

En la ciudad perdida: la paradoja del espacio en la poesía de Aníbal Núñez

Isabel GONZÁLEZ GIL

isabelgsal@hotmail.com

Resumen

La ciudad está en el centro del conflicto existencial y artístico del poeta salmantino Aníbal Núñez (1944-1987). Es el espacio natural, el tema y el problema de una parte significativa de sus versos. En su obra, la ciudad aparece como el escenario de un combate perdido contra la acción del hombre moderno, que desconoce, abandona, destruye y envenena su propia morada. En este artículo se analizan tres puntos fundamentales: los espacios sagrados profanados por el hombre en la ciudad, la supervivencia de lo sagrado en la luz, y las diferentes metáforas de la ciudad, en libros como *Naturaleza no recuperable*, *Definición de savia*, *Alzado de la ruina*, *Cuarzo* y *Clave de los tres reinos*.

Palabras clave: Aníbal Núñez, espacio, ciudad, sagrado, Salamanca.

Title: In the lost city: The spatial paradox in the poetry of Aníbal Núñez

Abstract

The city is at the centre of the existential and artistic conflict of the poet Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987). The subject and the problem of a significant part of his verse is the natural space. In his work, the city appears as a stage for the lost battle against the action of modern man, who ignores, leaves, destroys and poisons his own home. This article analyses three fundamental points: the sacred spaces desecrated by man in the city, the survival of the sacred in light, and the different metaphors of the city, in books such as *Naturaleza no recuperable*, *Definición de savia*, *Alzado de la ruina*, *Cuarzo* and *Clave de los tres reinos*.

Keywords: Aníbal Núñez, space, city, sacred, Salamanca.

Índice

1. Aníbal Núñez y Salamanca o la construcción del laberinto
2. La paradoja de habitar
3. Los espacios de lo sagrado
4. Metáforas de la ciudad
5. En la ciudad perdida

1. Aníbal Núñez y Salamanca o la construcción del laberinto

Gran parte de la poesía de Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987) es inseparable de la ciudad en la que habitó durante la mayor parte de su existencia. El poeta no salió de Salamanca más que para hacer algunos viajes –casi escapadas furtivas– y no pudo abandonarla nunca. Como tantos poetas salmantinos, estableció un vínculo amoroso con ella, pero el de Aníbal fue considerablemente más paradójico, irónico y conflictivo. Fue un amor expresado mediante la sensación de impotencia, aunque exenta de dramatismo efectista, por no poder abandonarla, y el sentimiento constante de ser atrapado y subsumido por la urbe. Al poeta, como afirman Fernando R. de la Flor y Germán Labrador en su prólogo a *Estampas de Ultramar*, lentamente “la inmovilidad (esa forma consentida de penetrar en la muerte) le fue ganando, poseyéndole en la figura de lo que hemos predicado como una cristalización. Cuarzo o geoda” (Núñez 2007: 17).

La imagen de Salamanca como microcosmos, como mundo abreviado, la encontramos ya en textos barrocos (Alonso 2008). En Aníbal Núñez vuelve a aparecer la ciudad en analogía con el cosmos, sin embargo ahora problematizada. En el poema de *Alzado de la ruina* “Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad”, Aníbal nos trans-

mite la crónica de una tertulia de provincias –uno de tantos soterrados encuentros que componen la intrahistoria poética–, bajo cuyas espectrales efusiones, animadas por proyectos de viaje y recuerdos de infancia, la conversación de los allí presentes –“deseosos de volver, desesperadamente / agarrados a su halda, a la rutina / con sus tácitas convocatorias” (Núñez, 1995: 263)– gira una y otra vez en torno a la ciudad:

Y como aquí preside la impotencia en especie difusa
–iluminada estatua por los últimos rayos
como oscilante lámpara que mece la tibieza
de julio– desistimos (ah, el placer de vencerse)
y nos hacemos desistir:
no sólo de viajes a la desesperada,
también del cabotaje por las riberas íntimas
que la memoria a cada cual aporta:
se llega, en el fingido delirio que atempera
la nitidez del cielo,
hasta aducir como imposible
–con voz que no disuena del ruido de las tazas:
familiar y brillante– salir de la ciudad
que, así, se erige
en planeta ella misma, en orbe aislado,
incapaz ciertamente de ser imaginada
a orillas de otros nombres, sustraída a recintos
de parecidas leyes. (Núñez 1995: 259-260)

En su obra el poeta imagina, aunque nunca abandona la referencialidad, la ciudad en la que vive, pero al mismo tiempo es consciente de que vive en la ciudad que imagina, y de que el acto de nombrarla e imaginarla es lo que le confiere a esa pequeña ciudad de provincias una dimensión de totalidad laberíntica de la que no puede escapar, trivial y terrible a la vez. No se puede salir del cosmos, no se puede abandonar la urbe.

2. La paradoja de habitar

Al mismo tiempo, la dinámica propia del espacio urbano no hace posible una verdadera vida en ella. La ciudad, más que un tema para la poesía de Aníbal Núñez, es, sobre todo, un problema. En sus poemas aparece de manera reiterada la paradoja del hombre que, al ganar y apropiarse de un espacio, lo pierde. En el acto de habitar –en sus múltiples formas– el ser humano establece un orden y unos límites al espacio, conforma e impone una medida a la realidad, “toda la propiedad es geometría o a ella tiende” (Núñez 1995: 172), lo que convierte al acto de habitar en un problema ontológico: el hombre, para poseer, para comprender, debe trasladar el ser a un orden de realidad distinto, pero, al hacer esto, la unidad de su ser natural queda escindida. Para Aníbal, propiedad privada es sinónimo de propiedad perdida. Es una lucha perdida del hombre contra sí mismo.

Siempre que el hombre habita se produce
–y siempre que posee– la inevitable
negación de la tierra. Qué le vamos
a hacer... Lo que no puede
–tú, Madre, sí, que todo lo soportas–
soportarse es la red –qué más quisiéramos
que de hielo– tendida sobre el mapa
que corta el germinar. (Núñez 1995: 158)

Pero esta escisión, inherente al ser humano desde que aparece la consciencia, se ha llevado en la modernidad a su extremo, el mapa ha sustituido al territorio y se ha llegado a olvidar su fundamento real. El olvido ha derivado en envenenamiento y en destrucción progresiva de la vida y la belleza de la morada humana. La red de nombres, de cifras y de siglas que ha suplantado la realidad, además, impide al hombre conocer o conectar con aquello que se está destruyendo.

En "Solar edificable", el poeta, contemplando un solar abandonado en el que han comenzado a crecer cardos y amapolas, le pregunta a la Naturaleza: "¿Qué esperas? ¿Por ventura / la fecha del milagro: repentina / repoblación de trinos y savia?". Y él mismo se responde "No, no vendrá: no esperes", antes de comenzar la reflexión final del poema:

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

El antagonismo radical entre el ser humano y la realidad estructura la obra de Aníbal Núñez. Una de las figuras más repetidas es la de los profanadores o la de la "Industria de la Profanación", una entidad que excede al hecho concreto o al ser humano singular, es colectiva y abstracta, y al mismo tiempo se manifiesta como proceso. El proceso de destrucción y suplantación corre parejo al proceso de desacralización del mundo. Lo profano, por definición, se opone a lo sagrado, y es la ciudad su escenario predilecto. En el capítulo siguiente veremos las distintas formas de profanación de los espacios sagrados vinculadas a la ciudad. Aquí el término sagrado, de acuerdo con la definición de Mircea Eliade, equivaldrá siempre a "la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o pseudoreal" (Eliade 1998: 16).

3. Los espacios de lo sagrado

Lo sagrado, en sus aspectos de energía, pavor y absoluta prepotencia, tal y como los desarrollara Rudolf Otto en su obra *Das Heilige*, ha sido sentido o presentido por numerosos poetas, tanto en su relación con la divinidad como en su contacto con la naturaleza, expresándose en el arte de diferentes formas: lo sublime romántico, la oscuridad mística, el vacío en el arte oriental, etc. (Otto 2005: 95). En Núñez, el tema de lo sagrado reviste la peculiaridad de aparecer siempre como residuo y signo, como lo sagrado profanado por el hombre moderno, y se materializa en una serie de motivos: la ruina, la laceración, el desecho, etc.

La "Industria de la Profanación", cuya voz es "omnipotente" y "melodiosa", representa la razón utilitaria y la dinámica irreversible del progreso, que tan lúcida-mente expusieron Adorno y Horkheimer en su *Dialektik der Aufklärung*; al nuevo dios surgido del mito del progreso, que suplanta al primitivo sentimiento de lo sagrado del cosmos:

Podrás saber los nombres pero nunca
hacer de ellos un ramo y, de una tarde,
el ara donde muere lo que borras
del recortado mapa de hermosura
para ofrecer a un dios que siembra siglas
donde temblaba de pavor el lirio. (Núñez 1995: 158)

La profanación de la naturaleza. El primer poemario donde se manifiesta en toda su intensidad esta confrontación es *Naturaleza no recuperable*. En él, la esterilidad y la fecundidad adquieren el estatus de un drama cósmico. La sigla frente a la semilla, la semilla frente al tósigo que los hombres siembran "a voleo". La naturaleza que nos presenta Aníbal no es una naturaleza contenida, dominada, amable: es una fuerza creadora y destructora al mismo tiempo, mágica y sagrada en su implacable necesidad. Frente a ella, los residuos que la moderna técnica produce –pues nunca crea– son inmortales. En el segundo poema de "Tríptico plástico", Aníbal nos presenta con su habitual ironía dos epitafios: el de San X, muerto octogenario y el del palo del polo de naranja que San X siendo niño arroja cerca: los restos del santo, con el paso del tiempo, fueron convertidos en polvo; el palo, en cambio, fue exhumado incorrupto. "¡Milagro!", clamará Aníbal, "ha sido prueba decisiva en la triunfante canonización" (Núñez 1995: 110). En el poema siguiente Núñez nos propone una alegoría más: narra en una sucinta escena la victoria de una pequeña rana de plástico frente a una *natrix* o culebra de agua. La *natrix* devoró conforme a sus instintos a la rana, pero ésta, desde su estómago, había vencido: pese a su aspecto, color y forma, no era un manjar apto para ser digerido y, una vez que las leyes naturales corrompieron el cuerpo en el que se alojó provisionalmente, la pequeña rana de juguete salió indemne y dispuesta a resistir cuantos ataques proviniesen de las compañeras de la difunta.

El hombre, cuando se separa de la ley natural o "ciclo indefenso que del humus / al brote va y regresa" (Núñez 1995: 115), consigue superar la temporalidad, pero, por esta misma razón, sus acciones y sus artificios son estériles, infecundos. Ante el árbol de la ciencia Aníbal exclama con sorna: "¡Maldito frutal éste / que no da más que peros!" (Núñez 1995: 107).

La ciudad en los versos de Aníbal Núñez, un "Salicio que vive en el tercero izquierda", es el lugar por excelencia donde se materializa la profanación de los espacios de lo sagrado por el hombre, donde la tinta vence a la savia, la profanación se convierte en industria y los hombres en eunucos, enemigos de la fertilidad.

No están precisamente
maniatados los tercios
eunucos taladores:
injertados en sus
orugas amarillas
han tachado del mapa
la palabra arboleda
han anegado de
árida tinta yemas
cotiledones fibras
vasos cortezas haces
enveses fotosíntesis
parénquimas y tallos todos todos
los árboles los falos
erectos y frondosos
que
 abatidos
provocan en las bocas envidiosas
un fétido deshielo satisfecho. (Núñez 1995: 98)

Así, en la urbe, el poeta se encuentra con manantiales y fuentes apresados por los cimientos, aguas y espumas ponzoñosas, o aguas patentadas y registradas en los camiones, olmos supervivientes. Sólo tiene que mirar por la ventana, pues su casa da "a un jardín profanado por la prisa, / a una boca de riego violentada, / a un

árbol flagelado por los sábados, / a un puré de residuos / al reino que alquilaron los pastores / que vendieron al lobo los rebaños..." (Núñez 1995: 153).

La profanación surge del que no sabe o no quiere ver, del que olvida que "cada tronco de árbol corresponde / de un elfo a la morada" (Núñez 1995: 94) o que "el agua es una casa / la casa de los peces / la casa de las algas / la casa del insecto / la casa de cristales..." (Núñez 1995: 163). Y de todos aquellos a los que su concepción antropocéntrica del mundo les impide ver al resto de seres que habitan en él. Es el caso del enterrador de "El agua más pura", el cual, irónicamente, al hundir en el barro del camposanto su azada, no advierte los beleños que con ella derriba, dándole más material a las Parcas que allí trabajan.

Las redes, los mapas, los trazados, los límites, representan en Aníbal Núñez la Vanidad (*sic*) del hombre, frente a la naturaleza que no pretende poseer lo que ya tiene. "Una alondra no cuenta por hectáreas" (Núñez 1995: 171); los elementos "nunca forman un cuadrado que sea su propia cárcel" (Núñez 1995: 172). De este modo ella, inconsciente de sí, no se olvida de quién es.

Las ruinas. Si en *Naturaleza no recuperable*, lo profanado era la sacralidad de la Naturaleza y de la Vida, en *Alzado de la ruina* lo arruinado son aquellas arquitecturas que, precisamente por su "inutilidad" para la vida moderna, han sido abandonadas por el hombre. Es el espacio sagrado de la ruina, en el que las moradas del orgullo humano han sido devastadas por el tiempo y el abandono.

Para María Zambrano "toda ruina tiene algo de templo; es por lo pronto un lugar sagrado. Lugar sagrado porque encarna la ligazón inexorable de la vida con la muerte: el abatimiento de lo que el hombre orgullosamente ha edificado, vencido ya, y la supervivencia de aquello que no pudo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso" (Zambrano 2005: 251).

En *Alzado de la ruina*, Aníbal Núñez describe, con la precisión de un tallador de piedra, varias construcciones salmantinas en ruinas o desaparecidas: la Casa Lys, la Mansión de Séntice, el Fuerte de la Concepción, etc. Sus restos permanecen envueltos en un halo de fantasmagoría, pues su cierre y abandono los ha transformado en mundos vedados al ser humano. Son lugares misteriosos por prohibidos, donde el *horror vacui* se manifiesta en una superabundancia de dispares espectros: irreales bestias, criaturas de piedra, ángeles o demonios, escudos, silencios, esfinges, aromas y volutas... todos ellos signos supervivientes del *mysterium tremendum* –que para Otto constituye lo sagrado–. En estos espacios el ser se manifiesta en su doble faceta salvífica y destructora, sagrada y maldita, como bendición o como maldición para el hombre (Martín Velasco 2008). El poeta empatiza con estos lugares, como ya hizo con los elementos naturales –sus únicos amigos– en *Naturaleza no recuperable*, hasta el punto de asumir en algunos poemas el punto de vista del observado:

Soy la villa de Séntice [...]
lugar bendito para quien traspasa
quedamente mi umbral
maldito para aquellos que tiran sus cartuchos
junto a mis cercas derruidas
en pos de la perdiz que viene a beber agua
de la sagrada fuente ponzoñosa
para quienes perturban su luminosa sombra. (Núñez 1995: 265)

Como dice Aníbal, para el hombre moderno estas antiguas moradas representan "un escollo, un peligroso signo de lo que no se entiende porque no se repite" (Núñez 1995: 251), frente a la reproductibilidad de los objetos y los espacios modernos ante los que puede sentirse seguro, pues no participan del misterio.

La ciudad suplantada. El proceso de olvido y destrucción corre parejo al de la suplantación de lo real, que significa en su dimensión material, como ya señalamos

antes, poner límites y cercados a la continuidad del espacio, y en su dimensión psíquica la imposición a la realidad de cifras y siglas.

En el primer poema del *Tríptico del Tormes*, "Ab urbe condita", el poeta encuentra en uno de sus paseos por la ciudad una higuera agazapada a la orilla del Tormes. La higuera es el símbolo de Salamanca, y representó en otro tiempo la fundación de una morada humana. Como Núñez nos explica en el poema, la fundación de una nueva ciudad iba antiguamente unida a la plantación de este árbol y era la condición necesaria para la creación de un espacio habitable. Entonces, según cuenta la leyenda, era considerado un árbol cuya sombra y cuya madera estaban malditas. En la actualidad, en cambio, su madera ya "no sirve / para incinerar monstruos, malamente / acaba en la escombrera entremezclada / con tejas y cimientos" (Núñez 1995: 154). Del acto simbólico generador de realidad únicamente ha persistido su imagen en un escudo, dispersa por papeleras, autobuses y bancos de la ciudad.

Te olvidaron,
la maldición subió desde tu sombra
hasta tu estampa. Era
tu condición urbana, al mismo tiempo
que fuiste condición para la ciudad que ahora
te tala y te suplanta y se suplanta
y se oculta a sí misma bajo muros
de vergüenza. (Núñez 1995: 154)

El acto ha sido normalizado y vaciado de contenido; pero, al perder su fuerza terrible, también ha dejado atrás su dimensión sagrada. Ésta era la que permitía que la ciudad fuera verdaderamente un "lugar para el descanso de los viejos / hartos de trashumancias y de heridas / taller para la savia para los jóvenes" (Núñez 1995: 154), pues le recordaba al hombre lo que había allí donde había puesto sus límites. La ciudad, Salamanca, al separarse de sus orígenes ha terminado suplantándose a sí misma.

La luz. Sólo hay un ámbito en el imaginario de Aníbal Núñez que no ha sido profanado por el hombre: la luz. Elemento imprescindible en un poeta tomado por Apolo, en Aníbal la luz nunca aparece, siempre adviene: "¡Cómo ha venido esta mañana / la luz! Menudo alarde: las montañas... / las hay azules, verdes, transparentes / (¡pero qué transparencia!) / ¿De dónde habrá salido esta imposible / nitidez de horizontes y de frisos [...]?" (Núñez 1995: 170).

El baño de luz es un suceso repentino, azaroso, que invade el paisaje urbano haciendo que todo trasparenca. Es una luz imposible, excesiva, victoriosa como en el poema "La batalla", o inexplicable como un milagro de difícil significación, ante el cual el poeta se asombra y no acierta a entender. En el encuentro del poeta con la luz se ponen de manifiesto aquellos rasgos que para Otto constituyen el sentimiento de lo sagrado en el hombre: de un lado, el pasmo, el sentimiento de criatura; del otro, la prepotencia, la energía, la superabundancia, la cólera. La luz no elimina el antagonismo ontológico irresoluble de Aníbal, pero lo rebasa. Por esa misma razón su aparición siempre es *imposible*, pero acaece. Tal vez esto nos permita entender mejor las frases con las que se inicia "Reconstrucción del laberinto", segunda serie poética de *Alzado de la ruina*: "Aquel que creyó ser llamado por su sombra / el Príncipe de la Armonía / de la luz que le ciega fue el esclavo" (Núñez 1995: 244).

4. Metáforas de la ciudad

La imagen de Salamanca en la obra de Aníbal Núñez aparece en dos modalidades contrapuestas: es ciudad doliente y ciudad que infringe dolor al poeta; es la ciudad perdida y, al mismo tiempo, la ciudad que pierde al poeta o en la que se pierde; es

la ciudad laberinto, alacena, monstruo devorador; pues la ciudad también es la sínecdoque de los hombres que la pueblan. La ciudad de Salamanca es imaginada de múltiples formas, pero quizá la metáfora más representativa de su imaginario sea la de la ciudad perdida, que da título a otra de las series poéticas de *Alzado de la ruina*. La ciudad perdida, como símbolo de la realidad perdida, la ciudad en ruinas que aún humean, es análoga a otras, como la ciudad sitiada, la ciudad tomada o la ciudad abandonada. A ella va asociada todo un rico campo semántico de la batalla y la confrontación.

5. En la ciudad perdida

Como hemos apuntado en un apartado anterior, lo que Aníbal capta en sus paseos por Salamanca son los restos de un pasado, las arquitecturas gloriosas de otros tiempos en decadencia, edificios en ruinas, monumentos, solares abandonados, los residuos vegetales y minerales; y en todos ellos, los vestigios de una vida petrificada en el instante previo a su derrota final. Ruinas vegetales (*Naturaleza no recuperable*), animales, arquitectónicas (*Alzado de la ruina*, *Definición de savia*, *Cuarzo*, *Clave de los tres reinos*). A medida que se van sucediendo sus libros de poemas, el elemento humano y el retrato de costumbres va progresivamente desapareciendo y siendo sustituido por los monumentos, las fachadas, los paisajes, los muros, las arquitecturas. Su soledad se va acentuando progresivamente en la urbe que retrataba como orbe, como planeta ella misma. Al que de niño quisiera ser arquitecto, las arquitecturas se le van imponiendo con mayor fuerza.

Quise ser arquitecto de pequeño:
me acuerdo
de la ciudad que quise llena de enredaderas
los patios de palomas las
higueras de columpios y los cuartos de
baño
con tobogán en la bañera [...].
Quise ser arquitecto quise
ahora
quisiera ser tan alto como la luna
para perder de vista tanta incongruente grúa. (Núñez 1995: 31)

Es una "estética de la ruina", como la han llamado Fernando R. de la Flor y Germán Labrador (*cf.* Núñez 2007: 20), o una estética de la decadencia, herencia tal vez de los poetas simbolistas franceses a los que tradujo. No por amor a la degradación en sí, sino porque en aquello que cae hay todavía un resto de vida, y el dolor que lo petrifica y lo vacía de sí mismo, inmovilizándolo, lo convierte en joya. Es el instante último, la sazón, el momento del cuajado, de la cristalización de la materia, en el que toda su belleza se revela, aunque sea la belleza triste y terrible del signo, de lo que es símbolo de algo cuya realidad se ha perdido.

El estado al que corresponde esta imagen es el del momento anterior a la destrucción total. La victoria ya se ha producido, la ciudad ha sido perdida, expoliada, está en ruinas, pero todavía no está muerta, sigue recibiendo las embestidas del enemigo, y resiste por el mero honor de resistir. Es una confrontación que el poeta no previó jamás y que le ha sorprendido atrapado en medio de dos bandos. Esta imagen, junto con numerosos elementos de su poética –el combatiente, el sol, la savia, la ruina, la semilla, las arquitecturas–, la encontramos en un poema a propósito del cuadro de Altdorfer *Batalla entre Alejandro y Darío en Isso*, en el que una espléndida puesta de sol –que ocupa la mitad superior del lienzo– alumbra la terrible batalla que está sucediendo en su mitad inferior. Justo en el medio del cuadro hay unas montañas. El poeta se imagina en ellas, contemplando el bellissimo crepúsculo, mientras abajo la ciudad está siendo asediada:

Y, tras la contienda, recordar
cómo con el silencio que sigue a los combates
cristaliza hasta el fango. –El pasto calcinado
tiene afán de azabache,
las ruinas humeantes prefiguran trofeos. (Núñez 1995: 353)

La dinámica propia de los elementos naturales y urbanos, su poder destructor – sobre todo el de la lluvia, la tormenta, pero también las cualidades agresivas de ciertas plantas como la ortiga–, o incluso las arquitecturas defensivas dispersas por la ciudad –los muros, los fosos, los patios– son interpretadas por el poeta como posibles signos de resistencia al hombre y su dominación. Frente a ellas, Núñez mantiene una relación ambivalente, deseando por una parte la aniquilación total: “Y tú sol / pon de luto la luz ya para siempre: / apaga y vámonos” (Núñez 1995: 117), por otra –con el orgullo del soldado que se sabe vencido–, impeliendo a lo que todavía tiene capacidad de resistencia a que no ceda ante las humillaciones: al agua: “No te dejes / usar para cantar victoria cuando / victoria significa que te humilles / a los otros que mandan los mezquinos / los que invierten explotan analizan” (Núñez 1995: 113), a la tormenta: “Chaparrón, suelta prenda / diles torrencialmente lo que han hecho / suéltales lo que hicieron que no volvieron a / coronar la cucaña ni a entrelazar las cintas / sino poner en venta el atavío” (Núñez 1995: 105); y, por último, como el combatiente del cuadro de Altdorfer, distanciándose del conflicto como aquel que se sabe en el fondo ajeno a la contienda.

Además, para Núñez, la posibilidad del canto, de la poesía, está ligada a la posibilidad de un espacio, de un hogar. Pero, a su vez, la paradoja que surge del acto de habitar tiene también su correlato en la escritura, pues incluso el lenguaje poético suplanta a la realidad que representa¹.

Y precisamente porque esta paradoja es insalvable, tanto para el espacio como para la poesía de Aníbal –de Asdrúbal–, salvo el imposible milagro, no existe victoria posible, en la ciudad perdida, en la realidad perdida, el poeta se pierde y queda atrapado para siempre.

Bibliografía

- ALONSO, Álvaro (2008): “Ciudad, teatro y cartografía: la ciudad como mundo abreviado en el Siglo de Oro”, en *Congreso Internacional Ciudades Reales y Ciudades Imaginarias en la Literatura y en las Artes* (Madrid, 5-9 de mayo de 2008).
- CASADO, Miguel (1999): *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*. Madrid: Hipérior.
- ELIADE, Mircea (1998): *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Paidós.
- HERRERO ÁLVAREZ, Joaquín (2006): *La lírica de Aníbal Núñez*. Dirigido por Mercedes López Suárez. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- MARTÍN VELASCO, Juan (2007): “Fenomenología de la religión”, en *Curso de Historia de las Religiones* (Madrid, 23 de enero). Madrid: Fundación Xavier Zubiri.
- MUÑOZ, Jesús, “La poesía de Aníbal Núñez” [en línea]. En: *La tradición clásica en Aníbal Núñez. Convivia Literaria*, 2 de diciembre de 2007. En: http://de.convivialiteraria.net/index.php?option=com_content&task=view&id=99&Itemid=101 [Consulta: 03/03/2008]. ISSN: 1862-2429.
- NÚÑEZ, Aníbal (1993): *Figura en un paisaje*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

¹ Tema que estudia en profundidad Miguel Casado en su libro sobre las poéticas de Aníbal Núñez *La puerta azul*. El lenguaje, metaforizado como un nuevo paisaje sustituto del real, supone para el hombre la mítica expulsión del paraíso edénico.

- (1995): *Obra poética I*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Hiperión.
 - (1995): *Obra poética II*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Hiperión.
 - (2007): *Estampas de ultramar*. Edición de Fernando R. de la Flor y Germán Labrador. Salamanca: Diputación de Salamanca.
 - (2007): *Cartapacios [1961- 1973]*. Edición de Fernando R. de la Flor y Germán Labrador. Béjar: If ediciones & De la luna libros.
- OTTO, Rudolf (2005): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción de Fernando Vela. Madrid: Alianza Editorial.
- ZAMBRANO, María (2005): *El hombre y lo divino*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.