, p. 153).

Consideramos que el enclave de esta obra en el marco de una poética posmoderna evita adscribirla a cualquiera de sus *bandos* y, en consecuencia, resuelve satisfactoriamente aproximaciones críticas que violentarían el propó-

¹⁹ Cfr. FUENTES, Víctor. «La cuestión del posmodernismo en las letras españolas». MONLEÓN, José B. (ed). 1995, *op. cit.*, pp. 325-334.

²⁰ PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996b), *op. cit.*, p. 23.

²¹ R. DE LA FLOR, Fernando (1997), *op. cit.*, p. 7.

sito antedicho. Los aspectos teórico-críticos que fundamentan esta poética posmoderna justifican y afirman la contribución de sus libros a la poesía de su tiempo, sin menoscabo de sus disidencias. En este sentido, la poética posmoderna aglutina una serie de estrategias retóricas extensibles a las diversas estéticas que componen los discursos particulares del 68, y da cuenta de la evolución estilística que esas tendencias suscriben en el seno de la generación, con la que esta obra mantiene una ejemplar sincronía. Incluso, se supera con ella el estrecho margen de un modelo explicativo cuyo cometido se centraba en la constitución de un canon oficial para esta generación. Los grandes ejes retóricos en los que inscribir esta poética son la primacía de un formalismo crítico y una peculiar conciencia del artificio poético²². Estos principios creativos se concretan en unas estrategias formales, temáticas y discursivas que redundan en un desvelamiento de los valores represivos del lenguaje y en un desmontaje crítico de sus convenciones.

Así, una primera técnica que abastece a la poética posmoderna es la *metapoesía*, recurso básico cuyo sentido autorreferencial incide en una dinamización estética del código, y tiende a reflejar la condición ficcional de su propia representación²³. Este mecanismo retórico propicia un distanciamiento crítico del lenguaje a partir de la reflexión que acontece en el discurso del poema: lo metapoético resulta así un tipo de discurso lírico que indaga en las relaciones del lenguaje y su escritura con la realidad y sus modos de representación. En este sentido, la metapoesía refleja una *orientación negadora* dentro de la cultura contemporánea por la que se refutan y desmitifican concepciones dominantes del arte, propias de una estética simbólica y trascendente: la metapoesía viene así a demostrar el valor relativo (o arbitrario) de lo postulado en la modernidad como absoluto. Esta descreencia es, por ejemplo, una base expresiva esencial en buena parte de la poesía de Guillermo Carnero, pues esta orientación metapoética viene a constatar el fracaso del lenguaje poético para aprehender la experiencia original de que parte la escritura²⁴. Por ello, la práctica metapoética implica reflexionar sobre el problema de la escritura, lo que comporta, en última instancia, una función distanciadora del referente poético, que acaba por ser interrogado, cuestionado o ironizado en el metapoema²⁵.

²² Cfr. CUENCA, Luis Alberto de. «La generación del lenguaje», *Poesía*, 1979-1980, núms. 5-6, pp. 245-251; DEBICKI, Andrew P. «La etapa postmoderna de los novísimos, 1966-1980» y «Evolución de la poesía postmoderna, 1978-1990». *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, pp. 192-251 y 253-308, respectivamente.

²³ Cfr. SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo. «Metapoesía y conocimiento: la práctica novísima». *Zurgai*, 1989, pp. 24-29; PÉREZ PAREJO, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

²⁴ Al respecto, cfr. CARNERO, Guillermo. *Dibujo de la muerte. Obra poética*. LÓPEZ, Ignacio Javier (ed.). Madrid: Cátedra, 1998, pp. 41-49.

²⁵ En relación con la poesía de Carnero, tanto *El sueño de Escipión* (1971) como *Variaciones sobre un tema de La Bruyère* (1974), son libros que abren y consolidan, respectiva-

La indeterminación es, asimismo, otro de los mecanismos retóricos que configura la expresividad lírica posmoderna, pues se trata de una estrategia de plurisignificación textual que afecta a la creación lírica y a la recepción plural del poema²⁶. Su uso textual potencia una renovadora noción de significado —relativo y abierto— frente al valor eternizante con que el signo poético había sido caracterizado en la modernidad. La indeterminación resulta de una aproximación a una realidad que desconfía de una representación lingüística sistemática y unitaria, de modo que, al contribuir a potenciar una diversidad interpretativa, ésta se opone a la perdurabilidad del signo poético moderno; la poesía posmoderna se plantea así un acceso a la realidad desde una imprevisibilidad que emana desde esa misma construcción indeterminada del significado. De ahí que la capacidad de cuestionar el carácter logocéntrico del lenguaje aparezca en los textos poéticos ligada al proceso de relativización de su significado²⁷: la poesía española del 68 acoge en sus textos múltiples sorpresas verbales que el discurso activa en su desarrollo, a partir de un sinsentido para lo escrito o de significados imposibles, cuya intención refleja la incomunicación como nuevo *ideal* poético en la posmodernidad. Es ésta una poética que pretende no sólo transgredir el valor instrumental del signo lingüístico, sino también sumir al lector en una experiencia de recepción desconcertante, a partir de un lenguaje que renuncia a significarse de un modo convenido y, de ahí, que el poema tienda a manifestar como se deshace el sentido de las palabras que componen el texto. Por ello, el problema del significado en la

mente, esta proyección metapoética en la generación del 68, como nueva dirección de la literatura española a principios de los años setenta. Así, leemos en el poema «El sueño de Escipión», homónimo del primer libro señalado, «[...] / Poema es una hipótesis sobre el amor escrito / por el mismo poema, y si la vida / es fuente del poema, como sabemos todos, / entre ambos modos de escritura / no hay corrección posible: como puede observarse / no nos movemos en un círculo // para gloria del arte, / y sin embargo evítase / tal conclusión en práctica: / la palabra en perjuicio de la tragedia íntima / lo mismo que su opuesto / [...]», en CARNERO, Guillermo, 1998, *op. cit.*, p. 221.

²⁶ Cfr. PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton UP, 1981; ORTEGA, Antonio. «Sobre la indeterminación posmoderna: de la necesidad de un estudio discursivo de la pluralidad poética». *El Urogallo*, 1994, núm. 103, pp. 46-52.

²⁷ Siguiendo con la poesía de Carnero, su poema «Discurso del método», de *Variaciones y figuras de un tema de La Bruyère* (1974) ilustra lo que decimos, porque las expectativas de lectura que este texto genera, incluso como clave para entender el libro entero, producen un contraste irónico con el discurso racional y pseudoensayístico. El poema marca un tipo de interpretación abierta que cuestiona la posibilidad de un sentido único mediante la tendencia del discurso a su irresolución: «La carga poética resulta de la imprevisibilidad, / o dicho de otro modo, de la articulación dudosa / entre el plano de la expresión y el plano del contenido, / entre dos límites: la univocidad del significado, / que funda ambos planos en uno; y la completa incertidumbre / que produce un mensaje caótico. / Llamaremos al primer vicio poesía de combate / o de algún modo igualmente heroico; / y al segundo no le daremos nombre: pensaremos en / Artaud / y tonterías como *L'absurde me marchait sur les pieds*, / etcétera»; en CARNERO, Guillermo (1998), *op. cit.*, p. 222.

poética posmoderna no es sólo una cuestión estética, sino también un asunto epistemológico convertido en eje de la creación; de manera simultánea a su enunciación, el texto poético construye unas claves de interpretación de carácter indeterminado, que son ofrecidas al lector como una tarea que éste debe completar. En efecto, la creación de unos textos cuyo sentido artístico reside en su propia capacidad de ambigüedad, necesita recurrir a unas tensiones semánticas nunca resueltas en la escritura del poema. No en vano, la indeterminación está potenciada por la ironía y la intertextualidad, formulaciones discursivas tendentes a dispersar y distorsionar semánticamente los significados culturales estereotipados y estables de la tradición culta. La recurrencia a insertar citas o referentes culturalistas, propios de esa tradición del *mester* culto con la que se identifican los poetas del 68, junto a otros mecanismos de mayor radicalidad intertextual como el palimpsesto y el *pastiche*, refleja un modelo de reescritura consustancial al carácter indeterminado de los textos poéticos: concebidos desde la incertidumbre semántica que proporciona el ensamblaje de materiales dispersos y confluyentes en su discurso, los poemas intentan contravenir la codificación tópica como una manera de prevenir su instrumentalización ideológica.

Por último, la *kenofilia* es otro procedimiento retórico distintivo de esta poética posmoderna cuya afición temática por el vacío y el silencio los postula como ámbitos afirmativos para la poesía²⁸. Precisamente la poesía posmoderna desarrolla una peculiar tendencia temática a expresar o referir el vacío como paradójico origen de la palabra poética. La escritura del poema suele sustentarse en una negación de la palabra y en un proceso análogo de *des-significación* que implica un radical adentramiento en la sustancia poética que llega a su propio silencio: más que atender a las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de los elementos lingüísticos, el poema reflejará los huecos del signo, esto es, lo que el lenguaje no puede decir del mundo. Los textos líricos canalizan así un tipo de experiencia verbal donde lo poético conduce a un resultado inverso, es decir, a revelar no tanto la representación de un objeto en ausencia cuanto la presencia de su vacío referencial. Diferida del signo convencional, la palabra poética es la figuración de un eco que tiende a buscar la huella de su origen en su propia autorreferencia. Afín a las poéticas vanguardistas que fundaron su escritura en esta *experiencia negativa* de lo poético, la poesía del 68 inicia una crítica al lenguaje cuyo propósito es acceder a una esencialidad verbal primigenia: la denominada «retórica del silencio» tiende a desmontar, como corriente estética dominante desde finales de los setenta, los códigos heredados de la tradición, pues los textos señalan una

²⁸ Cfr. PRAT, Ignacio. «La página negra (Notas para el final de una década)». *Poesía*, 1982, núm. 15, pp. 115-122; SCARANO, Laura. «La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1991, vol. 3, núm. 16, pp. 321-335; PÉREZ PAREJO, Ramón. «Claves estilísticas de la poesía del silencio (1969-1990): evaluación de una tendencia lírica». *Ínsula*, 2004, núm. 687, pp. 11-14.

experiencia de lenguaje indecible²⁹. No resulta casual que la tendencia a mostrar su propio vacío ontológico constituya un ideal sublime de nihilismo subyacente a la experiencia artística posmoderna³⁰. Y en eso consiste el resultado epistemológico de su indagación: la insistencia en esta experiencia nihilista del lenguaje en relación con el mundo implica diferenciar un «objeto-signo» de una «palabra-cosa» donde sus relaciones quedan invertidas; si la palabra es en la modernidad un eco de las cosas, en la poética posmoderna éstas son un eco de la palabra, un doble alucinado o un espejismo creado por los signos³¹. Tal tratamiento conduce a una resemantización del tópico *muerte* que trata de identificar esta experiencia poética tendente al silencio con una negación de la alteridad, así como con el vacío del signo respecto de su referente³². En definitiva, la lírica de estos autores se sostiene sobre una peculiar *retórica negativa* que asume el fracaso del poema para conocer la realidad. Consciente de sus estrictos límites verbales y del simulacro con que el lenguaje construye la realidad, esta poética se postula como ejercicio estilístico *manierista* que se alimenta de la tradición cultural y artística.

En relación con lo anterior, Aníbal Núñez somete la creación de sus textos a un grado extremo de indeterminación, cuya apertura de significados y multiplicidad de sentidos imposibilita cualquier intento por fijar su plural interpretación. Dado que la ironía ampara la enunciación del poema, no extraña que este *corpus* sea incómodo a una exégesis académica, pues su resultado es siempre uno entre otros tantos posibles: si ninguno cierra su interpretación, su hermenéutica se convierte en un merodeo interpretativo inútil, pues su significado —burlado— no puede fijarse simbólicamente. Es ésta una estrategia de desacomodación que emana del propio discurso y previene a lo poético de

²⁹ Sirvan de ejemplo los versos de Jenaro Talens: «Y así, dictado por los huecos, / lo indecible se anuncia». TALENS, Jenaro. *Otra escena. Profanación(es)*. Pamplona: *Hiperión*, 1980, p. 14.

³⁰ El poema *Puisque réalisme il y a*, de Guillermo Carnero (de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, 1974), ilustra, de modo irónico, que toda experiencia de lenguaje se sitúa en esta experiencia de vacío: «Vuelve la vista atrás y busca esa evidencia / con la que un objeto atrae a la palabra propia / y el uno al otro se revelan; en el mutuo contacto / experiencia y palabra cobran vida, / no existen de por sí, sino una en otra; / presentido, el poema que aún no es / vuela a clavarse firme en un punto preciso / del tiempo; y el que entonces fuimos ofrece / en las manos de entonces, alzadas, esa palabra justa. / No así: gravitan las palabras, y su rotunda hipótesis / ensambla su arquitectura; más allá es el desierto / donde la palabra alucina hasta crear su doble. / Creemos haber vivido porque el poema existe; / lo que parece origen es una nada, un eco». CARNERO, Guillermo (1998), *op. cit.*, p. 274.

³¹ Cfr. Laura Scarano (1991), *op. cit.*, p. 332.

³² Cfr. AGAMBEN, Giorgio (1982). «El lenguaje y la muerte. Séptima jornada». *Teorías sobre la lírica*, CABO, Fernando (ed.). Madrid: Arco-Libros, 1999, pp. 105-126; GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994, 2ª ed., p. 281.

su manipulación dentro del código³³. Desenmascarada la instrumentalización ideológica del lenguaje y de sus falaces construcciones simbólicas, la poesía se convierte en una vía distintiva de acceso a la realidad y a su experiencia de belleza que queda protegida. Esta obra se opone, pues, a una institucionalización del significado poético, ya que tal esquematización redundaría en una afirmación del lenguaje del poder. Visto de este modo, la poesía de Aníbal Núñez se aplica como pocas a descubrir esa manipulación y a reprobar el sometimiento simbólico que surge de lo poético. Sus textos asumen, por ello, las formas de una exigente resistencia que apuntan a una crítica del lenguaje y a una radical deconstrucción del código. De ahí que su escritura incorpore abundantes procedimientos que contravienen las convenciones y sus estereotipos simbólicos.

Su lírica queda vinculada estrechamente con las corrientes de renovación poética que postulan una primacía formal: la creación de sus poemas se corresponde con un ejercicio de consciente textualización, pues lo que habla en sus poemas siempre es la lengua, el idioma, nunca el poeta. Para Prieto de Paula, es esta pulsión retórica de su escritura un motivo fundamental para situar su obra junto a la escrita por sus coetáneos, ya que «el universo poético de Aníbal Núñez consta de cuantos tamices son precisos para que el resultado aflore como un producto del lenguaje. [...] Como tal, está tan lejos de la obiedad sentimental con que el yo tiende a expresarse, como de la transi-tividad comunicativa. Nada, así visto, en que pueda sentirse discrepar a su autor de otros coetáneos, con quienes, pese a todo (y pese a muchos), tuvo concomitancias evidentes»³⁴. En este autor, como ocurre para otros autores, la escritura se desliga críticamente de su capacidad para nombrar las cosas y redundante en un cuestionamiento de su ámbito representativo: con esta negación, su palabra es inexpugnable al proceso de integración y normalización cultural definido para su época. Según R. de la Flor, «un cuerpo de escritura así de irreductible, de indómito y recalcitrante, difícilmente podía prestarse al capricho clasificatorio de antólogos e historiadores de la poesía de estos años» (vol. I, p. 17). Pero veamos a continuación algunos elementos que nos sirvan para restituir su poesía con su generación.

a) *Datos biográficos y personalidad artística*

Ambos están influidos por el ambiente histórico, social y cultural de la posguerra, de modo similar a otros poetas, escritores y artistas de su promoción. Aníbal Núñez San Francisco nació el 1 de noviembre de 1944 en Sala-

³³ Cfr. SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás. «La lengua de la desacomodación». *Diario 16*, 18 de febrero 1996a; *idem*. «Todo, nada bajo el lenguaje». *El Urogallo*, 1996b, núm. 124, pp. 26-27.

³⁴ PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996b), *op. cit.*, p. 24.

manca. Fue hijo del reconocido fotógrafo salmantino José Núñez Larraz y de Ángela San Francisco. Según reflejan algunos de sus versos, el poeta inició estudios escolares en el «colegio de pago» de los hermanos Maristas de su ciudad. Dentro de la ficción autobiográfica que presenta la primera sección de *Fábulas domésticas*, el poeta carga sobre los modos represores de la educación en el colegio religioso, sostenidos en los ideales del nacionalcatolicismo: la perspectiva irónica del recuerdo marca el contenido crítico de los poemas que componen el denominado «Tríptico de la infancia». El ámbito culto de la familia y el entorno de su ciudad son escenarios decisivos para la formación de las aficiones artístico-literarias de Aníbal Núñez y la construcción del imaginario simbólico de su obra. El primero, con su nutrida biblioteca familiar, resulta necesario y propicio en el conocimiento y cultivo de la literatura, así como para el desarrollo de su vocación artística y plástica; el segundo, el espacio claustral de la *ciudad dorada* (Salamanca) de sus versos, concentra un ámbito esencial en su escritura, pues es un tópico explícito en algunos de sus poemas y un escenario simbólico que recorre parte de sus composiciones más emblemáticas. Quienes trataron al poeta destacan la importancia de este recinto urbano, convertido en espacio de identidad y refugio de su deserción vital. Conocedor como pocos de su historia, monumentos y rincones, la vetusta ciudad del Tormes produjo en él siempre una compleja atracción³⁵.

Aníbal Núñez compaginó en su juventud los estudios universitarios en la Universidad de Salamanca, por la que obtuvo la licenciatura en Filología Moderna (Sección Francés), con los de Dibujo en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, a cuyo Taller de Grabado permaneció unido a lo largo de su trayectoria artística; en él trabajó habitualmente y elaboró parte de su obra pictórica y de sus grabados³⁶. Su vasto conocimiento del arte y su dedicación a la plástica adquieren un punto de intersección con la poesía, pues muchos poemas fueron escritos siguiendo bien las técnicas de un perspectivismo pictórico, bien la recreación textual de motivos extraídos de la pintura. Esto confirma la extremada sensibilidad estética de Aníbal Núñez, quien se manifestaba «artista sin resuello, ávido de experiencias, sensible cromáticamente, original en las expresiones y, siempre, enormemente delicado»³⁷. A estas la-

³⁵ A su ciudad dedicó el poeta sus estudios «Del nombre de Salamanca en poesía». *Revista Provincial de Estudios*. Salamanca: Diputación de Salamanca, núm. 14, 1984, pp. 31-52 y *Pequeña guía incompleta y nostálgica de Salamanca*. Salamanca: Textitex, 1995 (con fotografías de José Núñez Larraz).

³⁶ *Aníbal Núñez: antológica*. HORNA, Luis (ed.). Salamanca, Museo de Salamanca, 1990, s. p. De las tres carpetas que componen esta edición de su obra plástica, la primera reúne sus escritos sobre arte y artistas (artículos, presentaciones, reseñas de exposiciones); la segunda recoge comentarios ajenos y póstumos sobre sus pinturas y esculturas; la tercera es un catálogo que reproduce los cuadros que habían sido localizados. Parte de su obra plástica se incluyó en AA. VV. *Catálogo de la Exposición Salamanca en la cultura universal*. Salamanca, 1992.

³⁷ *Aníbal Núñez: antológica* (1990), s.p.; semblanza de la Comisión Organizadora.

bores creativas plástico-poéticas, se añaden otras no menores en la formación del poeta: reconocido traductor de poetas clásicos latinos y de simbolistas franceses y ocasional crítico de poetas amigos o pintores locales (Zacarías González, Luis de Horna, Carlos Piñel o María Chana, entre otros) en periódicos provinciales o en publicaciones especializadas³⁸.

Tras concluir sus estudios universitarios, intentó dedicarse a la docencia, aunque no pudo hacerlo debido a una severa disposición administrativa, porque, según se refiere, «en algún momento no pudo acreditar haber observado buena conducta según las inmorales reglas vigentes entonces, y hubo de abandonar su puesto en un instituto»³⁹. Truncada esta ocupación profesional —por la que tampoco sintió una vocación irrefrenable—, su actividad artística comenzaba por entonces a dar estimables resultados: en 1967 realizó el cartel para las Ferias de su ciudad, y también es el año en que sale su primer libro —*29 poemas*— de las prensas de la imprenta familiar, escrito al alimón con Ángel Sánchez. Además, el joven poeta colabora dinámicamente en la cultura de su ciudad: participa en actividades teatrales, en recitales poéticos, en espacios radiofónicos cuyos contenidos intentaban concienciar «contra el consumismo que lo devoraba todo»⁴⁰ y en la revista salmantina *Álamo*. También destaca como ilustrador de revistas o de portadas de libros poéticos (con el tiempo, esta actividad sería muy intensa, y se acompañaría de tareas de maquetación en la singular empresa editora vallisoletana *Balneario escrito*). En los primeros setenta, el «bárbaro Asdrúbal» ya había adquirido una presencia notable en el panorama poético español, debido a su ruidosa intervención a raíz del anuncio de publicación de la antología de Castellet, y por la aparición de sus magníficas *Fábulas domésticas* en 1972 en *Ocnos*⁴¹. El conjunto de estas inquietudes canaliza un compromiso y una aguda percepción dialéctica de la realidad social española, así como una precursora toma de conciencia ante las contradicciones de un progreso tecnológico que destruye la naturaleza. No en vano, la temática de algunos libros suyos incide en el contexto de un agresivo despegue económico, que, por entonces, ya arrasaba los hábitos seculares de lo rural y los sustituía por los comportamientos de consumo contemporáneo⁴². La defensa de la naturaleza que hace el poeta contra la

³⁸ Cfr. NÚÑEZ, Aníbal. *Escritos sobre Zacarías González*. Madrid: Ibérico Europea, 1976.

³⁹ ORTEGA, Carlos (1995), *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ CHAMORRO, Julián (1987). «Memoria de Aníbal». *Pliegos de Poesía Hiperión*, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1976), *op. cit.*, p. 32.

⁴² NOVELTY, Francisco (1987). «En esta desbordada primavera». *Pliegos de Poesía Hiperión*. Refiere este autor la especial sensibilidad del poeta en este asunto: «Era la tuya una actitud ante el mundo desconfiada pero a la vez abierta, reunida profundamente con la naturaleza, a la que consagraste tanto tiempo y de la que tanto sabías: plantas y pájaros, árboles y ríos, tratados con un amor casi enfermizo, que te llevó a ser riguroso con una cierta idea del progreso que a poco nos hace añicos la ciudad y nos malrota los campos con sus duras afrentas tecnológicas» (*op. cit.*, p. 15).

embestida tecnológica se produce en el momento histórico preciso en que las bases del capitalismo acababan de ser instaladas en España. Ante los numerosos abusos que en nombre del progreso perpetraba la civilización burguesa, Aníbal Núñez inscribió en el envés de su escritura una crítica que suena a una premonitoria elegía ecologista.

En relación con su personalidad artística, debemos destacar no sólo una extremada independencia y rebeldía, sino también su aguda capacidad de percepción. Sobre la efímera existencia de Aníbal Núñez se ha dicho que se entregó por completo al fulgor vibrante de la vida y a su vivencia estética, para la que estaban especialmente dotadas su mirada y sensibilidad. Algunos comentarios en torno a la vida del poeta hablan de su talante radicalmente descreído, de natural escéptico e irónico, en desacuerdo con lo establecido, en cuyo rechazo bien pudiera atisbarse una inadaptación —de estirpe romántica— al tiempo que le tocó vivir. No de otra forma se comprende que éste se sitúe contra las convenciones y viviese según unos «arriesgados modos» que bien pueden explicar los aspectos más extremos de su biografía y de su obra⁴³. De su personalidad destaca su sólida formación y su sensibilidad artística, pero también esa preclara capacidad suya para percibir las consecuencias soterradas que los cambios históricos en su época estaban ya produciendo en nuestra sociedad y cultura. Identificado su perfil ideológico con el código del sesentayochismo y las barricadas de la contestación, la vocación iconoclasta de su personalidad le lleva a ser un «no integrado y, por consiguiente un inmediato *desencantado*; lleno de contradicciones: «progre» pero ecologista, marxista pero lúcido, ocioso pero crítico, lector de clásicos y modernos, amante de malditos y raros; algo tabernario, algo *hippy*; licenciado en letras pero no profesor; y enraizado en un ámbito: Salamanca»⁴⁴. Ligado a la nueva cultura crítica *underground* de los años sesenta, el espíritu insurgente del poeta adopta una actitud transgresora y un sentido insobornable que le llevan a rechazar la autocomplacencia y a renunciar a las incitaciones tentadoras de acomodar el arte y la poesía al capricho del mercado. Este pensamiento es corroborado en una semblanza que Aníbal Núñez hizo de sí mismo con motivo de una temprana exposición pictórica; en ella se afirma que lo artístico resulta siempre de transgredir la codificación académica e institucional: «Aníbal ya expuso sus dibujos en este Ateneo junto con Horna, Mayor, Luis... Era el benjamín de una pandilla que pintaba furiosamente entre clase y clase; en cajas de cerillas; en paredes; en folios. Luego aquello se deshizo; Horna siguió, a otros se le cayeron los pinceles. Aníbal ha seguido con el vicio a ratos; ha ilustrado

⁴³ R. DE LA FLOR, Fernando (1997), *op. cit.*, p. 7. Respecto de la relación de la poesía con el uso del fármaco, *vid.* LABRADOR MÉNDEZ, Germán. «Poéticas bajo influencia: hacia un análisis literario de la literatura drogada». *Pliegos de Yuste*, núm. (Noviembre de 2003, edición electrónica en *web* <http://www.pliegosdeyuste.eu/>).

⁴⁴ NICOLÁS, César (1997), *op. cit.*, p. 9.

revistas de poesía, hecho carteles y programas, participado en colectivas más o menos benéficas; contribuyó de palabra y obra en el homenaje a Sanfeliciano, nuestro malogrado compañero. Desde hace justo un año se dedica de lleno a la pintura con verdadera confianza en que es recuperable para el arte (lo inútil) todo lo deshechado [*sic*] por los quehaceres útiles. / Lejanos premios de dibujo en certámenes juveniles, las pestañas quemadas de ver arte en todo aquello no considerado artístico por la academia, el orden, la moda... avalan contradictoriamente a este pintor que fuera siendo niño discípulo de Zacarías González, entre apolos de yeso y papel de envolver»⁴⁵.

Esa capacidad del poeta-pintor de «ver arte en todo aquello no considerado artístico» condice con ese talante suyo anticonvencional que impregna toda su poética, imponiéndose como perspectiva de una escritura comprometida con el ámbito de la vida cuya naturaleza, inútil y carente de finalidad, sobrevive al utilitarismo devastador del hombre. En este sentido, su poesía reclama una percepción y manifestación de lo bello irreductible a su apresamiento en el código, pues los símbolos no pueden reproducir esa belleza que acontece lejos de su comprensión tópica. Puede verse como su pensamiento estético se enfrenta a las normas que institucionalizan al arte. Esa hostilidad a las convenciones se extrapola en su juventud a ciertos arquetipos de pensamiento y comportamiento social: el orden cívico-social —trasunto de la represión franquista—, el utilitarismo pragmático, las costumbres burguesas y sus actividades profesionales son temas tratados con sarcasmo en sus primeros libros (*29 poemas*, *Fábulas domésticas* o *Estampas de ultramar*) o en inéditos de esta época (series *Autobiodegradablegrafía*, *Requiebros praxitélicos*). Este inconformismo de su personalidad artística fue configurando esa efigie de *raro* que suele atribuirse al poeta. Y, no obstante, con esta inadaptación del poeta convive esa otra imagen suya que pone de manifiesto la delicadeza con que su mirada contempló y entendió el mundo. Se trata de un perfil que nos descubre su aura seráfica y la extrema acuidad de su pensamiento: así se desprende del comentario de Manuel Neila, al comparar la mirada prístina del poeta —capaz de la visión más alta— con la terrible lucidez del *Angelus Novus*, descrita por Walter Benjamin⁴⁶, o del conmovedor retrato póstumo que hace Torrente Ballester, al acentuar su angélica presencia⁴⁷.

Una forma desasida de contemplar el mundo y la vanidad humana en él funda la desesperanza de su imparable mirada, también de su escritura implacable: las ruinas y la muerte son precisamente temas tratados con un aliento existencial inmovible en numerosos textos. Estos son núcleos temáticos

⁴⁵ «Exposición de collages en el seminario de arte del Ateneo». *Aníbal Núñez: antológica* (1990), *op. cit.*, s.p.

⁴⁶ NEILA, Manuel. «Angelus Novus». *Clarín*, núm. 3 (1996), pp. 75-76.

⁴⁷ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1987). «Aníbal». *Pliegos de Poesía Hiperión*, *op. cit.*, pp. 7-9.

radicales en sus libros, pues en ellos asume y expresa el poeta «la decisión de naufragar» (vol. I, p. 308). La visión del mundo desde una desoladora certeza de finitud conlleva una celebración nihilista de la materia y una comprensión de su belleza exenta de idealismos falaces, de cuyo conocimiento imperturbable le es imposible al poeta extraer esperanzas redentoras. Así pues, la rebeldía de su carácter y la delicadeza de su mirada constituyen los perfiles que mejor definen la personalidad de Aníbal Núñez. Ambos elementos convergen en una poética que suscita la plena identificación del sujeto con la materia. Asumida la impertérrita lección de las cosas por quien veía el mundo de forma tan esclarecedora, la idea de un refugio para lo personal es, en Aníbal Núñez, motivo de ironía, pues éste es un poeta sublime cuando se trata de ajustar verbalmente reticencias y de acentuar perspectivas que retraigan la sentimentalidad⁴⁸. Ésta, cuando aparece, lo hace siempre tras los velos procedentes del tamiz textual y del artificio retórico: toda referencia sentimental, o específicamente amorosa, aparece truncada por una sutilísima parodia de sus tópicos y símbolos más comunes.

Esta evocación se realiza desde una irónica prevención que invierte la idealización del sentimiento y lo hace funcionar según un orden cercano a su sentido material. Así pues, lo amoroso no se corresponde en sus textos con una sarta de tópicos, ni tan siquiera con ciertas interposiciones culturalistas, sino que procede de una entrega imperceptible de las cosas. Tales mecanismos de reserva sentimental funcionan en este autor de modo distinto al conjunto del sesentayochismo: si la interposición culturalista es la encargada de referir por analogía una vivencia real, en Aníbal Núñez esta distancia viene marcada contrariamente por una identificación con la materia. Esta proximidad afectiva es la base de la deserción del poeta, cuyas «bodas con la intemperie» lo alejan de las estampas culturalistas comunes de su promoción. Puede verse así cómo el poeta disenta de las arbitrariedades y la escritura de sus libros se mantenía fiel a un impulso personal.

b) *Presencia de la poética posmoderna española en su obra*

En su caso, esta presencia se basa en el absoluto predominio textual de las composiciones y la autorreflexión que el poema realiza sobre su propio discurso, pues ambos señalan a su artificio poético. La creación poética ofrece en Aníbal Núñez un reflejo de su naturaleza verbal, pues, en palabras de sus editores, «es del lenguaje del poema, del trabajo lingüístico en el que consiste la elaboración del texto, de donde procede tan clara e inmediata lucidez» (vol. I, p. 14). Si bien sus libros iniciales se enmarcan en el paradigma estético del socialrealismo, la escritura de toda su obra atiende a los estí-

⁴⁸ PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996b), *op. cit.*, p. 25.

mulos formales definidos para su generación. Incluso, según señalan sus editores, el eminente perfil retórico de sus textos vincula a este autor con la tradición más exigente de la poesía internacional, pues « [L]a escritura de Aníbal Núñez se revela limpiamente heredera de la más lúcida y honesta reflexión poética de la modernidad, de la línea que se extiende desde Rimbaud y Mallarmé [...] a Ezra Pound y Louis Zukofsky, y que desemboca hoy en poetas franceses como Henry Deluy o Emmanuel Hocquard, o como los norteamericanos del grupo l=a=n=g=u=a=g=e, empeñados en una crítica creativa del lenguaje desde una posición que ve la poesía como una filosofía de la praxis lingüística» (vol. I, pp. 16-17). La asunción de esta vertiente crítica en su escritura conlleva un formalismo que conecta su obra con esos «latidos favoritos de las nacientes estéticas internacionales de la postmodernidad» reconocidos para los poetas sesentayochistas⁴⁹.

Esta manifiesta cualidad retórica de sus textos no sólo muestra el dominio técnico del poeta, sino que incide también en la idea de que el sujeto poemático y su historia son entidades formadas y dependientes del lenguaje. Por lo tanto, el discurso del poema es un encuentro entre las diferentes subjetividades que componen las voces del texto, donde el lector también está llamado a participar activamente como espectador y testigo. Esta tendencia a una escritura que reflexiona sobre sí misma y se muestra como resultado de su propia creación lingüística, es inseparable de un planteamiento crítico de la realidad: esta crítica procede de la perspicacia con que Aníbal Núñez maneja la materia verbal del poema, y de las suspicacias ante el propio lenguaje y su capacidad para representar y sedimentar ideológicamente la realidad. Sus textos manifiestan así una capacidad crítica para comprobar cómo el idioma habla del mundo y lo codifica, pues, más que la realidad, la sociedad o la historia, es el lenguaje mismo que las refiere el blanco de su lúcida ironía. Al respecto, muchos textos juveniles del poeta plasman una significativa displicencia ante los tópicos convencionales (sociales, culturales, artísticos) que gusta transgredir toda su escritura: este inconformismo será un rasgo reconocible en todos sus libros.

Ese uso crítico del lenguaje proviene de una deliberada mezcla de niveles y de registros en el discurso poemático mismo, circunstancia que moviliza la competencia lingüística del lector bien para rellenar silencios, bien para vislumbrar el escenario donde se producen las tensiones verbales. El poema transfiere así una representación abierta del mundo cuyas referencias aluden a su valor relativo de juego e intercambio lingüístico: de ese encuentro de giros lingüísticos heterogéneos en el poema brotan sentidos insospechados y sorprendentes. A este respecto, se ha señalado que sus textos se basan «en complicar con inteligencia la forma poética, mientras lo imprevisible espera agazapado entre las palabras, no ya dentro de las imágenes, sino dentro de los

⁴⁹ GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *op. cit.*, p. 15.

sonidos. El arte de Aníbal Núñez lleva la marca de una invención por la cual se hace patente el ritmo del poema sin que sea posible predecir la última armonía, una invención que obedece a los materiales que utiliza como un homenaje a la necesidad. Es una invención arquitectónica a la cual la condujo su conocimiento taxativo de los recursos poéticos, de las fórmulas líricas y de los efectos de su uso»⁵⁰. Sus textos incorporan el hallazgo de verdades sobre la naturaleza humana individual y colectiva, sobre el tiempo o sobre las complejas percepciones estéticas, pero éstas no proceden de un ideario o sistema de pensamiento, sino que brotan de un cruce insólito del vocabulario o del modo en que van tejiendo su relación las palabras en el verso, en la oración que se interrumpe, en la multiplicada significación de sus abruptos encabalgamientos.

Estas cualidades formales en la lírica de Aníbal Núñez participan plenamente de las estrategias que fundamentan la poética posmoderna española, pues los resortes verbales del poema relejan un consciente planteamiento textual de la realidad que, en su caso, actúa contra sus estereotipos simbólicos. Si una parte del sesentayochismo proponía en el momento de su irrupción el arte como un sistema de interposición para referir la realidad y cuestionar así lo establecido, esta intención subversiva se resuelve poco después en un profundo desencanto que conllevará una evolución estilística y temática⁵¹. A finales de los años sesenta, algunos autores proponen ya una lírica que manifiesta críticamente como el lenguaje es aceptado y reproducido por ese sistema. La escritura pretende desarticular entonces las estructuras consabidas del lenguaje para negar su función instrumental: lo metapoético se aplicará a negar esa transferencia de realidad por el lenguaje. La insistencia en la fractura entre mundo y palabra se corresponde con una voluntad de profunda indagación verbal; los autores proponen ahora una introspección que apunta al silencio como ámbito afirmativo de lo poético, porque esta incapacidad descubre unas relaciones nuevas no marcadas entre el lenguaje y la realidad⁵².

En consonancia con lo anterior, la poesía de Aníbal Núñez se elabora sobre una noción negadora del símbolo. La constante remisión a su vacío constituye en sus textos un consciente rechazo de cualquier sentido mítico o edénico para el arte y la literatura, refugio ingenuo para la utopía. Este pensamiento aparece manifestado en un escrito-conferencia, *Claves para la comprensión y el goce de la pintura del siglo*, donde el poeta afirma que «el arte del siglo XX no puede ser inocente por mucho que lo finja. Conocemos demasiadas cosas como para aspirar a una elementalidad. No podemos partir de cero»⁵³.

⁵⁰ ORTEGA, Carlos (1995), *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ Cfr. LANZ, Juan José (2000), *op. cit.*, 91.

⁵² Cfr. SEPÚLVEDA-PULVIRENTI, Emma. *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid: Torremozas, 1990.

⁵³ Aníbal Núñez: *antológica*, *op. cit.*, s.p.

Esta formulación escéptica del arte entronca con las actitudes de una época caracterizada por la descreencia en los caducos ideales modernos, e impregna el sentido crítico de una creación poética que cuestiona el valor idealizador del lenguaje. En efecto, su poesía se apresta a marcar un conflicto con la realidad y a mostrar los resquicios verbales que limitan al poema en su referencia. En Aníbal Núñez, esta idea es fruto de un pensamiento estético y vital marcado por las sospechas respecto del modelo racionalista del progreso humano. En su poesía, la asumida vacuidad de la creación resulta en ciertas ocasiones de una fuerte contención expresiva, como una astenia verbal que tal descreimiento exige. Desconfiando del oropel sonoro y conceptual de la palabra, la disciplina espartana a que somete este poeta sus versos encuentra en el merodeo sobre sus huecos y fracturas su máxima expresión, porque su rigor expresivo concluye que «no hay nada / que decir», pues al poeta no «le exalta / gesta o devastación» en su tarea (vol. I, p. 297).

Si sus textos alcanzan su máxima plenitud expresiva con los motivos de la ruina y de la muerte, la que afecta al *yo* poemático es especialmente singular en esta obra, pues el sujeto es incapaz de gravar con su pesadez romántica el campo de la palabra, ya que «si el poema remite en una última instancia a algo, a alguna clase de trascendente absoluto, éste es la nada, siempre nada, término nada, significado cero. [...] El texto aquí anula su ser en la respuesta que interroga»⁵⁴. Como pocas, esta obra ahonda en los signos de caducidad y en la inconsistencia de una belleza identificada con la experiencia de la muerte o el vacío, «cuya expresión poética descrece de su función reparadora de un hipotético mal cósmico»⁵⁵. Sin nostalgia y con un impertérrito convencimiento, este poeta «dispone las palabras a sabiendas / de que el tiempo ha dispuesto el cañamazo / de lo que va a escribir para el olvido» (I, p. 218). Este particular sentido inútil para la poesía es el cimienta sobre el que Aníbal Núñez erige su palabra lírica. Ese pensamiento poético sobre el vacío se plantea en algunos libros en términos de enigma, charada o criptograma, aunque no tiene en él una intención intrascendente, porque, al goce relativo que ese juego depara, se añade una finalidad estética de alcance superior: la demolición del significado. A este respecto, en su poesía «se asiste, bajo artificios de simulación incontables, al asesinato del referente; a la destrucción ritual —el orden, la minuciosidad, la manía, fueron los instrumentos de su trabajo—, a la ceremonia de acabamiento del significado en el significante y ello en la operación misma en que se le viene a invocar, con fuerza y amor insospechado: *abolido abalorio de inanidad sonoras*»⁵⁶. Siguiendo el magisterio de Valente, este autor concibe la poesía como una lucha contra el

⁵⁴ R. DE LA FLOR, Fernando (1987a). *Pliegos de Poesía Hiperión*, op. cit., p. 78.

⁵⁵ PRIETO DE PAULA, Ángel L. *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 1991, pp. 247-248.

⁵⁶ R. DE LA FLOR, Fernando (1987a). *Pliegos de Poesía Hiperión*, op. cit., p. 79.

sentido convencional del lenguaje en su empeño de expresar una experiencia estética libre. Por ello, su poesía se encierra herméticamente en su ámbito textual y, clausurada en este reducto, despoja a la palabra misma de su trascendencia, pues una vez *abolida*, su sonido resulta *inane*. Esta operación retórica conduce a un dismantelamiento de la ilusión de sentido que el lenguaje crea para el mundo. Su demolición afecta a esa tópica consideración burguesa de un sujeto histórico que cree perdurar en la escritura: esta disolución es núcleo de una auténtica lección extraída de sus poemas, una vez que el discurso sitúa al sujeto bajo la intemperie del lenguaje y lo declara en ruina. En suma, la lírica de Aníbal Núñez cuestiona las convenciones sobre las que se asienta el género, y se elabora de espaldas a cualquier tipo de celebración. Del mismo modo, lo metapoético refleja una negación de la escritura: el texto desteste la anécdota que pudiera contener y se reconstruye desde su envés, con lo que queda patente la desconfianza en la palabra y en su representación.

El poema aparece estructurado frecuentemente por enunciaciones cuyas inflexiones (solemne, enfática, irónica o subjetiva) son fluctuaciones que modulan la cadena verbal y hacen relativo el sentido del lenguaje. La realidad que el poema refiere es, por lo tanto, una entidad nunca prefigurada antes y en fuga permanente respecto de su mención lingüística. Paradójicamente, la realidad coincide con su indecibilidad, de forma que el lenguaje manifiesta el fracaso de su representación; se cuestiona de este modo el sentido de una realidad convencionalmente establecida en el lenguaje, pues, cuando ésta parece mostrarse segura en el poema, aflora en él un resorte irónico que la desmonta y la hace depender de un repentino juego verbal⁵⁷. Con ello, se fragmenta el tópico, el código o el sistema en el que la vida y el mundo parecen estar ordenados. Esta poderosa indeterminación del lenguaje en sus textos no sólo rompe ese espacio arbitrario de la significación, sino que termina por descubrir otros que proceden de un azaroso hallazgo verbal, con lo que al lenguaje mismo le será imposible obtener una confirmación ontológica estable. Sustentado en la ironía, este tipo de escepticismo creador adquiere en sus libros un tratamiento distintivo, por cuanto es ésta una expresión inconformista consustancial de su lírica: sus poemas se ciñen obstinadamente a operaciones retóricas que suprimen las salidas idealizantes del lenguaje. En la trabajada textura verbal de sus composiciones, la palabra poética tiende a destruir las tramas que construyen la narración de la historia y sus espacios ideológicos. En esto consiste la operación posmoderna esencial que R. de la Flor observa para esta obra: la subversión y la reversibilidad de las categorías del tiempo y del espacio como entidades que afirman lo perenne en lo transitorio, mientras lo duradero se muestra oculto y ajeno a un orden estable⁵⁸. Incorporada a sus textos, la lúcida mirada con que el poeta contempla el mundo desmonta

⁵⁷ Cfr. CASADO, Miguel (1999), *op. cit.*, pp. 62-63.

⁵⁸ Cfr. R. DE LA FLOR, Fernando (1997), *op. cit.*, p. 9.

esa duración absoluta del tiempo que otros discursos erigen en modelos convencionales.

c) *Sincronía de su obra con la poética posmoderna española*

La trayectoria estilística de Aníbal Núñez suscribe igualmente una sincronía con los cambios estéticos que la poética posmoderna experimenta durante las décadas del setenta y del ochenta. La correspondencia de esta obra en relación con la evolución estética del 68 se realiza a partir del diálogo equidistante que su escritura establece con sus tendencias dominantes. Tal sincronía con las transformaciones acontecidas en los discursos de su generación se desarrolla a lo largo de una secuencia temporal que comprendería las dos décadas —de 1967 a 1987— que acotan la publicación de su primer y de su último libro. En esta secuencia cronológica, César Nicolás distingue dos tramos esenciales. El primero abarca entre 1966 y 1972; por entonces la poesía continuista de los años cincuenta y sus últimas derivaciones pugnan con la poética novísima, que no ve reconocida su presencia institucional hasta el año 1973. El segundo momento se sitúa entre 1977 y 1986. Aquí la tensión se polariza entre las dispares tendencias que conforman la poética triunfante del período anterior, con lo que el protagonismo no afecta tanto a la nómina novísima —consagrada en antologías y la difusión permanente de sus obras— como a poetas inicialmente relegados del grupo (Antonio Carvajal, Ignacio Prat, José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez o Jenaro Talens) y aun a poetas inéditos hasta entonces⁵⁹.

El primer período se caracteriza por la participación activa de Aníbal Núñez en las controversias sobre el compromiso poético⁶⁰. Su defensa del social-realismo en la polémica surgida a propósito de la publicación de *Nueve novísimos*, asoció al poeta a un modelo que fue perdiendo vigencia y relevancia en virtud del proceso histórico que condujo, primero, al declive del franquismo y, años más tarde, a la transición y al advenimiento de la democracia. El hecho de que se produjera en 1973 el triunfo del grupo novísimo, y que sus estilos más reconocibles lograran convertirse en dominantes, es consecuencia del rumbo ideológico que los acontecimientos históricos adquieren en este momento. Consolidado ya el modelo neoliberal en la sociedad española, es en ese segundo período cuando eclosiona y se percibe aquella heterogeneidad

⁵⁹ NICOLÁS, César (1997), *op. cit.*, pp. 9-10.

⁶⁰ Cfr. NÚÑEZ, Aníbal y CHAMORRO GAY, Julián. «Cultura e industria». *Triunfo*, 1970, núm. 397, pp. 39-40; NÚÑEZ, Aníbal. «Sobre el social-realismo». *Triunfo*, 1970, núm. 401, pp. 41-42. Con estos artículos, Aníbal Núñez entra de lleno en la polémica que suscitó el anuncio inminente de la aparición de la antología *Nueve Novísimos* y su pretendida ruptura estética. Su presencia en esta controversia se circunscribe en el conjunto amplio de reivindicaciones planteadas entonces en la poesía española que pretendían renovar la tradición del *compromiso social*.

inicial del 68, pues convive una poética multiforme que, ligada a lo posmoderno y ecléctico, «va de lo purista a lo prosaico, de lo autobiográfico a lo metapoético, de lo epigonal a lo expresionista»⁶¹. La controversia de Aníbal Núñez con los novísimos y su adscripción al socialrealismo fueron factores significativos en la insuficiente repercusión crítica de sus libros, esto es, pese a que su libro más representativo hasta entonces —*Fábulas domésticas*— fue publicado en la prestigiosa editorial Ocnos en 1972, éste pasó «sin pena ni gloria»⁶². Su inadvertencia se debió al fulgor suscitado por un novedoso culturalismo pretendidamente rupturista y, en consecuencia, a la focalización crítica que éste acaparó en detrimento de otros discursos. Desde luego, tras casi tres décadas de realismo, el esteticismo proponía una reflexión crítica sobre la realidad que resultaba más eficaz que la estética social. Este cambio de expectativas tuvo el inconveniente de dificultar la recepción de quienes siguieron otras direcciones. Eso ocurrió con *Fábulas domésticas*, cuya expresión recreaba una cínica parodia de la cultura contemporánea: el compromiso explícito del libro y el estilo narrativo en el que se sustenta hicieron que la crítica viera en su autor un epígono de los poetas del medio siglo, de quienes intentaban distanciarse a su manera los novísimos, a pesar de la devoción que sentían por algunos de ellos.

Derivada de una apreciación más que superficial de las fuentes de su escritura, la catalogación social de este libro no le correspondía del todo, pues, según Jaime Siles, hay dos motivos que lo desmienten: «uno, porque, aun cuando hay en Aníbal Núñez una actitud de contemplación crítica y de asunción irónica de la realidad, tal actitud y contemplación se aparta no poco del eje paradigmático de los poetas anteriores, al no basarse en una posición ética, sino más bien en un rechazo de índole estética, que se convierte en un lúcido juego de hacer y deshacer esa realidad desde los componentes integradores del lenguaje; otro —éste común a la mayoría de los poetas nacidos entre 1939 y 1945—, que su dicción (y así lo expresa de manera precisa en su poética) no es ajena a ciertas prácticas de escritura experimental al modo de la realizada por los jóvenes que, hacia 1970, recibieron la denominación, ya acuñada, de *novísimos*»⁶³. Desde luego, este análisis permite conectar la escritura de su poesía con los aspectos estético-retóricos generales del sesentayochismo. Por razones de formación y edad, Aníbal Núñez se inicia en un contexto cultural parejo al de los *seniors* novísimos (Vázquez Montalbán, José María Álvarez o Martínez Sarrión, y también al de otros autores como Ramón Irigoyen, Jesús Munárriz o José-Miguel Ullán). A pesar de sus discrepancias, en todos ellos se aprecian elementos comunes y modos paralelos a medio camino entre el testimonio de los del medio siglo, y la poética —no

⁶¹ NICOLÁS, César (1997), *op. cit.*, p. 10.

⁶² *Ibid.*, p. 10.

⁶³ SILES, Jaime (1987). *Pliegos de Poesía Hiperión*, *op. cit.*, p. 89.

del todo aceptada— de los novísimos más jóvenes. Para Siles, tales poetas serían estéticamente *duales* por su ubicación cronológica, pero también *totales* en virtud de su *plural singularidad*, pues concilian dos tendencias opuestas y mantienen entre ellas una afirmación personal consistente en la defensa de su individualidad. En efecto, la creación de estos autores ha estado regida por una difícil y no siempre bien entendida labor de equilibrio, cuyos riesgos más graves han sido los derivados de la oscilación hacia uno u otro extremos. En ese territorio de incómoda independencia ha transcurrido la escritura de Aníbal Núñez, quien mantuvo «una actitud hipercrítica frente a esos dos modos de dicción que la historia presenta enfrentados» y «una permeabilidad inteligente para con todo lo que no fuera perlático ni esclerótico»⁶⁴.

A mediados de los años setenta, Aníbal Núñez adopta una lírica de expresión minimalista que, sin abandonar su peculiar ironía, enlaza con la mutación metapoética definida para la segunda etapa generacional. Esta variación se suma a los rasgos de una vertiente en cuya *esencialización* del lenguaje vendrían a coincidir autores de distintas generaciones y estilos: José Ángel Valente, José-Miguel Ullán, Marcos Ricardo Barnatán, Amparo Amorós o Andrés Sánchez Robayna, entre los coetáneos de Aníbal Núñez, o Álvaro Valverde, Juan Carlos Mestre o Jorge Riechmann entre los más jóvenes⁶⁵. En definitiva, si las discrepancias de sus primeros títulos venían de una aproximación al socialrealismo, su escritura acogerá años después una modulación estilística poliédrica cuyo rigor retórico apunta a un desconcertante centro existencial. Para Prieto de Paula, sus primeros libros albergarían ya signos inconfundibles de su firme personalidad, si bien adquiridos «sobre el cañamazo de los valores literarios de una época que alcanzaba hacia ese lustro (1967-1972) el punto de convergencia de los últimos mitos: ecos de la generación *beat*, revolución juvenil, fuegos fatuos del 68»⁶⁶. Este punto de encuentro con sus coetáneos lo era también de inflexión, pues eclosionan aquí los cambios de la poesía española que harían insostenible la precaria homogeneidad que la generación del 68 presentaba hasta entonces.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2007

Fecha de aceptación: 24 de enero de 2008

⁶⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁵ Cfr. LANZ, Juan José (1995), *op. cit.*, p. 203.

⁶⁶ PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996b), *op. cit.*, p. 25.