



Armoniosa destrucción. Unas notas sobre la poética musical de Aníbal Núñez

Jorge Fernández Gonzalo

Universidad Complutense de Madrid
jfgvk@hotmail.com

Resumen: El presente artículo analiza el concepto de música y armonía en Aníbal Núñez a través de una de sus composiciones más conocidas. La armonía es, para Núñez, una tensión entre la dimensión escritural del poema y su realización musical, así como una ruptura de la dimensión mecánica del ritmo.

Palabras clave: Aníbal Núñez, musicalidad, armonía y destrucción, ausencia de obra

Pocos autores tan controvertidos como el poeta salmantino Aníbal Núñez (1944-1987), alejado de la línea más característica de sus compañeros generacionales, desarraigado en una sociedad que canta con especial finura, y próximo a cierta sensibilidad posmoderna a la que habría de llegar demasiado pronto. Muchos de sus recursos poéticos remiten claramente a varios de los movimientos literarios más actuales, a las líneas de combate más evidentes y definidas hoy, cuando ya contamos más de 20 años desde que el autor nos dejara, si bien su temprana *paternidad* de las muestras más arriesgadas de nuestras letras se ha perdido en el trabajoso y constante mantenimiento que requiere la historicidad literaria.

Sin la cobertura mediática que tuvieron los novísimos, ajeno de los círculos literarios y con poco o nada que añadir a la, en su día ineludible, línea de la poesía de la experiencia, la producción poética de nuestro autor está aún varada en las aguas de una literatura de los márgenes, a la espera de algún milagroso rescate que, hasta la fecha, sólo ha llegado con cuentagotas, a pesar de algunos esfuerzos más que notorios. Se trata, hoy por hoy, de uno de los poetas más difíciles de encasillar -domesticar- por la historia literaria (Casado, 1987; Rodríguez de la Flor, 1987; Nicolás, 1997). Y es que Aníbal Núñez tuvo la mala suerte de morir en tierra de nadie, o mejor dicho, en época de nadie, en un baldío año de 1987: aún no ha pasado el suficiente tiempo como para ser resucitado por la Academia, ni está tan cerca la fecha de su muerte como para que la memoria colectiva de este vertiginoso panorama literario tenga recuerdo vivo de sus andanzas. En 1987 los poetas no solían morir, ni tan jóvenes, ni tan desconocidos como Aníbal Núñez, ni en circunstancias tan inapropiadas.

Esta falta de consideración a la hora de despedirse de las glorias terrenales le ha reportado un olvido casi total de su obra. Pero nadie debe alarmarse; antes bien, habría de importarnos poco, e incluso alegrarnos, que la obra de un autor como Núñez no pertenezca a nadie más que a aquellos lectores predispuestos a la sorpresa (que no son demasiados). Su figura, borrada del panorama poético quizá por su leyenda excesivamente irreverente, aunque sin grandes aspavientos biográficos, resulta poco acorde con el amplio conocimiento y uso de la cultura clásica que maneja (cfr. Muñoz Morcillo, 2009), lo que pudo añadir una razón más para no amoldarse a los gustos de tirios y troyanos. Ni la línea de poesía de la experiencia encaja con las exigencias de Núñez, ni la metafísica ensimismada de los poetas más reflexivos, ni tampoco la fastuosa escenografía novísima. Sin embargo, de unos y otros se alimenta la poesía del autor, que sabe trocar en todo momento la aridez del pensamiento por el desparpajo callejero, la imaginaria clásica por los mitos urbanos, la fastuosidad por la ironía, en una amalgama difícilmente encasillable y, sin embargo, de impecable factura, seguida por un número indeterminado de fieles lectores, admirada por cierto sector de la crítica que no vendió sus palabras al rigor de la moda y que confirma, aún hoy, la impagable calidad artística del autor en este mundo mercantil en donde la poesía, confinada ahora a un catálogo de premios, críticas amistosas y poetas que no escribieron ni una sola línea, beneficia antes a quien enseña lo que no tiene que a aquellos que guardan celosamente el secreto de su hacer poético, antes a quien (se) vende que a quien espera el verso exacto.

Aquella música que nunca...

En estas breves páginas no tenemos la pretensión de recuperar la figura del autor o de catapultarla a un lugar distinto dentro de la convención que es la historia de la literatura. Tan sólo pretendemos dar algunas notas orientativas sobre un aspecto muy concreto: la música de los versos de Aníbal Núñez. Pero ni tan siquiera tiene cabida en nuestras pretensiones un recorrido histórico por las tonalidades de su obra, de libro en libro, lo que exigiría sin duda un trabajo más extenso. Para esta breve reseña nos interesa dar con unas mínimas claves a través de uno de sus poemas más conocidos, aquél que abre el volumen de poemas *Definición de savia* (Núñez, 1995: 151, vol. I), redactado en su versión original en 1974, y que dice así:

Aquella		música		que		nunca
acepta	su	armonía		es		armonía:
arpegios	que	se	miran	en	la	luna
trinos	que	se	regalan		al	oído
son sucia miel, no música						

Tienes		ejemplos		en		las	olas
que	saben	que		su		próxima	batida
en	el	acantilado		no	es	la	última
ni	la		mejor		de		todas
				y	en	la	lluvia
que	da	su	aroma	a	tierra		agradecida
y no puede sentirlo							

				De	la	lucha
contra		tus		propios		ídolos
nace		toda,		la		única

armonía
son
inagotable música.

celeste:
insatisfacción,

lluvia,
son

olas
melodía,

Quizá el uso de la contradicción sea el recurso que más destaque a la hora de afrontar un acercamiento a esta breve composición del poeta. La destrucción de la música es música, si bien a medida que avanzamos vemos una mayor complejidad temática, como la alusión a los propios ídolos, metáfora de las convicciones del poeta, quizá de su pasado más esteticista, más urbanita, que gracias a la estilización de este y otros poemas se contrae para dar paso a una dimensión mucho más hermética del poema, adonde la lluvia y las olas sólo representan la inconsistencia de un universo irrepresentable, la insatisfacción ante las cosas mundanas, y, sin embargo, capaces de embargarnos con su inagotable música.

Se ha hablado en numerosas ocasiones del uso de la alegoría en la obra de Aníbal Núñez (Casado, 1999; Herrero Álvarez, 2005: 486; Puppo, 2007), estrategia que serviría al poeta como reemplazo de los giros irónicos de entregas anteriores, si bien se trata de una alegoría como producción transgresora de la propia realidad del poema, alegoría por diferencia, a la manera del pensamiento de Paul de Man o de la puesta en escena de Mallarmé (el Libro como alegoría del todo), que permite sitiar los esfuerzos de la experiencia poética en los territorios de su palabra. La contradicción lógica serviría aquí de apoyo para esa pérdida de realidad, que es al mismo tiempo creación de una realidad autónoma, constreñida a las fórmulas del verbo, a su simulación, desde donde sería posible crear el mito o fábula de la propia identidad de Núñez. El poeta estaría dispuesto, por tanto, a arrancar de su poesía esa *sucia miel* del verso diáfano, confiado, de la representación ingenua. Mariano Peyrou lleva aún más lejos nuestra lectura:

“para ser, para levantarse y moverse, hay que no aceptar ser. Sólo se es en conflicto con uno mismo, con la propia idea de ser, contra la voluntad de levantarse, en *lucha contra los propios ídolos*. Las palabras que reverberan, que logran decir más de lo que significan, son las que se oponen a la corriente del lenguaje corriente y se resisten a conformarse con el significado. Tócame y no me mires, mírame y no me escuches, escúchame y no me entiendas, entiéndeme y no me entiendas, dicen las palabras armónicas mientras dicen lo que no dicen. *Son sucia miel*: Lo que vuelve a la miel sucia es su deseo de ser miel, de ser dulce. La miel de la escritura, su suciedad, es un deseo de ser brillante” (Peyrou, 2008: 98-99, en cursiva).

La escritura de Núñez no quiere brillos ni dulzuras melódicas; su música, su nueva armonía, es la destrucción de las formas melifluas de la dicción poética. Por tanto, la poesía pasa por ofrecerse como una experiencia de ruptura, de transgresión, en donde *ser* consiste en *no aceptar ser*: el sujeto no halla asideros, sus palabras pierden toda certeza (cfr. Piera, 2008). Es ésta quizá una de las señas de identidad más reconocibles de la producción poética de Núñez, quien se sirve de toda una serie de recursos a través de los cuales romper con la dimensión lógica del lenguaje, tal y como afirma Muñoz Morcillo:

“el lenguaje está sometido a una tensión entre la norma y el desafío a las reglas, lo opresivo y lo liberador; y son los elementos contra la norma los que generan ironía, humor contenido, distanciamiento dramático y esa fragmentación que establece el diálogo con el lector. Dentro de estos procedimientos contra la norma destacan los coloquialismos, la expresión arcaizante, el encabalgamiento, la ambigüedad, la sintaxis barroca, las elipsis, las digresiones y las expresiones parentéticas que generan un tipo de retracción sentimental que al mismo tiempo puede resultar emotiva por cuanto conlleva de dramatismo e insatisfacción. En los poemas se puede sentir a través de estos recursos el papel opresivo del lenguaje que expresa instrumentalización pero también el papel liberalizador expresado en el hallazgo o la sorpresa de la comunicación” (Muñoz Morcillo, 2009a).

Sin embargo, caemos pronto en la cuenta de que este breve poema introductorio no ofrece muchos de los recursos, casi todos de orden, podríamos decir, *lingüístico*, que apunta el crítico. Encontramos algún conflicto en la puntuación, una cierta complejidad metafórica, pero apenas se da cuenta de juegos de ironía, léxico arcaizante, ambigüedades, paronomasias, o de una compleja teoría sobre la nominación poética. No se trata, por tanto, de la palabra luchando contra sí misma, en una batalla perdida de antemano, en la medida en que el poema abandona el mundo de las referencias, de la utilidad, y se decanta por *alzarse de la ruina*, como señala el propio poeta en el título de una de sus entregas [1]. La palabra de los novísimos, que es la que de algún modo emerge, aunque con variaciones, en esta composición, era una palabra *troquelada*, separada del fondo de realidad al que comúnmente las palabras debieran referirse, hastiada de su propia fastuosidad, que mostraba entre sus telas la decadencia de todo lenguaje, de todo virtuosismo. Y Núñez es en muchas de sus composiciones receptivo ante este tipo de moldes lingüísticos. Sin embargo, como señala Tomás Sánchez Santiago, lo que encontramos en este poema concreto no sería tanto un problema de lenguaje examinado por las mismas formas del lenguaje, sino una sensación de *desacomodo*, desacomodo entre oír y escribir, entre la música y la representación:

“bastaría esto [*el poema que ahora comentamos*] para entender qué lejos está de alardes preciosistas -tanto como de pretensiones irracionistas- la poesía de quien no confía tanto en la perfección canónica como en un singular desacomodo a la hora de oír y de escribir -dos

operaciones que en Aníbal Núñez llegan siempre empastadas- el poema, un desacomodo que termina por proclamar como suprema contradicción de ese énfasis lingüístico la limitación de la lengua en el poema” (Sánchez Santiago, 2008: 154).

Encontramos, por tanto, una dimensión no musical del poema, que es ahora y para siempre *escritura*, no sonido, sino experiencia de la *página* y no del mundo, con lo que el poema, en tanto que creación humana, objeto específico, acaba por contradecirse a sí mismo en un juego conceptual que desencadena su propia destrucción. Y esto es *armonía*, nos dice el poeta. Por ello, Núñez no insistirá aquí en la dimensión lingüística del problema, sino que ofrecerá, a través de otros dispositivos, una experiencia de la imposibilidad de la literatura, de la insuficiencia insalvable de la expresión poética y de sus recursos, y más concretamente de la insuficiencia del poema a través de la música y de su tensión con la dimensión escritural de la obra.

Quizá esta discordancia quede explicada gracias a su peculiar actividad como traductor. Aníbal Núñez no traduce mediante un sistema de equivalencias fundado en el lenguaje, sino estacionado sobre la raíz histórica de la poesía -¿su *tono*?-; así, los poetas Rimbaud o Catulo son autores de pleno derecho de las últimas décadas del siglo XX español. Jenaro Talens se refiere a ello como *ventriloquia inversa* (2008: 189): su lenguaje, su ritmo, es el de la voz del propio Aníbal Núñez, con sus giros, sus cambios de tono, su música vacía. En cierto modo, el correlato objetivo de la poesía de Aníbal Núñez es *la escritura del otro*: el poeta salmantino es Rimbaud escribiendo «Le dormeur du val», o Valéry dando palabra a la tranquilidad marítima de la palpación del oleaje, o Catulo ante una vieja tablilla en donde relatará sus conquistas y amoríos. La traducción muestra una serie de semejanzas musicales que equiparan no el sentido, sino la experiencia de escritura, la dimensión de ruptura con su propio lenguaje, la imposibilidad misma de la poesía recreada en cada traducción [2].

Pero, ¿a qué nos referimos con esta supuesta *imposibilidad de la poesía*? Ya José Ángel Valente afirmaba que “empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir. Empieza en lo imposible” (Valente, 2008: 430). Sin embargo, es Maurice Blanchot, a quien Valente siempre siguió muy de cerca en sus reflexiones, quien ha definido más concretamente esta imposibilidad de la literatura, siempre y nuevamente bajo la estela de la poesía y del pensamiento de Mallarmé, y bajo la denominación netamente blanchotiana de dicha imposibilidad bajo el marbete de *ausencia de obra*: “con Mallarmé, la obra adquiere conciencia de sí misma, y de este modo se capta como lo que coincidiría con la ausencia de obra, ésta desviándola entonces para que no coincidiese nunca consigo misma y destinándola a la imposibilidad. Movimiento de desvío en que desaparece la obra en la ausencia de obra” (Blanchot, 1970: 649). Núñez, de igual manera, nos ofrece, resuelto en un conflicto musical, esta *ausencia de obra*, esta imposibilidad misma de la literatura, a través de un conflicto entre el sonido y la escritura. Una armonía que destruye su medida, su ritmo, en tanto que la música del poeta pone un vacío esencial en el lenguaje, una falta en las palabras, una ausencia atormentada, tensión que el poeta traduce en cada creación poética, sea o no suya.

La música y el ritmo

Hemos hablado en estas páginas de *música*; habría que marcar una diferencia con el concepto de *ritmo*. Evidentemente, el uso del ritmo en Aníbal Núñez es en muchas ocasiones defectuoso. Con cierta regularidad, el lector de su obra habrá encontrado numerosas marcas de un aparente descuido métrico, como son unas veces un mal endecasílabo travestido de diez o doce sílabas, agujereado otras por una acentuación coja, que desarma al poema y nos muestra sus andrajos mal unidos, como juego irónico de la propia escritura que se agujerea para mostrar su potencial infinito y asimismo su infinita inutilidad. La representación es así abolida no tanto porque las palabras lo digan y tiren piedras contra su propio tejado, sino porque la música se encarga de agujerear el discurso y de socavar en su tejido “intervalos de ramas”, como diría el propio autor en otra de sus composiciones (Núñez, 1995: 298, vol. I). Así, la verdad se halla a intervalos -como la líneas escritas sobre el papel-, la certeza está llena de concavidades y vanos, y el poema no deja de repetir ese mecanismo defectuoso que es la percepción, el lenguaje. 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.

El poema al que aquí aludimos, si bien responde a un cómputo más o menos clásico dentro de lo que podríamos llamar silvas de metro impar, tienta en un par de ocasiones uno de los metros más sordos para el duro oído castellano como es el eneasílabo. Curiosamente, ambos coinciden con inicio de párrafo (y, por lo tanto, uno de ellos se ve destinado a abrir la composición), por lo que hacen las veces de arranque no marcado, de despegue aún con turbulencias hasta aclimatarse al vuelo y a la velocidad, al tono y a la dicción de las palabras. Asimismo, el sistema de rimas es perfectamente audible, a pesar de que no parece responder a esquema prefijado alguno: *nunca*, *luna* y *música* preparan el oído, en la primera estrofa, para una rima arromanzada, con una poco usual ubicación en los versos impares, aunque pronto el ritmo acabe automutilándose para horadar su propia superficie textual. La rima que esperábamos para el verso 7 se ha desplazado al 8, y ha atraído hacia sí la rima siguiente, que se instala en el verso 9, formando pareado, sin el intersticio necesario para la aplicación rigurosa de la tirada arromanzada. De igual modo, y tras un breve intervalo que recupera la periodicidad del romance, el último verso, con obligada rima de cierre, se retarda

por la aparición de no uno, sino de dos versos no marcados haciendo las veces, a la manera becqueriana, de dilatación rítmica. Entonces, el ritmo se fractura, alcanza una ruptura que se ve respaldada por la defectuosa utilización de las pausas, quizá el rasgo más característico de la poesía de Aníbal Núñez. Esta caprichosa puntuación (Puppo, 2009: 174) nos remite a una tensión constante entre el orden y la desarmonía, tensión que es, como el mismo poeta ha dejado claro en las primeras líneas, *armónica* a su vez.

Porque la música no falla, o mejor dicho, al fallar sigue siendo música: hay *armonía*. La armonía también es ese espacio de incertidumbre no cumplido en la expectativa rítmica. Es el ritmo rompiéndose, distanciándose de sí mismo, la quebradura de todo orden, la caída de todos los ídolos tal y como señalábamos unas líneas más arriba.

Pocos autores distinguen entre música y ritmo; a lo sumo emplean el término de música con un aire más vago, sin pretensiones numéricas, cuantitativas y mecanicistas: huyen sólo de esa versión del ritmo que nos ha dejado la aridez de la preceptiva métrica. Sin embargo, hay músicas que existen sólo para señalar lo incompleto del poema, su inefabilidad, adonde no alcanza la concisión semiótica de la palabra [3]. La música es lo vaporoso, el perfume, el olvido. El ritmo es la contundencia del sonido, su resistencia, su memoria. Las palabras del poema tienen memoria por el ritmo, pero caen en el olvido, se desamparan, por una música que sobrepasa a todo lenguaje. Hay un momento para la evocación y otro para el recuerdo, una poesía que destruye la identidad que nos hemos forjado en la memoria, y otra que la suscribe bajo las convenciones de su propia ficción. Sin embargo, en Aníbal Núñez es tal la tensión, tal la diferencia que se abre entre la memoria y el olvido, que el poema parece escribir su propia desaparición, su propio ir desvaneciéndose en las sendas de la memoria, su propio *eco alejándose*. El ritmo, según las explicaciones más clásicas, remite al cuerpo, al placer corporal, a la respiración o al latido y sus pulsaciones. El ritmo reúne nuestro cuerpo y la poesía, enlaza nuestro aliento con el recorrido de las palabras, une las sensaciones y los pensamientos. Sin embargo, la música tiene un componente de ruptura que lleva al pensamiento hacia su propia quiebra. Blanchot habló alguna vez del *desastre*: pensamiento para la ruptura del pensamiento, el abandono de toda figura, la erosión del centro, de la verdad, de las formas.

La música de Aníbal Núñez se corresponde con este *desastre del pensamiento*: es un hueco, una cavidad que se abre en el poema, una herida hondamente sufrida en el desgarro del texto. Música cuya oquedad diciendo el mundo, insinuándolo en su majestuosa falta de sentido: la música desenreda aquello que el poeta quiere decir, da formas a lo que no tiene, desnuda aquello que carecía de cuerpo. Hace de su escritura una forma de existencia no ligada a la presencia, sino templada por su irreverencia a las formas matéricas de la realidad. Es decir: la poesía escapa a la visión, al tiempo, a la materialidad, para ocultarse en las formas del vacío, o del vaciamiento. La poesía no está presente, su palabra no está aquí, no hay nadie al otro lado que exclame: *yo*. Nada resiste a las rozaduras del tiempo, ninguna forma puede alcanzar a cifrarse cuando la música ha empezado a girar. Eso es la armonía que sobrevive cuando todo lo demás se ha hecho trizas. Hasta el poema. Hasta la poesía.

Armoniosa destrucción

En resumen, vemos a través de este breve poema de Aníbal Núñez algunas de las particularidades más conflictivas de la esencia del fenómeno poético. El poema, que es escritura, entra en tensión con la música y sus dispositivos rítmicos, lo que se traduce a su vez en un movimiento, movimiento erosionante que no conserva nunca la *mismidad* de las cosas: el oleaje cambia en cada embestida, la lluvia no puede reconocerse al bañar la tierra con su olor. La poesía, por tanto, no resiste tampoco a su escritura: es víctima de ese juego de desplazamientos y sucumbe ante su propia puesta en marcha. Es por ello que la composición de Núñez critica la materialidad del verso, y cae derrotada paradójicamente ante la propia materialidad que necesita para su aseveración. Se trata, por tanto, de una alegoría de su propia falta esencial, de la ausencia que recorre la creación poética.

El poema de Aníbal Núñez nos dice que no es música, ni escritura, sino escritura que nunca llega, que no acaba de cumplirse. Y este movimiento inverosímil de la obra que no acaba de obrar, del poema que no deja de tambalearse ante sí mismo, es un movimiento *armónico*. Esa es, por tanto, la *armonía* de Núñez, lo imposible hecho traza de escritura, el simulacro que se automutila, la experiencia de la poesía vuelta hacia sí, virando sobre su propio eje para mostrar, en su giro, la obra como obra que no llega, obra por venir, en palabras de Blanchot, en un movimiento que es, en último término, musical, armónico: la música que se destruye es música; la poesía que se suicida es poesía, el más esencial ejemplo de poesía justamente por esa imposibilidad que se hace desplazamiento, tensión melódica, armonía celeste.

Notas:

- [1] Sirva como ejemplo de una composición en donde el lenguaje tantea sus propias limitaciones la composición «Rfo», en la edición impresa del poemario *Cuarzo* (Núñez, 1995: 303):

RÍO

Para ser río al río le sobra el nombre: pierde
la historia -que de emblema lo utiliza- su cauce.
No pesca ni se baña en él el pensamiento.
Concepto es la corriente y, si canto, invoco
para el uso: «que corra, que reluzca».
Igual sucede a nubes y a bandadas: análoga
suerte le corresponde a los atardeceres.

- [2] En esta línea, cabe señalar la teoría sobre la traducción que el mismo autor hace constar en una de sus composiciones, «Lámpara china», también del poemario *Definición de savia*, en una sección titulada “Doce emblemas” (Núñez, 1995: 377, en cursiva):

LÁMPARA CHINA

Recompón los pedazos
si no sale la misma
escritura, no importa
que se sigue leyendo
la luz en las palabras...

- [3] Henri Meschonnic, quizá uno de los autores que ha estudiado el ritmo poético con mayor acierto, afirmaba la capacidad del ritmo de acabar con esa deriva infinita de sentido (Derrida): si el sentido de un texto remite a otro, y éste a otro a su vez, se crea una red infinita de textos, de implicaciones entre producciones textuales que catapultan el sentido de manera indeterminada y sin posible lectura interpretativa del mismo. Sin embargo, la función musical del ritmo no acontece en términos semióticos, conceptuales, y por lo tanto no cabría hablar de *deriva infinita*, sino de *indeterminancia*. El sentido musical es inefable, no acepta ser explicado por otro texto, y conecta el sentido con un límite no conceptual, lo detiene en un punto inaccesible (Meschonnic, 2007).

Bibliografía:

- BLANCHOT, Maurice (1970): *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila, Caracas.
- (1990): *La escritura del desastre*. Monte Ávila, Caracas.
- CASADO, Miguel (1987): «Lectura de Aníbal Núñez», *Pliegos de poesía Hiperión*, números 5-6, p. 99.
- (1999): *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*. Hiperión, Madrid.
- ed., (2008): *Mecánica del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- DE MAN, Paul (1990): *Alegorías de la lectura*. Lumen, Barcelona.
- MESCHONNIC, Henri (2007): *La poética como crítica del sentido*. Mármol/Izquierdo, Madrid.
- MUÑOZ MORCILLO, Jesús (1998): «La poesía de Aníbal Núñez», *Cuadernos del Matemático*, número 22.
- (2009): «El poeta didáctico en la poesía de Aníbal Núñez», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, marzo-junio, número 41.
- NICOLÁS, César (1997): «Poesía y recepción: el caso de Aníbal Núñez», *Ínsula*, número 606, junio, pp. 9-12.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995): *Obra poética*. Madrid, Hiperión (2 volúmenes).

PEYROU, Mariano (2008): «Ecos de Aníbal Núñez», en CASADO, Miguel, *Mecánico del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, pp. 93-101.

PIERA, Carlos (2008): «Terca piedad», en CASADO, Miguel, *Mecánico del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, pp. 33-55.

PUPPO, María Lucía (2007): «La imagen como espejo de la idea: las construcciones alegóricas en la poesía de Aníbal Núñez», *Analecta Malacitana*, Volumen XXX, número 1, pp. 573-584.

—(2009): «Huellas de Mallarmé en dos poetas salmantinos: Aníbal Núñez y Francisco Castaño», *Téleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, número 24, pp. 171-183.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1987): «Aníbal Núñez: estética y ética de la mirada», *Ínsula*, número 491, p. 16.

TALENS, Jenaro (2008): «Ventriloquias del sentido: Aníbal Núñez y la traducción», en CASADO, Miguel, *Mecánico del vuelo: en torno al poeta Aníbal Núñez*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, pp. 185-201.

VALENTE, José Ángel (2008): *Obras completas. II. Ensayos*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.

© Jorge Fernández Gonzalo 2011

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo