

El placer del melancólico. Alegorías de la pérdida en Aníbal Núñez

Isabel González Gil¹

Recibido: 28 de septiembre de 2021 / Aceptado: 23 de febrero de 2022

Resumen. Este artículo trata sobre la relación entre melancolía y alegoría en la poesía del salmantino Aníbal Núñez (1944-1987). Partiendo de las reflexiones benjaminianas en *Das Passagen-Werk* acerca de la mirada del melancólico en la ciudad, se plantea primero el vínculo entre melancolía, entendida como emoción histórica, crítica a la modernidad y expresión alegórica, en el contexto del desarrollismo salvaje de la España los años 70. Se aborda a continuación la distinción freudiana entre melancolía y duelo, en la que el poeta, como melancólico identificado con el objeto perdido, queda él mismo dañado, “aterido”. Por último, se estudian tres imágenes alegóricas de la serie titulada “Tríptico plástico”, perteneciente al poemario *Naturaleza no recuperable*.

Palabras clave: Aníbal Núñez, Walter Benjamin, alegoría, melancolía.

[en] The Pleasure of the Melancholic: Allegories of Loss in Anibal Núñez’s Poetry

Abstract. This article aims to study the relationship between melancholy and allegory in the poetry of Aníbal Núñez (Salamanca, 1944-1987). On the basis of Walter Benjamin’s thought in *Das Passagen-Werk* about melancholic gaze in the metropolis, we first address the connection between melancholy as an historical emotion, the critique of modernity, and allegorical expression. Second, we examine the Freudian distinction between melancholy and mourning, in which the poet, as the melancholic identified with the lost object, becomes damaged. Finally, we study three allegorical images from the series “Tríptico plástico” belonging to the book *Naturaleza no recuperable*.

Key words: Aníbal Núñez, Walter Benjamin, allegory, melancholy.

Sumario: 1. Introducción. 2. Duelo y melancolía. 3. Las escenas alegóricas de “Tríptico plástico”. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas.

Cómo citar: González Gil, I. (2022). El placer del melancólico. Alegorías de la pérdida en Anibal Núñez, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 40, pp. 63-69.

1. Introducción

“El único placer que el melancólico se permite, y es poderoso, es la alegoría”², escribió Walter Benjamin en su obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). En ella, el pensador berlinés establecía las bases de la reflexión sobre la condición melancólica y la alegoría como modo de expresión, que ha gozado de gran fortuna en el pensamiento literario hasta nuestros días. En el desarrollo posterior de este tema, en *Das Passagen-Werk*, a propósito de la poesía de Baudelaire, Benjamin iba más lejos al proponer que la alegoría es la forma de ver el mundo del melancólico, conectando ambas con la estética de la modernidad y la existencia fragmentaria en la metrópolis, en el contexto de la naciente sociedad de mercado. Bajo la mirada del melancólico, decía Benjamin, todo deviene alegoría, ya que esta “ve que la existencia está bajo el signo de la ruptura y de la ruina, como el arte”, pues “ambos tienen en común la renuncia a la idea de una totalidad armónica”, en la que “el arte y la existencia profana se compenetrarían mutuamente” (2005: 338).

¹ Universidad Complutense de Madrid
Correo electrónico: migonzalezgil@ucm.es

² Para la traducción de este pasaje hemos preferido la de Juan Utrilla Trejo en *Bajo el signo de Saturno*, a partir de la lectura que hace Susan Sontag de la obra de Benjamin: “The only pleasure the melancholic permits himself, and it is a powerful one, is allegory” (1981: 24), en lugar de la versión castellana de José Muñoz Millanes en *Taurus*. Ambas se alejan de la literalidad de la frase de Benjamin, y revelan diferentes lecturas de la misma: “Ist doch Allegorie das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet” (2018: 89).

Este único *divertissement* que el escritor melancólico se concede, por tanto, no desaparece en la modernidad, como pudiera aventurarse por el ostracismo al que la proscripción romántica la relegara en favor del símbolo, sino que muta. Su apariencia extemporánea se debe en buena medida a sus sucesivas metamorfosis. La alegoría moderna, ha sugerido Jeremy Lawrance (2005), es la última de las siete edades que ha conocido esta figura dúplice³. A la estela de Benjamin, para Lawrance, el drama que caracteriza esta séptima edad es que “el intento de atribuir significados simbólicos al mundo acaba en el fracaso” (34) y que “rechaza cualquier tipología icónica convencional, obligando al poeta a establecer su propio sistema de correspondencias y significados” (34).

Si hay una obra poética en España en la que, como en Baudelaire, la mirada melancólica destile las contradicciones de la modernidad urbana, es la del salmantino Aníbal Núñez. Su muerte prematura en 1987 truncó una de las principales voces de su generación y fue el punto de partida de la recuperación crítica de su obra. “Pocas veces un hombre, en el acomodado dominio de la vida moderna y suavemente narcótica, ha sentido tan profundamente el sentido de su pérdida, de su extravío” (2012: 356), escribió Rodríguez de la Flor en su ensayo *La vida dañada de Aníbal Núñez*. El salmantino fue, tanto en el sentido benjaminiano como en el freudiano (que abordaremos en el apartado siguiente), un melancólico, ya que no solamente su temperamento podría responder a la caracterización tradicional de los hijos de Saturno: cuita, soledad, existencia errante, predisposición a la contemplación (Starobinski, 2016), sino que se trata de un poeta cuya mirada desemboca en una estética de la ruina y que hace de la alegoría expresión de la condición fragmentaria de la modernidad.

La melancolía en la obra de Núñez no puede entenderse en su plenitud sin abordar la doble dimensión biográfica (o bioliteraria) e histórica, de estado anímico individual y emoción colectiva. La melancolía reviste, por una parte, un carácter de “emoción histórica” (Svetlana Boym, 2002), que reaparece en la poesía de otros países en periodos de transición y que se ha relacionado con la manera en la que se realizó el trabajo del duelo colectivo en cada uno de ellos. Idelbar Avelar ha estudiado las “alegorías de la derrota” que caracterizaron la ficción del periodo postdictatorial chileno, como “manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido” (2000, 19-20). En Argentina, donde la dictadura se saldó mediante consenso, Christian Gundermann explica cómo los “actos melancólicos” se configuraron como actos de resistencia que participaban de un estado colectivo de trauma producto de la imposibilidad del cierre y de los efectos de vivir una “deuda no saldada”⁴ (Estévez, 2010: 18). En cuanto emoción histórica, la alegoría ha permitido tradicionalmente encauzarla, ya que “refleja aspectos vitales de la cultura circundante, y afecta no solo la expresión literaria y artística sino también todos los campos de la semiótica, la política e incluso [...] las estructuras antropológicas de la vida social” (Lawrance, 2005: 41).

¿Qué tenían en común el París de Baudelaire y una pequeña capital de provincias como Salamanca en el postfranquismo? En ambas se dejaban sentir los efectos de la modernidad triunfante. En el caso de Salamanca, los años 70 fueron la época del desarrollismo, del anhelo fervoroso de superar el retraso histórico que habían ocasionado las décadas de dictadura en España. Como ha estudiado Rodríguez de la Flor, Núñez no se sumó a la celebración del progreso, sino que, autoexcluido de uno y otro bando, tanto de la tradicional sociedad salmantina como de la intelectualidad poética, se situó en el “margen del margen” (2012: 199) y, desde esa intemperie, se posicionó como observador y testigo de todo lo que estaba siendo destruido u olvidado por el progreso. Si la prostituta o el trapero (encargado de recoger los restos, los residuos urbanos) aparecían como figuras alegóricas por las que Baudelaire sentía una especial afinidad, ya que compartían la condición de mercancía a la que estaban siendo reducidos tantos objetos, seres y obras de arte en la urbe moderna (Rodríguez, 2014: 62), Núñez se fijará en los arrollados y vencidos, en los que “sufren cerco”: los árboles talados, los hábitats naturales contaminados, las arquitecturas en decadencia, los productos naturales o las artesanías reemplazadas por sucedáneos.

Según Svetlana Boym, la nostalgia puede adoptar dos formas: restauradora (con el consiguiente cariz reaccionario) o reflexiva; esta segunda es consciente de su propia ambivalencia y contradicción interna, por lo que no pretende regresar al ayer: es la que mejor se ajusta a la posición artística y vital de Núñez y a la ironía que caracteriza su escritura.

2. Duelo y melancolía

En el artículo publicado en 1917 “Trauer und Melancholie”, Freud exploraba la distinción entre melancolía y duelo. Si bien ambos estados, para el psicoanalista, son fruto de una reacción a la pérdida de un objeto amado, se diferencian en que, mientras que en el duelo el sujeto resignifica el dolor y el vacío que experimenta ante lo perdido, en la melancolía se produce una identificación patológica con ello, de tal manera que, al perder el objeto, son tan fuertes los lazos, el *canibalismo simbólico*, que el melancólico se pierde también a sí mismo.

³ En este artículo vamos a tratar de la alegoría a la manera de Benjamin o Lawrence, como modo discursivo y no como ornamento retórico; como alegoría activa y no como *alegoresis*, o lectura alegórica (Lawrance, 2005: 17).

⁴ Para Antonella Estévez, el origen de la melancolía contemporánea en Chile “se alimenta de dos fuentes. La primera tiene que ver con los elementos comunes al sujeto contemporáneo de cualquier gran ciudad en desarrollo. A este sentimiento se le suma el duelo no asumido por el trauma de la dictadura. Crecer y desarrollarse en un país que ha vivido una experiencia política y social extrema y que ha escogido relacionarse con esa memoria desde el consenso político y la no emotividad, podría producir en nuestro sujeto un sentido de ‘deuda no saldada’, de incomodidad frente a un pasado cuya violencia se niega, generando una angustia solapada que se manifestaría en melancolía” (2010: 18).

El campo semántico de la pérdida se extiende a lo largo de toda la obra de Núñez. Su recurrencia y variedad la convierten en una de las claves interpretativas de su escritura. El verbo ‘perder’ aparece con innumerables inflexiones y sentidos diversos: “padecer un daño o ruina espiritual o corporal”, “no hallar camino ni salida”, “amar mucho o con ciega pasión a alguien o algo”, “no obtener lo que se disputa en un juego, una batalla, una oposición, un pleito”, entre otras. La pérdida está asociada principalmente a un espacio. El “locus” de la pérdida (Avelar 1999) se encarna en la ciudad de Salamanca (“ciudad perdida”), en sus rincones poblados de ruinas, de residuos, de seres olvidados: restos que deja el *ángel de la historia* en su paso devastador y que Núñez, un Salicio que “vive en el tercero izquierda” (1995: 153), contempla desolado. Su polisemia refleja la profunda y ambivalente relación que tuvo Núñez con una ciudad de la que apenas se permitió breves escapadas y a cuyo sino se sintió atado muy pronto: la ciudad perdida es, en sus versos, escenario de un combate incesante y desigual, lugar de la derrota “que aún humea” (352); es también ciudad hostil, ciudad-laberinto que pierde y en la que se pierde el poeta (cf. González Gil, 2009)⁵.

Pero la pérdida se representa también con una extensión temporal: lo perdido es el tiempo vital, no solo la infancia, un pasado mítico o una Arcadia feliz; sino también los futuros posibles, aquel que la sociedad había previsto para él o el que el poeta pudo haber sido. Es también el tiempo restaurado⁶, la nueva Edad de Oro que aún se aguarda y que en ciertas ocasiones parece vislumbrarse, como en el poema “Melancolía (Durerro)”, en el que el texto desgrana esos instantes de incierta espera para el melancólico⁷. La pérdida aparece en la forma de un futuro póstumo, de un “mañana perdido” (25) para el poeta, y alcanza también a su persona: “Mi corazón es un avión perdido/ definitivamente para quienes/ piensan que estar arriba es volar alto” (183). Lo perdido no deja de nombrarse, pero no termina nunca de nombrarse enteramente, pues el lenguaje es causa de la escisión de la armonía deseada. Como se pregunta en “Mecánica del vuelo”: “¿Perfeccionar lo inútil entretanto/ el paisaje y el ave nada hacen/ para tener un sitio en el edén?” (302).

Lo que hace de Núñez un melancólico en sentido freudiano es lo mismo que caracterizaba al soberano melancólico de Benjamin: una profunda fidelidad a las cosas. El amor por la ciudad perdida “impone/ fidelidad fatal al que por él se pierde” (259). El poeta vincula su suerte con la de la “naturaleza póstuma” (como iba a denominarse en un primer momento *Naturaleza no recuperable*), las artesanías olvidadas, las arquitecturas sagradas profanadas, en definitiva, con todo aquello que resiste, a punto de perder la batalla final, contra la máquina de apropiación y destrucción del progreso humano. En “Tríptico del Tormes”, el poeta *sella* un acuerdo con la ciudad: “Y, palma a hoja,/ estoma a poro, sello en un saludo/ áspero y firme, pese a todo firme./ un inútil acuerdo con la ciudad perdida” (155).

Si la actitud propia del duelo es la de la cita elegida de Catulo en *Casa sin terminar*: “et quod vides perisse perditum ducas” (182), lo que ves perdido dalo por perdido, la de Aníbal fue, por el contrario, la de resistir heroicamente en la pérdida, como expresará en la tercera estrofa de ese mismo poema: “Dar por perdido lo perdido sigo/ sin darlo y seguiré: desesperada/ fidelidad pratense hasta en la huesa” (182).

Como muy acertadamente ha observado Agamben en su ensayo “Los fantasmas de Eros” a propósito de la distinción freudiana, el mecanismo de la melancolía se diferencia del duelo en que en la primera no está nada claro que el objeto perdido se haya poseído alguna vez, sino que más bien se trata de un objeto inapropiable, que no se ha poseído nunca:

Desde esta perspectiva, la melancolía no sería tanto la reacción regresiva hacia la pérdida del objeto de amor como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se conduce como si hubiese ocurrido una pérdida, aunque en realidad nada se haya perdido, es porque está montando una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido y lo que no podía poseerse porque, quizá, nunca había sido real, puede pasar a ser propiedad en cuanto objeto perdido (1982: 31).

El matiz que introduce Agamben en la relación del melancólico con la pérdida es fundamental. El objeto perdido es a un tiempo real e irreal para el sujeto. Aquello que se ha perdido nunca se ha poseído efectivamente. Requiere de la propia simulación y escenificación (alegórica) del melancólico para hacer real el objeto amoroso. Es la relación afectiva del poeta la que lo hace aparecer. Este mecanismo permite entender mejor por qué el melancólico obtiene de algún modo placer en la alegoría, pues aquello que nunca se tuvo hace su aparición fantasmática a través del fragmento. La ruina permite revivir, asediar el tiempo mítico, puro, reconciliado, la unidad ausente. Un ejemplo de ello es la serie de “Tríptico del Tormes”, en *Definición de savia*, en la que el poeta encuentra en su deambular por la orilla del río objetos y seres cuyo pasado pleno contrasta su presente deteriorado, como una higuera tras un tapial: “fuiste condición para ciudad que ahora/ te tala y te suplanta y se suplanta/ y se oculta a sí misma/ bajo muros de vergüenza” (155), una antigua puerta de color azul cuya contemplación lleva a una vivencia de lo irrepetible: “hubo que estar allí y allí estuvimos; y sucumbimos casi” (155), y una “barca rota que hace agua podrida”, que ya no es capaz de llevar

⁵ Dice Rodríguez de la Flor: “No puede suponerse, como es fácil de advertir, que en lo que respecta a aquella ciudad cantada en *Alzado de la ruina* sea esa misma ciudad que todos conocemos sin arriesgarnos un punto. Se trata, en verdad, para el poeta, de otra sede, de otra topología, esta enteramente circunscrita antes que a una ‘ciudad perdida’ a lo que es la ciudad misma como espacio de la *pérdida*” (2012: 313).

⁶ A este respecto es muy significativo el título de la exposición que realizó Núñez junto a otro artista en la galería Varrón, en Salamanca, en junio de 1986: *La redención del deterioro. Ensamblajes. Aníbal y Martín* (Rodríguez de la Flor, 2012: 189).

⁷ “¿Para qué proseguir con el trabajo/ de Babel si hay señales en el cielo/ de que llega el reinado de Saturno? [...]”. “Ya no quieren saber nada tus ojos/ de las llaves del Número, que penden/ muertas de tu cintura. Ya se apaga/ el crisol. Tu mirada se ha asomado/ más allá de la bóveda celeste/ y espera que descienda de los astros/ la abolición de toda Geometría” (Núñez, 1995: 196).

al poeta a la otra orilla. Es justamente esa barca inservible la que le permite remontar por unos instantes el recuerdo. Pero el retorno al pasado es imposible, se revive únicamente a través de sus fragmentos, de esa barca “que nos cruza a la orilla del pasado imposible” (155).

Como dice en “Ruinas de San Bernardo”, de *Cuarzo*, el poeta “aterido de esperanza”/ “ve en la ruina la Ruina” (311); aquello que se perdió no ha sido propio, la armonía puede vislumbrarse únicamente a través de *cadáveres* de los que *nacen trinos* (cf. 269). Por ello, la alegoría es el único placer que el poeta melancólico se concede, sabedor por lo demás de que el regreso es imposible —su nostalgia nunca pretende ser restauradora—, pues el objeto alegórico remite en instantes prestados, recreados, a la *ocasión*⁸, a la vivencia, pero la contemplación melancólica queda muy lejos del presente místico, sus modos son el subjuntivo o el condicional. Así se advierte en el poema de *Primavera soluble* “Mapa animado con ejemplos de lo que hubiera sido”, en el que la fusión sujeto-objeto, del poeta con el mundo, casi parece sentirse, pero el modo (no deja de ser una acción hipotética) la emplaza en lo imaginario, la aboca a una imposible experiencia, salvo en la figuración del poema:

Si pura fuera la contemplación
la calle sin memoria, los quehaceres
sin referencia y ábaco
sería mirar, hacer, ser hecho, respirar luz y aire.

Ocuparían el corazón
los cúmulos, la jara.
La confusión, las venas.

Y qué gestos de árbol iba a tener la voz, la artesanía
qué fulgor de tormenta
el éxtasis de estar o de caerse qué tersura
el ser metal o pisar cieno.
Andar hubiera sido perfil de la colina
bajo la lluvia el sol:
El sol multiplicado por dos trazos de agua
los ojos los planetas habitando en el mundo... (373).

3. Las escenas alegóricas de “Tríptico plástico”

Las figuraciones de la pérdida pueblan las páginas de Núñez, y encuentran en la alegoría uno de los modos privilegiados de expresión. Estas construcciones anibalianas han sido destacadas por críticos como María Lucía Puppo y Miguel Casado. Puppo, en su artículo “La imagen como espejo de la idea. Las construcciones alegóricas en la poesía de Aníbal Núñez”, trata sobre la “función alegórica” de los poemas del salmantino, con dos grandes ejes: naturaleza y cultura, que se diversifican en imaginarios musical y arquitectónico, vegetal y acuático.

Si bien los románticos oponían la alegoría y el símbolo a partir de la relación que mantenían los dos niveles de representación⁹, en este artículo entenderemos la distinción a la manera benjaminiana, es decir, en su relación con la categoría temporal. Frente a la atemporalidad del símbolo, la historicidad de la alegoría; frente al instante místico, la visión alegórica está sumida en la fugacidad, en el vínculo con “todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido” (Benjamin, 1990: 159)¹⁰.

Los objetos alegóricos que halla Núñez en el deambular al que le movía su “dromomanía” (Rodríguez de la Flor) revisten esa condición fugaz y perecedera. Como señalaba Lawrance, en la séptima edad se produce el fracaso en el intento de atribución de significados, ya no existe una “tipología icónica convencional” (2005: 34), por lo que el poeta está obligado a “establecer su propio sistema de correspondencias” (34). Así, los objetos alegóricos que centran la atención del salmantino son frecuentemente triviales y arbitrarios, caducos, porque cualquier objeto caído se ofrece en signo al poeta.

Las alegorías de la obra de Núñez reúnen las cuatro características que propone Lawrance: la “dimensión narrable”, el “doble sentido”, el “contrapunto” (en el que ambos sentidos coexisten simultáneamente) y la “polifonía”, su carácter de “palimpsesto” (25). En esta polifonía concurren las estrategias de subversión irónica del didactismo que emplea frecuentemente el poeta. Casado explica el procedimiento alegórico: en primer lugar, aparece la descripción de un objeto o una escena “para luego —en el prescrito salto de nivel— declarar su segunda lectura” (1999, 18). Sin

⁸ Para profundizar en la noción anibaliana de “ocasión” como tiempo puro e irrepitible y las ramificaciones en su imaginario, véase: González Gil, Isabel (2013), “Una ocasión de sol. Luz, tiempo y signos en el imaginario de Aníbal Núñez”, en: Rosamna Pardellas Velay. *Aparente guante que sea cepo. Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 79-92.

⁹ También, en ese periodo, para Goethe, en el símbolo “lo particular representa a lo general no como sueño o sombra, sino como revelación viva y momentánea de lo inescrutable” (apud. Lawrance, 2005: 30); una distinción que se problematizará en la teoría contemporánea.

¹⁰ Hay que señalar que Núñez recurre también a la alegoría en su expresión más habitual, como personificación femenina de ideas abstractas: la Reina Desolación (253), la Vanidad (168), etc.

embargo, el poeta desactiva “el fondo didáctico que subyace en la estructura alegórica” (19) “al profundizar la autonomía mutua de los dos términos —el plano llamado “real” y el que le presta el sentido—” (18).

Tienen también las alegorías anibalianas una dimensión visual que se une frecuentemente a la discursiva, como es característico de esta forma de expresión según Eichel-Lojkine (2004), que tiene mucho de la *simulación* del melancólico de Agamben, de una idea expresada y escenificada mediante una dramatización irónica. Vamos a observar un ejemplo de ello en la serie de poemas “Tríptico plástico” perteneciente a *Naturaleza no recuperable*.

TRÍPTICO PLÁSTICO

I (BAR)

Oculto el bosque tras la geometría
de tablas y ensamblajes
listones y molduras bajo una tersa capa
de laminado imitación la savia
(: huérfano vino babas de cerveza
sudores fríos de sabores jóvenes...)
es recogida limpia y prontamente
por el barman lejano a la colina (110).

La primera de las escenas de este “tríptico” desacralizado se abre con los restos que ha dejado un evento reciente, probablemente festivo, una imagen habitual de una madrugada cualquiera en un bar, tras una noche concurrida. Los objetos banales y los desperdicios remiten a la noche anterior, pero la topografía recoge además otro tiempo y condición anterior de lo orgánico (el bosque, la savia, la colina) que resalta la degradación de los objetos que ahora *sirven*, banalizados, a los excesos juveniles. El breve poema retrata la distancia entre lo humano (presente a través de sus excrecencias: las babas, el sudor) y lo natural (el bosque, la savia, la colina); y la figura del barman que lo recoge “limpia y prontamente” para instalarse en el presente de la repetición, propio de la modernidad. Como señalaba Benjamin “las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo” (2005: 336).

II (EPITAFIOS)

Aquí yace San X
muerto ya octogenario:
respetemos su polvo
con oración contrita
 Por aquí
yacía también el palo
del polo de naranja que San X
tirara siendo aún niño
un caluroso día de las ánimas:
(exhumado incorrupto
¡milagro! ha sido prueba decisiva
en la triunfante canonización) (110).

El segundo de los poemas yuxtapone dos epitafios: el de un santo y el de un palo de un polo de naranja. La desacralización del título se acentúa mediante la contraposición de una reliquia sagrada, como son los restos de un hombre santo, y los de un polo de naranja. Al igual que en el poema anterior, coexisten dos momentos temporales, aquí plasmados en el presente del epitafio y el pasado en el que se produjo la escena de San X comiendo un polo y desechando su palo, así como el proceso de descomposición de ambos. Si lo natural contrastaba en el poema anterior con lo humano degradado, aquí la oposición es entre lo sagrado y lo artificial; y entre dos formas distintas de tiempo: el natural y el industrial, que resulta victorioso pese a su banalidad. Si el anhelo y el prestigio de perdurar en el tiempo estuvieron siempre asociados al ámbito de la santidad, esas propiedades son ahora producidas en serie. El plástico arrebató a lo sagrado fácilmente sus cualidades, en una falsa perduración. El carácter alegórico y no realista de la escena queda acentuado por el hecho de no otorgar nombre al santo en cuestión.

III (LA LECCIÓN)

La última riada ha dejado en los juncos
una pequeña rana de juguete
.....

“El mensaje genético
 de la culebra de agua
 pudo ser alterado:
 desde siempre
 el color clorofila
 asociado a una forma inconfundible
 anunciaba al reptil
 la hora del almuerzo
 la danza del anillo digestivo...”
 Pero fue demasiado
 fácil la caza del
 no sospechado simulacro y
 más difícil aún la digestión
 del leviatán lavable resistente a los ácidos
 que desde el vientre ajeno
 contempla del ofidio la inesperada danza
 de la muerte la dócil
 putrefacción que una
 vez concluida lo devuelve
 a la luz donde cazan
 otras culebras a las que no pudo
 la difunta avisar
 “El mensaje genético de *natrix*
 pudo ser alterado...”
 De no ser por la muerte (111).

La dimensión narrativa es más evidente aún en este tercer poema, en el que se observa bien el dinamismo propio de la alegoría. La escena, nuevamente, se presenta a través de unos restos (ya sea mediante el cadáver, la reliquia, o los humanos efluvios, los tres poemas describen un objeto viviente a través de sus indicios). En este caso, la victoria de lo artificial sobre lo natural adopta la forma de un combate singular entre una rana de juguete y una culebra de agua, que es vencida por un producto industrial. Imposible “lección” para futuras *natrix*, inermes ante un ofidio que no cumple los ciclos naturales y cuya simulación resulta mortal. El didactismo de la alegoría se revela inútil, ya que no habrá de ser aprendida por el animal.

Estas tres escenas alegóricas son objeto de un tratamiento despersonalizado, del que tanto el sujeto poético como la emoción están prácticamente ausentes, en provecho de la disposición irónica y la subversión de lo didáctico. Responden todas ellas a las características de visualidad, polifonía y arbitrariedad que caracterizan a la alegoría moderna. Los *vencidos* no pueden erigirse en símbolo por su propia trivialidad y fugacidad: se trata de restos, desechos, cadáveres, residuos. No pueden servir siquiera de provechosa lección. Se limitan a constatar la fractura. Como señalaba Benjamin, la alegoría es una “réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir” (1990, 158).

El momento que se elige para enunciar el poema, en el que todo ha pasado ya, es característico del imaginario de la derrota de Núñez, que alcanza probablemente su figuración más completa en dos textos de *Clave de los tres reinos*, que llevan por título “La batalla”. En el primero de ellos, se representa a un combatiente “vencido” y resistente, después del combate “que no previó jamás”. En el segundo de ellos, a propósito del cuadro “Batalla entre Alejandro y Darío en Isso”, de Altdorfer, se describe el escenario de una contienda, en el que el guerrero, distante de una lucha en la que se juega el mundo, contempla el atardecer, y la belleza de lo perdido, donde “las ruinas humeantes prefiguran trofeos” (353).

La escenificación irónica, aséptica, es solo una de las formas en las que se expresa el vínculo que une al sujeto con el objeto perdido. El lazo afectivo es palpable en otros pasajes de la misma obra, como puede observarse en el poema “Final”, en el que exhorta a los distintos elementos naturales a no proseguir su tarea no reconocida: “Lluvia no se merece tu caída/ hierba pronta a morir bajo las ruedas” (116), o en la serie “Viaje al agua más alta”, de *Alzado de la ruina*, en la que adopta la voz de la propia Mansión de Séntice, que resiste sin claudicar ante el deterioro del tiempo y el abandono.

4. Conclusiones

A modo de conclusión de este artículo, a través del estudio de la obra poética de Aníbal Núñez podemos reafirmar el vínculo que une la melancolía y la alegoría como modo de expresión de la discontinuidad moderna. Se trata de una forma de visión que permite al sujeto poético intuir el objeto perdido, con el que ha sellado su suerte. La alegoría anibaliana constata la fractura a través de sus signos, sin que pueda convertirse en provechosa lección, solo perpetuarse como acto de resistencia frente al progreso ciego.

El “saber alegórico” (Rodríguez de la Flor) de Núñez es el placer del melancólico, el escaso placer que se permite. Solo a través de esta experiencia puede apropiarse momentáneamente de ello, en su deambular por la urbe, espacio de combate y de pérdida, ya que, como señalaba Agamben, es un objeto que solo se posee en su condición fantasmática. Le impone un afecto al que no puede sustraerse, ni cabe dejarlo marchar para que empiece el duelo: “un amor que impone/ fidelidad fatal al que por él se pierde:/ amor que ahora desvelan las palabras” (Núñez, 1995: 259).

“La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma conjunto con otro, en el que encaja”, decía Benjamin en *El libro de los pasajes* (2005: 371). La urbe moderna, como laberinto de signos (de indicios, en terminología peirciana), se despliega como (psico)geografía incompleta, “casa sin terminar”, en la que cada rincón puede brindar una nueva ocasión al hijo de Saturno de perderse, y de hallar en sus fragmentos, como en el verso de *Alzado de la ruina*, otra “alegoría a la intemperie” (256).

5. Obras citadas

Fuentes primarias:

Núñez, Anibal (1995). *Obra poética I*. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí. Madrid: Hiperión.

Fuentes secundarias:

- Agamben, Giorgio (1982). “Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la melancolía”, trad. Ida Vitale. *Revista de la Universidad de México*, nº 11, marzo, pp. 25-33. En línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/> [Fecha de consulta: 25/09/2021].
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2018). *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. BoD – Books on Demand. En línea: <https://books.google.es/books?id=9SZfD-wAAQBAJ> [Fecha de consulta: 10/09/2021].
- Boym, Svetlana (2002). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Casado, Miguel (1999). *La puerta azul. Las poéticas de Anibal Núñez*. Madrid: Hiperión.
- Estévez, Antonella (2010). “Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo”. *Aisthesis* 47, pp. 15-32.
- Freud, Sigmund (2008). “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*, vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu.
- González Gil, Isabel (2009). “En la ciudad perdida: la paradoja del espacio en la poesía de Anibal Núñez”. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 1. En línea: <https://webs.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen01-1/textos02.htm> [Fecha de consulta: 10/09/2021].
- (2013). Una ocasión de sol. Luz, tiempo y signos en el imaginario de Anibal Núñez, en: Rosamna Pardellas Velay (ed.): *Aparente guante que sea cepo. Nuevas aproximaciones a las poéticas anibalianas*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 79-92.
- Gundermann, Christian (2007). *Actos melancólicos: formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lawrance, Jeremy (2005). “Introducción: las siete edades de la alegoría”. En Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval (eds.): *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-50.
- Olivan Santaliestra, Lucía (2004). “La alegoría en *El origen del Drama Barroco Alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del Mal* de Charles Baudelaire”. *A Parte Rei* 36. En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf> [Fecha de consulta: 25/09/2021].
- Pérez-Jean, Brigitte y Eichel-Lojkine, Patricia (eds.) (2004). *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. París: Honoré Champion.
- Puppo, María Lucía (2007). “La imagen como espejo de la idea. Las construcciones alegóricas en la poesía de Anibal Núñez”. *Analecta Malacitana*, vol. XXX, nº 1, pp. 193-204.
- Rodríguez, Romina Emilce (2014). “El proceso de alegorización en Walter Benjamin. Límites y potencialidades”. *Eikasia: revista de filosofía* 56, pp. 51-74.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2012). *La vida dañada de Anibal Núñez*. Salamanca: Editorial Delirio.
- Sontag, Susan (2007). *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo. Barcelona: Debolsillo.
- Starobinski, Jean (2016). *La tinta de la melancolía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.