

¿«ESTAS FÁBULAS SON IMBÉCILES, PERO NADA MÁS»? IRONÍA Y AMBIGÜEDAD EN *FÁBULAS DOMÉSTICAS*, DE ANÍBAL NÚÑEZ

«THESE FABLES ARE SILLY, BUT
NOTHING ELSE»? IRONY AND
AMBIGUITY IN ANÍBAL NÚÑEZ' *FÁBULAS
DOMÉSTICAS* (DOMESTIC FABLES)

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

Universidad de Oviedo

RESUMEN: Treinta años después de la muerte de Aníbal Núñez, leemos su primera obra en solitario, *Fábulas domésticas*, para descubrir cómo sus poemas no se inscriben de manera simple en el socialrealismo, sino que están tejidos ya con una ironía posmoderna que produce una ambigüedad muy fértil que obliga a repensar los discursos poéticos y sociales.

PALABRAS CLAVE: Aníbal Núñez; *Fábulas domésticas*; ironía; ambigüedad.

ABSTRACT: 30 years after his death, we read Aníbal Núñez' first work, *Fábulas domésticas*, in order to discover how his poems don't belong to the social-realism. They are already built on a Postmodern irony which produces a fertile ambiguity that forces to rethink poetic and social storytelling.

KEY-WORDS: Aníbal Núñez; *Fábulas domésticas*; irony; ambiguity.

INTRODUCCIÓN

En 2017 se cumplen treinta años de la muerte de Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987), el peculiar autor contemporáneo de los novísimos, incluido por algunos críticos en la generación del 68 (Prieto de Paula, 1996; Lanz, 2014) o la generación de la marginalidad (Bousoño, 1979), poeta marginal y marginado, heredero del socialrealismo a veces, poeta hermético otras, esteta desconfiado de la capacidad del lenguaje, gran conocedor y renovador de los clásicos y posmoderno *avant la lettre*. Aníbal Núñez apenas había publicado una pequeña parte de su obra en vida, pero está convirtiéndose en la última década, aunque a ritmo sosegado, en foco de interés y de estudio y siendo objeto de un proceso de re-canonización¹.

-
- 1 Tras la publicación de los dos volúmenes de su *Obra poética* en 1995 por parte de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, ha sido asunto de varias tesis doctorales (la de Joaquín Herrero Álvarez en la Universidad Complutense de Madrid en 2005, o las que dan lugar a las monografías de Vicente Vives [Universidad de Alicante, 2006] y Rosamna Pardellas [Universität Duisburg-Essen, 2007]), artículos académicos (pueden verse suficientes ejemplos en la bibliografía) y monográficos en revistas (como *Ínsula*), libros o ensayos (además de las monografías procedentes de tesis doctorales: Miguel Casado, *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, 1999; Fernando Rodríguez de la Flor, *La vida dañada de Aníbal Núñez: una poética vital al margen de la transición española*, 2012; Rosamna Pardellas (ed.), «Aparente guante que sea cepo». *Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*, 2013; etc.), su obra se ha incorporado a diferentes antologías (como la antología consultada *El último tercio del siglo (1968-1998)*, 1998), ha sido homenajeado en jornadas (como «Definición de savia» en el Círculo de Bellas Artes de Madrid a los veinte años de su muerte, que dio lugar al libro colectivo *Mecánica del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*, 2008, coordinado por Miguel Casado), se han realizado exposiciones («Aníbal Núñez de vuelta a Zamora», Museo de Zamora, junio-octubre 2013) y ha sido incluido en *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico. Su obra se ha sacado a la luz o reeditado en diferentes formas, como antología (en Cátedra, *La luz en las palabras*, edición de Vicente Vives, 2009), sus *Cartapacios (1961-1973)* (If, 2007) o su *Poesía reunida (1967-1987)* (Calambur, 2015).

Las *Fábulas domésticas*, como el poeta, son refugio de ironía² y de ambigüedad. Ironía democrítea, entendida como «bufonería trascendental» (Schlegel, 1995: 53), como manera de captar la naturaleza contradictoria de la realidad, que rezuma por todas partes, habitual en toda época de zozobra³, y ambigüedad que viene ya del título. ¿Qué son unas fábulas domésticas? ¿Unas fábulas con temática cotidiana, doméstica? ¿Unas fábulas *para uso personal* (como apunta al principio de la «Fábula del tigre que fue rebelde»)? ¿O unas fábulas para *domesticar* nuestro lado más animal, o *domesticadas* en el sentido que le da Saint-Exupéry en *El Principito*? Sea cual sea la respuesta, si la hay, haría que la fábula perdiera junto al adjetivo *domésticas* parte de su carácter de fábula, o se convirtiera en oxímoron, como señala Rosamna Pardellas (2009:148), pues estas no pueden ser traídas sin perder parte de su significación a un tiempo y espacio cercanos, ni están concebidas para guardárnoslas, sino para que se extiendan y moralicen (Miguel Casado diría de estos poemas que «son —evidentemente— fábulas morales» [1994: 164], pero no moralizantes, añadimos), ni son los animales los domesticados, sino los protagonistas, ejemplos de la acción. Si alguna moraleja podemos extraer de la obra, sin embargo, esta no vendrá tanto del recurso de la fábula como de su propia burla, de la fábula ironizada, o del propio lenguaje, que es quien destapa el carácter alienador y usurpador de identidades en la publicidad. Aníbal Núñez, al igual que hicieron también en esa época algunos novísimos nacidos como él en torno a 1940, como Manuel Vázquez Montalbán en *Una educación sentimental* (Morán, 2015: 437-438, n. 1), parodia la retórica comercial, y por tanto el entusiasmo hacia la nueva situación económica de España con el desarrollismo franquista, convirtiéndose un régimen de inspiración fascista en un aliado consumista de los EE. UU. capitalistas (ibíd.: 438). Aníbal Núñez mezcla así alta y baja cultura no como una reivindicación de la cultura pop emergente en la que la educación

-
- 2 Utilizamos el concepto de «ironía» no solo en su sentido retórico clásico, desde Quintiliano a la nueva retórica de Lausberg, sino tratando de tener en cuenta las visiones más trascendentes y dialécticas que se han llevado a cabo desde el Romanticismo hasta los autores deconstructivistas. En este sentido, los autores del siglo xx que consideramos más importantes son D. C. Muecke, Wayne Booth, Cleanth Brooks, R. S. Crane, Kenneth Burke, Jonathan Culler, Paul de Man o Stanley Fish.
- 3 Como dice Pere Ballart, «la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso» (1994: 23).

sentimental de su generación se había apoyado, sino como una asunción del lenguaje y la retórica que pretende combatir, a través de una dicción entrecortada y llena de trampas rítmicas y de juegos de sentido, a imitación del lenguaje publicitario entendido como ardid (engaño, farsa) mediático y de un apropiacionismo acusador. José Miguel Ullán diría que

la escritura de Aníbal Núñez se empapó en un principio, para zaherirla sin contemplaciones, de toda la morralla desarrollista que, cual maná, caía de no se sabe dónde [...]. Te tienes que acordar: detergentes, pesticidas, espráis, aguas minerales, colchones de espuma, polos de naranja, muñecas parlanchinas, yogures, milagrosos afeites, tartas nupciales, cursos por correspondencia y al fin el *frigidaire* —nevera al poco rato— para allí conservarlo todo, hasta el marisco de pocilga, a la temperatura ideal. Botín yeyé o simulacro pop para una fábula desprovista a menudo de moraleja. Que daba entonces pie a eso que llamaríamos más tarde, por no decir ahora mismo, la «transfiguración de lo trivial» (2008: 20).

Y entre crítica mediante la temática y crítica mediante las técnicas queda espacio para acabar de confundir. Al final de la obra, en el último poema, que sirve de epílogo, Aníbal Núñez escribe: «nada, pues, tengo que decir / de todo lo que veo» (81)⁴, y después nos dice que le es fácil no escribir sobre el muro de la prisión la palabra «libertad», y a pesar de ello ahí está el término, cerrando la obra. La ambigüedad, el renegar de la referencialidad externa nos lleva al no-sentido, y ante eso solo la forma es el mensaje. El ritmo, la sonoridad, el significante pasan a primer plano, con lo que volvemos al lenguaje publicitario, donde «el medio es el mensaje», y... vuelta a empezar.

4 Salvo indicación en otro sentido, todas las citas de los poemas de Aníbal Núñez se hacen a partir de *Obra poética*, vol. I, eds. Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Hiperión, 1995.

ANÍBAL NÚÑEZ FRENTE A LOS NOVÍSIMOS

Ángel Sánchez, coautor junto con Aníbal Núñez de *29 poemas*, escribió la siguiente nota en la solapa de la edición no venal que realizaron: «Buscan ambos con visión y forma diferente su expresión literaria para dejar constancia de la realidad con la que son solidarios» (en Núñez, 1995, I: 23). Esta publicación conjunta, en 1967, sería el primer libro de Aníbal Núñez, y ya desde él, desde su propia solapa, apunta hacia el tipo de poesía que inaugura su trayectoria literaria, o al menos se posiciona en la disyuntiva de continuación del socialrealismo o ruptura de este en la poesía.

En abril de 1970 aparece de la mano de José María Castellet la célebre y polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles*, que recogía e impulsaba a los nuevos poetas que representaban la ruptura respecto a la generación anterior. En el prólogo, Castellet aseguraba desde el principio que «la mayor parte de ellos [...] rechazan la tradición inmediata española, o mejor, la ignoran deliberadamente» (1970: 38). Del mismo prólogo extraemos que los rasgos definitorios que los novísimos presentaban eran la absoluta libertad formal, la escritura automática, las técnicas elípticas, de sincopación y de *collage*, la introducción de elementos exóticos, la artificiosidad, la influencia de los *mass media* y la sensibilidad *camp*. Bousoño nos ayuda a completar el cuadro añadiendo la «marginación con respecto a la razón racionalista» que se manifestaba en dos rasgos: el culturalismo y la metapoésía (Lanz, 2014: 17).

Aníbal Núñez, a pesar de que por edad pertenecía a la misma generación que los nuevos poetas antologados (estos nacidos después de 1939, Aníbal Núñez en 1944), no era partidario ni de la nueva poesía en sus rasgos generales ni de la antología de Castellet. Protagonizó una polémica en la revista *Triunfo* antes de la publicación de *Nueve novísimos*. Junto con Julián Chamorro Gay, escribió una carta titulada «Cultura e industria» que apareció en el número del 10 de enero de 1970. En ella se hacían eco de la futura publicación de la antología, la criticaban como estrategia comercial («¿Hasta qué punto no estará conectada esta nueva poesía de ruptura con intereses económicos de nuestros mecenas industriales?»), cuestionaban la representatividad de los poetas escogidos, por pertenecer a un mismo marco geográfico, y la veracidad de la ruptura que preconizaban

(«No comprendemos bien la representatividad generacional de estos poetas neo-capitalinos, ni la medida real de su voluntad de ruptura con la poesía anterior. ¿De qué ruptura se nos habla? ¿Es que la ruptura y voluntad renovadora se mide en lo cuidado de las ediciones de sus libros? ¿Será su común sensibilidad “camp” el nexo de unión?»), defendían la estética realista desde una renovación de las formas de comunicación, como ciertos poetas de las generaciones posteriores, en una línea de nuevo realismo que está todavía hoy muy presente (Escuín, 2013; Mora, 2006; Iruveda, 2010) («Nos parece más válido el enriquecimiento y la asimilación de la auténtica poesía anterior, la búsqueda honesta de formas más actuales de comunicación, pero siempre partiendo de una experiencia realista») y por último reclamaban una poesía «adecuada a la real situación socioeconómica del país» (Chamorro Gay y Núñez, 1970: 40). La respuesta, con el título «El socialrealismo, hoy», llegó en el número 399 de la misma revista, firmada por A. M., un estudiante de Madrid. Este opina que la carta de Chamorro Gay y Núñez es «una especie de irritado llanto por el inevitable fallecimiento del socialrealismo» (1970: 37). Defiende y justifica la antología de Castellet («dicen que todo esto debe estar conectado con intereses económicos de nuestros mecenas industriales. ¡Pues claro! ¿Desde cuándo los editores editan por altruismo?») y critica la poesía socialrealista como insostenible: «La poesía, señores míos, no puede anquilosarse en unas formas para siempre, sobre todo si esas formas nunca (o casi nunca) han sido poéticas» (ibíd.: 38). Aníbal Núñez contesta por última vez, en esta ocasión en solitario, con «Sobre el socialrealismo», y lo hace con la ironía que le caracteriza, defendiendo su «provincianismo» y nuevamente el compromiso poético con la realidad: «como provincianos, tenemos un metabolismo intelectual más lento que los estudiantes cortesanos» (1970: 41). Y añade:

Estos, que no despreciando la imaginación la comprometen, están definitivamente condenados, porque, defensores del socialrealismo —o detractores de su anquilosamiento—, persisten en dar testimonio del zapato que nos aprieta. [...] Dijimos neocapitalinos. Queremos jugar con «capital» en su doble sentido, económico y toponímico. [...] Y nuestra sorpresa al ver cómo el señor Castellet ha encontrado, sin salir de la geografía metropolitana (debe ser alérgico al aire de provincias), la representación idónea de una generación poética nacional (ibíd.: 42).

Aníbal Núñez se sitúa así opuesto a la evasión, en el grupo de quienes se desmarcan de los novísimos pero se integran también en su contemporaneidad por la época en la que nace y escribe. Pero, a pesar de sus críticas, las que hemos visto en sus cartas a *Triunfo* o las que realizará en el futuro⁵, quizás no estuviera tan alejado de algunos de aquellos poetas —como de Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión, en sus poemarios iniciales— o de otros contemporáneos en la periferia de la generación y que tienen tendencias políticas contrarias pero un estilo muy similar —como Víctor Botas (1945) o Miguel d’Ors (1946)—, o incluso se interesara por alguno de aquellos, como nos dice Ángel Luis Prieto de Paula:

En una reunión de la imprecisa especie de poetas «castellano-leoneses» que tuvo lugar en 1984 en la Universidad Pontificia de Salamanca, y que él contribuyó a organizar, salió al paso de quienes, en una crítica tan rutinaria en ese contexto como las letanías del rosario, denostaban la operación publicitaria de los antologados por Castellet, reconociendo paladinamente Aníbal el interés que por varios de ellos sentía (1996a: 24).

LAS FÁBULAS DOMÉSTICAS

El segundo libro de Aníbal Núñez fue *Fábulas domésticas*, publicado en 1972 pero comenzado a principios del 68 (en Chao, 1972: 45). A pesar de su dificultad para ver impresa su obra posterior (la mayoría de sus obras solo se publicaron póstumamente) y de su reputación de poeta marginado y casi maldito, esta primera obra en solitario apareció pronto y en buenas condiciones editoriales, como nos dice César Nicolás: «¿Un poeta marginado? Matizo. Aníbal Núñez tuvo, de entrada, el mejor escaparate, cuando en 1972 —con el apoyo de Vázquez Montalbán— publica *Fábulas domésticas* en la prestigiosa Ocnos (como antes Carnero, Panero o Gimferrer)» (1997: 10). Si

5 Como ejemplo, lo que dice en una entrevista de 1972: «Poetas sí los había en el dichoso libro. Pero prevalecían en aquel revoltijo los peces de lavabo hiperurbano» (en Chao, 1972: 45-46).

bien es verdad que se especula sobre el carácter de «premio de consolación» de esta publicación, como explica Rodríguez de la Flor:

Podemos justamente pensar que la salida editorial del libro de Aníbal Núñez en *Ocnos* fue una compensación instrumentalizada por Manuel Vázquez Montalbán, que había sido jurado del IV Premio de poesía Vizcaya de 1971, al que Aníbal Núñez había presentado *Fábulas...* y en donde resulta premiada Ana María Moix, en plena conexión en esos momentos con la «operación Castellet» (2012: 225, n. 400).

El título de su segunda obra, *Fábulas domésticas*, nos remite por un lado a las «Fábulas para animales» de *Grado elemental* (1962), del poeta de la generación del 50 Ángel González, y por otro a una intención didáctica que luego veremos si es tal. Además de la evidente semejanza del título, Aníbal Núñez no duda en reconocer la influencia de Ángel González y su *Grado elemental* en su obra: «reconozco sin sonrojos una influencia de Ángel González. Su “Grado elemental”, fabulístico y eso, hizo que mi poesía derivara a un rumbo más acorde con mi pobre barquilla» (en Chao, 1972: 45)⁶. Y encabeza uno de los poemas, «Fábula del perro policía», con el siguiente verso de Ángel González: «con pistolas, con rifles, con decretos», perteneciente al poema «Elegido por aclamación», de *Grado elemental*, que se refiere a Franco. Como veremos, la dicción irónica que caracteriza la poesía de Ángel González está presente también en la primera poesía de Aníbal Núñez (Lanz, 2014: 48).

El didactismo de este primer poemario en solitario es un asunto controvertido, pues es un libro comprometido, en el sentido de que la crítica está presente de forma bastante explícita en la mayoría de poemas, pero la introducción del elemento fabulístico, que dirigiría a una interpretación aleccionadora, tiene un uso ambiguo. Quizás debamos empezar explicando en qué momento escribe Aníbal Núñez esta obra, en un año tan significativo como 1968. Las revueltas sociales, huelgas y protestas a nivel mundial, las marchas estudiantiles en México, las concentraciones antimilitaristas y por los derechos civiles y contra la violencia racial en EE. UU. (donde asesinaron ese

6 Su «pobre barquilla» aquí citada recuerda a las pobres barquillas del inmenso Lope de Vega, que utilizó la alegoría en varias ocasiones, pero también a diversos autores clásicos desde Horacio, de los que Núñez pudo también probablemente tomar la expresión, pues esta formaba parte del gran grupo de las metáforas náuticas de la Antigüedad (Morby, 1952-1953).

año a Martin Luther King y Robert Kennedy), el Mayo francés, la Primavera de Praga, la aparición en el ámbito cultural de varias obras teóricas revolucionarias, etc. fueron acontecimientos que marcaron una época, pero a los que España, bajo un régimen dictatorial, no contribuyó con similares sucesos, aunque comenzó a poner la mirada en ellos. Su situación en esa época fue diferente a la de otros países (*Spain is different!*, rezaba el eslogan turístico en esos años), y necesita de una explicación particular: el desarrollismo asentaba una situación económica bastante más positiva que en la primera posguerra, el franquismo mostraba su cara más amable y moderna, alejándose del régimen del miedo, España dejaba de ser enemigo prioritario para ciertas ideologías —sustituida por el capitalismo o los EE. UU.—, y los asuntos nacionales quedaban eclipsados por la situación en Cuba, Praga o Vietnam, aunque también hubiera en España revueltas estudiantiles y se produjeran los primeros asesinatos de ETA (Prieto de Paula, 1996a: 23; Lanz, 2014: 16-17; Kurlansky, 2005; Galcerán, 2008).

Son momentos, por tanto, de aperturismo, de liberalización y mayor prosperidad económica, pero también años de expansión del capitalismo, del desarrollismo, los medios de comunicación de masas, la publicidad o la preocupación por las cuestiones mundiales. Aníbal Núñez no abandona la temática sobre la dictadura franquista, pero es consciente no solo de que esta no había terminado, sino también de que esa modernización y esa prosperidad que traía consigo el capitalismo y sus hipóstasis no eran más que un modo mayor de represión y de alienación de la persona, que distraía la conciencia crítica y la contentaba con ese aparente bienestar general⁷. Esa conciencia se materializa en primer lugar en la selección de los temas. Qué mejor muestra del compromiso de un autor que la censura de algunos de sus poemas, en este caso «Tríptico de la infancia», «Sobre la oscura faz de la madera» y «Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión»⁸.

7 Prueba de la importancia con la que Aníbal Núñez mira las fechas simbólicas y de proyección internacional es su intento de hacer creer que había nacido un año después de la fecha real, para hacer coincidir su nacimiento con el apocalíptico año 1945.

8 Véase la nota introductoria de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí a *Fábulas domésticas* en Núñez, 1995, I: 41. Dirá el censor en una primera lectura: «Estas fábulas son imbéciles, pero nada más». Y algo después, al cambiar los poemas censurados por otros: «Las nuevas Fábulas que envía para sustituir a las denegadas, son tan estúpidas como las anteriores, pero al menos no se ve intención política» (Rodríguez de la Flor, 2012: 225).

EL SIGNO DE LA CENSURA

«Tríptico de la infancia» (47-49) está formado por tres poemas independientes y numerados. El primero de ellos evoca aparentemente con nostalgia un momento de la niñez: el yo poético autobiográfico, en primera persona, comiendo dulces en las ferias. El poeta no conoció ya la guerra civil («ya bajo las banderas que ganaron el mapa»), pero lo que parecía recuerdo nostálgico se descubre artificio manipulador para enterrar el pasado: la dulcificación o el exceso de «dulzor» junto con los elementos que aún recuerdan a la guerra lo dan a entender así, de ahí la hipálage con «pegajosos», que produce una traslación desveladora del ardid lingüístico que suponen los versos como revisión histórica nostálgica: «los tiros de la guerra aunque nosotros / chupando un pirulí / pegajosos de espuma azucarada / éramos mientras tanto la dicha de la casa». Y los dos últimos versos lo certifican, entre paréntesis y utilizando una figura que es aparentemente positiva e inocente, pero que aquí se vuelve instrumento encubridor (queriendo hacer olvidar el cercano conflicto) y producto de consumo (de ahí la no utilización de las mayúsculas: no es un personaje con identidad, es un producto más): «(mickey mouse en las ferias juraría: / “aquí no pasó nada”)». Las partes 2 y 3 nos hablan del ambiente escolar de la posguerra, de toda la «mise en scène / del colegio de pago», utilizando irónicamente los términos extranjeros, fruto de la educación en esos colegios. El recuerdo es crítico con la imposición religiosa y toda la ritualización, introduciendo elementos del imaginario y el rito cristiano («aprendimos / a ser buenos cristianos por la gracia / de dios [...] tanto cuento / de niños ejemplares y de mártires / precoces [...] a punto de surgir refugium peccatorum / la refulgente virgen»; la cita previa a «3», del Evangelio de Mateo [7, 13]: «*porque ancha es la puerta y / espaciosa la senda que lleva a la perdición*»; o «la sarta dolorosagloriosa del rosario / la visita al santísimo»); pero también con todo un sistema educativo represor, de hombres de «buenas conciencias» y «costumbres decentes», que mediante la disciplina («la interminable tabla / del siete»), la amenaza y el miedo («las calderas sulfurosas de aquel pedro botero»), el adoctrinamiento («los himnos nacionales en columnas de a dos») y la obligación religiosa criaban —y creaban— hombres fieles al régimen. Como estamos observando, la supresión de las mayúsculas, la aglutinación de palabras, la ausencia de signos de puntuación, los encabalgamientos abruptos y la sintaxis espasmódica, plagada de paréntesis, apartes e hipérbatos, e incluso

con arrítmicas paradas⁹, son recursos que ayudan al poeta a marcar el significado buscado. El único recuerdo que se salva es el de «los anocheceres estivales / jugando al escondite conteniendo el aliento / para no delatar nuestra presencia / (nos estaban buscando)», pero al final del poema el juego se torna realidad peligrosa, resemantizando los versos anteriores, y ni siquiera ahí puede permanecer el recuerdo positivo: «la misma / amenaza que hoy ya no es un juego / (nos habían descubierto)».

«Sobre la oscura faz de la madera» (57-58) cuenta la historia de un niño que de mayor vuelve a casa y convierte el juego infantil de la diana en asesinato: «un muchacho con tiza / marca la puerta de su casa / cierra el último anillo / de la diana» [...] pero hoy no distingue la diana / (lostiemposhancambiado) / ni aún menos la cabeza del patrón / en su preciso centro / saltando de un disparo». Muy similar en la temática es «Muchacho a la caza de pájaros» (59-60), donde un muchacho, después de haber pasado su niñez con armas de juguete («su viejo colt de plástico»), «se compró una escopeta» con la que mata a los pájaros. El final sugiere que el juego infantil dejó de serlo cuando creció: «tuvo ocasión de comprobarlo / en más sensibles blancos». El tercer poema censurado, «Reflexiones morales ante una foto de una niña vestida de primera comunión» (62), es una crítica a un régimen y una sociedad que se presenta ridícula e hipócrita por el exagerado ornamento para un rito como el de la primera comunión para el que las familias han de sacrificarse. La reflexión llega a partir del almidón, que relaciona el vestido y toda la parafernalia con el trabajo del agricultor que siembra patata, de la que se obtiene este material. La primera comunión y el motivo del almidón aparecían también en la parte «3» de «Tríptico de la infancia»: «y ante el pan celestial no desvelamos / —los zapatos lustrosos mordiéndonos los pies / cercados los pasteles por encajes— / el misterio anunciado: almidonada fecha» (48). Estos temas comparten la crítica a todo un sistema, el tardofranquista, que se hace presente en todas las esferas de la sociedad y de la persona: la policía en «Fábula del perro policía»¹⁰,

9 Fernández Gonzalo (2010) escribe a este respecto: «Ya no se trata de encabalgamientos o de juegos rítmicos de imprevisible factura, sino de discordancia, de diferencia, de inadecuación rítmico-semántica entre la música y el lenguaje». Y destaca «la defectuosa utilización de las pausas, quizá el rasgo más característico de la poesía de Aníbal Núñez».

10 Véase también el «Soneto grisáceo», donde critica a los «grises» (Núñez, 1995, II: 63).

la pasividad del ciudadano o el trabajador que cierra los ojos ante la realidad o deja comprar su rebeldía en «Fábula del tigre que fue rebelde» o «Fábula del espectador», la asunción por parte de las mujeres de la función de sumisión y objeto de deseo en «Fumando espero al hombre que yo quiero», «Bella en el secador» (Ponce, 2016: 241-243) y «Otro final para el cuento de la lechera», la irrupción violenta de la publicidad en «Donde su yunta deja», la represión sexual en «Diana cazadora», la mercantilización de la literatura en «Aviso a Gustavo Adolfo Bécquer» o la guerra de Vietnam en «La distinción de un cigarrillo largo».

PUBLICIDAD Y AMBIGÜEDAD

Y de esa misma conciencia crítica por la que escoge determinados temas nace un libro que no es un producto panfletario, sino una obra con intención artística y la mayor seguridad de que estamos hechos de lenguaje. Decía Aníbal Núñez: «las fábulas nacieron de una necesidad, que en mi menda medraba, de totemizar las voces de las sirenas publicitarias, de domar (no sin ser domado al tiempo) una fauna, una flora y una mitología que mis ojos han visto corporeizarse y hacerse omnipresentes» (en Chao, 1972: 45). Se mezclan por tanto en su poesía la temática sobre el régimen dictatorial y sus modos de represión, los elementos de la fábula infantil, el mito clásico o los nuevos mitos de la modernidad, las imágenes cotidianas y la publicidad. Sin embargo, la moraleja no surge de la fábula, ni de la crítica directa; la utilización conjunta de unos y otros elementos rompe la posibilidad de la moralina, haciendo que los poemas adquieran un nuevo sentido, produciendo la ambigüedad. Aníbal Núñez muestra su obra como «sustancia provocadora» (ibíd.) y a sí mismo como poeta de astucia, de ambigüedad voluntaria, como nos lo desvela José Miguel Ullán en el «Galeato» a la obra, en una imagen muy acorde con las *fábulas*, como el *lobo*¹¹ que es alarma verdadera trayendo las «fábulas feroces» que serían esta obra: «Hopkins, allá en sus años mozos, ya advertía: “Toda época tiene sus falsas alarmas”. [...] Hasta que, ¡y va de veras!, un día asome el lobo. [...] Toda época tiene sus

11 La figura del lobo como amenaza está también en el último verso de «Fábula del perro policía»: «que viene el lobo» (52).

falsas alarmas. Aníbal Núñez, sin embargo, es una alarma verdadera. Pasen y lean...» (en Núñez, 1995, I: 44). Pasemos y leamos, pues...

El poema con que se abre la obra es «Prólogo a las fábulas domésticas»:

Hay cosas que saltan a la vista,
cabronadas urdida-s-utilmente,
multiforme [sic] 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 (45).

En el primer verso hace ya referencia al lenguaje visual de la publicidad, un lenguaje hecho de imágenes bombardeadas desde los medios de comunicación de masas, el medio hecho mensaje que explicaba Marshall McLuhan¹². Pero no se limita a la afirmación («hay...»); poco después retoma el verso, insistiendo en su expresividad, y hace de él una imagen, un símil como imagen visual en el poema: «...cosas que saltan a la vista / como el aceite hirviendo». Aníbal Núñez no solo nos habla de la publicidad, asume su lenguaje haciéndolo lenguaje poético para explotarlo desde el poema. El segundo verso introduce un juego de lenguaje que crea un calambur por medio de la separación del plural *-s* de *urdidas* mediante un guion que la une a *utilmente* (además de la falta de acentuación de *utilmente*) y hace que podamos leer igualmente «cabronadas urdidas útilmente» o «cabronadas urdidas sutilmente», haciendo alusión a su finalidad injusta (el enriquecimiento de quienes las crean) y a la apariencia naif de todo su montaje, que nos hace caer en la ingenuidad. Frente a esto el poema continúa diciéndonos que también hay «gafas protectoras», como estas mismas fábulas que cambian la visión¹³, que

12 «El medio es el mensaje» es una de sus sentencias más célebres. También Aníbal Núñez en el trabajo «Amarga nada da anagrama» (Núñez, 1995, II: 146) dice que «[e]n el idiolecto de un poeta, el código en que escribe y, aún más, en el código que constituye cada poema, lo nombrado no puede transferirse [...] por llevar el mensaje adherido a su forma, *por ser la forma el mensaje*». (La cursiva es nuestra).

13 Puppò relacionará estos versos con «el problema de la visión», muy presente en Aníbal Núñez, sobre todo a través de la transparencia del cristal. Así, «[l]a parodia

también están al alcance de todos en «nuestra sección menaje del hogar» (que remite, por cierto, a esa *domesticidad* de las *Fábulas*). Por un lado, Aníbal Núñez vuelve a absorber el lenguaje publicitario con esta doble metáfora, creando la paradoja por medio de la utilización de las mismas «armas» —cargadas de futuro, por cuanto se adelanta a esta técnica en la poesía¹⁴— contra las que protesta. Y, por otro lado, afirma que su poesía es para todo «bicho viviente» (quizás oponiéndola a la poesía más culturalista de su tiempo, la novísima), aunque sea consciente de que no puede convertirse en producto de consumo ni siquiera utilizando el lenguaje publicitario, pues al hacerlo subvierte su sentido alienador. Él mismo lo manifiesta en la entrevista con Ramón Chao: «Soy, por otra parte, consciente de que la poesía [...] no puede devenir en artículo de consumo. Esto no quita que el lenguaje poético pueda ser utilizado para fines publicitarios. Yo, creo, hice lo contrario» (1972: 45), es decir, introducir el lenguaje publicitario en la poesía para parodiarlo, y parodiar lo que este representa, con ironía crítica y mordaz («una cínica parodia», dirá Vicente Vives [2008: 93]).

El poema nos expone una realidad: la publicidad, consecuencia de un sistema capitalista, está invadiendo nuestra cotidianidad, lo que nos hace víctimas de un sistema de consumo injusto. Aníbal Núñez se da cuenta de que «[e]l consumo y su heraldo, la publicidad,

del discurso de la publicidad y el tono irónico presentes en este texto inicial apuntan tanto a una dura crítica al consumismo como al rechazo de la mirada culturalmente codificada» (2006: 207).

- 14 En la poesía posterior podemos mencionar como practicantes de esta técnica a Fanny Rubio, Ana Rossetti, Aurora Luque, Vicente Gallego, Agustín Fernández Mallo, Pablo García Casado, Javier Moreno o David Refoyo (Morán, 2015). En cuanto a la estrategia, prefigura la de un tipo de poesía de compromiso que se va a dar ya en el siglo XXI. Luis Bagué (2010: 54) explicará que «[e]l compromiso con el discurso genera una poesía-palimpsesto basada en el reciclaje de las ideologías y las formas de la cultura popular. La presencia de nuevos referentes y la incorporación de elementos mediáticos en el poema podrían confundirse con una vuelta a la cultura pop. Las nociones de lo camp y lo kitsch definidas por Susan Sontag tienen especial rendimiento en una lírica que muestra una compleja asimilación de los discursos artísticos: la sintaxis del cine, la puesta en escena dramática, la acción plástica o las tecnologías de la información. No obstante, si bien esta poesía es anuente con los artificios posmodernos, no comulga con su corolario moral. Al contrario, las alusiones a lo pop esconden a menudo el deseo de desvelar las paradojas que subyacen tras una realidad donde fondo y forma son conceptos solidarios y engañosos. La exploración en la superficie del consumo y en las mitologías públicas y privadas —música rock, cine, tebeos— deriva de una actitud crítica y autocrítica».

invaden con un bombardeo permanente de mensajes todas las facetas de la vida humana, incluido el lenguaje» (Morán, 2015: 455). Pero nos ofrece solución: subvertir el lenguaje del consumo, protegernos de su alienación creando una conciencia crítica, sea mediante su poesía o de otra manera. Y consigue ambas cosas haciendo suyo el lenguaje de la publicidad, tanto por su vocabulario («precios asequibles a todos los bolsillos», «sección menaje del hogar») como por su «visualidad» a través del símil o las metáforas; introduciendo juegos de lenguaje que crean polisemia y por tanto ambigüedad; utilizando un lenguaje más coloquial de lo que cabría esperar para un lenguaje poético («cabronadas», «bicho viviente»); o dando énfasis a los versos que le interesan mediante la reiteración o el encabalgamiento.

Los juegos de lenguaje, no solo como recurso lúdico, sino en su sentido wittgensteiniano, y la provocación de la ironía y la búsqueda de la contradicción, base de la ambigüedad, son claves en una poesía que, no llegando todavía al nivel de su obra posterior, se construye en el decir de su imposibilidad, en la negación de la representatividad del lenguaje en una poesía de corte realista y político, con lo que eso supone de paradoja. Como explicaba Miguel Casado, «[l]a ironía de Aníbal Núñez [...] muestra que, cuando se busca una realidad, solo se encuentran *juegos de lenguaje*» (1999: 52), y esto supone un problema filosófico, el de «la incommensurabilidad de los juegos del lenguaje» (ibíd.: 56), que solo se resuelve a través de una lógica poética, de un «pensamiento poético», aquella clase de pensamiento que solo en la poesía tiene lenguaje, porque su núcleo y su lógica es la *contradicción* (ibíd.: 79). Así, el espacio indeterminado de la radical ambigüedad de su poética (Rodríguez de la Flor, 2012: 11) es tanto vital como textual, desde su planteamiento y desde la recepción, donde se producirían también *lugares de indeterminación*, como diría Iser, pues sus poemas necesitan ser contruidos en parte por el lector.

La misma apropiación del lenguaje publicitario y «el ambiguo uso de la semántica de la publicidad» (Vives, 2008: 111) que hemos visto en el poema anterior se observan también en otros. En «Todos los desperdicios» (63-64) es constante el uso de este lenguaje, presentándose todo el poema como un anuncio («toda una extensa gama / un producto estudiado para cada / situación», o «el más moderno y fácil / procedimiento para / la estética y la higiene de la casa / rápida instalación / siga nuestro consejo nuestra marca / es símbolo en el mundo / libre de garantía», y al final «[véase nuestro catálogo]»), donde los productos que se venden son para acabar con

cualquier modo de discrepancia respecto al sistema, creando por tanto la ironía. En «Ya lo sabes, amada» (64-65) el yo poético ofrece a su amada dos alternativas de vida: evadirse y aceptar el sistema buscando el mayor placer y felicidad personal posibles, o «quedarse aquí junto a la brecha / al lado de la lucha que aún hay tiempo / de jugarse el pellejo para algo». Ante la necesidad de elegir, la segunda opción, la comprometida, solo se expone entre paréntesis, mientras que la primera se nos muestra con una serie de imágenes tentadoras («cielo exótico», «vistas al mar», «crepúsculos / íntimos», «silencios románticos», «islas privilegiadas») pero invadidas por el lenguaje de la publicidad («luna de miel», «viaje todo incluido», «crepúsculos / íntimos revisados por expertos», «con el nuevo sistema de cómodos / pagos a plazos»). «Buenas noches» (66) también está impregnado por la publicidad: «(servimos / angelitos también para las cuatro / esquinas de la cuna de sus hijos)»; a la ironía de convertirse el propio poema en anuncio, se suma la del producto que se nos ofrece, con diminutivo incluido. «Este precioso dormitorio» (71) nos muestra otra técnica publicitaria: «según el reglamento / vigente / que dispone: a), dos puntos, / fidelidad [...] b), / esa posible imagen». «Si su actual oficio no le llena» (72) ofrece cursos para «un porvenir mejor», y en «Recomendamos dulcemente» (74) el lector pasa a ser «nuestra distinguida / clientela» o «nuestros fieles parroquianos». Y, del mismo modo que lo hace con el lenguaje de la publicidad, lo hace con el lenguaje científico, que parece querer apropiarse del mundo y de la naturaleza desde su artificiosidad: en los tres poemas de «Ciencias naturales» (77-80) podemos ver ese uso irónico, subversivo, del lenguaje científico: «el aparato digestivo consta / cada día de más vísceras / secretoras de jugos contra la mala leche».

La subversión de otros modelos de discurso destaca la utilización del lenguaje como elemento manipulador, y puede interpretarse como una modalidad de metapoesía, un subtipo de *metapoesía social* en la tradición de los poetas del 50 (Sánchez Torre, 1993: 179-260), muy distante al que practicara en sus poemarios posteriores, de un hermetismo metalingüístico, porque más allá de los temas elegidos su esencia fundamental es un lenguaje que se significa por sí mismo y deviene en tema central y origen de la única moraleja posible aquí. Como dice Vicente Vives sobre estos mismos poemas, la «capacidad crítica se dirige contra el logocentrismo del lenguaje mediante una sutil alegorización nihilista de lo poético, pues sus textos plantean una reflexión basada en su enfrentamiento con el

símbolo y los valores convencionales del código» (2008: 157). Esta poesía se podría considerar más aún como metalenguaje atendiendo a lo que dice Carlos Bousoño: «el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder» (1979: 28). Bajo esta perspectiva, el metalenguaje estaría más cerca de esta poesía de Aníbal Núñez que de aquella que habla de sí misma como medio de evasión de una realidad ante la que se sabe inútil. Es una metapoesía que podemos decir que tiene que ver con lo que Alberto Santamaría llama la «presión de la realidad», característica de una nueva modalidad de compromiso poético. Esta presión de la realidad «provoca que el poema termine por *desconectar* el sentido presente del lenguaje, es decir, el sentido cerrado y unívoco de la palabra como mercancía lingüística, para *reconectarlo* con el devenir de los sucesos del mundo» (2009: 28), de ahí la ironía y la ambigüedad propias de estos poemas.

FÁBULAS Y MITOS

Otro elemento que se podría considerar didáctico es el uso de la fábula y el mito, como he dicho antes. Pero en una época de mistificación Aníbal Núñez tiende a presentarnos fábulas que solo muestran ambigüedad, donde la moraleja (si es que la hay) no está en el uso de la fábula, sino en el uso irónico que se hace de ella, la burla de la fábula y la desmitificación del mito. Comenzaré, para explicarme, trayendo el último poema de *Definición de savia*, escrito por Núñez pocos años después que la obra que nos ocupa, en 1974:

INUTILIDAD DEL POETA DIDÁCTICO

LA rosaleda del chalé mantiene
relaciones cordiales con la baja
maleza del camino

Esto bastaba
para hacer una fábula, un cuento edificante
sobre la abolición de las barreras
sociales por amor. Añadiríamos
que una abeja dorada es la correveidile
y que sin que lo sepa el jardinero

ha brotado un rosal al otro lado
 La sola exposición de estos detalles
 de por sí moraliza: de su mera
 contemplación surgió la moraleja,
 la urgencia de escribirla
 y un precoz sentimiento de sonrojo
 intentando variar sin conseguirlo
 el vuelo de la musa moralista

Esperemos...
 que el lastre de verdad que la corona
 la haga precipitarse y vuele libre
 cuando haya perdido la cabeza
 ...sentados (176).

Desde el título nos ofrece ya su punto de vista: no es lo suyo la fábula moralista ni la moraleja, sino más bien, como en este poema, el desentrañar, destapar la materia moralizadora, haciendo así que pierda su eficacia y se desactive, invirtiendo su sentido. Como dice Jesús Muñoz Morcillo, «[d]e esta contradicción deliberada surge el verdadero talante didáctico de la poesía de A. N.» (2009). Y es que, como Muñoz Morcillo explica con claridad, Aníbal Núñez «utiliza» los poetas didácticos de la antigüedad no solo como una intertextualidad con pretensiones de homenaje, sino que «hace uso de los mensajes de estos poetas, les deja hablar a través de su sintaxis mediante una dicción entrecortada y retroactiva con tendencia al encabalgamiento estructural, de tal suerte que el poema, pertrechado de figuras híbridas generadas por la distribución del material lingüístico, reduce el contenido original a una negación paradójica» (ibíd.).

Si Castellet decía en el prólogo a *Nueve novísimos* que

[l]a cultura de los medios de información de masas presupone, en una sociedad alienada —y todas lo son, las del Este y las del Oeste, mientras no se demuestre lo contrario—, la creación constante de mitos, no solo por su poder de alcanzar a millones de personas de una manera prácticamente simultánea a la eclosión de los sucesos objeto de información, sino porque el impacto sugestivo del mito sigue siendo un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora de los individuos y las colectividades y esto es utilizado siempre por

los detentadores del poder. [...] Nos encontramos, pues, en una época esencialmente *mítica*, mitificadora (1970: 29-30),

Aníbal Núñez va a contracorriente, pero aparentando ir a la cabeza, aunque ya lo advertía él mismo:

un servidor asume el lenguaje de la mistificación; pero no me quedo tan oreao [sic] como el ideal fabulista que larga la moraleja y ya. Si asumo ese lenguaje debe ser por eso de que un clavo saca a otro clavo; y todo eso, llamado libro de las fábulas domésticas, no es solo una denuncia, sino todo lo contrario: es una interjección endecasilábica, un ay quizá menos comprensible que el «ay» de los que detentan las tiránicas honradeces (en Chao, 1972: 45).

Veamos qué maneras tiene de romper o dar la vuelta a fábulas y mitos, en esa constante subversión de las fábulas tradicionales que deviene en «fábula irónica» (Pardellas, 2009: 151) o en *antifábula*, puesto que destila una ironía aguda y carece de moraleja (Puppo, 2007: 200).

Fábulas domésticas o de animales

La primera de ellas es la «Fábula del tigre que fue rebelde» (50). El poema está encabezado con un epígrafe que advierte: «(para uso personal)». Desde aquí comienza a romper la fábula que crea: si hace que la fábula sea de uso personal, en vez de para su expansión al público, su finalidad se pierde, se desvirtúa. En el primer verso nos encontramos con la siguiente ruptura: «Un tigre de escayola todo un símbolo / de tu paralizada trayectoria». Por un lado, el tigre no es un animal que adquiere peculiaridades humanas, que es quien protagoniza las fábulas tradicionales, sino una figura de escayola, inmóvil, incapaz de moralizar a no ser por su simbolismo, no por su acción. Pero enseguida el autor nos desvela de qué es símbolo, inutilizándolo. El protagonista de la fábula, el «tú» es solo una persona vulgar, adulatora y servil a cambio de su bienestar personal, incapaz, por tanto, de moralizar, y el tigre es solo la metáfora que constata esa inutilidad. En «Fábula del perro policía» (52) hace algo parecido: el policía es en la fábula el perro, pero no como la figura de «el mejor amigo del hombre», sino por sus connotaciones de negatividad y de servilismo al poder. La metáfora del perro deviene en alegoría, al

extenderse a lo largo de todo el poema, creando una construcción alegórica muy característica de la poesía de Aníbal Núñez (Puppo, 2007): «sabueso desdentado», «tu masticar de cada día las prótesis / caninas oficiales», «un guardián celoso / del orden prepotente», «ve a lamerle el asiento dignatario», «ejercita tu rabo entre las piernas», «fiel mastín». Y si el perro es el policía, al final se introduce la amenaza del lobo: la rebelión, ya sea el poeta, los movimientos estudiantiles, etc. En «Fábula del espectador» (53) no encontramos el animal hasta el final: «oh cordero pascual para la mesa / de los omnipresentes empresarios». El símbolo sagrado es desmitificado en su recontextualización. Y tras la desacralización, ¿de qué puede ser ejemplo un animal que en la acción se caracteriza por la pasividad y en el carácter por la resignación? El espectador, el cordero, solo serviría en la fábula como ejemplo negativo.

Fábulas-cuentos infantiles

El juego con el cuento tradicional o infantil es constante en su obra, tanto en las *Fábulas* como en el resto, como veremos. En «Caperucita roja» (58-59) nos dice que el lobo no se hubiera comido a Caperucita si hubiera hecho caso a «todas las radios de la vecindad», que tenía «hasta el olor a bosque que tanto le gustaba / en la pasta dental» y, haciendo un ejercicio de realismo, que «el final (y eso es lo malo) / de todas formas fue feliz». En este caso la hiperabundancia de diminutivos delata el carácter irónico del cuento: «tarrito de miel», «abuelita», «quietecita en casita», «golpecitos». En «Aquí os quisiera ver astuto gato» (61) opone los personajes del cuento clásico («gato / con botas», «pulgarcito», Hansel¹⁵: «cuántas migas dejaste en el camino»), que representan la astucia y la inteligencia, a los nuevos héroes importados («batman», «supermán», «james bond»), caracterizados por la fuerza y la tecnología: «alas supersónicas», «radares», «i.b.emes», «expertos en karate, adiestrados en lucha submarina». Aunque al final, a pesar de la desigualdad en la comparación entre mitos, en la que los nuevos héroes del capitalismo de EE. UU. parecen tan superiores, deja lugar a la esperanza: «hay rumores / de que en un país remoto del oriente / ocurre exactamente lo contrario», refiriéndose posiblemente al Vietnam

15 Dentro de los «Poemas inéditos sueltos», hay uno titulado «Hansel y Gretel» (Núñez, 1995, II: 82-83) en la línea de *Fábulas domésticas*.

comunista que no se deja vencer por los EE. UU. En «Buenas noches» (66) aparecen la Bella durmiente y el Príncipe azul, pero solo como imágenes convencionales, edulcoradas dentro del lenguaje publicitario. En «Otro final para el cuento de la lechera» (69-70) hace de la lechera una chica del presente: sus aspiraciones son casarse con un hombre que le resuelva la vida, y, a pesar de que el cántaro se rompe, la moraleja se trunca porque «te tiene sin cuidado [...] sabes / que hay muchos hombres en el mundo / para una buena chica como tú: bonita». «Sueña —las manos al volante—» (73) es la historia de un hombre (el caballero) que sueña con una mujer (la princesa) y que, por efecto de unas malas hierbas (posible alusión a ciertas drogas), piensa que su coche deportivo es su princesa, hasta que acaba estrellándolo contra un árbol y muriendo, «como hoy podemos ver en los diarios de la corte». La figura del Príncipe azul aparece también en «Tatuajes efímeros» (234), de *Taller del hechicero*: «Hubo un príncipe azul que nunca quiso / —otras crónicas dicen que no pudo— / reconocerlo que se tatuaba / con tinta transitoria las muñecas / con números exactos de teléfonos / nombres de campesinas y señales». En la misma obra encontramos el poema «Liliput» (233), que juega con la historia de *Los viajes de Gulliver*. En *29 poemas* encontramos a «Alicia en el país / del pan y chocolate» en la pieza que comienza con «LA PRIMAVERA DAMAS CABALLEROS» (35) y un poema que comienza «ÉRASE QUE SE ERA» (38) y que intercala un relato en primera persona con versos en mayúsculas que continúan el cuento: «yo frente a la ventana / mordiéndole las uñas a la tarde / Y UNA PRINCESA TRISTE». En *Casa sin terminar*, de 1974, se incluye un poema titulado «La hormiga y la cigarra» (182), y otro, «4» (188), donde una «Descalza Cenicienta» aparece probándose zapatos con «un afanoso calzador en vano / sucedáneo de la varita mágica».

Mitos clásicos y modernos

Cuando aparece el mito clásico en *Fábulas domésticas* no tiene un afán didáctico ni culturalista. El mito se trae a un lugar y un tiempo concretos y cercanos, con lo que abandona su esencia mítica. El mito clásico se convierte en producto de consumo o reclamo publicitario, por su exuberancia, en «Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía» (70-71) o en metáfora de la mujer que se quiere caracterizar en «Diana cazadora» (76) o en «Fumando espero al hombre que yo quiero»

(51): «como tejía Penélope / la ausencia de su hombre». Introduce también Aníbal Núñez los nuevos iconos, hechos mitos gracias a los *media*, con intención desmitificadora, y como instrumento de crítica de la realidad, como vemos también en «Fumando espero al hombre que yo quiero», donde la gran musa es «niña emancipada», harta de fumar esperando y de la represión sexual que es esa espera, y donde se introduce en mayúsculas parte de la letra de la famosa canción: «SINTIENDO ESE PLACER / DEL HUMO EMBRIAGADOR / QUE ACABA POR PRENDER LA LLAMA ARDIENTE / DEL AMOR». Es consciente Aníbal Núñez de que esto no supone una novedad: «Yo no inventé la pólvora. Por aquel entonces, el polígrafo M. V. M. andaría con lo mismo. [...] Y no olviden aquel poema de J. A. Goytisolo, “The publicity”, que ya apuntaba el tema. Y en las “Iluminaciones”, del amigo Rimbaud¹⁶ hay un “Saldo” que inaugura (?) la racha. Y en Parra y en...» (en Chao, 1972: 45). Quizás algunos temas o procedimientos no fueran originales, ni buscaran serlo, pero (y hago más las palabras de César Nicolás)

y si con el humor, si con la transgresión y subversión del texto parodiado, el discurso paródico crea un signo doble; si según Bajtin entraña un híbrido intencional de carácter dialógico, en el cual dos estilos, dos *lenguajes*, se cruzan e iluminan mutuamente, recuerdo de paso que estamos ante una estrategia históricamente decisiva para el surgimiento de nuevos géneros y formas (1997: 11).

LA FORMA ES EL MENSAJE

Formalmente, las técnicas expresivas y de creación de ambigüedad quizás no sean tan rupturistas como algunas de las que utilizaron sus compañeros de generación, pero crean el estilo personal que hace que el lector lea un poema y sepa reconocer la marca de Aníbal Núñez en la profusión de técnicas mezcladas con una fuerte potencialidad de las imágenes, cercana a veces al surrealismo. Las más

16 «M. V. M.» es Manuel Vázquez Montalbán, que escribiría «Conchita Piquer». Respecto a las *Iluminaciones*, el propio Aníbal Núñez las había traducido cuando realizó esta entrevista, y es curioso que en la «Pequeña introducción» (Núñez, 1995, II: 389-391) a esta obra utilice los mismos términos, «tiránicas honradeces», que utiliza en esta entrevista poco antes.

frecuentes son: las yuxtaposiciones¹⁷ («En la cocina en un jarrón se quema / en olor para hacerse / oh ceniza marchita / directamente al cubo de la basura / un manojito de flores / cogidas en el campo por mi hermana» [77]); la elipsis de elementos oracionales o de signos de puntuación («Sueña —las manos al volante— / con la princesa el caballero / sueña librarla de las garras / del dragón sabatino tan aburrido en casa // cruza raudo entre nubes de monóxido / de carbono el abismo / del paso de peatones salva ileso / arremetiendo audaz contra los ojos rojos / de los semáforos malignos» [ibíd.]); el hipérbaton («tu arpa bécquer gustavo adolfo el arpa» [ibíd.])¹⁸; el encabalgamiento abrupto que además de subrayar los términos encabalgados crea en muchas ocasiones dobles lecturas («es símbolo en el mundo / libre de garantía» [63], lo que permite leer que es símbolo de garantía en el mundo libre o que es símbolo —no sabemos de qué— en el mundo, libre de garantía; o: «es abatida rápida y sencilla / mente con el producto adecuado y preciso» [64]); el caso contrario lo vemos en «de la boca completa- / mente abierta veremos» [79]¹⁹); la sintaxis compleja mediante las oraciones entre paréntesis y las aclaraciones con guiones («para acabar volviendo / con una arruga más en el anzuelo / a tu tiniebla íntima / —te agarras a la almohada— / superpoblada de hojas amarillas / (nadie viene a quemarlas a incendiar / el cuarto de los trastes abrumado / de irremediables juanas / de arco a edulcorar / tus ganas / de salirte de madre / de que te salten las lunas del asediante armario)» [51]); los juegos de palabras («cabronadas urdida-s-utilmente» [45] o «cristalería sutil de los a (ca) paradores» [50]²⁰); el uso de mayúsculas en

-
- 17 «Otro de los recursos del poema es la yuxtaposición de materiales que la norma mantiene separados, la macedonia bien aderezada de elementos extraños unos a otros» (Núñez, 1995, II: 116).
- 18 La utilización precisamente del arpa de Bécquer para componer este hipérbaton es un guiño intertextual irónico en sí mismo.
- 19 El encabalgamiento en -mente, ya presente en fray Luis, se puede observar en la poesía de Juan Ramón Jiménez, en cuyas peculiaridades pudo fijarse Aníbal Núñez.
- 20 Acerca de este último ejemplo, Aníbal Núñez comenta en su trabajo «La errata considerada como figura retórica»: «propone una doble lectura a partir de la inclusión de la sílaba entre paréntesis: la segunda lectura no es rítmica, añade una sílaba al alejandrino. El paréntesis añade un componente semántico, permitiendo una simultaneidad de dos significados cuyos significantes difieren en la posesión o no de una sílaba. El ritmo alejandrino solo existe en una de las dos lecturas. La no rítmica, al no serlo se convierte en la segunda: es la marcada. Todo el poema es métrico: la ametría es una marca. Existe una relación metonímica

determinados versos («ANTES DEL MAQUILLAJE / A FONDO vigilar / la natural desecación del cutis / QUE DÉ EL TOQUE FINAL SOBRE SU NUEVO / ROSTRO ADORABLE» [65]); la creación de notas al pie que forman parte del poema («[recién llegados de los EEUU]¹ / el especial sabor que los distingue [¹*just imported from the USA*]» [68]); el uso irónico del diminutivo («cogidita del gancho varonil / tan segura te sientes en tu papel de mujercita» [69]); la unión de varias palabras en un mismo significante («doloro-sagloriosa» [49], «(lostiemposhancambiado)» [58], «parisdelafrancia» [78], «grisverdosas» [ibíd.], «escamoteocirugía» [79]); la utilización de frases hechas o citas hechas tópicos²¹ («[los últimos serán... las mujeres primero]» [54]); la repetición de palabras («puesta a punto / a punto caramelo tu adolescencia agria» [50], «del amor del amor... y cada curva» [73]); la aliteración²² y la paronomasia («su acarreo previsor de provisiones» [80]), o la introducción de elementos que pretenden ser sonoros tanto por su significante como por su significado («—ya es hora de dejar / de hacer [aplausos] tonterías» [50], o «tranquilamente el agresor. / [aplausos]» [55]).

Vista su defensa del socialrealismo y la temática de sus poemas desde esa conciencia crítica, que encontró su espacio un par de décadas después (con la poesía de la conciencia crítica de colectivos como Alicia Bajo Cero o los ligados a Voces del Extremo y otra serie de destacados poetas como Jorge Riechmann o Juan Carlos Suñén [García-Teresa, 2013]), y por otro lado una expresión que es ambigua, sigue quedando el sabor final de la anfibología. ¿Cómo verlo de otra forma si los mensajes son deliberadamente equívocos? Podemos encontrar en su obra un poema como «Irresistibles ganas de escribir un poema social» (209) que, con ese título, es en realidad más un metapoema que un poema social, o leer toda una obra

(entre mobiliario y clase social, o más bien una relación simbólica: el mueble es propio de la burguesía acaparadora) resuelta por la paronomasia existente entre los denotadores. Podía haberse no puesto el paréntesis: la cristalería está en los aparadores que están incluidos como el significante en otro, pero el paréntesis remacha la relación, la fija, incita al lector a que la tenga en cuenta» (1995, II: 154-155).

- 21 «Hasta el material de derribo lingüístico, el tópico más triste puede ser empleado, si se sabe engastar lo desgastado» (Núñez, 1995, II: 116).
- 22 En «Es que quiere quedar (Aliteración II)», Aníbal Núñez escribe: «[L]a aliteración existe fuera de esa función de *mímesis*: basta con que añada belleza al texto y/o facilite su memoria» (1995, II: 123).

gritamos / ¡Silencio!: no comprende / que el silencio sea un grito» (163). Y es que el lenguaje y la realidad son así, ambiguos, contradictorios, y así lo entiende Aníbal Núñez. En la entrevista que le hace Ramón Chao, dice sobre este último verso:

Sí, mi libro termina con la palabra *libertad*. Pero no en una invocación, sino, como creo que está claro en el poema, no escrita en y sobre el muro de la prisión. No hay palabra que más odie que la susodicha. Que su utilización por los eternamente esclavos. Duele vivir en una ciudad de proverbial habitabilidad que se está convirtiendo en un lacerante carcinoma urbano. Duele vivir en una ciudad universitaria donde tiene un enorme sentido político, en los más preocupados ambientes, el discutir un texto de, o el hacer una ficha sobre ciertos eventos medievales, y ninguno el planteamiento de la inmediatez inhabitable (no hay dónde ir, sino de bar en bar), o la reclamación de un entorno, de un biotopo que permita que, al menos, mientras vamos muriendo, no se cercene cada día el retozo del celo juvenil con sucedáneos progres. Y estos señoritos-as que forman la parte combativa de la Universidad corean colegiales: LI-BER-TAD! Para luego esconderse en sus miméticas comunas, en sus pisos donde la basura y la desidia compiten con la fosilizada bibliografía revolucionaria (1972: 45).

Si tiramos del hilo de la pequeña poética que supone este último poema de *Fábulas domésticas*, nos encontramos con que a lo largo de la obra completa de Aníbal Núñez el discurso metapoético cobra gran importancia. Por un lado, las dos poéticas (1995, II: 115-116) que podemos encontrar en sus «Escritos sobre poética»; por otro, una cantidad muy importante de poemas de contenido metalingüístico. De todo esto se puede deducir de nuevo la independencia del poema respecto al poeta y respecto al mensaje (al mundo, a la realidad) y, por lo tanto, respecto al sentido. El poema está hecho sobre todo de lenguaje, y el lenguaje (y el poema) siempre fracasa en su intento de ser realidad, no puede *ser* porque su única materia es el lenguaje y «podrás saber los nombres pero nunca / hacer de ellos un ramo» (158). El lenguaje y la realidad son elementos antagónicos, y el poeta cae del lado del lenguaje (Casado, 1999: 27-47). Como dicen Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí en su «Introducción» a la *Obra poética*, Aníbal Núñez

tuvo la conciencia más aguda de estar hecho de lenguaje, es decir, de la vida de toda su comunidad lingüística; y con esta conciencia, enúnciase su corolario: la implicación de que no hay naturaleza, individuo humano o el pez del que él nos habla, desde que existen los lenguajes, tecnologías de instrumentalización de todo lo nombrado (en Núñez, 1995, I: 10).

Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que dé una importancia extrema a todo lo que implica al lenguaje del poema, desde el propio mensaje metalingüístico, la sonoridad, el ritmo, la expresividad de los significantes, etc. Su segunda poética terminaba: «Y, finalmente, el ritmo conceptual y fónico caracterizan al poema, como no todo el mundo sabe» (Núñez, 1995, II: 116).

BIBLIOGRAFÍA

- A. M. (1970). «El social-realismo, hoy», *Triunfo*, 399, 24 de febrero, pp. 37-38.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2010). «Reglas de compromiso. Poesía para después de la batalla», en *Poesía española posmoderna*, ed. María Ángeles Naval, Madrid, Visor, pp. 37-61.
- BOUSOÑO, Carlos (1979). «La poesía de Guillermo Carnero», prólogo a Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Hiperión, pp. 11-68.
- CASADO, Miguel (1999). *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión.
- (ed.) (2008). *Mecánica del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- CASTELLET, José María (ed.) (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- CHAO, Ramón (1972). «Aníbal Núñez o la fértil ambigüedad», *Triunfo*, 507, 17 de junio, pp. 45-46.
- CHAMORRO GAY, Julián y NÚÑEZ, Aníbal (1970). «Cultura e industria», *Triunfo*, 397, 10 de enero, pp. 39-40.
- ESCUÍN, Ignacio (2013). *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea. 1990-2009*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2010). «Armoniosa destrucción. Unas notas sobre la poética musical de Aníbal Núñez», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 46. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/armondes.html>
- GALCERÁN HUGUET, Montserrat (2008). «El mayo del 68 francés y su repercusión en España», *Dossiers Feministes*, 12, pp. 77-98.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Madrid, Tierradenadie Ediciones.
- HERRERO ÁLVAREZ, Joaquín (2005). *La lírica de Aníbal Núñez*. Tesis doctoral. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t28832.pdf>
- IRAVEDRA, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso: poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED.
- KURLANSKY, Mark (2005). *1968: el año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino.
- LANZ, Juan José (2014). *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.

- MORA, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética en la literatura española actual*, Madrid, Bartleby.
- MORÁN, Carmen (2015). «“Anúnciese en el aire” (Consumo y publicidad en la obra de Aurora Luque)», *Pasavento*, vol. III, n.º 2, pp. 437-457.
- MORBY, E. S. (1952-1953). «A Footnote on Lope de Vega's *barquillas*», *Romance Philology*, VI, pp. 289-293.
- MUÑOZ MORCILLO, Jesús (2009). «El poeta didáctico en la poesía de Aníbal Núñez», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. 41. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/poemdidada.html>.
- NICOLÁS, César (1997). «Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez», *Ínsula*, 606, pp. 9-12.
- NÚÑEZ, Aníbal (1970). «Sobre el socialrealismo», *Triunfo*, 401, 7 de febrero, pp. 41-42.
- (1995). *Obra poética*, 2 vols., eds. Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Hiperión.
- PARDELLAS, Rosamna (2009). *El arte como obsesión: la obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los 70 y 80*, Madrid, Verbum.
- (ed.) (2013). «Aparente guante que sea cepo». *Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016). «Poesía y publicidad en España. Notas de asedio», *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, V, pp. 227-294.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996a). «Aníbal Núñez: una epifanía», *Ínsula*, 591, pp. 23-25.
- (1996b). *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- PUPPO, María Lucía (2006). «De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez», *Revista de Literatura*, vol. LXVIII, n.º 135, pp. 199-219.
- (2007). «La imagen como espejo de la idea: las construcciones alegóricas en la poesía de Aníbal Núñez», *Analecta Malacitana*, vol. XXX, n.º 1, pp. 573-584.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1987). «Aníbal Núñez: estética (y ética) de la mirada», *Ínsula*, 491, pp. 15-16.
- (2012). *La vida dañada de Aníbal Núñez*, Salamanca, Delirio.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (1997). «Sintaxis tridimensional», *Ínsula*, 606, pp. 13-14.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

SANTAMARÍA, Alberto (2009). *El poema envenenado. Tentativas sobre poética y estética*, Valencia, Pre-Textos.

SCHLEGEL, Friedrich (1995). *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza.

ULLÁN, José Miguel (2008). «Convencerse», en *Mecánica del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*, ed. Miguel Casado, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 15-23.

VIVES PÉREZ, Vicente (2008). *Aníbal Núñez, la voz inexpugnable*, Alicante, Universidad de Alicante.