anuario 2007

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS FLORIAN DE OCAMPO

iez

ANUARIO 2007

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)

anuario 2007

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS FLORIAN DE OCAMPO

iez

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12
Vol. 24 - 2007

EDITA:
INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS "FLORIÁN DE OCAMPO"

Director: Pedro García Álvarez

Secretario de redacción: Ángel Luis Esteban Ramírez

Consejo de redacción: Miguel Gamazo Pelaz, Julio Pérez Rafols, Jesús Álvarez de Prada, Hortensia Larrén Izquierdo, María Concepción Rodríguez Prieto, Arsenio Dacosta Martínez, Juan Andrés Blanco Rodríguez, Jesús Carlos Portales Gato

Secretaría de redacción: Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"
Diputación Provincial de Zamora
C/. Ramos Carrión, 11 - 49001 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@helcom.es

SUSCRIPCIONES, PRECIOS E INTERCAMBIO:
Diputación Provincial de Zamora
C/. Ramos Carrión, 11 - 49001 Zamora (España)
Correo electrónico: iez@helcom.es

Los trabajos de investigación publicados en el ANUARIO DEL I.E.Z. "FLORIÁN DE OCAMPO" recogen, exclusivamente, las aportaciones científicas de sus autores. El Anuario declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de la prioridad intelectual o comercial.

@ Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
Diputación Provincial de Zamora
Diseño de portada: Ángel Luis Esteban Ramírez
Imprime: DE LA IGLESIA Impresores
Zamora
Depósito Legal: ZA - 65 - 2008

ANUARIO DEL I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

I.S.S.N.: 0213-82-12
Vol. 24 - 2007

ÍNDICE

ARQUEOLOGÍA

Excavación arqueológica de las Cisternas romanas del Teso de la Mora (Molacillos, Zamora)
Arturo BALDO PACHÓN y Ana B. MARTÍNEZ GARCÍA..... 13

Intervención arqueológica en la villa romana de Camarzana de Tera (Zamora)
Gregorio J. MARCOS CONTRERAS y otros 29

Estudio petrológico de muestras procedentes de la villa romana de Camarzana de Tera (Zamora)
Pedro Pablo PÉREZ GARCÍA 53

Trabajos arqueológicos en los solares n.º 12-14 de la calle de La Reina de Zamora
Pedro Javier CRUZ SÁNCHEZ..... 87

ARTE

La Parroquia de Nuestra Señora de la Expectación en Badilla de Sayago (ss. XII-XXI)
M.ª de los Ángeles MARTÍN FERRERO..... 119

Pinturas murales en Badilla de Sayago (Siglos XIV-XVI)
M.ª de los Ángeles MARTÍN FERRERO..... 183

© I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

BIOLOGÍA

Estudio de los parámetros demográficos de las poblaciones reproductoras de ardeidas *(ardeidae)* en la provincia de Zamora
José A. HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y Víctor SALVADOR VILARIÑO 221

Los atropellos de fauna cinegética en la provincia de Zamora
V.J. COLINO RABANAL, S.J. PERIS ÁLVAREZ y
M. LIZANA AVIA 247

La cunicultura industrial en la provincia de Zamora
José Emilio YANES GARCÍA y Raquel VICENTE BALLESTEROS 265

FUENTES DOCUMENTALES

Documentación vaticana referente a la provincia de Zamora (ss. XIV-XV)
Saturnino RUIZ DE LOIZAGA 287

Algunas noticias de Zamora y su provincia en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
José Antonio MATEOS CARRETERO 309

GEOGRAFÍA

El espacio periurbano de la ciudad de Zamora. Génesis y desarrollo de un proceso de transformación espacial en la periferia de una pequeña ciudad española
Alfonso HUERTOS DE ANA 335

HISTORIA

El rey Alfonso IX Fernández de León, un heterodoxo genial en la Alta Edad Media hispana
José María Manuel GARCÍA-OSUNA Y RODRÍGUEZ 399

El fenómeno de la despoblación medieval en la tierra de campos zamorana
César GUTIÉRREZ VIDAL..... 433

MUSICOLOGÍA

El compositor zamorano Alonso de Torices (1635-1684)
Paulino CAPDEPÓN VERDÚ 461

TURISMO

La presencia de Zamora en la publicidad turística de Castilla y León
Carmen María ALONSO GONZÁLEZ 477

CONFERENCIAS

CICLO: PALABRAS Y COSAS DE ZAMORA

Espacios y usos ganaderos en Sayago 503
Luis Ángel SÁNCHEZ GÓMEZ

La cultura de la vid y el vino en Toro
Juan Carlos GONZÁLEZ FERRERO 525

El ciclo del pan en Sanabria
Juan Manuel RODRÍGUEZ IGLESIAS..... 543

CICLO: "VEINTE AÑOS DESPUÉS: ANÍBAL NÚÑEZ (1944-1987)"

PRESENTACIÓN..... 559

Corporación dermopoética: consumismo y fugacidad en y desde Aníbal Núñez
David FERRER..... 561

Lecturas de tomo y lomo. Bibliotecas, poetas y comunidades hermenéuticas (1970-1988): el inventario de los libros de Aníbal Núñez
Germán LABRADOR MÉNDEZ 567

Aproximación al tema del escriba
María FERNÁNDEZ SALGADO 583

Despierta la pupila: la mirada en la poesía de Aníbal Núñez
Andrés CATALÁN 595

Lenguajes a la intemperie. Poética-Fábula y poética-Cuarzo en Aníbal Núñez
José Manuel TRABADO CABADO 599

NECROLÓGICAS 613

MEMORIA ACTUAL DE ACTIVIDADES 617

NORMAS PARA LOS AUTORES 645

RELACIÓN DE SOCIOS 649

CONFERENCIAS

VEINTE AÑOS DESPUÉS: ANÍBAL NÚÑEZ (1944-1987)

LENGUAJES A LA INTEMPERIE. POÉTICA-FÁBULA Y POÉTICA-CUARZO EN ANÍBAL NÚÑEZ

José Manuel Trabado Cabado
UNIVERSIDAD DE LEÓN

> "no […] habrá en mis manos otra cosa que herrumbre desarmada"
> "muy al modo transitorio, en vestigios de lluvia"
>
> *Aníbal Núñez*

Es evidente que cada poema dice mucho más de lo que sus palabras indican. Su mensaje da por sobreentendida una concepción del lenguaje y eso conlleva una actitud ante las palabras que no sólo se queda en un escorzo intelectual sino que encierra una forma de entender el mundo. Escribir, así, no es sólo constatar hechos, levantar inventarios sino también construir un cristal con el que mirar. Sobre el lenguaje se arraiga una cultura; con el lenguaje conformamos las ideologías que luego, en su faceta más perversa, intentan monopolizarlo. Con el lenguaje, en definitiva, trazamos mapas que eviten el horror a lo azaroso y caótico de la vida. Entre el mundo y el individuo que lo contempla se extiende una red intangible que está hecha de lenguaje. Sucede que las rutinas de la repetición nos hacen confundir las cosas con las palabras y esa red se torna invisible; sin embargo, la poesía camina en una dirección contraria a esa inercia y las palabras son sopesadas como si de nuevo se crearan. Limpiar esa lente puede suponer la posibilidad de volver a mirar las cosas fuera de la "gran costumbre", como diría Cortázar.

En el caso de Aníbal Núñez existe una reflexión sobre el lenguaje soterrada a lo largo de su obra. Sin embargo, y adelanto aquí lo que en esencia mantendré, esa actitud ante el lenguaje sufre variaciones y conlleva en la práctica la creación de varias poéticas que cifran una actitud vital diferente. Si nos atenemos al caso del libro *Fábulas domésticas* puede deducirse un afán desenmascarador de la palabra poética. Las prácticas sociales, los usos y costumbres son examinados desde una perspectiva distanciada. La voz poética asume conscientemente una posición periférica, marginada y sólo desde esa exterioridad con respecto a la ideología imperante es posible hablar. Desde este punto de vista la naturaleza de

© I.E.Z. FLORIÁN DE OCAMPO

este discurso es profundamente subversiva. Se puede constatar de manera clara esa toma de conciencia en el poema "Ya lo sabes, amada". En él se esboza una dialéctica que se presenta a modo de elección. O instalarse dentro del sistema y asumir la felicidad artificial encorsetada en los catálogos de viajes preestablecidos para la luna de miel de los recién casados "(o bien quedarse aquí junto a la brecha/ al lado de la lucha que aún hay tiempo / de jugarse el pellejo por algo)"[1] (p. 65). Parece, pues, que la dicotomía felicidad/lucha son polos en los que se fragua la necesidad de una toma de postura. Los mecanismos lingüísticos de los que se vale el poeta estarán presentes a lo largo del libro. El más llamativo es el uso de una profunda ironía que marca ese distanciamiento del "yo" lírico con respecto a las promesas de felicidad eterna[2]. Se alterna así, de un lado, un lenguaje cercano a la confesión íntima que articula un espacio de la privacidad que el protagonista del poema comparte con el destinatario y, de otro lado, emerge toda una jerga comercial que dinamita esa matriz sentimental que encierra un discurso dirigido a la persona amada. Expresiones como "realizar nuestros sueños imposibles", "viaje todo incluido", "vistas al mar", "crepúsculos íntimos revisados por expertos", "a nuestro alcance todos los silencios románticos", "nuevo sistema de cómodos pagos a plazos" denotan la articulación de una discurso publicitario que emerge de un panfleto promocional. Ese lenguaje es trasladado por el amante para hablar con la amada pero no lo asume vitalmente sino que muestra la distancia típica de la ironía. La voz del poeta se vuelve, pues, polifónica. Dentro de la propia voz se incluyen lenguajes ajenos para desenmascararlos; son "lenguajes citados" que mediante ese procedimiento, se hacen visibles. Recontextualizarlos en una situación para la que no estaban pensados supone enfatizar esa anomalía. El discurso poético actúa así contra el poder anestesiante de las prácticas discursivas cotidianas. La poesía produce un cortocircuito en el funcionamiento del lenguaje estándar: en este caso el poder idiotizante de lo publicitario en un mundo que ya empezaba a mirar hacia el canto de sirenas del consumismo.

No obstante, poner en solfa y descubrir el funcionamiento de esa *Koiné* de lo publicitario no implica una oposición radical, una incitación a la lucha. En este poema existe también un contrabalanceo entre denuncia y una autoironía que acaba por atemperar el carácter contestatario que pudiera contener el poema. Si se compara con otro poema, como por ejemplo, el clásico "Discurso a los jóvenes" de Ángel González[3] se observa una situación comunicativa en cierto modo pareja. El uso de

[1] De no indicarse lo contrario, todas la citas remiten a Aníbal NÚÑEZ, *Obra poética*, Madrid, Hiperión, 1995, vol. I. De aquí en adelante sólo se indicará el número de página.

[2] Para una visión panorámica sobre la ironía puede verse Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

[3] *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1997, pp. 110-112.

la ironía, recurso retórico muy del gusto del autor de *Palabra sobre palabra*, provoca también una distancia del autor con respecto a la voz que habla en el poema. El hecho de que el destinatario explícito sea el conjunto de las generaciones venideras, "los jóvenes", le dan a esos versos un tono de invitación a la acción aunque el autor no pueda suscribirla nunca. Se trata de un acopio de fórmulas discursivas previas que se basan en la exhortación y el aparente agradecimiento por una actitud combativa[4]. En el caso de Aníbal Núñez el destinatario explícito, como ya se ha dicho, es la amada. Eso propicia la mezcla de lo amoroso con la denuncia, lo que hace que no pueda verse únicamente desde la óptica de la protesta. Eso también es una confesión en un ámbito de lo íntimo. Es verdad que ambos espacios aparecen perfectamente ensamblados en autores como Mario Benedetti y uno no puede dejar de pensar en poemas como "Te quiero": "si te quiero es porque sos /mi amor mi cómplice y todo / y en la calle codo a codo / somos mucho más que dos"[5]. Sin embargo, no se aprecia esa distancia irónica. En el caso de Aníbal la actitud de descreimiento enfría la posible protesta que pudiera albergar el poema. Se trata más bien de la constatación de las perversidades que ofrece el sistema y sus lenguajes. Incluso el final del poema muestra bien a las claras ese enfriamiento de la posible protesta. Elegir entre conformarse o luchar es caer en una dinámica establecida ya desde el mismo seno del sistema: "una de dos, amada mía, no olvides / que elegir es el único problema / que este sistema ofrece" (p. 65). Tanto la aceptación de esas prácticas sancionadas por la costumbre como su oposición demoledora pueden ser diferentes aspectos de la misma trampa. Lo contestatario y lo amoroso se yuxtaponen en un afán de provocar un mutuo extrañamiento y en una apuesta por desembarazarse los roles asignados y fácilmente presumibles de entrar de lleno dentro de alguna de esas posturas. No participar en ninguno de esos bandos, reafirmar su independencia supone el lugar natural del poeta y eso lo ha hecho explícito en otro poema que podría verse como un programa ideológico. Me refiero al titulado "Situación del poeta" que está incluido en *Definición de la savia*. Ahí se esboza otra oposición cifrada en las puertas a las que tiene que llamar el poeta. Unas poseen aldabas de bronce y otras de hierro. Entre la élite y lo mayoritario, entre lo sublime y lo mundano parece ser la única posición asumible. No formar filas en ningún bando: "Los poetas, / convocados por unos y por otros, / no pueden escoger entre metales / (tan nobles en su puesto de materia / inerte): sólo pueden / reafirmar su desprecio a los dos bandos, / morir entre dos fuegos." (pp. 152-153). Tomar partido por uno u otro supone precisamente formar parte de la lógica

[4] Para un estudio sobre los procedimientos retóricos y figuraciones del "yo" lírico, Enrique BAENA, *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Madrid, Cátedra, 2007.

[5] *Inventario Poesía 1950-1985*, Madrid, Visor, pp. 316-317.

perversa del sistema. El compromiso está con la forma de mirar independiente, con el uso libre del lenguaje que es mirado también con cierto escepticismo. De ahí que incluso opte por rebajar el potencial simbólico de los metales (hierro frente bronce) para, una vez eliminado las asociaciones semióticas, poder recuperar la bondad de ambos materiales. Hay que deshacer las retóricas, eliminar la capacidad sígnica de las cosas; algo que sirve como puente entre la poética de *Fábulas domésticas* y la posterior visión presente en obras como *Alzado de la ruina*, *Cuarzo* o *Taller del hechicero*.

Ese estar entre dos fuegos puede relacionarse parcialmente con la práctica retórica que subyace en *Fábulas domésticas*. La imbricación de mundos irreconciliables provoca una gran tensión semántica. Casos como el poema de "Buenas noches" alternan registros que proceden del mundo quintaesenciado de la bella durmiente con otro del mercantilismo empecinado en vendernos la calidad de sus colchones. Esta combinación que se antoja imposible tiene una enorme repercusión estilística. Se alternan también los registros, con lo que la entidad de quien habla se ve convertida en prisma de varias caras. Es el mundo de la heteroglosia. El estilo más estetizante se diluye en la practicidad de la situación impuesta por la plantilla de lo publicitario, la vertiente comercial se ve ridiculizada por la asunción de registros que no le son propios por lo inflado de su retórica más "romanticona": "Húndase blandamente en la sedosa / superficie de pétalos acrílicos / -sobre un rayo de luna / flota bella durmiente resbalando / por la pendiente acariciante del / lento sueño– de nuestros / colchones todo espuma…." (p. 66). Los "pétalos acrílicos" entran en diálogo con el "rayo de luna" en un afán de mutua neutralización. Sobre esquemas enunciativos prefijados se instauran lenguajes que provocan una desautomatización en los usos de las palabras. En una conversación con la amada se habla de la absurda felicidad enlatada de los catálogos de viajes de novios; sobre la matriz de un anuncio de colchones se insufla el aliento de un cuento infantil que queda desdibujado. En otras ocasiones estas colisiones vienen dictadas por lenguajes que pertenecen al mismo campo pero que encarnan distintos registros que a priori podrían pensarse como incompatibles. Recuérdese un caso como "Oh náyade, nereida, ninfa, sirena, tía" (p. 70): "Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía / buena reproducida / todo color tamaño / casi natural muslos / apetitosos anunciando / un producto, pongamos, / anticongelante, verbi gratia / gratia plena de ganas de comerte / poseerte en pleno escaparate". Frente al lenguaje enaltecedor que remite a una tradición clásico-petrarquista, se instaura un discurso brutalmente actual: "tía buena". La configuración mitológica se cae de bruces ante la espontánea expresión callejera. El rol de amada inaccesible deja paso a un instinto de posesión carnal que rehuye el lamento introspectivo de la tradición a la que se refiere el lenguaje mitológico para resaltar una alegría vital y espontánea de querer hacer el amor

a ese simulacro sin más dilaciones. A esa mezcla de lenguajes y a esa combinación de actitudes hay que sobreponerle el postizo situacional. La belleza sensual de esa mujer sirve como reclamo para el producto más insospechado: anunciar anticongelante. La mezcolanza de estilos e iconologías refleja esa babel de lenguajes que se sedimenta en una realidad saturada de mensajes que apuntan hacia el mercantilismo y consumo. Los factores que actúan como inhibidores del ardor sexual son varios: el pago del seguro y la falsedad del simulacro. No es visto desde una perspectiva enaltecedora. No hay infierno de sufrimientos mitológicos para el amante. Éste lava su mala conciencia entrando a comprar cualquier producto. La reconducción prosaica de una escena con un potencial mitológico latente muestra esa línea de colisión de lenguajes que se desenmascaran mutuamente y que invitan a la sonrisa desengañada.

Ese desengaño provoca los bajones en el nivel estilístico. Significativo a este respecto es el final del poema "Diana cazadora": "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" (p. 76). También el contraste opera con respecto a la métrica empleada: en este caso el verso alejandrino. La tradición literaria funciona así como una activación tanto de registros como de modelos métricos, retóricos y temáticos que son contrapunteados con la referencia de un mundo contemporáneo y superficial en el que las palabras imponen una máscara ideológica. El hinchamiento retórico contrasta con esos bajones estilísticos y en esa discordancia se instala esta obra de Aníbal. Sin embargo, no sólo se trata de una toma de conciencia del uso de los lenguajes imperantes sino que, además, la mirada del poeta se afina y acaba por desmontar las costumbres a través de un relato irónico. Un caso paradigmático es el poema "Desde luego" en el que la relación amorosa en ciernes que insinuaba una felicidad imperecedera iba a desdibujarse por la falta de dinero del amante: "[…] que una larga / interminable vida por delante / iba a llamarse amor / no se contaba / con la imprevista falta de dinero / -ocasional, por otra parte– en los bolsillos de romeo" (p. 75). Ese mundo amoroso queda también tamizado por la mirada irónica. Si se esquivan los excesos retóricos gracias a esa ironía y un estilo deliberadamente desigual también se esquiva la efusión emocional como sucede en "Este precioso dormitorio" en el que entre los argumentos que se dan para vender un dormitorio está su tamaño, que consigue evitar el contacto y las relaciones carnales. De igual manera funciona "Todo fue sobre ruedas" en el que se narra cómo fracasa otra relación amorosa a causa del sudor de la amada que obliga al amante a excusas para batirse en retirada. Hay en todo ello una actitud de descreimiento, de mirada que lo contempla todo desde un afuera, que no juzga de forma furibunda sino que enfrenta situaciones y palabras para mostrar lo impostado de las poses, todo visto

bajo un toque antirromántico que evita la asunción de un discurso amoroso[6]. Todo ello podría configurar una forma de usar el lenguaje, de mirar a través de él, que podría denominarse *poética-fábula*.

Ese descreimiento, instaurado en el centro de esa poética, puede verse tematizado en un poema del libro *Definición de savia* titulado "Inutilidad del poeta didáctico". Allí se saca a la luz los artejos constructivos de los poemas fábula: "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 la 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" (p. 176). Se evidencia así una contemplación de algunos elementos que son convertidos en un símbolo y que dan nacimiento a una "narración" de la que se extrae un mensaje. La mirada del poeta semiotiza todo lo que ve: de ahí la profunda relación mirada/lenguaje que existe en un libro como *Fábulas domésticas*. Pero si ya en aquel libro existía una dosis de escepticismo ahora se agudiza ese escepticismo ya palpable en el título y muy visible en el final del poema: "Esperemos… […] … sentados" (p. 176).

El libro *Definición de savia* puede verse así como una bisagra que articula la *poética-fábula* con la *poética-cuarzo* que más adelante veremos. El marco compuesto por el poema inicial y los dos últimos ofrece una reflexión metapoética que no se daba anteriormente de forma tan explícita. Muy ilustrativo de ese giro hacia una reflexión sobre el lenguaje son los versos iniciales: "Aquella música que nunca / acepta su armonía es armonía: / arpegios que se miran en la luna, / trinos que se regalan el oído / son sucia miel, no música" (p. 151). El desdén por lo deliberado, por la imposición artificial de la noción de lo bello abrirá la puerta a toda una nueva forma de entender la poesía y su función. Esta misma idea se refrenda en el poema "La belleza arrebata a las palabras que quieren proclamarla" (p. 175): "De la mutilación de las estatuas / a veces surge la belleza, de los / capiteles truncados cuyo acanto / cayera en la maleza entre el acanto/ –réplica en viejo mármol de un verdor sorprendido / por la primera lluvia que conoce–: posible / perfección del azar que nada tiene / que hacer para ser símbolo de todo /lo que se quiera / Triste / belleza –no la suya. Nunca es triste / la piedra en su lugar, nunca fue triste / la maleza en el suyo– la del símbolo". El azar es el que consigue la belleza y eso va en consonancia con aquel desdén de lo premeditado de ciertas armonías.

[6] Podría ser de interés examinar el contraste de actitudes con respecto a lo amoroso si se compara con otros poemas más tempranos. Véase ahora Aníbal NÚÑEZ, *Cartapacios [1961-1973*, Selección y estudio de Fernando R. de la Flor y Germán Labrador, Béjar, Fundación Premysa, 2007.

El símbolo, en cuanto que realización a posteriori desnaturalizada, posee una "belleza" sí, pero triste. Existe, no obstante, en esa reflexión metapoética un trasvase de lo apuntado sobre la función de la poesía al terreno de lo íntimo. La segunda parte del poema incorpora una destinataria explícita que ofrece un viraje sobre el sentido del poema: "Sólo quise / decirte –y me han salido dos acantos / y tres tristes– que nada / hay para mi más bello que el ver que estás alegre / y viva". Se mezcla así un discurso privado con una reflexión sobre el arte y la belleza que dota al poema de una gran versatilidad. Además de una poética, el poema es la proclamación de la belleza de la destinataria y su celebración, sólo que ésta se ofrece de manera lateral y ha de salirse por la tangente al asumir que sus palabras son incapaces de mostrar esa belleza que se quiere cantar. Este poema ha debido de ser lo suficientemente importante para que el poeta lo volviese a incluir en otro libro que ocupa una posición central en la obra de Aníbal Núñez: *Cuarzo* (p. 301). Ese nueva inclusión lo dota de un mayor peso programático y sirve de paso para establecer un puente entre *Definición de savia*, donde se ven procedimientos retóricos como la alternancia de estilos o la espoleta de la tradición muy del gusto de esa poética-fábula, con el corazón mismo de *Cuarzo.*

Asimismo en *Definición de savia* se inicia una reflexión sobre el lugar del poeta. Antes se ha aludido al texto "Situación del poeta", incluido en este libro, pero también conviene detener la mirada en un texto como "Bodas". Allí se dice: "Tu sitio / está por los caminos que han cortado, / está en el mar de mieses: una alondra / no cuenta por hectáreas, / difícilmente canda los graneros. / (Bodas con la intemperie, eso es lo tuyo)". Esas alondras que no cuentan las hectáreas están en sintonía con la armonía que huye de las imposiciones estrictamente artísticas. Es la fragilidad del poeta y su mensaje, que se sitúa en esos caminos cortados, sin refugio posible: es la intemperie que huye de las contabilidades y lo previsible. También ese poema establece un vínculo con otro de *Cuarzo*: "Desdén de arquitecturas". En él aparece la configuración del poeta como eremita huraño que abandona su soledad para entregarse de manera ocasional a una vida social impostada, falsa por lo teatral. Es entonces cuando: "Se vierte, va esparciendo con desmesura trozos / de su propia sustancia en tertulias tangentes, / en cenáculos otros, en círculos opacos. Desperdicia" (p. 310).

Su refugio vendrá dictado por su hermanamiento en los "vestigios de lluvia" y recupera ahí el sintagma que ya había utilizado en el poema "Bodas" de *Definición de savia:* "A lo más su mirada le lleva a cobijarse, / muy al modo transitorio, en vestigios de lluvia / (conmemora sus bodas con la intemperie). Execra a toda arquitectura: ya aborrece / lo medido que alberga / lo desmedido, abjura / de la decoración (o la *cobarde*/ imposición de ritmo al aire)" (p. 310). Su posición ética se mantiene en un firme posicionamiento en la marginalidad con respecto a lo

oficial y establecido, se diría que incluso con respecto a lo social. El poeta es el que mira las cosas desde el otro lado. Sólo esa distancia –la de los márgenes de la soledad– le permitirá tener una mirada afinada. En ese sentido la actitud del poeta sigue lo ya establecido en la poética-fábula. Sucede que quizás haya un cambio en la actitud para con el lenguaje. Si la posición del poeta sigue inalterable, el lenguaje ya no es ahora una forma de desenmascarar los usos y prácticas desde la distancia irónica sino que ahora se optará por una idea que somete a ese lenguaje a una profunda crisis referencial[7]. Frente a un lenguaje transitivo, modelador a la vez que desenmascarador de la realidad, existe ahora un lenguaje al que le es imposible hablar de la realidad porque es un remedo torpe de ella, un simulacro. Esto le llevará a aborrecer todo afán "arquitectónico" y entiéndase por eso toda aquella forma deliberada, artificiosa que impone sus arbitrariedades sobre lo natural para conseguir lo que el hombre ha dictaminado como hermoso o armónico, algo que ya se había iniciado en *Definición de savia*. Su afán de no integrarse dentro de los engranajes de lo social van paralelos a su forma de desmontar conceptos estéticos como la belleza o el arte entendidos como técnica premeditada: "la cobarde imposición de ritmo al aire". Se pasa así de un lenguaje instrumento a un lenguaje fin en sí mismo. El compromiso a través del lenguaje se convierte ahora en un compromiso con el propio lenguaje[8]. De ahí que se vacíe ese campo referencial de las prácticas sociales, los usos amorosos, lo comercial y publicitario para buscar una alquimia de la palabra poética.

Podría llamar la atención sobre el hecho de que este ideario que lleva a ver la escritura como una imposibilidad de representar la realidad tenga que vérselas, sin embargo, con una escritura exquisita en su dominio técnico: su prosodia, su trabajo léxico parecen ser herramientas que entrarían en colisión con el credo expresado, pero si bien se mira no es esto sino la continuación del trabajo que con la palabra existía ya desde *Fábulas domésticas*. Para comprobar el esfuerzo técnico de Aníbal bastaría con examinar las páginas en las que reflexiona sobre la traducción de unos versos de Valéry hecha por Guillén a la que contrapone una suya[9]. Surge así lo que podría pensarse como fuente de conflicto que deriva en la paradoja de criticar cierta artificiosidad del arte a través de una forma conseguida. Aparentemente existe una asimetría entre las intenciones y los procedimientos retóricos: entre la poética y

[7] Este rasgo es destacado, entre otros, por Ramón PÉREZ PAREJO, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002, pp. 281 y ss. Ya Miguel CASADO advertía en la obra de Aníbal NÚÑEZ: "el rechazo de las fórmulas de los discursos codificados, el rechazo del lenguaje como representación y el crecimiento de la escritura como una opción ética" en *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión, 1999, p. 27.

[8] Tengo presente las páginas de Tomás SÁNCHEZ SANTIAGO, "Que es un ritmo el vivir", texto leído en la mesa redonda incluida dentro de las jornadas "Definición de savia: jornadas en torno a Aníbal Núñez (1944-1987) celebradas entre el 17 y el 19 de abril de 2007 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (en prensa). Agradezco al autor haberme facilitado el texto antes de ser publicado.

[9] Puede leerse en el volumen segundo de su *Obra poética*, ed. cit., pp. 188 y ss.

la poesía, aunque en realidad es patente que no es sino la continuación de un programa de escritura que altera sus procedimientos pero continúa con su ética de la exterioridad con respecto a los valores del sistema. Parece como si se pusiese en funcionamiento un lenguaje y una ideología en *Fábulas* que más tarde ocasionase una reflexión en obras como *Definición de savia*. Esa toma de conciencia ya no sólo con la realidad sino con los procedimientos expresivos para examinarla depara luego una nueva poética en la que el lenguaje y el poema tienden a volverse autorreferenciales: *Cuarzo*. Esto conlleva, además, una serie de repercusiones.

En primer lugar la poesía se decanta hacia una plasticidad visual. El poema trata de mostrar, no de interpretar todo aquello fulge en los ojos del poeta[10]. Esa sensualidad visual se plasma a través de un lenguaje conseguido en el que ahora parecen haber desaparecido los vestigios de aquella confluencia de estilos y registros. Se vuelve ahora mucho más homogéneo y la anécdota narrativa desaparece en pos de un recorrido descriptivo. La mirada intenta desbaratar las operaciones intelectuales, como se puede ver en estos versos del libro *Trino en el estanque*: "Que un halcón alce el vuelo desde una oculta arcada / no es norma ni tampoco maravilla". (p. 324). Los términos "norma" y "maravilla" señalan operaciones hermenéuticas que la mirada y, luego, el poema se resisten a practicar. El objetivo es borrar las nociones del *logos* para aprender a observar y que el lenguaje no sea motivo de una introducción de sentido sino de una forma plástica de intentar remedar –aun con su fracaso implícito– el paisaje. La música de los pájaros no es ningún mensaje, no es signo de nada: "Eso gorjean los pájaros sin júbilo o alarma?: / su mensaje se entiende pues no tiene sentido / fuera de los sentidos. Borrad, borrad los planes: / de este rincón perdido han de salir en blanco / los invitados, todo aquí se inicia". Se crea así esa profunda brecha entre una realidad inaprensible y un lenguaje autónomo y profundamente elaborado.

Ese hiato realidad/lenguaje es visible a lo largo de esta poética-cuarzo. Valdría destacar un poema de *Cuarzo* como "De la espuma" en la que la perfección sonora y la exactitud léxica consiguen altas cotas. "aire luz agua / su suma no, la espuma" (p. 298); pero Aníbal se encarga de "deshumanizar" esa descripción de la naturaleza: "Herida jubilosa tras el choque… / Dolor tampoco: de lo humano nada / -ni sus palabras ni sus gestos– vale / para nombrar la espuma. / El estupor acaso la produzca." Parece como si existiese una autocorrección: la espuma podría ser descrita como "dolor" pero nada de lo humano vale para referir la naturaleza. Contrasta esta actitud con la mostrada por Claudio Rodríguez, quien también dedica el primer poema del libro segundo de *Alianza y condena* a la espuma: "El dolor encarcelado

[10] La bibliografía entre pintura y literatura es desbordante; desde un punto de vista teórico es útil la compilación realizada por Antonio MONEGAL, *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.

/ del mar, se salva en fibra tan ligera; / bajo la quilla, frente al dique, donde / existe amor surcado, como en tierra / la flor, nace la espuma. Y es en ella / donde rompe la muerte, en su madeja / donde el mar cobra ser, como en la cima/ de su pasión el hombre es hombre, fuera / de otros negocios: en su leche viva"[11]. No teme Claudio humanizar por completo la espuma, compararla con la pasión del hombre mientras que Aníbal expulsa de su descripción todo lo humanizante. La poética de Aníbal actúa en este poema como inhibidora de la escritura.

A partir de ahí surge el peligro de que el poema vacíe su contenido referencial, tal y como se ha remarcado suficientemente ya. Piénsese en los versos de "Arte poética" incluida en *Cuarzo:* "Comenzar: las palabras deslícense. No hay nada / que decir" (p. 297). La escritura se convierte en un simulacro con estructuras retóricas que la dotan de coherencia: "Y sigue –sabe bien que no puede– / haciendo simulacro de afición y coherencia: / la escritura parece (paralela, enlazada) /algo." (p. 297). De igual manera pueden entenderse los versos finales del poema "Mecánica del vuelo" donde se muestra cómo la escritura es suplemento inútil a la belleza natural que intenta describir: "Acompañado / por otras soledades, obedezca / el ave que no es, rece el paisaje / que no es paisaje (habla). Perfeccione / lo inútil a lo inútil. No haya edén" (p. 302). La naturaleza ya no encierra ningún significado, tal y como lo muestra el poema "Muro": "Clausurados los usos, superpuesto el olvido, / el muro no otra cosa que mostrarse / hace a quien llama la atención" (p. 312). Esta tendencia a la plasticidad supone la continuación de lo ya iniciado en *Alzado de la ruina* donde la descripción y la mirada poseen un gran protagonismo. La ruina no es vista ahí como emblema de lo caduco, lección moral del paso del tiempo, sentido éste que se ve unido al motivo poético iniciado por Castiglione en su poema "superbi colli e voi sacre ruine" que tuvo una gran productividad en el Barroco[12]. En el caso de Aníbal Núñez la ruina puede ser vista como el objeto ideal para representar la plasticidad a la que aspira su poesía. También tiene esto una repercusión en la poética. La ruina viene a ser un trasunto de cómo lo artificioso situado a la intemperie se naturaliza. Vence lo natural sobre la construcción. La arquitectura en su ruina es un motivo especialmente grato a la poética cuarzo. Ese afán descriptivo se ve de forma palpable en un poema como *Memoria de la casa sin mención al tesoro ni a su leyenda antigua*: "Habría mucho / que discutir, pero prefiero / empezar el recuento, aproximarme / a una satisfactoria relación / de los

[11] Sigo la edición la edición titulada *Desde mis poemas*, ed. del autor, Madrid, Cátedra, 1984, p. 151. Aníbal conocía perfectamente el poema de Claudio RODRÍGUEZ al que le dedica precisamente un estudio penetrante. Véase su "Retórica en dos versos de Claudio Rodríguez", en *Obra poética*, vol. II, pp. 156-163.

[12] Sobre la importancia de las ruinas en la poesía de Aníbal Núñez puede leerse el trabajo de Ángel Luis PRIETO DE PAULA, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, *Hiperión,* 1996, 292 y ss.

objetos de la casa, objetos / cuyo lugar de aparición, cuyo cambiante orden / no obedecen a síntomas de rango / de servidumbre y propietarios" (p. 330).

En la poética-cuarzo se hace evidente una forma de entender la naturaleza como algo fuera del territorio de los signos. Sólo es posible mirar pero no interpretar. La tensión viene dada por el lenguaje, ligado como está al pensamiento, que introduce siempre la tentación de la interpretación, de la transformación de lo natural en símbolo. Es entonces cuando se ofrece la brecha irrecuperable, cuando el lenguaje se convierte en algo paralelo pero desligado de lo que pretende referir. Existía la opción, para resolver esa incapacidad del lenguaje por reproducir la realidad externa a él, de descoyuntar el poema, de provocar una implosión y derribar los pilares de las formas expresivas. En este sentido es sugerente contraponer la poética de Aníbal a un poema de Francisco Pino, "Grifo", en el que, valiéndose de los recursos de la poesía visual, se ofrece una desarticulación de lo verbal para conseguir una referencia a la realidad ya no través del lenguaje sino de lo icónico. Se trata de desandar el lenguaje para llegar a la realidad; Aníbal, en cambio, parece proseguir en la consecución de un lenguaje más elaborado a sabiendas de su fracaso.

El poeta ha renunciado a una expresión emocional. Sus palabras no sirven para exteriorizar lo que siente; quedan abandonadas a la intemperie, seguras de olvido, lejanas de toda sublimidad. No hay permanencia como indicaba en el poema de "Síntomas de vejez" del libro *Taller del hechicero*: "Ya el poeta no hace como antes / boceto de sus lágrimas / ni refunde su canto hasta el poema / Ahora directamente como el liquen / sobre la piedra inerme / dispone las palabras a sabiendas / de que el tiempo ha dispuesto el cañamazo / de lo que va a escribir para el olvido" (p. 218). A pesar de la brillantez de su estilo, que refulge en la exactitud elaborada por el buril del lenguaje, existe una aspiración al abandono y el desamparo. La belleza habrá de venir cuando el tiempo haya desvencijado los oropeles de los edificios, las piedras y las palabras: "No limpiéis esas piedras: / que sean del liquen ya. Colme la copa / –una corola más– la generosa lluvia." (p. 370).

De aquellas "bodas con la intemperie" queda la desposesión, que puede ser vista como una derrota pero también como la incorporación en el dominio de lo natural de todo el artificio. La belleza, pues, no será intencionada, no es la imposición de una técnica sino fruto del azar. El hombre queda desalojado como centro temático en esta poética cuarzo. Atrás quedan la ironía y las prácticas sociales para llegar a poemas orgánicos que se deshacen de los moldes narrativos y la exigencia de una concreción en las circunstancias. La plasticidad y la ecphrasis se adueñan del texto. El poeta, eso sí, sigue situado en su exterioridad. La intemperie no sólo es una matriz temática impuesta por la omnipresencia de las ruinas sino una actitud de voluntaria exclusión. El ermitaño abandona el mundo de lo social, tan falso en sus apariencias ya denunciadas en sus *Fábulas domésticas*, para educar su mirada en lo

esencial. Su mirada habrá de tamizarse a través de un lenguaje hermoso pero estéril; es la labor del escriba "Amo de la escritura cuneiforme / -independientemente del sentido / del mensaje […]" decía el poema "Tablilla" de *Taller del hechicero*. La propia naturaleza semiótica del lenguaje propone su fracaso en la traducción de la realidad. Ese conflicto entre realidad y lenguaje, entre el lenguaje poético y la posibilidad de representar la muda realidad articula de lleno el poema "Cuarzo": "Cuarzo de seis paisajes / y seis del cielo, hollado / por los que distribuyen / signos. La luz no sigue / la historia de los hombres. Es muda, / choca y vuelve, / deja inocuo color en sus obstáculos; / o se aloja; se irisa donde hubo / el cóncavo mordisco de la herramienta […]" (p. 320).

Escribir es entonces la perseverancia metódica del fracaso que se afana en otras búsquedas más humildes:

"Busca desnuda la belleza
el erecto ermitaño
siguiendo cenit blues
siguiendo
liquen, mudo".

DIPUTACIÓN DE ZAMORA

iez FLORIAN DE OCAMPO