Escrituras del riesgo : poesía y poética an Aníbal Núñez

Autor(en): **Díaz, Susana**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2009)**

Heft 13-14

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047372

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Escrituras del riesgo: poesía y poética en Aníbal Núñez

Susana Díaz *Université de Genève*

> «Nosotros hemos encontrado la felicidad», dicen los últimos hombres, y parpadean.
> F. Nietszsche, *Así habló Zaratrustra*

I

Si hubiese que aislar un elemento vertebral en la propuesta de Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987) sería sin duda el gesto de invitación a la resistencia, a *la tarea del pensar* que, como dispositivo de producción textual, atraviesa el conjunto de su obra. Se trata de una invitación a un tiempo compartida y a un tiempo específicamente personal.

Por lo que atañe a su carácter compartido hay que decir que es esa misma invitación la que integra su poética en una constelación de escrituras que a lo largo de dos décadas tan políticamente determinantes en España como fueron los años 70 y 80, problematizaron los fundamentos de nuestra Modernidad al cuestionar —desde derivas distintas, claro es, como distintas son las poéticas que a este respecto podrían citarse— la ordenación dominante del conocimiento que regulaba las relaciones entre el lenguaje y el mundo.

El análisis de la (di)solución historiográfica a la que se ha sometido a este grupo de propuestas durante los últimos treinta años, mediante una férrea taxonomía de vaciamiento del riesgo que implicaba su apertura a nuevos caminos de pensamiento, ha sido abierto entre nosotros por el espléndido prólogo de Antonio Méndez Rubio a *Poesía'68. Para una historia imposible: escritura y*

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 13-14 (primavera-otoño 2009).

sociedad 1968-1978 (Méndez Rubio: 2004). De forma necesariamente somera, dado el formato, pero con el rigor y lucidez en él habituales, Méndez Rubio establece la dimensión histórico-política de esa disolución en la necesidad, dentro de un periodo tan sintomático a estos efectos como fue el de la transición política española, de articular y consolidar una confortable *pax culturalis* —en el sentido que Barthes da a esta noción en *El placer del texto*— con la que poder constituir y justificar un presente democráticamente normalizado.

No es momento ni lugar para ocuparse aquí de esta cuestión, pero sí para al menos subrayar que resulta imprescindible seguir su rastro si queremos terminar con una inercia historiográfica que —y esto en el mejor de los casos— acaba por reducir la riqueza de las poéticas de la transición a un circuito cerrado de mera retórica neovanguardista. Como ejemplo, baste citar el intento más reciente de recuperación de la propuesta de Aníbal Núñez, llevado a cabo por Fernando Rodríguez de la Flor y Germán Labrador (2007) con la antología *Aníbal Núñez. Cartapacios (1961-1973)* donde siendo «la mirada de estos *Cartapacios* un inventario impreciso pero acertado de las grandes líneas de fuerza y de conflicto que registraba la España tardofranquista en torno al año setenta, un mapa de los acuíferos que atraviesan el cuerpo libidinal de la sociedad del momento [...]» (2007: 22), el trazado del panorama poético español se reduce según estos autores a ese circuito cerrado al que acabo de referirme: de un lado, la panoplia publicitaria *novísima* y, del otro, la contracultura adherida a ella (en tanto que contestación/refutación), cuyos resultados se limitan, bien a una relativa pulsión subversiva que «se proyecta en fantasías de accionismos de guerrilla poética, en la búsqueda de una poesía inquietante, que no pasa de inquietarse a sí misma soñándose de tal modo» (2007: 19), bien al *revival* de una serie escasa de fracturas de la forma con las que, a finales de los sesenta, se «vuelve a discutir la necesidad de una nueva ruptura de la secuencia formal y de una integración de lo indecible y del silencio en el texto poético» (2007: 19).

Con semejantes peticiones de principio resulta factible concluir, casi como lógico corolario, que la poética de Aníbal Núñez concentra en sí misma toda posibilidad solvente de innovación y reflexión dentro del conjunto, con «una voz que se individualiza y una mirada política y estética sobre lo real» (2007: 20). Sin embargo ¿qué quiere decir una mirada «política» sobre el mundo, tal vez que hay miradas que no lo son?, ¿acaso la voz de cada poeta no es una voz estética «individual»?

Con todo, no es en lo tautológico de su argumentación ni en su

ambigüedad conceptual donde el trabajo citado lleva a mayor confusión. Ésta se produce precisamente a la hora de detectar el centro neurálgico de la poética de Aníbal Núñez, algo que F. Rodríguez de la Flor y G. Labrador plantean en los siguientes términos:

> El sentimiento de hallarse inscrito en un cosmos trágico, de pertenecer a un mundo que se define por su devenir constante, donde los órdenes de las cosas parecen descomponerse por momentos y en el cual es muy difícil hallar espacios de permanencia [...] (2007: 20).

Y es que, en efecto, tanto por lo que afecta al entorno generacional, como por lo que atañe específicamente a la propuesta del poeta salmantino, la lectura de conjunto que realizan estos dos autores deriva de un mismo planteamiento teórico, a saber: elidir el problema epistemológico de fondo y, con ello, elidir esa invitación a la resistencia, a *la tarea del pensar* que, como ya dije al inicio, me parece el elemento vertebral de la poética de Aníbal Núñez.

Ahora bien, cabe preguntarse resistir ¿frente a qué? y, sobre todo, ¿a qué obedece la equiparación resistencia y pensamiento? En la hipótesis que estas páginas asumen como propia, ambas preguntas convergen en una misma respuesta que es también una llave de lectura y que podría formularse así: desde la constatación crítica de un mundo de rumbo equivocado, la poética de Aníbal Núñez radica lo esencial de su espacio en la *gestación* de un lugar para un *pensamiento otro*. Y con ello, es claro, nos invita a una relación con el mundo distinta, a una forma de pensar(nos) otra.

II

Este pensamiento, su «otredad», se inscribe en una quiebra de la teoría de la representación que fundamenta nuestra Modernidad, esto es, en una quiebra de la posibilidad misma de que el mundo se convierta en imagen, vale decir, en una quiebra de la posibilidad de pensar el mundo a través de la relación especular sujeto/objeto, y sus líneas de fuerza podrían rastrearse en aquel *pensar esencial* que plantean los textos del último Heidegger, especialmente el curso dado en Friburgo en 1952 bajo el título *¿Qué significa pensar?*, y cuyo rasgo distintivo es el *dejar ser* (Heidegger, 2005b).

La tarea del pensar esencial, del *dejar ser*, estriba, básicamente,

en mantener la diferencia *ontológica* entre lo presente (los elementos de la realidad dada) y aquello de lo que proviene: el *ser* (como ámbito de disponibilidad, apertura o iluminación, que hace posible que lo dado, las cosas, sean, pero que en su misma disponibilidad, apertura o iluminación se retrae, se oculta). Pero pensar esta diferencia significa exactamente pensar lo *impensable* para el pensamiento metafísico occidental, centrado en lo presente y manifiesto y anclado, por tanto, en el *olvido* del ser. Para Heidegger la metafísica olvida al ser precisamente porque piensa el ser como presencia: lo objetiva. Pensar la diferencia ontológica es pensar lo impensable ahora más que nunca, cuando ese olvido alcanza su culminación con la manipulación y dominación tecnológica del mundo y cuando, con ello, la diferencia ontológica entre lo presente y el ser parece venir definitivamente *cegada*. Serán útiles algunas clarificaciones al respecto, aun a costa de dar un pequeño rodeo.

En un texto anterior al curso de Friburgo, «La época de la imagen del mundo», de 1938, Heidegger analiza como el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra *imagen* significa aquí configuración del *representar*. En esa configuración el hombre lucha por alcanzar la posición de *sujectum*, es decir, sujeto de la humanidad: llegar a ser quien pone todas las normas y da la medida a todo lo dado, esto es, a todos los «entes». Allí donde el mundo se convierte en imagen, el hombre se convierte en el centro de referencia de la totalidad de lo real y ello de forma que, simultáneamente, la totalidad de lo real se entiende de manera que sólo *es* y sólo *puede ser* como tal realidad desde el momento en que el hombre «la sitúa ante sí». Es este «poner ante sí» y «traer hacia sí» de la representación lo que permite que las cosas sean, que alcancen su estabilidad como objetos. El *ser* es aquí objetivable[1].

Heidegger explica cómo esta tarea metafísica encuentra su formulación con Descartes. Se trata, como se sabe, del *ego cogito* (*ergo*) *sum*[2]. Lo *verdadero* es aquí una proposición que expresa que, al mismo tiempo que el pensar del hombre, simultáneamente y

---

[1] «Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce. En donde llega a darse la imagen del mundo, tiene lugar una decisión esencial sobre lo ente en su totalidad. Se busca y se encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente» (Heidegger, 2005a: 74).

[2] Cuando el hombre *se libera de* la certeza de salvación otorgada por la verdad cristiana revelada, esa liberación tiene necesariamente que ser una liberación *en*

con una misma duración, se da la presencia indubitable del hombre mismo, lo que significa, ni más ni menos, que *el hombre se ha dado a sí mismo a la vez que el pensar*. Con Descartes el hombre se fundamenta a sí mismo como medida para todas las escalas que pueden utilizarse para calcular qué puede pasar por verdadero, es decir, por algo que *es*. A partir de ahí, y esto es lo decisivo, *pensar* es *representar*[3]. También a partir de ahí da inicio la Edad Moderna, esa época en la que ser hombre consistirá en ocupar el ámbito de las capacidades humanas como ámbito de medida y cumplimiento para el dominio de lo dado en su totalidad y en la que el hombre pondrá en juego el poder ilimitado del cálculo, la corrección y la planificación de todas las cosas. La ciencia como investigación será una forma imprescindible de este instalarse a sí mismo en el mundo y, como subraya Heidegger, es una de las vías por las que la Edad Moderna se introduce en la fase más decisiva y, presumiblemente, más duradera de toda su historia.

En este orden de cosas, cuando en *¿Qué significa pensar?* Heidegger hace referencia al tipo especial de representación que define el pensamiento metafísico de nuestra Modernidad y su culminación en las actuales sociedades tecnificadas, lo hace en torno a la característica que Nietzsche otorga a ese pensamiento en cuanto forma de representación propia del último hombre, del hombre moderno: el parpadear. Con ello subraya el parpadeo inherente a todo «poner ante sí» de la representación, esto es, a todo poner delante solamente lo intermitente, lo que aparece en la apariencia superficial de un primer plano, precisamente porque

---

favor de una certeza en la que el hombre se asegure, por un lado, lo que puede ser sabido y, por otro, lo verdadero como aquello sabido por su propio saber. Aquí, el hombre decide por sí mismo y para sí mismo el significado de los términos «saber», «posible de ser sabido» y «aseguramiento de aquello sabido» o, en otras palabras, «certeza». La tarea metafísica de Descartes pasa a ser la siguiente: crear el fundamento metafísico gracias al cual la esencia de esa libertad a la que se aspira se plantee como autocerteza.

[3] En este sentido, dice Heidegger, «Las expresiones «imagen del mundo de la Edad Moderna» y «moderna imagen del mundo», dicen lo mismo dos veces y dan por supuesto algo que antes nunca pudo haber: una imagen medieval y otra antigua del mundo. La imagen del mundo no pasa de ser antigua a ser medieval y más tarde a ser moderna, sino que es ese mismo hecho, el hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen, lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna [...] Pero la novedad de este proceso no reside en absoluto en el hecho de que ahora la posición del hombre en medio de lo ente sea sencillamente otra diferente respecto a la del hombre medieval o antiguo. Lo decisivo es que el hombre ocupa esta posición por sí mismo, en tanto que establecida por el mismo, y que la mantiene voluntariamente en tanto que ocupada por él y la asegura como terreno para un posible desarrollo de la humanidad» (Heidegger, 2005a: 74, 75).

representado sobre la base del olvido del ser:

> El representar bloquea lo que es. Constata y pone fijamente lo que ha de poder tenerse por ente. De esta manera, la determinación de lo que *es* se halla en cierto modo bajo el dominio de un representar que lo pospone todo, para erigirlo y conservarlo a su manera. (Heidegger, 2005b: 61)

Esta manera de representar, este espacio del pensar del hombre moderno, del último hombre, alcanza su consumación/culminación, el cumplimiento decisivo de su despliegue, en las actuales sociedades tecnificadas, con la investigación convertida en ciencia. Se trata, por así decir, de la *omnipresencia del parpadear*, como omnipresencia del olvido del ser que se funde con la historia precisamente como despliegue de *un proceso de racionalidad creciente*[4].

Tal y como explica Ramón Rodríguez en su espléndida monografía *Heidegger y la crisis de la época moderna* (1991), la tarea que propone el *pensar esencial* de Heidegger implica pensar el ser, y en consecuencia las relaciones entre hombre y ser, fuera de este ámbito representador de la metafísica y, por tanto, fuera del esquema sujeto-objeto que le es propio. Frente al predominio y extensión de este pensamiento centrado en el dominio de lo dado, de lo presente, y propio de toda la tradición metafísisca occidental, el *pensar esencial* se propone dejar de pensar la verdad del ser en términos de objeto y fundamento, es decir, en términos de una *objetivación* del ser en la presencia de lo real, en la consistencia o entidad de las cosas: el punto de partida del *pensar esencial* es el

---

[4] «Desde todas partes [...] procuraremos que todos los hombres queden dispuestos de igual manera en un estado de una felicidad igual, y que se asegure la igualdad del bienestar de todos. Pero, a pesar de esta invención de la felicidad, los hombres son zarandeados de una guerra mundial a otra. Se parpadea ante los pueblos diciéndoles que la paz es la eliminación de la guerra, pero que, entre tanto, la paz que elimina la guerra sólo puede asegurarse mediante una guerra. Y contra esta paz bélica se abre a su vez una ofensiva de paz, cuyos ataques apenas pueden caracterizarse como pacíficos. La guerra es la seguridad de la paz y la paz es la eliminación de la guerra. ¿Cómo puede asegurarse la paz mediante lo que ella elimina? Aquí se ha dislocado algo en el fundamento más profundo, o quizá no ha estado encajado todavía. Entre tanto la «paz» y la «guerra» son como dos leños que lo salvajes frotan el uno contra el otro para ver si logran encender el fuego. Entre tanto el último hombre tiene que moverse en un representar por el que no se hace sino parpadear acerca de todo, y no se puede sino parpadear a causa de un destino terrible que impide al hombre moderno ver más allá de él y de su tipo de representar.» Heidegger (2005b: 54).

carácter de ocultamiento o retracción constitutivos del ser mismo *en* la patencia de lo dado, por lo que resulta rigurosamente imposible cualquier determinación positiva de él: ya no es posible el «bloqueo» sobre lo que *es* de la representación. Se trata aquí de pensar a partir de ese acontencer no representable que es la *retirada* del ser en la *presencia* de la realidad, de hacernos cargo de ese ámbito de sentido a partir del cual todo objeto resulta iluminado y adviene a la presencia, aparece, se muestra como tal, pero de manera que en su acción iluminante él mismo se retira, se oculta.

En esta relación de ocultamiento-desocultación en la que el ser no supone un algo, una cosa, que esté más allá de la experiencia de lo dado, sino el iluminar que se oculta al hacer que las cosas sean, el hombre y el ser mantienen una relación de apropiación mutua que Heidegger trata de analizar mediante la noción de *Ereignis* o «acontecimiento apropiador». Esta mutua pertenencia no remite sin embargo a la unión de dos polos ya constituidos, sino al ámbito común de pertenencia en el que ambos polos se originan. La pertenencia original de ser y hombre es, por tanto, también diferencia originaria en el juego de la apropiación mutua.

En el pensamiento del *Ereignis* el hombre se encuentra *ligado* al ser, mientras el ser se *entrega*, se envía, se dona al hombre. Toda tentativa de fundar el hombre sobre sí mismo y de conceptualizar la realidad a partir de las capacidades humanas es aquí rechazada: el ser es lo absolutamente indisponible para la capacidad de objetivación o para la voluntad de dominio del hombre. Le desborda y sobrepasa. Todo intento de captarlo llega siempre demasiado tarde, pues toda representación se encuentra ya en el ámbito de iluminación (o *Lichtung*) del ser. Así pues, el hombre sólo es hombre a partir de su absoluta pertenencia y radical exposición al ámbito abierto del ser. Es el ser como ámbito de iluminación quien, por así decir, da siempre el primer paso, quien determina el modo como las cosas y el hombre mismo van a aparecer. Pero a su vez, el ser requiere y necesita al hombre. El hombre es *Da-sein*, es ser-ahí, es el ámbito requerido por el ser para su «aquí»: el hombre es *el lugar* en el que la iluminación acontence, puesto que es en el «es» del lenguaje humano donde se hace posible la experiencia y comprensión de ser. Atender este requerimiento, hacerse responsablemente cargo de su radicación en el ser preparándose para ver el origen de las cosas en un ámbito de iluminación *no decidido* por el hombre, tal es la tarea del hombre en el *pensar esencial*. Al asumir así su radicación en el ser, el hombre se convierte para Heidegger en «pastor del ser», asume su protección.

Como señala Ramón Rodríguez, todo ello da lugar al empleo de un lenguaje característico del segundo Heidegger:

> [el lenguaje] del sometimiento, el agradecimiento, la obediencia, la escucha, el acogimiento, la espera, la humildad, más propio de la religación del pensamiento religioso que de la filosofía. Valga simplemente este ejemplo [*Qué es metafísica*, epílogo]: «en la ofrenda acontece el oculto agradecimiento que reconoce la gracia única de que el ser se haya entregado en el pensar a la esencia del hombre para que éste, en la referencia al ser, asuma su protección»
>
> (Rodríguez García, 1994: 195-196).

III

La poesía de Aníbal Núñez no se planteó teorizar ni implícita ni explícitamente esta tarea en ningún momento, pero su escritura elabora la *posibilidad* misma de ese pensamiento. Y es en este sentido en el que su poética puede entenderse como un espacio de gestación, la preparación de un ámbito de «apertura a». Ese espacio de gestación se compone de una constelación de relaciones en cuyo centro se sitúa la que media entre hombre y Naturaleza. En esa relación, la Naturaleza funciona como un código cuyos efectos se equiparan a los de la obra de arte en tanto que «puesta en obra de la verdad», vale decir, en tanto ámbito que conserva el rastro del ser.

Como se sabe, en la propuesta de Heidegger el *pensar esencial* ha de aproximarse necesariamente a la poesía, al arte, en la medida en que se trata de traer al lenguaje un acontecer no objetivable. La poesía o la obra de arte no se limitan a reflejar lo dado, no persiguen lo presente u objetivo como la verdad científica o metafísica, sino que asisten a su *alumbramiento*. En el arte no se da el predominio de lo dado, sino que se conserva su proveniencia, su originación a partir de lo no-presente. El concepto de *tierra* es el que mantiene este fondo de no presencia en la interpretación heideggeriana del arte. Así, por un lado, en la obra de arte se reconoce y se intensifica la pertenencia de cada uno a un mundo histórico y, por otro, la obra es producción de tierra, lo otro del mundo. La tierra es el aquí y ahora de la obra. La obra de arte es «puesta en obra de la verdad» porque en ella la apertura de un mundo como contexto de reenvíos articulados, como lenguaje, es permanentemente reconducido a la tierra, que es definida por el hecho de nacer, crecer y, se entiende, morir. Por ello, la obra de arte es el

único tipo de manufactura que registra su envejecimiento como un acontecimiento positivo, puesto que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido. Desde esta perspectiva, al no entregarse nunca a lo presente, el ámbito del lenguaje poético deja a las cosas ser lo que son, no incita a su dominación o a su análisis, sino que las deja ser, las deja en su lugar, esto es, en su radicación en el ser. Se trata, por ello mismo, de un ámbito intrínsecamente ligado al cuestionamiento de ese desatender del hombre el requerimiento del ser, al hecho consumado de su olvido en la lógica que guía nuestras sociedades contemporáneas.

En este sentido, no es casual que sean precisamente los cuatro últimos versos de la *plaquette* póstuma *Cristal de Lorena*, versos que ponen el punto y final a su obra, los que nos abran el camino para conocer la que, a mi juicio, es la última razón de ser de su escritura.

Estos versos pertenecen a «Cristal de Bohemia», el segundo de los dos poemas de que se compone la *plaquette*, y son versos que, hacia atrás, nos permiten trazar retrospectivamente el tejido relacional con el que su poética se sedimenta como posibilidad misma de ese pensamiento «otro» y que, hacia delante, proyectan esa misma posibilidad como propuesta de lectura de su obra. Son, por ello, a un tiempo, umbral y conclusión. Esos cuatro versos dicen así:

> Lo que no dura, aquel objeto subalterno
> se hace mostrar, se oculta
> lo menos transitorio: es la burla continua que mantiene
> despierta la pupila, tenso el arco.
>
> (Núñez, 1995: 390).

La reflexión sobre las relaciones entre ser y tiempo aparece aquí como sustrato último desde el que se construye la mirada poética sobre el mundo. Construcción crítica, puesto que es precisamente el ser consciente de la *burla* consustancial a nuestra específica percepción del mundo —y, en consecuencia, consustancial a lo equivocado de su rumbo— lo que mantiene «despierta la pupila, tenso el arco». En esa percepción, lo que se muestra, lo que se percibe en un primer plano como aquello que «es», como *objeto*, es, paradójicamente, lo que no dura, *lo inestable en su ser lo que es*. Queda en cambio oculto lo que, con respecto a ese primer plano, a la precisa deixis de «aquel objeto subalterno», resulta ser lo menos transitorio y, por tanto, principal: queda oculto *lo estable en su ser lo que es*. No se trata ya del objeto, sino de

un ámbito *inobjetivo* («lo») con respecto al cual se establece el grado «subalterno» del objeto mismo: el ámbito de lo que permaneciendo, es decir, *siendo*, se oculta a la visión. Hacernos cargo de pensar(nos) de una forma «otra», desde la *otredad* abierta por la consciencia de esa burla de luces y sombras, tal es la tarea a la que se nos emplaza.

El carácter de validez general que presenta la marca de la definición en los cuatros versos anteriores sella su carácter de *cosmovisón*, pero no sólo, porque buena parte del campo semántico de ambos poemas subraya en la *plaquette* este aspecto, al que se une un cierto tono *quasi* religioso: «orbe suplicante», «regalos y contratos de la tierra», «mieles celestes», «estigmas de lo oscuro», «fe», «adoración», «oferente», «un vuelo de piedad», «ofrenda» o «palio».

Se trata de una cosmovisión en la que el trazado de la relación entre ser y tiempo, en tanto sustrato último desde el que se construye la mirada poética, resulta inextricablemente unido a los dos polos que, ya desde *29 poemas*, imantan la tensión en la escritura de Aníbal Núñez: de un lado, la crítica feroz a la lógica de nuestras sociedades tecnificadas de consumo, aferradas ciegamente a una idea de progreso tan destructora como falaz, y, del otro, la Naturaleza como espacio fundamental de conocimiento para el hombre de su propia naturaleza originaria, de su propio ser-ahí, ser-en-el-mundo.

En cierto sentido, ya el mismo título de *Cristal de Lorena* y la cita de H. Taine que acompaña al primero de los dos poemas que componen la *plaquette*, nos introducen en todo ese tejido relacional entre ser y tiempo, lo arrastran consigo, poniendo en primer plano la tensión sociedad/naturaleza como eje de referencia. Con respecto al título, y tal y como explica la nota al pie que aparece en el primer tomo de la *Obra poética* (Núñez, 1995: 385), cristal de Lorena es el nombre de unas láminas acarameladas de vidrio que los usos cortesanos del S. XVIII impusieron para la contemplación del paisaje, precedentes de las gafas de sol y que recibían su nombre de las atmósferas dulcificadas y cálidas de color que pintaba Claude Lorrain, Claudio Lorena. Se trata, pues, del uso de un cristal que evita un *exceso* de luz en la contemplación del paisaje. Este exceso es el deslumbramiento intrínseco «a la visión más alta», a «la quemadura que abre el conocimiento»: visión o quemadura que posibilitará conocer la burla de luces y sombras inherente a la percepción del mundo propia de nuestra contemporaneidad. Podría decirse que las «gafas protectoras» del prólogo a *Fábulas domésticas*[5] alcanzan a mostrar en *Cristal de Lorena*, tras un largo itinerario de reflexión, su valencia ontológica:

Lo que deslumbra hiere y sin embargo
es la herida quien presta su sangre y su dolor
a la visión más alta: deja huellas
el paisaje exaltado
el imborrable cerco de un orbe suplicante
que no se sabe si no es visto
y no se ve si no se sabe.
Pero se va formando,
óxido de la vida, otoño de la idea,
a modo de un barniz traslúcido, dorado,
un cristal ambarino que amortigua
la desazón del ámbito que no llegó a la altura
y el excesivo resplandor de lo que la mirada no merece:
tarjeta blanca, celofán brillante,
regalos y contratos de la tierra
novedades y valles
todo más llevadero a los ojos: los años
lo que atesoran son esas mieles celestes,
si al cabo del fulgor no se desiste
ni de la quemadura que abre el conocimiento.
(Núñez, 1995: 385-386).

Con la partición adversativa del verso 7 («y no se ve si no se sabe / / Pero se va formando») se introduce un elemento decisivo: el hecho de que ese «cristal ambarino» que amortigua el «excesivo resplandor» está integrado en la retina humana, forma parte de la construcción discursiva de la subjetividad en nuestras actuales sociedades de consumo. Ojo humano y cristal se amalgaman en la mirada. De forma quizá menos críptica, los versos 10-15 pertenecientes a la primera parte de «Cristal de Bohemia» inciden en este mismo punto:

Y no podemos ir al polo norte
sin ahogar la mirada en un reclamo,
sin caer en la trampa
de un código aprendido.
Quien dice «polo norte» tanto dice
estrella como charca, recóndito o cercano.
(Núñez, 1995: 389).

[5] «Hay cosas que saltan a la vista, / cabronadas urdida-s-utilmente, / multiforme injusticias con modelos / de todos los tamaños y con precios / asequibles a todos los bolsillos, / ... cosas que saltan a la vista / como el aceite hirviendo. / Y gafas protectoras, al alcance de todo / bicho viviente, en / nuestra sección menaje del hogar.» (Núñez, 1995: 45).

Este planteamiento del problema es algo en lo que la escritura de Aníbal Núñez ha insistido desde sus inicios, como componente básico de su pensamiento crítico radical. Baste recordar textos como «Un autobús con rumbo al centro» o «Todo empezó un día como otros» pertenecientes a *29 poemas*; «Tríptico de la infancia», «Fábula del tigre que fue rebelde» o «Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión», de *Fábulas domésticas*. Con ello se subraya la dimensión política que, como línea de fuerza básica, atraviesa a toda «educación sentimental» y que, entre otras cosas, nos invita a releer fuera del territorio del realismo experiencial más chato propuestas como la de Manuel Vázquez Montalbán.

El mayor grado de abstracción al que progresivamente tiende la escritura de Aníbal Núñez se muestra aquí con uno de sus desplazamientos más claros. La crítica a lo que Fredric Jameson ha denominado la lógica interna del capitalismo tardío, temáticamente explícita en los ejemplos citados, es ya, en *Cristal de Lorena*, un elemento implícito en el problema de la construcción discursiva de la subjetividad: ahora es la *textura* del «cristal ambarino» la que sintomatiza esa crítica en los términos de una existencia humana narcotizada, podríamos decir, con respecto a la existencia misma: a un tiempo y en la misma medida ese cristal es, por un lado, «óxido de la vida», «otoño de la idea» mientras que, por otro, su opacidad ambarina permite atesorar esos óxidos como «mieles celestes»: celofanes, brillos, regalos y contratos de la tierra.

Por su parte, la cita de H. Taine «La campagne y est peinte pour des gens de tour qui veulent retrouver la cour dans leurs terres»[6] que encabeza «Cristal de Lorena» ejemplifica en la tensión sociedad/naturaleza el tejido de relaciones entre ser y tiempo, marcando la imposibilidad de la mirada para captar *lo propio* de la Naturaleza en la naturaleza y, por tanto, de acceder a ella como ámbito privilegiado de conocimiento. Esta incapacidad de la mirada «cortesana» para ver en la contemplación de la naturaleza el «exceso de luz» que le es consustancial, queda perfectamente definida en los versos 16-21 pertenecientes a la segunda parte de «Cristal de Lorena», donde dicha contemplación queda atrapada en la *textura* del cristal:

> Quedan las estaciones
> por sus señas marcadas,

[6] «El campo está pintado ahí por gente de la corte que quisiera recobrar la corte en sus tierras» (traducción mía).

pero los atributos ya no muestran
ese exceso ejemplar que ilustraba al que aprende
pues todo se convierte en evidencia
a cambio del olvido de su causa y proceso.
(Núñez, 1995: 386).

Así, la textura ambarina del cristal comporta, de suyo, una específica organización del saber. Se trata de un saber cuya lógica impide ilustrar al que aprende. Y lo impide en la medida en que *vacía* la Naturaleza del contenido que le es más propio: sus atributos ya no pueden *ejemplificar* el exceso de luz que permite el aprendizaje, aunque cada una de las cuatro estaciones quede perfectamente definida. Se trata de un saber que sólo valida aquello que está en «primer plano», que sólo permite conocer la entidad aparente de las cosas: «pues todo se convierte en evidencia / a cambio del olvido de su causa y proceso».

Esta igualdad entre evidencia y olvido atraviesa toda la poética de Aníbal Núñez en la medida en que es a través suyo como las relaciones entre ser y tiempo, hombre y Naturaleza se anudan, se trenzan en cada libro de poemas. Con todo, si hubiese que marcar un momento en su obra poética a partir del cual la igualdad entre evidencia y olvido (de su causa y proceso) adquiere definitivamente su entidad propia, ése sería *Definición de savia*. La definición *de lo que nutre, de lo que permite ser* —y que el poema del mismo título explicita: «Nos da vida y motivos para usarla: / telón para el amor, fondo al lamento» (Núñez, 1995: 174)— apunta a esa igualdad en su dimensión ontológica. Desde esta perspectiva, lo que en última instancia se está planteando en *Definición de savia*, por parte del hombre productor-consumidor en las sociedades contemporáneas, es el olvido de su propia naturaleza originaria.

De entre todos los poemas que componen *Definición de savia* quizás sea en «Tríptico del Tormes», y más concretamente la primera de sus tres partes (*Ad Urbe condita*), donde más claramente se ejemplifique ese olvido y, por ello, donde más claramente se restaure la memoria de su causa y proceso. La distancia entre uno y otra se condensa en la imagen de una higuera en su relación con el hombre a través del tiempo. El inicio del poema plantea esa relación en términos de una sincronía naturaleza/sociedad que sella la conexión primordial entre hombre y Naturaleza:

Te plantaban higuera, cada vez que [...]
se fundaba
una nueva ciudad: definitivo

lugar para el descanso de los viejos
hartos de trashumancias y de heridas,
taller para la savia de los jóvenes
ansiosos de un hogar para unas trenzas
(Núñez, 1995: 154).

Sin embargo, en el mundo actual, esa sincronía, esa conexión, no sólo ha desaparecido por completo, sino que ha dado paso a la voracidad de un constante saqueo: «Ahora ya no te plantan: te devoran / con tu patio y tu pozo, con la casa / que heredaba palomas de aquel aire / antiguo. [...]» (Núñez, 1995: 154). Resultado y condición del expolio es que, en este nuevo marco, de la antigua higuera tan sólo perdure su *imagen* en el escudo de la ciudad. Se trata, eso sí, de una imagen reproducida por todas partes —papeleras, bancos, autobuses—; una imagen de aquello de lo que, accediendo solamente a su *evidencia* («un árbol» / dicen de ti), hemos olvidado y perdido definitivamente el rastro:

Sobre el puente
y dando techo al toro, y en sinople,
campeas en el escudo —en papeleras,
autobuses y bancos— de mi ciudad: «un árbol»
dicen de ti, una encina
agreste. Te olvidaron,
la maldición subió desde tu sombra
hasta tu estampa. Era
tu condición urbana, al mismo tiempo
que fuiste condición para ciudad que ahora
te tala y te suplanta y se suplanta
y se oculta a sí misma bajo muros
de vergüenza.
(Núñez, 1995: 154-155).

La visión de la higuera abandonada, olvidada y perdida, cierra la primera parte de «Tríptico del Tormes» y nos muestra el gesto de resistencia al que la poética de Aníbal Núñez nos invita ante el hecho consumado de que, hoy en día, la igualdad entre evidencia y olvido sea consustancial a la relación entre hombre y Naturaleza:

Resistes y te encuentro
a la orilla del Tormes tras un tapial caído

[...]

Y, palma a hoja, estoma a poro, sello en un saludo

áspero y firme, pese a todo firme,
un inútil acuerdo con la ciudad perdida.
(Núñez, 1995: 155).

Frente a esa igualdad, la visión final de la higuera marca, pues, la senda elegida: resistir a la *evidencia* de su imagen —dispersa por papeleras, bancos y autobuses en el escudo de la ciudad— desde la memoria de la causa y proceso de la evidencia misma. Ello implica decidir no olvidar la sincronía entre naturaleza y sociedad, para que sea la memoria de esa sincronía la que pase a primer plano y permita leer en la imagen del escudo la inscripción del desplazamiento entre un *antes* («Te plantaban higuera, cada vez») y un *ahora* («Ahora ya no te plantan: te devoran»).

Esta relación de igualdad entre evidencia y olvido, la lectura de su naturaleza ontológica, atraviesa por entero *Definición de savia*. Si se quisiese establecer una gradación estructural de su desarrollo desde lo particular a lo general quizás serían los poemas «El silencio», «Madrid» y «Solar edificable» los que, por ese orden, mejor pudiesen mostrar los distintos espacios que la naturaleza de esa relación ofrece a la lectura.

«El silencio» es, de los tres poemas citados, el que presenta la aproximación menos abstracta, abordando la igualdad entre evidencia y olvido en el ámbito de las relaciones interpersonales. Con el poema «Madrid» la ciudad se muestra como emblema perfecto de dicha igualdad. El cuestionamiento a la idea de progreso racional en que supuestamente se fundamenta la existencia de la ciudad misma es aquí radical. De hecho, el único atributo concedido en el poema al hombre urbano contemporáneo es el de la ignorancia, vale decir, el del saber de lo evidente.

«Solar edificable» es, de los tres, el que subraya más nítidamente la dimensión ontológica de la igualdad entre evidencia y olvido relativa a la conexión primordial entre hombre y Naturaleza. En este sentido, en él convergen explícitamente los términos de esa igualdad con los dos polos que imantan la tensión en toda la escritura de Aníbal Núñez: naturaleza y sociedad —tensión presente ya desde el título mismo del poema.

El saqueo devorador del hombre contemporáneo sobre el mundo natural, que en la primera parte de «Tríptico del Tormes», (*Ad Urbe condita*), indicaba la quiebra de su sincronía y conexión originarias, muestra ahora, a lo largo de «Solar edificable», cómo el botín conseguido con la pérdida de esa conexión, de esa sincronía, es para el hombre actual el *olvido* de la naturaleza de su propio ser-

ahí, de su propio ser-en-el-mundo.

La materialización de ese olvido, su *evidencia*, emerge aquí en el concepto de «propiedad», concepto que comporta una lógica específica. Esta lógica presenta dos planos distintos, inextricablemente unidos entre sí: por un lado, el desarrollo económico-material, consustancial al expolio de la naturaleza por parte del hombre y, por otro, su dimensión ontológica, inherente al olvido mismo de su conexión primordial con ella. El entrelazamiento de ambos planos es lo que articula el poema.

Sus primeros siete versos presentan la visión de la tierra por metonimia, a través de la imagen del solar. La irónica contraposición entre el amor, propio del trabajo artesano, y el despilfarro y la vileza, característicos de la manufactura industrial, perfila con precisión el lugar de deshonor e indignidad que el hombre contemporáneo ocupa en el saqueo y contextualiza el olvido de su conexión con la Naturaleza:

> Si existe amor en toda artesanía
> tiene que haberlo aquí a montones: obra
> maestra del abandono, cordobán
> ajado, honor del hombre. Vaya cuatro
> elementos más tontos que no saben
> que contigo no hay nada que hacer, manufactura
> de despilfarro y de vileza…
>
> (Núñez, 1995: 167).

Esta contraposición de planos —(amor/artesanía) frente a (vileza/manufactura)— se prolonga y subraya a lo largo de «Solar edificable» a través de la oposición que se establece entre elementos ligados a antiguas luchas heroicas o al mundo rural y su ausencia en nuestras sociedades de consumo:

> No es una espada
> eso que hace refulgir la luna:
> resto es de vanidad que no ha encontrado
> más imperecedera compañía.
>
> Ni despojos heroicos
> los que invaden tu antiguo
> solar de mil combates entre picos y fauces
> lluvia de piel y cerezas
>
> (Núñez, 1995: 167)

A partir de esos primeros siete versos «Solar edificable» es, en su totalidad, una reflexión, planteada bajo forma de diálogo con la Naturaleza, sobre la lógica inherente al concepto de propiedad. El

espacio de la Naturaleza ya aparece aquí cómo rastro del ámbito de permanencia de lo que, pese a todo, *permanece en su ser lo que es*. Se trata de un permanecer indisolublemente unido a la idea de cambio, de un *permanecer* que en realidad es, sólo es, lugar de *disponibilidad* para ser:

> Qué fingido presagio de cosecha,
> de pradera, de bosque,
> te hace seguir, Naturaleza, morando en los frutales
> mutilados, en cardos, hasta en breves
> amapolas?
>
> ¿Qué esperas? ¿Por ventura
> la fecha del milagro: repentina
> repoblación de trinos y de savia?
> (Núñez, 1995: 166).

Los apelativos usados para dirigirse a ella a lo largo del poema, «terca piedad», «solicitud», se hacen eco de ese ser «lugar de disponibilidad» en su dimensión de constante entrega al hombre. Es importante subrayarlo puesto que el lugar desempeñado por la Naturaleza en «Solar edificable» introduce, con respecto a la lógica que comporta el concepto de propiedad, una clave de lectura decisiva en la poética de Aníbal Núñez: una clave que permite ver cómo, a partir de *Definición de savia*, la posibilidad de un lugar para una lógica distinta radica en ese mismo «ser lugar de disponibilidad» consustancial a la Naturaleza en cuanto tal. Los últimos versos señalan el camino a seguir en esta reflexión: en la pregunta dirigida a la Naturaleza desde la contemplación del expolio, estos versos anudan la inscripción misma de ese lugar y los dos planos inherentes a la lógica (económico material y ontológico) que desarrolla el concepto de propiedad:

> Que la amortajen ya, que ya no es tuya
> la criatura sin faz. En su osamenta
> ¿no ves solicitud, cómo se yergue
> la sombra al erigirse en monumento
> propiedad de los hombres vencedores
> dueños del territorio que perdieron?
> (Núñez, 1995: 167).

Tras el saqueo, lo que queda de la tierra es su cadáver. Un esqueleto en el que se alza, espectral, la edificación futura del solar: la sombra que se erige en un monumento que es ya propiedad

humana. La *evidencia* de su victoria sobre la Naturaleza, con el hecho mismo de la propiedad sobre el solar para la futura construcción del edificio, emerge indisoluble y paradójicamente ligada al hecho de la pérdida del territorio que es propio del hombre, es decir, de la tierra que habita y que a su vez habita en él, pues es a través suyo (más exactamente a través de su lenguaje) como el universo mudo adviene al sentido. Ese territorio perdido cifra la dimensión ontológica consustancial al *olvido* de la conexión entre hombre y Naturaleza que la poética de Ánibal Núñez señala como el rasgo más propio y definitorio de nuestras sociedades industrializadas. Frente a esta lógica de la propiedad, su poética articula la fisura que hace posible la inscripción de una lógica distinta, cuyo rasgo decisivo es, *via negationis*, la desposesión.

Definición de savia nos ofrece una primera aproximación a dicha alternativa. Las dos partes que componen su poema «Bodas» plantean el problema del amor como elección entre desposesión y propiedad, sirviendo de correlato la elección entre el simple deseo de unirse —desprovisto de cualquier otro compromiso que no sea ese deseo mismo— y las nupcias al uso, como contrato civil y religioso. En su apuesta por las «bodas con la intemperie» con que concluye la primera parte, la segunda parte del poema define la relación amorosa *en* la desposesión y, por tanto, *en* la apertura a la conexión originaria entre hombre y Naturaleza: «y sal al campo, al monte de raíces, / y espérala si viene será tuya» (Núñez, 1995: 172). Dos imágenes, una al inicio y otra en su cierre, enmarcan los veintidós versos que componen este proceso. A pesar de poder dar lugar a una misma figura geométrica —un cuadrado— son imágenes enfrentadas entre sí. En la primera, la imagen del cuadrado se vincula al concepto de propiedad: «Toda la propiedad es geometría / o a ella tiende: cajón, plano, parcela, / álbum para las fotos» (Núñez, 1995: 172); mientras en la segunda se trata de cuatro puntos, los cuatro elementos que, pese a estar en *todas* partes, pertenecer a *todos* los hombres y al mismo tiempo poseerlo *todo* —pues son *todo*, forman la posibilidad misma de la vida—, se articulan como negación misma de propiedad, como *apertura*:

> [...] te comunicas
> con lo mejor de ella, de los surcos,
> del muro o el aljibe
> a través de los cuatro (aire...) elementos
> que están en todas partes, son de todos
> y todo lo poseen

Y nunca forman
un cuadrado que sea su propia cárcel.
(Núñez, 1995: 172).

Lo que en *Definición de savia* es una primera aproximación a esta lógica de la desposesión, en *Clave de los tres reinos*, concretamente en el poema «Tríptico de Santiz», se convierte en un definitivo *espacio de resistencia* frente a la igualdad entre evidencia y olvido.

En la primera de sus tres partes la voluntad de hacer frente a dicha igualdad se hace explícita: «Ahora, en el lugar, aquel error nos deja / desnudos, sin excusas, no culpables; / porque la tierra a nadie culpa. / Nuestra palabrería nos dejó sin pretextos / como el viento sin pétalos a las rosas silvestres» (Núñez, 1995: 361). Con ese «porque la tierra a nadie culpa», la Naturaleza, de nuevo, muestra su ser «lugar de disponibilidad» en el hecho de su permanente *darse*, en su dimensión de *entrega* constante al hombre, que ya recogían los apelativos usados para dirigirse a ella a lo largo del poema «Solar edificable» («terca piedad», «solicitud»).

La respuesta a esa entrega es la del compromiso claro y neto de *resistir*, denunciando la igualdad entre evidencia y olvido mediante el reconocimiento catártico:

Y no es a descansar a que vinimos:
a remover el lodo que nos cubre
para que otros levanten el error hecho cuenco.
No a solazarnos, a reconocernos
en la tierra y sus heces, [...]
(Núñez, 1995: 361).

Este compromiso presenta dos direcciones distintas, pero complementarias entre sí, que conviene subrayar, puesto que la convergencia de ambas nos conduce al lugar elegido como enclave por la poética de Aníbal Núñez. Así, el poema titulado, precisamente, «Enclave»:

Por ese valle oblicuo que ni el nuevo
camino no atraviesa
ni el viejo junto al agua
de los juncos almendros
ruina de la caseta
viña que
abandonasteis id
a buscar mi razón

de estar aquí siguiendo.
(Núñez, 1995: 363).

La primera de esas direcciones muestra lo individual de la elección y se conecta directamente con el acuerdo sellado con la ciudad perdida en la primera parte de «Tríptico de Tormes» y con la idea de resistencia que encarnaba la visión final de la antigua higuera. De aquella decisión (el acuerdo, aunque firme, se sabe inútil y la ciudad, perdida) deriva el sentimiento de aislamiento, de incomunicación vital que, con mayor o menor intensidad, subyace a toda la obra de Aníbal Núñez y que en *Cristal de Lorena* termina por revestirse de una dimensión *quasi* religiosa:

Los elegidos para moradores
de los campos abiertos
donde la tierra es mantel del holocausto
expuestos siempre estamos
a ser marcados por el rayo
a recibir estigmas de lo oscuro
por el reflejo de la propia fe:
que no es materia de visión aquello
que construye el deseo
como un pesado espejo que nos cierra el camino.
(Núñez, 1995: 389).

La incomunicación o aislamiento que obliga a transitar por una senda oblicua hacia lo abandonado en los versos que cierran la primera parte de «Tríptico de Santiz», proviene también de aquel mismo compromiso de resistencia con la ciudad perdida:

No son nuestros los campos:
sólo un ajeno modo de percibir sus luces,
de dar estéril nombre a lo que otro ya tiene.
De tal manera que, cual quien compone
un ramillete en un jarrón, tenemos
que erigirnos el ánimo ante el peso
de caminos y cielos por donde se pasean
los legítimos dueños, los que han hecho el paisaje;
y transitar por una senda oblicua
—vacante y ya sin uso— hacia lo abandonado.
(Núñez, 1995: 360).

La segunda de las dos direcciones que presenta el compromiso de resistencia remite a la idea de cambio y enlaza la decisión de

hacer frente a la igualdad entre evidencia y olvido con la idea de la *posibilidad* —y no sólo de la *necesidad*— de una nueva mirada sobre el mundo. Es una dirección colectiva y aparece orientada al futuro. De hecho, el sentido de «remover el lodo que nos cubre» es causal: «para que otros levanten el error hecho cuenco».

La tercera parte de «Tríptico de Santiz» materializa esta segunda dirección en la lógica de la desposesión propia de la Naturaleza e intrínseca al continuo *permanecer cambiante* de su ciclo natural y a su entrega continua. Este «ser lugar de disponibilidad», en tanto que rastro del ámbito de permanencia de lo que, pese a todo, *permanece en su ser lo que es* (y en el que el hecho de permanecer resulta indisolublemente unido a la idea de cambio, como un *permanecer* que en realidad no es sino un lugar de *disponibilidad* para ser), se muestra ahora como espacio de referencia fundamental, al señalar que el camino a seguir radica en la posibilidad de una nueva mirada sobre el mundo, pues «No se agota / la forma en una sola visión»:

> Es la niebla otra forma del agua y del olvido.
> ¿Qué fue de la ciudad tan divisada?
> Ahora el bosque es confín y los relatos
> remontan de los pinos como grises jirones:
> el jabalí y la empresa hozaron donde ahora
> zumba la radio entre ateridas tejas.
>
> Ah el otoño poroso, ah las abrasadoras
> heladas. Volveremos
> quizá en abril, el pensamiento vuela:
> para volver al apogeo del valle
> no hay sino que esperar como envejece
> en el dintel el ramo de cantueso
> o entregarse brillando como los colorados
> frutos de los espinos
> y ennegrecer, tiznar una palabra
> en la escarcha: vendremos. No se agota
> la forma en una sola visión. Nada ha pasado.
> (Núñez, 1995: 362).

Esta idea de posibilidad de cambio es, las más de las veces, negada desde un escepticismo desesperanzado del que quizás su formulación más lapidaria sea ese «No haya edén» del poema «Mecánica del vuelo» y pocas, muy pocas, explícitamente admitida: casos contados como su inscripción en el mismo «Tríptico de Santiz» o en el «II Advenimiento», también de *Clave de los tres*

reinos, donde puede leerse:

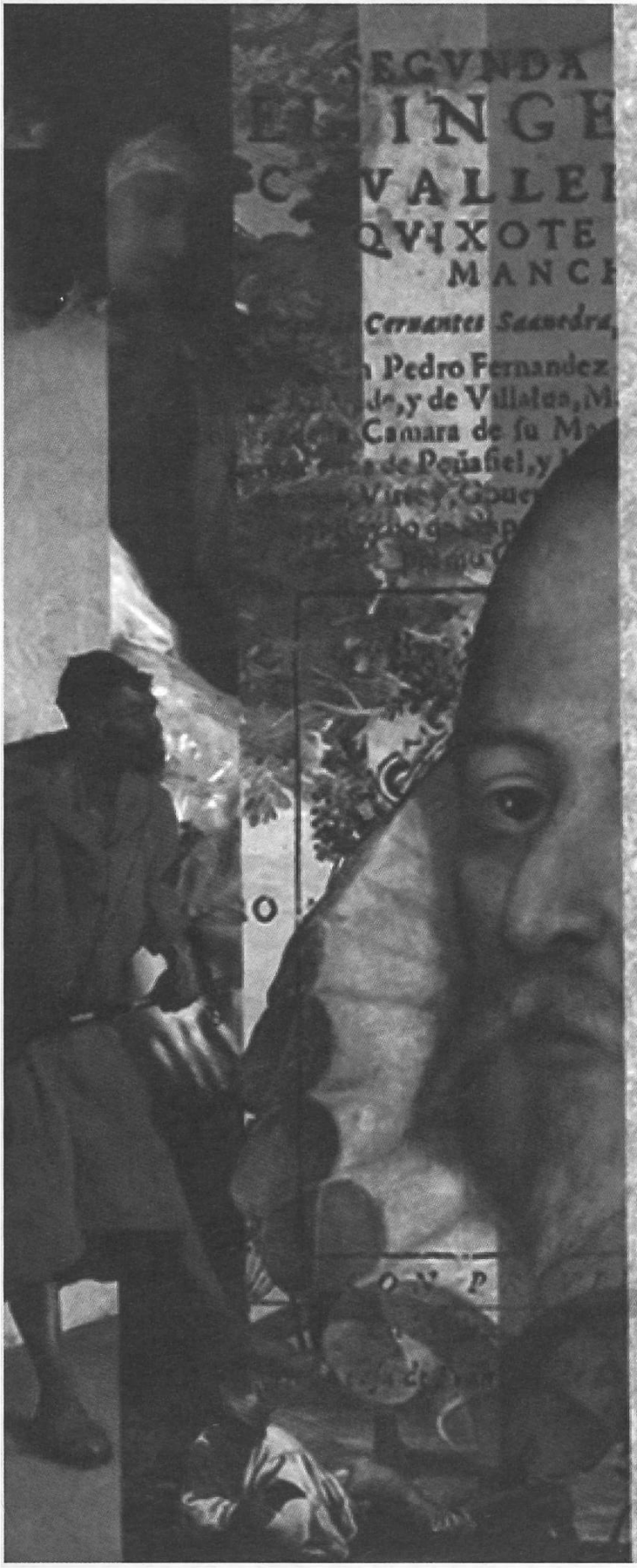
> Y esa manera que las nubes
> tienen hoy de juntarse... No sé; algo
> va a ocurrir. ¿A qué santo
> esta luz excesiva, trigo limpio,
> para una ciudad que se merienda
> todo lo que le echen?
> Ha ocurrido
> algo: quizá ya empiece
> el sol a acicalarse para la clara fiesta
> que algunos de nosotros esperamos.
> (Núñez, 1995: 170).

Con todo, ambas direcciones nos sitúan en ese *enclave* que la poética de Aníbal Núñez asume para sí. Como su misma acepción indica, «enclave» remite a un territorio que se incluye dentro de uno más extenso y que presenta *otras* características específicas. Es esa otredad la que nos invita a la resistencia, por cuanto lo que propone es un modo de instalarse en la realidad (esto es, de *pensar el mundo*) que no nos defina mediante su apropiación (*soy lo que tengo*), sino por la capacidad de no estar vinculados ni a la lógica del intercambio ni a la de la pertenencia. Ello nos coloca ante una lógica *otra*, que he definido de la desposesión, algo que el poema «La belleza no está, es decir, no sólo» de *Definición de savia* ha sabido expresar con toda contundencia:

> La belleza no está, es decir, no sólo
> está en las alas de la mariposa
> (carta de la ilusión inalcanzable);
> habita, sobre todo,
> en la delicadeza de los dedos
> que cuidadosamente la dan suelta
> sin que mota celeste de polvillo
> quede en las yemas huérfana de vuelo
>
> Alas de gasa, dedos que superan
> su liviandad... Aún cabe más belleza:
> manos que no pretenden que un anillo
> se pose sobre ellas, y capaces
> de no querer ser nada más que manos.
> (Núñez, 1995: 166).

Referencias Bibliográficas

Heidegger, Martin (2005a): *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
Heidegger, Martin (2005b): *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta.
Méndez Rubio, Antonio (2004): *Poesía'68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva.
Núñez, Aníbal (1995): *Obra poética I*, Madrid, Hiperión.
Rodríguez, Ramón (1991): *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Cincel.
Rodríguez de la Flor, Fernando y G. Labrador (eds.) (2007): *Aníbal Núñez. Cartapacios (1961-1973)*, Fundación Premysa, Béjar.



GRAN ENCICLOPEDIA CERVANTINA

VOLUMEN VI

GARCÍA DE PAREDES, D.

ÍNSULA BARATARIA, LA

CENTRO DE ESTUDIOS CERVANTINOS

EDITORIAL CASTALIA