

# La mirada extranjera de Aníbal Núñez

Autor(en): **Partzsch, Henriette**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 0

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047340>

## **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.

## La mirada extranjera de Aníbal Núñez.

Henriette Partzsch

Universität Basel

### UNA LECTURA DE CRISTAL DE LORENA (1987)

La figura retórica del écfrasis, es decir, la descripción o evocación de una obra de bellas artes en un texto, hoy día definida de manera más amplia como «la transformación de un arte visual en otra forma verbal»<sup>1</sup>, ha despertado en los últimos tiempos un interés especial entre algunos estudiosos de la poesía española del s. XX, especialmente en Estados Unidos.<sup>2</sup> El enfoque crítico correspondiente no sólo abre un marco teórico a la hora de acercarse a un determinado tipo de poema sino, al estudiar los procesos de

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 0 (primavera-otoño 2002).

<sup>1</sup> Margaret H. Persin. "La imagen del / en el texto: El écfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX", en Biruté Ciplijauskaitė, ed., *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los años 80 en España*. Madrid: Orígenes, 1990, pág. 45.

<sup>2</sup> Véanse p. e. Persin. *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg / London: Bucknell University Press / Associated University Presses, 1997, de la misma autora, "Reading Goya's Gaze with Concha Zardoya and María Victoria Atencia". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, n. 22 (1997), págs. 75-90, María Inés Zaldívar. *La mirada erótica en algunos poemas de Ana Rossetti y Gonzalo Millán*. Santiago de Chile / Barcelona: Red Internacional del Libro / Cafè Central, 1998, o bien Mary Makris. "'Mass Media' and the 'New' Ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein, Underdrawers'". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, t. 5, n. 2 (1993), págs. 237-296.

transformación de distintas manifestaciones estéticas y sus vínculos respectivos, pretende también aclarar aspectos fundamentales de la representación artística en un momento histórico concreto: «[E]l texto ekfrástico echa luz sobre sí mismo como una obra íntegra, sobre los otros textos que están presentes y ausentes simultáneamente dentro de su marco, y sobre el contexto y el carácter del diálogo que *es* en realidad la obra ekfrástica» [Persin 1997: 61]. El análisis de esta forma específica de intertextualidad parece particularmente pertinente a la hora de acercarse a la poesía del poeta salmantino Aníbal Núñez (1944-1987), ya que la relación entre pintura y poesía en su obra es particularmente estrecha, como subraya José Francisco Ruiz Casanova, haciendo hincapié en la experiencia plástica del propio poeta.<sup>3</sup>

La escritura de Aníbal Núñez arranca en los años 60, en plena época novísima, con la publicación en edición no venal de 29 poemas en 1967, en colaboración con Ángel Sánchez.<sup>4</sup> La prestigiosa colección *Ocnos* edita su siguiente poemario, *Fábulas domésticas*, en 1972. Pero a pesar de esta entrada prometedor en el mundo de las letras –apoyada por Manuel Vázquez Montalbán–, la poesía de Núñez tiene escasa repercusión, y su autor luchará prácticamente durante toda su vida con la dificultad de encontrar posibilidades de publicar.<sup>5</sup> Su poesía sólo es acogida en una de las antologías de la época, *Poetas españoles poscontemporáneos*, de José Batlló.<sup>6</sup> No obstante, ya en el año de su muerte empieza la «recuperación» de su nombre y obra. Mari Pepa Palomero incluye a Núñez en su

---

<sup>3</sup> Véase José Francisco Ruiz Casanova. "Sintaxis tridimensional". *Ínsula* 606 (junio 1997), págs. 13-14.

<sup>4</sup> Para la bibliografía de Núñez véanse las notas respectivas en Aníbal Núñez. *Obra poética*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. 2 vols. Madrid: Hiperión, 1995.

<sup>5</sup> Véase el estudio introductorio de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, *ibíd.*, pág. 17s. Ángel L. Prieto de Paula intenta matizar la noción del poeta marginado, véase su artículo "Aníbal Núñez: Una epifanía". *Ínsula* 591 (marzo 1996), págs. 23-25. Cf. también César Nicolás. "Poesía y recepción: El caso de Aníbal Núñez". *Ínsula* 606 (junio 1997), págs. 9-12.

<sup>6</sup> José Batlló, ed. *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona: El Bardo, 1974.

antología panorámica *Poetas de los 70*<sup>7</sup>. En 1995 se publica su obra poética en Hiperión, Ángel L. Prieto de Paula le dedica varias páginas de su libro *Musa del 68*<sup>8</sup> en 1996, Miguel Casado edita un dossier especial en *Ínsula* en la ocasión del décimo aniversario de la muerte del poeta y publica en 1999 el conjunto de sus lecturas de la obra del salmantino en el volumen *La puerta azul*<sup>9</sup>. En la antología *Feroces*<sup>10</sup>, de Isla Correyero, aparece el nombre de Núñez en la lista de influencias sobre los jóvenes poetas antologados, lo votan para la antología consultada de Visor<sup>11</sup> y, finalmente, se le dedican varias páginas en el suplemento al último tomo de *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico.<sup>12</sup> Sin embargo, esta valoración creciente de la obra de Núñez dentro del mundo de las letras españolas todavía no ha despertado ningún eco en la hispanística fuera de España, como lo demuestra la ausencia del nombre del poeta en libros tan representativos como la *Historia de la poesía española del siglo XX* de Debicki<sup>13</sup> o, en el ámbito suizo, la recién publicada colección de artículos *Cien años de poesía*<sup>14</sup>.

El presente estudio de las implicaciones autorreflexivas del último texto efrástico de Aníbal Núñez, la *plaquette* póstuma

---

<sup>7</sup> Mari Pepa Palomero. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión, 1987.

<sup>8</sup> Prieto de Paula. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996, págs. 295-304.

<sup>9</sup> Miguel Casado. *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*. Madrid: Hiperión, 1999.

<sup>10</sup> Isla Correyero, ed. *Feroces. Muestra de las actitudes radicales, marginadas y heterodoxas en la última poesía española*. Barcelona: DVD, 1998.

<sup>11</sup> *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1999.

<sup>12</sup> Jordi Gracia, ed. *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico, coord., *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9/1. Barcelona: Crítica, 2000.

<sup>13</sup> Andrew P. Debicki. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997 (trad. de *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994).

<sup>14</sup> Georges Güntert et al., eds. *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern: Peter Lang, 2001.

*Cristal de Lorena*<sup>15</sup>, pretende, pues, un propósito doble: llamar la atención sobre un poeta todavía poco conocido, pero significativo y, al mismo tiempo, contribuir a un mejor entendimiento de propuestas básicas de la corriente poética española que tiene su origen a finales de los años 60.

*Cristal de Lorena* consiste de dos poemas, titulados «Cristal de Lorena» y «Cristal de Bohemia», cada uno estructurado en tres partes.<sup>16</sup> El despliegue de ambos poemas es simétrico: a la primera parte, de unos veinte versos, le sigue una segunda parte más larga, de 27 respectivamente 26 versos. Una tercera y última parte, con sus sólo cuatro versos ostensiblemente más corta que las anteriores, cierra cada uno de estos pequeños ciclos. Como advierte la noticia que acompañaba la edición póstuma, «[e]ste libro en modo alguno es el producto acabado de una voluntad, sino, antes bien, el punto de intersección en que una determinación de escritura –de sentido– halla su secante en el encuentro con un azar, supremo y absoluto en este caso, pues que se trata de la muerte» [Núñez 1995 I: 384]. Pero aun así esta *plaque* da una idea de la cuidadosa elaboración de algunos poemarios de Núñez en tanto unidades cuyas partes se reflejan mutuamente, si pensamos por ejemplo en la segunda edición de *Cuarzo* (1988)<sup>17</sup> o el apartado «Reconstrucción del laberinto» de *Alzado de la ruina* (1983).<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Cito por la edición de R. de la Flor y Pujals Gesalí, op. cit.

<sup>16</sup> Sobre las estructuras tripartitas en la obra de Núñez, véase Ruiz Casanova, art. cit.

<sup>17</sup> En su nota introductoria a esta edición, Francisco José Freire Jorge alude brevemente al planteamiento hermético del libro: “Y *Cuarzo* quería ser, en la voluntad del poeta (a/n/í/b/a/l), una manera de cristalizar la materia que presenta seis caras o facetas; un libro estructurado en seis partes; un título compuesto de seis letras” [Núñez 1995 I: 295].

<sup>18</sup> La nota preliminar de Núñez a este apartado reza así: “La II parte (“Reconstrucción del Laberinto”) está compuesto de dos series numeradas correlativamente; de modo que un poema de la segunda parte quiso aludir al que en la primera lleva su mismo número. Otras claves que conservo ayudarían al lector a entender más –no sé si mejor– esta parte II; pero prefiero ahorrárselas para que prevalezca esa apariencia hermética y a él le quepa su propia reconstrucción” [Núñez 1995 I: 243]. Para una lectura de *Alzado de la ruina*, véase el magistral artículo

La nota a pie de página que explica el título de *Cristal de Lorena* abre el marco temático de la *plaque*: «Recibían este nombre 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 reciben su nombre de las atmósferas dulcificadas y cálidas de color que pintaba Claude Lorrain, Claudio Lorena» [Núñez 1995 I: 385]. Más importante que la referencia al pintor concreto Claude Gellée (1600-1682), llamado Le Lorrain, es, sin embargo, la evocación del proceso de mirar, un enfoque subrayado y ensanchado mediante las citas francesas que encabezan cada uno de los poemas. La cita de Taine que abre «Cristal de Lorena» insiste en el carácter de construcción que tiene la reproducción artística de la naturaleza dentro del ámbito cortesano, mientras el «Assez vu» de Rimbaud al principio del segundo poema parece cuestionar el sentido de seguir mirando. No se trata, pues, de un texto efrástico en el sentido más tradicional, ya que no se recrea una obra de arte en un espacio verbal. Partiendo de aspectos de la recepción de la obra de un determinado pintor, que se podrían a primera vista considerar anecdóticos, se despliega más bien una meditación sobre las posibilidades de la percepción del mundo.

Conforme a la procedencia de la metáfora central del texto, la paisajística, esta meditación parte de la contemplación de la naturaleza, aunque al principio no se trata tanto de una contemplación pausada como de la colisión violenta entre el espectador y lo mirado, que excede las capacidades receptoras:

Lo que deslumbra hierde 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

---

de Miguel Casado. "Sea el agua quien lo diga (Una lectura de *Alzado de la ruina*)". *Ínsula* 606 (junio 1997), págs. 15-18 (también en Casado 1999: 49-73).

Los dos últimos versos de esta cita, marcados métricamente por el uso del eneasílabo yámbico en un contexto dominado por alejandrinos y endecasílabos, ya indican el distanciamiento del asombro inicial: la percepción visual del entorno no sólo requiere la visión, sino también el conocimiento. Desde un principio, se trata de un proceso activo de construcción e interpretación que transforma lo visto en paisaje, con sus elementos reconocibles. La mirada ya funciona de por sí como un cristal de Lorena:

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

Nótese la eficaz puesta en escena de las últimas huellas del deslumbramiento inicial: el alejandrino al principio de la cita, con su obvia estructura bipartida, tanto en lo sintáctico como en lo fonético, introduce un momento de calma y equilibrio. El «barniz traslúcido» va adquiriendo cuerpo mediante la exploración de los sonidos /a/ y /m/, ya presentes en la palabra «formando» y repetidos de manera insistente a lo largo de dos versos, dentro de palabras que ocupan una posición métrica destacada: «ambarino» (palabra que al mismo tiempo hace resonar «barniz»), «amortigua» y «ámbito», con un último eco en «altura». Este ambiente de sonidos matizados es destruido por la irrupción de la luz: las sibilantes y la /e/ se oponen a los sonidos anteriores. También la métrica forma parte de este «excesivo resplandor», ya que el esquema de versos regulares se rompe para dar sitio a un verso compuesto de un eneasílabo agudo y un endecasílabo. Después, en los versos finales de la primera parte, el texto gana otra vez una cierta estabilidad que, como la operación de mirar, se basa en una

dialéctica, siempre amenazada, entre lo excesivo e informe, de un lado, y la construcción y la contemplación distanciada, de otro. En este contexto, la sintaxis barroquizante de Núñez adquiere una expresividad particular; se puede leer como síntoma de las tensiones inherentes a dicha construcción:

los años  
los que atesoran son esas mieles celestes,  
si al cabo del fulgor no se desiste  
ni de la quemadura que abre el conocimiento.

Una vez establecidos estos fundamentos del proceso de mirar, la segunda parte del poema enfoca el cristal de Lorena en tanto objeto –no sin una cierta ironía fina, como muestran ya los tres primeros versos del apartado: «Filtro del entusiasmo / al mismo tiempo dulcifica / la nostalgia de no poder tenerlo». El texto explora ahora varias resonancias de la imagen central, sobre todo el vínculo entre lo cristalino y la tierra, en contraste con la mirada que se dirige hacia arriba, hacia el cielo:

Sale del corazón  
de la tierra, se asocia  
a la fidelidad de lo geométrico  
un número asignado a su conformación  
que nadie puede descifrar, lo máximo  
contar para asociar con sus otros misterios.  
Buscar abajo lo que nos permita  
mirar el cielo sin afán,  
contemplar la dureza que alarga el pensamiento...  
en la contemplación de opuestos símbolos.

Aquí, lo cristalino del vidrio hace más bien pensar en una piedra cristalina, una imagen de especial relevancia en la poesía de Núñez.<sup>19</sup> Las ideas asociadas, lo geométrico y numérico, lo misterioso del objeto cerrado en si mismo, se pueden interpretar

---

<sup>19</sup> Compárese el poema emblemático “Cuarzo” que cierra el libro del mismo título [Núñez 1995 I: 320].

como metacomentarios a la escritura poética: evocan la construcción metódica, muchas veces simétrica y hermética de los textos del poeta salmantino.<sup>20</sup> A pesar de ello, la valoración del cristal propuesta en esta segunda parte del poema queda, por lo menos, ambigua. Ya no es tanto una parte necesaria y esencial del proceso de mirar, a la manera del «barniz traslúcido» de la primera parte del poema, sino un cómplice de la alineación cotidiana. Este aspecto lo subraya una ironía fonética del texto: el «*celofán* brillante», símil del «barniz traslúcido» en la primera parte, da origen al verso «mirar el *cielo sin afán*» en la segunda.<sup>21</sup> Se trata, dicho sea de paso, de otro eneasílabo yámbico... Mientras en la primera parte la mirada se vive como epifanía que siempre lleva consigo su parte de dolor, en la segunda parte se vuelve inocua. Es una secuencia de actos repetitivos que desemboca en una rutina vigente incluso después de roto el cristal (y el verso, de igual fragilidad):

Si se quiebra –materia delicada– perdura todavía  
 como un gesto aprendido  
 cual un útil perfecto que en su función se agota.  
 Su fractura violenta  
 (imposible juntar lo que sólo fue unido)  
 no hace sino insistir en su eficacia.

Lo que en la primera parte servía para reconciliar lo sublime (en su aceptación dieciochesca) con los límites de la percepción, adquiere otra función en la segunda parte. Neutralizando los contrastes, el «filtro del entusiasmo» sustituye ahora el entusiasmo, lo que permite la instalación tranquila en un mundo sin desconciertos. No se cumple, pues, la condición necesaria, por cierto difícil, para atesorar «esas mieles celestes» de la mirada: el

---

<sup>20</sup> Esta lectura es apoyada por la aparición posterior de los términos “atributos” y “perfecto”, empleados de tal manera que entra toda su polisemia (incluyendo las denotaciones gramaticales) en el juego del texto.

<sup>21</sup> No sólo los poemas, sino también los escritos analíticos de Núñez dan amplio testimonio de la importancia que adjudicaba a la creación de sentido mediante el sonido, véase Núñez 1995 II: 117-214.

recuerdo de «la quemadura que abre el conocimiento» queda ya muy lejos.

El final de «Cristal de Lorena» parece salirse del despliegue discursivo de las partes anteriores. Su brevedad, sencillez y el apóstrofe de una destinataria no definida le dan un tono abiertamente lírico:

La piedra más perfecta, más antigua,  
es para ti, Señora:  
pulida reaparezca en los sembrados,  
retirada la nieve.

Así, la tercera parte forma un contrapunto a lo anterior. Se pliega sobre si misma, desdoblando de cierta manera la estructura de la piedra, que otra vez se vuelve objeto misterioso sin otro uso aparente que el de regalo, prenda u ofrenda, reintegrado en el tiempo cíclico de la naturaleza.

La segunda parte de la *plaquette*, «Cristal de Bohemia», dinamiza la visión más bien estática de la primera parte, al conjugar la mirada con el movimiento espacio-temporal. En los primeros versos del primer apartado del poema, dos alejandrinos separados del resto del texto, se expone la relación problemática entre la mirada y la memoria: «En el fondo del ojo el pasado se agrieta, / dormita como un pez no del todo real.» Nuestro archivo de imágenes se encuentra, pues, en una estado de continua transformación involuntaria, pero no sólo por las falacias de la memoria, sino también por la irrealidad de las mismas imágenes. El ligero malestar que produce esta situación inicia en el poema el movimiento espacial, la busca de visiones todavía no gastadas:

Ya basta con lo visto para iniciar un gesto  
de viaje.

En el trayecto algo –si no nuevo–  
refrescará los párpados.  
Volverá la pobreza de imágenes a tiempo  
con el asentimiento de las nubes,  
pobreza no por mengua:  
por acumulación de escasa fantasía.

Este «gesto de viaje», subrayado por el encabalgamiento, rompe por un momento el ritmo de los versos; quiebra el alejandrino, como antes el cristal roto se había visualizado por la desmembración del verso en un tetrasílabo y dos heptasílabos. La energía que irradia de este intento de ruptura parece llegar hasta el verso siguiente con su final en una palabra esdrújula –en toda la *plaque*, solamente hay dos versos de esta característica. Pero no va más lejos, se restablece el régimen de versos regulares al mismo tiempo que se reconoce la inutilidad del intento, porque ya no existe un lugar nunca visto: la mirada se ahoga en el mar de imágenes continuamente (re)producidas e intercambiadas, y que finalmente llegan a hacerse más reales que la misma realidad:

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.

Imposible en este contexto no pensar en los conceptos de «hiperrealidad» y «simulacro», acuñados por Jean Baudrillard,<sup>22</sup> cuyo impacto ilustra perfectamente una escena de la novela *Small World* de David Lodge, en que un personaje comenta un viaje a Hawai de manera siguiente: «It's a place I've always wanted to visit. 'Hawaii Five-O' is one of my favourite TV programmes. I'm afraid the reality is a little disappointing. It generally is, I find, since the invention of colour television» [Lodge <sup>25</sup>1985: 285]. Lo que se opone en el texto de Núñez de cierta manera al simulacro de las imágenes, a la «acumulación por escasa fantasía», es la imaginación, estrechamente vinculada al cuerpo por las sensaciones auditiva y olfativa, y última huella del deseo como motor de toda experiencia, lo que muestra el final de la primera parte de «Cristal de Bohemia»:

---

<sup>22</sup> Véase sobre todo Jean Baudrillard. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

Imaginar por su rumor las villas,  
por un perfume montaraz las plazas  
que sabes que existían porque las deseaste.  
Demasiado lo visto para no recordarlo.

La primera parte de «Cristal de Bohemia» continúa, pues, el razonamiento de la segunda parte de «Cristal de Lorena», afilando todavía más el análisis de la situación: dado que los simulacros condicionan de entrada nuestra mirada, ya no se necesita ni siquiera un «filtro del entusiasmo» para mirar. En este sentido, el poema vuelve a la idea del «barniz traslúcido» inherente a la mirada del principio de la *plaque*, dándole, sin embargo, una interpretación muy distinta.

La segunda parte cambia por completo de tono. Por primera vez, dominan claramente los heptasílabos (17 de una totalidad de 26 versos), un recurso que sirve para crear un ritmo menos pausado y reflexivo, más sincopado por la ruptura frecuente de sintagmas a finales de verso. Este ritmo, junto con el uso de un vocabulario de resonancias religiosas y mitológicas, hace pensar en algunos himnos de Friedrich Hölderlin. En esto influye también la perspectiva: en lo anterior, el sujeto enunciativo quedaba encubierto. Los únicos indicios al respecto en «Cristal de Lorena» son el uso del pronombre personal «nos» en la segunda y el apóstrofe de una destinataria en la tercera parte; en la primera parte de «Cristal de Bohemia» reaparece la primera persona del plural en la forma verbal «podemos» y, además, se utiliza la segunda persona del singular («sabes que existían porque las deseaste»), más bien como desdoblamiento algo distanciado del yo. Ahora bien, en la segunda parte de «Cristal de Bohemia» el yo se identifica de manera enfática con un colectivo muy especial:

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.

El contraste con lo anterior no puede ser más marcado, pues este colectivo de elegidos (¿poetas bohemios? ¿sacerdotes?), luchando contra la propia aniquilación, un peligro que desde tiempos lejanos se asocia con la visión directa de lo divino, llega otra vez a la perdida dimensión de lo sublime. La idea de la lámina delante de los ojos se convierte así en un sustituto del velo que protege al mismo tiempo al creyente y el misterio de lo divino. De manera característica para la poesía de Núñez, esta capa protectora se visualiza como algo cotidiano y usado:

Herrumbre o polvo viejo  
habrán de interponerse  
entre la adoración y el oferente  
(de lo contrario víctimas seremos  
y no sus portadores).

Es consecuente que el texto se dirija en lo siguiente a un destinatario divino, rogando no sólo por el encubrimiento de lo que excede la vista de los mortales, sino también por la vuelta a una mirada inocente: el precio que se paga por acercarse demasiado a lo informe y sagrado sería, pues, la pérdida del poder constructivo de la mirada y la vuelta a un estado prácticamente infantil, en el sentido etimológico del adjetivo, es decir, incapaz de hablar. Sin embargo, no se trata de un simple retorno a una concepción mística del proceso poético, ya que en el último apartado del texto se introducen elementos que fomentan la posibilidad de una lectura crítica de lo sugerido, como por ejemplo el uso de la palabra «palio», signo bastante terrestre y concreto del poder tanto religioso como monárquico, o bien la transformación de los ojos en una masa prácticamente ciega:

Un vuelo de piedad

dispón ante la ofrenda,  
oculta la pasión  
tras la mampara tibia,  
bajo el palio traslúcido,  
mientras los ojos sean  
aún crisálidas tiernas,  
carne incierta que no ha de alimentarse  
sino de oblicuos rayos  
de claridad y sombra.

Mientras «Cristal de Lorena» explora las aporías de la mirada como un lento proceso de uso y deterioro, las dos primeras partes de «Cristal de Bohemia» oponen de manera violenta dos posiciones extremos: de un lado, la mirada se concibe como parte integrante de un mundo de simulacros; y como experiencia mística que finalmente lleva consigo la pérdida de la percepción y, junto a un propio punto de vista, de la palabra poética, de otro. La tercera parte de «Cristal de Bohemia» sugiere que no hay otra posibilidad que aceptar esta situación con lucidez, es decir, sin olvidarse de ella y partiendo de ella. A modo de conclusión, reaparece aquí un recurso que ya hemos visto varias veces: el juego métrico con equilibrios, asimetrías y transgresiones:

Lo que no dura, aquel objeto subalterno  
se hace mostrar, se oculta  
lo menos transitorio: es burla continua que mantiene  
despierta la pupila, tensa el arco.

Como hemos visto, *Cristal de Lorena* se inscribe en un discurso conscientemente autorreflexivo y, con ello, muestra características que se consideran típicas de una determinada corriente de la poesía novísima. Con todo, y a pesar de ser cierto, esta observación lleva consigo el peligro que el lema esconda precisamente lo que pretende aclarar, ya que cada clasificación tiene un efecto tranquilizador y acaba generando sus propias resonancias, a veces contrarias a las propuestas del texto en cuestión. Para entender la envergadura que tiene la autorreflexividad en el poema de Núñez, es preciso volver otra vez a su imagen central, el cristal de Lorena.

Marcel Röthlisberger describe el instrumento del mismo nombre de manera siguiente:

[T]he popular «Claude glass» which English 18th century landscape painters and travellers used for contemplating outdoor scenery is an English invention. It is a slightly convex mirror on a black foil, about 4 inches in diameter, bound up like a wallet. The convexity gathers every scene reflected in it into a tiny picture, and by reducing the colours to a lower ratio helps to determine the tonal values of the various planes, thus modifying a natural scene into a picturesque, idealized, «Claudian» view. Another variety shows the glass of the black-foiled mirror tinted with two or three colours [...]. The Claude glass is thus a simple substitute for a camera obscura. The poet Thomas Gray (1716-71) was one of the first to use it.<sup>23</sup>

El uso del cristal de Lorena se vincula, pues, a la divulgación del concepto de lo pintoresco por toda Europa. Es una herramienta en un proceso de aprendizaje<sup>24</sup> que lleva consigo, precisamente en el momento de triunfo de la industrialización, un cambio de percepción y valoración del entorno. La «naturaleza» se ve con otros ojos, y esta nueva mirada empieza a cambiar el mundo: los jardines ingleses crean una naturaleza más natural, los turistas quieren reencontrar las reproducciones de sitios conocidos con el aura del original, ora Florencia, ora el Lake District o bien Constantinopla. Con el tiempo, el filtro del cristal de Lorena se vuelve obsoleto; acaba incorporándose en la mirada, multiplicándose *ad infinitum* en las redes mediáticas, con sus posibilidades asombrosas de creación y manipulación de imágenes. *Cristal de Lorena* hace visible este proceso y sus repercusiones, que no se limitan a que hoy día los viajes a Hawai resulten algo decepcionantes. Donde ya no hay un original que se pueda reproducir o representar, sino copias que se vuelven simulacros,

---

<sup>23</sup> Marcel Röthlisberger. *Claude Lorrain. The Paintings. Vol. I: Critical Catalogue*. New Haven: Yale University Press, 1961, 41n.

<sup>24</sup> La literatura de la época muestra todavía el carácter de construcción que tiene algo que nos parece ser tan natural como el paisaje, p.ej. en las novelas de Jane Austen (especialmente *Northanger Abbey*).

el texto ecrástico se pliega sobre si mismo, mostrando su condición autorreflexiva: «Quien dice «polo norte» tanto dice / estrella como charca, recóndito o cercano.» Así pues, la autorreflexividad resulta estrechamente vinculada a los cambios que lleva consigo la mediatización del mundo. Por ello, las observaciones de Castellet a la hora de lanzar la promoción novísima no eran tan poco pertinentes como a veces se dice. El influjo de los *mass media* constatado por el crítico catalán en 1970, e identificado a menudo con una moda efímera y provocadora que gustaba de introducir elementos pop en el ámbito de la literatura, tiene mucho más envergadura que el juego con determinados motivos y temas, asociado con él. Va cambiando nuestra manera cotidiana de relacionarnos con el mundo, lo que tampoco puede dejar impertérrita a la poesía. Una forma frecuente de enfrentar esta situación es escribir en un modo nostálgico e irónico, como lo había constatado Baudrillard (1981: 17):

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu.

*Cristal de Lorena* se inserta en otra corriente que se podría describir –utilizando las palabras de Jenaro Talens– como el intento de establecer una «escritura contra simulacro».<sup>25</sup> Con todo, y coincidiendo en muchos puntos con Baudrillard, como muestra la lectura que acabamos de hacer, las propuestas de esta *plaque* van más lejos: la aceptación de la autorreflexividad engendrada por la proliferación de los simulacros no es un final resignado, sino un necesario punto de partida. Es la burla continua que mantiene despierta la pupila, tenso el arco.

---

<sup>25</sup> Jenaro Talens. "Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica". *Eutopías*, vol 56 (1994).

