

**Fragmentos de un discurso apócrifo:
el colonialismo revisitado en
Estampas de ultramar de Aníbal Núñez**

María Lucía Puppo

La mirada del poeta extranjero

Ha caído la tarde y un grupo de amigos conversa bajo la luna llena. Cuentan anécdotas, discuten sobre lugares, están haciendo proyectos de viaje:

Aunque el periplo es largo,
lejanas las regiones nombradas, convocadas,
y habrá necesidad de hacer vivaques,
ocasiones de canje y de fondeo
y aprovisionamiento: tantas que
haya un punto en que miras hoy dispares
resplandecerán juntas [...]

Estos versos pertenecen al poema "Sobre el antiguo tema de dejar la ciudad", incluido en *Alzado de la ruina*, un volumen publicado en 1983 por la editorial española Hiperión. Su autor es Aníbal Núñez (1944-1987), tal vez el poeta más desconcertante en el panorama de la poesía española del último tercio del siglo xx.

Aunque poco a poco su nombre comenzó a figurar en las historias literarias y parte de su obra ha sido recogida en las nuevas antologías del período, durante décadas el poeta de Salamanca fue un autor "de culto", conocido sólo por una selecta minoría lectora (Rodríguez de la Flor, 1997). La muerte temprana interrumpió la obra y consolidó el mito de Aníbal; a partir de entonces se multiplicaron las reseñas y las ediciones póstumas (Nicolás, 1997). En 1995 aparecieron los dos volúmenes que recogen y ordenan su obra poética dispersa, a la que se su-

man las traducciones del latín, el inglés, el francés y el portugués, e importantes escritos metatextuales.

Los conceptos generales que se aplican a otros poetas de su generación no rigen para la poesía de Núñez, que sólo ocasionalmente adhiere a las propuestas de sus coetáneos, los novísimos. Hay también referencias a un vasto repertorio cultural en su obra, pero sin la función ornativa y autoprestigiante que éste adquiere en otros poetas de los 70 (Freire Jorge, 295). Reafirmando de algún modo el incómodo lugar que le asignó el mapa de su tiempo, el sujeto poético de muchos textos de Núñez se autoidentifica con el “desplazado” y el “ajeno a la contienda” (355). En repetidas ocasiones se presenta como un visitante en un palacio antiguo o un paisaje en ruinas, convertido de pronto en “póstumo paseante por la ciudad ajena” (259). Posee la mirada implacable del extranjero que describe sin juzgar y enumera en una progresión sintagmática los objetos que el espacio ofrece a su vista (Puppo, 2006a).

Desde tiempos inmemoriales, el extranjero es “el otro” de la familia, el clan o la tribu (Kristeva, 1991). Y ante la presencia inquietante de lo Otro han existido, desde siempre, tres actitudes: hacer la guerra, construir un muro o entablar el diálogo (Kapuscinski, 2005). El campo de batalla, el castro amurallado y el encuentro de amantes o amigos frente a la naturaleza son escenarios paradigmáticos de la poesía de Núñez que posibilitan un desarrollo teatral de esas tres actitudes (Puppo, 2004). El viaje aparece en tales poemas –bajo el disfraz serio o paródico, en clave esperanzada o elegíaca– como tópico y mito.

Este trabajo propondrá un análisis de *Estampas de ultramar* (1974, 1986),¹ el poemario de Núñez que guarda una relación más íntima con la literatura viajera. Se trata de un delgado volumen –apenas ocupa veintiocho páginas del tomo I de *Obra poética*– originariamente publicado por la editorial Pre-Textos, en 1995. Según las palabras de Núñez en el prólogo al lector, antes de llegar a buen puerto el manuscrito sufrió dos naufragios, uno por la indiferencia de “la metrópoli lejana” y otro por su propio olvido, en “la precipitación de bus-

1. Los números entre paréntesis indican el año de génesis del manuscrito y la fecha de su aparición como libro, según lo establecido por Fernando Rodríguez de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, editores de la *Obra poética* de Aníbal Núñez (1995). Con respecto a los poemas citados, todos los números de página corresponden al tomo I de *Obra poética*.

car otras costas” (121). De acuerdo con esta declaración, a los avatares editoriales se le sumó la displicencia del autor, su “regusto morboso” por que el libro “se pudra en un cajón”.

Con respecto a la génesis de *Estampas...*, afirma Núñez: “Cuando salga a la luz este libro habrán pasado doce años desde que se escribiera y casi ciento veinte desde cuando parece que hubo sido escrito”. Concebido en 1974,² el poemario nace de la exploración de varias estrategias —el anacronismo, la imitación, la impostura— que confluyen en el pastiche discursivo. Ya el título del libro adelanta que el fragmentarismo signa la intertextualidad con las prosas del siglo XIX en “estas páginas náuticas, estos apuntes rápidos (como mensaje auténtico que cambió de botellas y de playas)” (121).

El objetivo de mi lectura es seguir las pistas apócrifas de esos viajes recreados por la escritura de Núñez. El trayecto implicará tomar en consideración diversos problemas que plantea el discurso poético contemporáneo, en tanto cruce de caminos donde pueden converger episodios narrados y escenas dramáticas, múltiples sujetos de la enunciación, la referencialidad histórica y la reflexión sobre el estatuto mismo de la ficción y el poema. Anima esta propuesta la convicción de que detrás de su apariencia lúdica, estos segmentos en verso de distintos relatos de viajes ofrecen una ocasión para visitar el fenómeno histórico del colonialismo, en toda su complejidad de actores y escenarios, más allá de los clichés y los estereotipos con que suele ser asociado.

Estirpe de (falsos) viajeros y exploradores

En Roma, en 1521, vio la luz *Tribagia*, un libro de viaje escrito por Juan del Encina en versos de arte mayor. Se trata de una excepción, ya que la gran mayoría de los relatos de viaje se ha escrito y se escri-

2. Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí hablan del *annus mirabilis* de 1974, pues ese año Aníbal Núñez concibió además la mayor parte del material que luego conformaría *Naturaleza no recuperable* (1972-1974, 1991), *Definición de savia* (1974, 1991), *Casa sin terminar* (1974, 1991), *Figura en un paisaje* (1974, 1992, 1993), *Taller del hechicero* (1974-1975, 1979), *Alzado de la ruina* (1974-1981, 1983), *Cuarzo* (1974-1979, 1981, 1988) y *Clave de los tres reinos* (1974-1985, 1986). Hacia 1974 el autor sólo había publicado dos libros, *29 poemas* (1967, en conjunto con Ángel Sánchez) y *Fábulas domésticas* (1972). Ese año de prodigios, en que se anunciaba la madurez de una voz poética, Aníbal Núñez cumplió treinta años.

be en prosa. A tal remoto antecedente del poemario viajero de Núñez debemos sumarle el *Libro de las maravillas del mundo* de John de Mandeville. Este texto del siglo XIV comparte otro importante rasgo con el de Núñez, la referencia a viajes apócrifos. Los especialistas han comprobado que Mandeville no viajó realmente, sino que se limitó a copiar la información obtenida por otros viajeros. Esto nos enfrenta con un aspecto importante del relato de viaje como género, el cual implica siempre un grado variable de manipulación por parte del autor. En el caso del viajero medieval, así como en el de Núñez, la impostura autoral equivale a la de un gran actor que supo aprender muy bien el papel de escritor-viajero (Carrizo Rueda, 1997b), con objetivos indudablemente muy diferentes por parte del autor del siglo XIV y el del siglo XX.³

En *Estampas...* el sujeto poético se configura como un yo diseminado en diferentes roles y nacionalidades.⁴ Los treinta y tres poemas que forman el libro exponen la voz de funcionarios, científicos, turistas, oficiales y expedicionarios del siglo XIX. Generalmente ellos asumen la enunciación desde una primera persona que supone detrás una fuerte identidad colectiva. Ese “nosotros” es el *locus* desde donde se describe y se narra, que incluye también como destinatarios del discurso a los pares blancos, europeos, civilizados. Desde este punto de vista, aquel que Mary Louise Pratt (1997) señaló como propio de los “ojos imperiales”, se va conformando el mapa colonial. En el texto de Núñez están claramente representados los grandes imperios del siglo XIX —el británico, el francés, el holandés— y sus dominios en África (Argelia) y Asia (Nueva Guinea, China, Indochina, Cochinchina, Polinesia, Georgia, Siberia, Japón). Hay dos posibles alusiones a territorios del Caribe, donde se elabora la yuca (140) y donde se alza un monumento en el cual

Colón abraza, protector, a una
mujer pequeña totalmente
desnuda, temerosa pero bella:

3. Lo interesante aquí es que el hecho de que se trate de un viaje apócrifo no significa que el de Mandeville no sea un auténtico relato de viaje, puesto que “el grado de veracidad de los autores-viajeros no puede ser tomado como criterio genérico” (Carrizo Rueda, 1997b: 36).

4. En lugar de erigirse una personalidad, la figura autoral se diluye en muchas. Este dato sitúa el texto de Núñez en las antípodas de otros relatos de viajes contemporáneos: basta pensar en el automito del escritor viajero que en el siglo XX representó Bruce Chatwin.

tan bella que nos hace
pensar –más que en las indias
desharrapadas y de líneas bastas–
en una de esas finas
encantadoras parisienses vestidas de capricho. (139)

Sin duda adquieren mayor importancia, por su recurrencia y por la variedad temática que presentan, las escenas situadas en dos ex colonias británicas, Australia y Estados Unidos. Los peligros de las selvas australianas contrastan con las maravillas que se pueden contemplar en el jardín botánico de Sydney, en poemas que se retrotraen a la etapa de exploración. Norteamérica despierta la admiración del viajero, que con sus palabras va dando color a un friso donde están presentes los indios sioux, los mustang de California, la primera casa ambulante en Chicago, las costumbres mormonas de Utah y una academia modelo en Nueva Inglaterra. De ese modo el poemario se articula en torno a centros y periferias, frecuentados por extranjeros y nativos, espectadores y observados, turistas y trabajadores.

La superficie textual se desliza sobre cauces previsible como lo son el imaginario náutico, la hipérbole que da cuenta del asombro y la actividad descriptiva del discurso. *Estampas...* opera mayormente con el pastiche de los diarios de viajes, pero admite algún detalle de la novela de aventuras y parodia la prosa jurídica u oficial decimonónica.⁵ Hay pese a todo un homenaje implícito a los protagonistas de la ciencia, como Charles Darwin y Alexander von Humboldt, tras las figuras entusiastas de cartógrafos, botánicos y zoólogos.

La estructura general del libro responde a un modelo sincrónico, pues todas las estampas parecen estar ocurriendo simultáneamente y, sin una lógica visible, se puede pasar de la quietud de las noches de Tremecén, en Argelia, a los aludes periódicos en el Cáucaso. Asimismo, un conjunto de rasgos apuntan a una estética del fragmento. Un poema refleja la brevedad sutil del haiku japonés (“Llega a rozar la estera con su frente... // Osaka es gris y rosa... / y por todo vestido una flor de cerezo”, 138), en tanto que otra composición transcribe “un par

5. Recurriendo a la sistematización de Gérard Genette (1989), es posible reconocer dos grandes tipos de operaciones hipertextuales en *Estampas...*: la transformación architextual, mediante la cual los poemas del siglo XX aparecen bajo el disfraz de numerosos relatos de viaje (travestimiento) y la imitación del estilo de esos textos (pastiche de las prosas del siglo XIX).

de notas tomadas en la plantación del General” (139). Los puntos suspensivos introducen el anacoluto, o bien representan gráficamente un hueco o vacío en el relato. Cierta poema comienza con un verso trunco, por lo cual nunca se conoce la primera parte de la historia (133).

El colonialismo y sus tópicos

Robert O'Hara Burke y William Wills partieron desde Melbourne con el objetivo de llegar a la costa norte australiana. Viendo que no podrían cumplir esa meta decidieron regresar, pero murieron de hambre y sed a mitad de camino, en Cooper Creek. El poema “Monumento a Wills y Burke” recoge el final de la anécdota focalizado en el personaje de King, que “vagó por los bosques / llorando enloquecido a sus dos jefes” (129). Una segunda parte del poema describe el monumento de granito y bronce a ellos consagrado, que muestra cuatro escenas –desde la partida triunfal hasta el desenlace fatal–, y agrega irónicamente que, cerca, se alzan la Casa del Tesoro y el Palacio de Comunicaciones.

En la década de 1820 John Oxley diseñó un mapa más preciso de las costas meridionales de Australia. Los poemas de Núñez incorporan el punto de vista del expedicionario que fue una voz, tal vez la más noble, que se dejó oír en la avalancha colonizadora:

Penetrar un país desconocido
recorrer sus lugares recónditos, sus selvas,
es aún más peligroso y arriesgado
que estudiar
aspectos exteriores ampliamente

.....
Desde el geómetra Oxley
que partió de Bathurst en 1817
–llegando incluso al valle
de Wellington– hasta ayer mismo
que me hablaste de Australia por teléfono...
interminable lista
de colonizadores. (125)

En medio de las voces plurales de los actores del siglo XIX, la referencia a la conversación telefónica constituye la única interpolación

en *Estampas...* por donde se cuele el siglo xx. El propósito de este desvío es señalar la continuidad en el tiempo de los procesos colonizadores detrás de nuevos ropajes políticos y culturales, y en este sentido la escritura de Núñez desnuda una controversia de nuestra época. Por un lado, en el imaginario actual la figura del explorador es asociada al hábito de la experimentación científica, llegando incluso a adquirir un sesgo de martirio. Pero por otro, es sabido que las tareas de explorar, registrar y nombrar contribuyeron desde el principio a una determinada geopolítica del conocimiento, resultado de la colonización epistemológica (Mignolo, 2002). Relojes, brújulas, mapas y cartapacios aparecen desde esta óptica como sofisticados instrumentos al servicio de la mirada eurocéntrica.

“Más de una cabellera fue cortada / donde se eleva hoy una academia” y “donde tenían lugar danzas guerreras / hoy existe un museo” (139). La mirada colonialista ve como un bien la aniquilación (simbólica o no) del otro, que es ignorante, salvaje, caníbal. Percibe las diferencias del otro en términos de inferioridad física y moral (baja estatura, fealdad, mala educación, falta de modales, promiscuidad). Como en tantas crónicas y diarios auténticos, en el texto de Núñez las costumbres de los nativos son narradas en presente del indicativo, el tiempo anacrónico de la periferia, en contraste con el pretérito que trasluce el tiempo histórico de la metrópoli (Fabian, 1983). Los dioses de los indios son falsos, la esclavitud es un sistema socialmente aceptado y en esa lógica conviene recordar que un indígena es el mejor cebo para cazar a un tigre (136).

Los colonizadores construyen un estereotipo de los colonizados y proyectan sobre lo nuevo las categorías de lo ya conocido. Pretenden compensar su avidez mercantilista con la devoción a un Dios proveedor y complaciente. En *Estampas...* rigen los valores exportados del protestantismo, la seguridad, la limpieza y el amor al trabajo disciplinado:

Todo el mundo trabaja
Los niños y las niñas
van a la escuela, el blanco
es un signo de orden y prosperidad:
pocas quintas se pintan
de otro color. No hay vidrios
rotos, ni patios sucios

Las bebidas alcohólicas
se guardan bajo llave, como el láudano

y el arsénico. Agua
se bebe en los talleres. Saint Johnsbury
en Vermont, paraíso
de los trabajadores. (139-140)

La utopía incita al viaje y luego acompaña el desembarco y la travesía. El territorio virgen es aún el paraíso donde el europeo tiene todo por hacer; la presencia de la naturaleza le garantiza una vuelta a los orígenes, así como la posibilidad del enriquecimiento y de una nueva vida. En Sydney, como en Nueva Inglaterra, “bajo los árboles comienza / la Edad de Oro” (127). La política es otro factor que interviene en la construcción utópica: haciéndose eco del tono celebratorio de Walt Whitman, el sujeto poético reproduce el “entusiasmo de un joven demócrata” que ensalza la libertad con que liban la miel las abejas de Florida (145).

Otro mito que acompaña la gesta decimonónica es, por supuesto, el del progreso. Los poemas de Núñez reflexionan sobre el rol que jugaron la ciencia y la tecnología como encarnación del paraíso moderno. Así, la primera casa ambulante de Chicago, deslizada por un caballo y tres hombres, ilustra “la constancia” de una “nación emprendedora” que “ha obtenido estos grandes resultados / que no son nada comparados con / lo que aún les resta por hacer” (133). Las “medidas de seguridad en el ferrocarril del Pacífico” dejan al descubierto, por otra parte, la coartada de la dominación (141).

En la red textual de *Estampas...* se cruzan discursos e intereses provenientes de administraciones, cuerpos diplomáticos, sectores militares, instituciones democráticas, sociedades científicas y museos. Se describe minuciosamente una academia, una penitenciaría, una tienda y un jardín botánico, mientras en el bullicio de las calles se adivinan negocios, cantinas, plazas y mercados. Estos espacios de intercambio funcionan como intersticios o zonas de convergencia, pues constituyen espacios del “entre” (*in-between*) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés común y valor cultural (Bhabha, 2002). Entre europeos y nativos existe un problema de comunicación basado en el hecho de que unos pertenecen a una cultura letrada y otros a una oral y ágrafa (Mignolo, 1988). De las mutuas diferencias surgen episodios de equívocos o abusos, como es el caso del fotógrafo que cambió unos abalorios de colores por “magníficas hileras de dientes blancos” provistas por los caníbales (128). El texto permite suponer que tras la inicial dialéctica de atracción y re-

chazo propia de la aculturación y la inmigración, habrá de conformarse finalmente una comunidad mestiza, pues en última instancia todas las culturas asimilan más elementos extranjeros de los que excluyen (Said, 1994).

Los estudios poscoloniales han destacado la importancia que tiene la lengua como el medio por el que se perpetúa la estructura jerárquica del poder, y el medio por el que se establecen los conceptos de verdad, orden y realidad (Ashcroft, 183). *Estampas...* es un fino trabajo de pastiche del lenguaje imperial, unas veces despectivo y autoritario, otras veces eufemístico y sutil. Ese mundo ya global que constituye el mapa del siglo XIX impone los idiomas de la dominación –inglés, francés, holandés– y tal variedad lingüística no falta en el poemario de Núñez. En la colonia se compran las mejores fresas por menos de medio *dollar*, transita la diligencia de la Wells Fargo & Company y el conductor de tren grita en correcto inglés “*All on board!*”. Un militar francés recurre a una muletilla al hablar (*d’ailleurs*), en tanto que un narrador anónimo designa como *pamplemuses* a unos “pequeños naranjos cuyas flores / son del tamaño de camelias” (139). El imperativo del colonizador es justamente nombrar, designar mediante una palabra una realidad que aún no ha sido poseída por el lenguaje. Puede tratarse ya de “un magnífico insecto de color esmeralda” todavía no descrito (139), ya del Monte Hayden, el pico que perpetúa el nombre de un célebre geólogo y expedicionario (145).

Estampas... es un poemario del siglo XX travestido de relato de viaje del siglo XIX. Un rasgo importante que éste comparte con el archi-texto es la preeminencia del doble eje descriptivo-informativo del discurso. Recordemos que, según Sofía Carrizo Rueda (1997a), tal es la primera característica definitoria del género relato de viaje:

Se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espacio imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espacio abarca desde informaciones de diversos tipos hasta las mismas acciones de los personajes. (14)

En la descripción del mundo cultural decimonónico colaboran el léxico arcaizante y los términos náuticos, que van de la mano de las frases hechas y las fórmulas de cortesía. En el libro de Núñez el discurso poético se orienta también hacia una función apelativa cuando un na-

rrador aconseja a otros viajeros, o bien hacia una función expresiva, en los pasajes más líricos. Las metáforas y los símiles exorcizan el poder de las palabras peligrosas –“la serpiente de la revolución”– o de los deseos prohibidos –“una negra como una esfinge inmóvil, / sin más indumentaria / que unas enaguas de algodón rayado” (130, 135)–. Como la *pax romana*, la tranquilidad de la colonia descansa sobre la sumisión de los habitantes, rendidos tras “la dulce palabra *concesión*” (131).

Deliberadamente he postergado hasta aquí la consideración de los elementos paratextuales de *Estampas...* Además del prólogo en prosa del autor, fechado en Salamanca en 1985, el volumen incluye una nota referida a M.W. Blackmore, a cuyos desvelos “se debe la excelente colección fotográfica / de tipos indios de / las Montañas Rocosas publicada / recientemente en Nueva York” (144). El mismo tono irónico se advierte en la mayoría de los títulos de cada poema; en particular quisiera detenerme sobre “Magnífico balance”, la composición que se presenta como “Epílogo” de todo el poemario:

La Misión volvió a Denver el 15 de septiembre
 Han obtenido los topógrafos
 valiosos elementos para trazar (y datos)
 una carta geográfica completamente nueva
 La colección entomológica
 de los naturalistas
 añadirá un capítulo curioso
 a la distribución de los insectos
 Han recogido los botánicos
 material suficiente para editar un grueso
 volumen con el título de “Flora
 del Colorado” con
 la descripción de quince mil especies

La Misión había, pues, contribuido
 con un rico presente a la Ciencia Moderna
 Pero aún más le halagaba el haber dado
 a conocer la singular belleza
 de la región a la que el Doctor Hayden
 –en una conferencia inolvidable–
 dio el nombre de la Suiza Americana
 entre las ovaciones del selecto auditorio. (147)

La primera estrofa del poema prescinde de los signos de puntuación, por lo cual da la idea de texto incompleto o de collage de dife-

rentes discursos. El texto busca un equilibrio entre el relato ajustado y el lenguaje artificioso, pero las enumeraciones del informe ceden ante el tono obsecuente de la crónica social. En las dos estrofas una profusión de adjetivos calificativos y de sintagmas hiperbólicos se deslizan entre los datos “objetivos”: el resultado de la expedición ha superado todas las expectativas y en el auditorio reina el entusiasmo. El balance positivo no afecta sólo a los interlocutores *in situ*, puesto que la misión se inscribe en la gran gesta del progreso y “la Ciencia Moderna”. Una nueva referencia al geólogo Ferdinand Van-
deveer Hayden pone de manifiesto la autotextualidad del poemario de Núñez, que aquí encuentra un final irónico y contradictorio, a la altura del resto de las composiciones.

La proeza de Hayden fue explorar y dar a conocer las bellezas del oeste estadounidense, pero sobre esa *terra ignota* terminó proyectando una imagen desgastada del viejo continente. El nombre de “la Suiza Americana” revela la paradoja de un discurso que busca legitimarse y en su propia justificación expone su mecanismo devorador. La expedición de Hayden de 1871 fue financiada por el gobierno y, en la lógica oficial, el encuentro con lo otro –mineral, vegetal, animal o humano– no es un acontecimiento que transforma, sino un motivo más para la jactancia y la autocomplacencia. De ese modo el Epílogo de Núñez deviene un balance nada positivo, apenas un resumen de los tópicos colonialistas presentes en sus fragmentos apócrifos.

Lo escrito hasta aquí confirma que *Estampas...* es un “libro de mirada doble”, que desnuda la falsedad de una ilusión (Casado, 166). Como un contrapunto posmoderno a los relatos de viajeros, el texto de Núñez ofrece una visión irónico-crítica y aun paródica de las grandes aventuras y empresas coloniales del siglo XIX, sometidas a revisión (Nicolás, 11). Sin embargo, en esta vuelta de tuerca ideológica no se agota la densidad semántica del texto, que deja abiertas otras grietas por donde se cuele el sentido.

Poesía, o el desmontaje de la ficción

“De recodo en recodo lentamente avanzamos”, se queja una voz anónima que evoca los sauces del Danubio cuando ya no soporta el tormento de los mosquitos y el curso irregular del Pei-ho (131). Los expedicionarios de Siberia sólo echan de menos canciones populares y cerveza (137). *Estampas...* pone en escena diversos tramos de dife-

rentes viajes, apelando al detalle solemne o cotidiano de la travesía en barco o de la vida colonial. La candidez de algunos botánicos contrasta con la libido sexual que otro naturalista apenas disimula, obstinado en perseguir las aves del paraíso hembras (124). Como lo señaló César Nicolás (11), este “multiperspectivismo” actúa en conjunto con la “reticencia” que también caracteriza el discurso de los sujetos poéticos.

Por su parte Miguel Casado (164) advirtió que “a veces es sólo una frase que, dejada caer con disimulo, inquieta la totalidad del sentido que la rodea”. Esa inestabilidad del sentido se advierte en el poema que describe a los antiguos terratenientes, los *utah*. Los propietarios de otro tiempo “andan con la cabeza erguida” y conservan “su aire de dignidad e indiferencia”, pero los dos últimos versos agregan que “al ver los espejos pierden su gravedad / y algunos lloran” (137). Gestos de ese tipo dan a entender que, detrás de su fachada armónica, la vida colonial esconde fracasos y temores, pues sobre ella sobrevuelan oscuros fantasmas como la ambición, la explotación, la envidia, la culpa... Los ríos pueden desbordarse y las rebeliones pueden estallar, todo es posible “en las más apartadas y secretas / regiones de la Tierra” (137). El peligro acecha como un animal escondido y los viajeros progresan en una senda que no ofrece mayores garantías, sujetos a la experiencia del tránsito entre diversos espacios, etnias y culturas.

En el texto de Núñez está presente una isotopía de la duda o la reserva ante el discurso oficial, aparentemente aceptado sin discusión por los actores del sistema colonialista. Varios indicios dejan al descubierto la pausa vacilante de los sucesivos sujetos poéticos —es decir, de los narradores— que asumen la voz en cada una de las *Estampas*... De hecho la primera composición inaugura el poemario con una confesión indecorosa: “Lo que de veras necesito / es abrir un paréntesis” (123). Y entre paréntesis se incluye, varias páginas más tarde, la plegaria de un súbdito que va a tatuar la diestra de su reina (141). Frases como ésta y muchas otras, que acaban con puntos suspensivos o espacios en blanco, señalan quiebres o fisuras en la mentalidad colonialista. Evidentemente la duda hamletiana del escriba no coincide con el estereotipo heroico o despótico del funcionario imperial. Resulta entonces que ni colonizadores ni colonizados tienen una identidad fija, inmutable, sino que ésta se construye performativamente, a través de cada práctica cultural, de cada enunciación con la palabra y con el cuerpo (Bhabha, 2002).

Cada sujeto poético construye su discurso a partir de los discursos de otros: “Detrás de las montañas dicen / que habitaban los Sioux” (127). El afán historiográfico del siglo XIX asoma en la voluntad de exponer los hechos “según declaraciones de testigos”. Todo relato de viaje tiene algo de *work in progress* en la medida en que delata los resortes de su factura. En el poemario de Núñez se hace referencia a la instancia de la enunciación como un presente de la escritura al que remiten las múltiples expresiones deícticas –aquí, ahora, hoy, ya, cerca, después, entonces–. El texto se vuelve autorreflexivo porque se muestra a sí mismo como lenguaje, es decir, constituye su propio referente sin dejar de referir también aquel contenido que se vehiculiza a su través (Austin, 1999). La metaficción es un fenómeno recurrente en los textos posmodernos que implica “un lenguaje que funciona como significante de otro lenguaje, y este otro lenguaje deviene, por lo tanto, su significante” (Waugh, 4). Laura Scarano y Marta Ferrari (1996) han estudiado el funcionamiento de la autorreferencia en la poesía española del siglo XX, que puede contemplar dos movimientos antagónicos:

El de autoafirmación generativa inserto en una ideología trascendentalista y mitificadora del arte (del modernismo a la vanguardia) y el que funda en dicho repliegue un cuestionamiento de tal matriz reforzando una ideología claramente desmitificadora de la palabra poética (que despunta como crisis lingüística y epistemológica en algunos textos surrealistas y se consolida en la producción de diversos autores desde la década del 50 y 60 en España). (12)

Como tantos otros autores de los años 70 y 80, Núñez explora en su poesía ambos movimientos de la metaficción o autorreferencia. El libro que aquí nos ocupa sin duda apela a la figura paradigmática del escritor viajero y expedicionario, erigiéndose como un tácito homenaje, plagario y apócrifo. Pero, no obstante, es evidente que responde a una visión irónica del mito, que reconstruye en una versión mordaz y paródica.

Más allá de las referencias concretas al acto de escritura o al presente de la enunciación, en *Estampas...* hay dos situaciones que se destacan en la simultaneidad diegética que plantean los diversos fragmentos de relatos de viajes. En la primera de ellas ocurre que, en lugar de describir lo que se ve en una fotografía, el narrador cuenta la historia previa o en torno a la foto. Se suceden el intercambio

de regalos entre el fotógrafo y la tribu, la ambientación a partir de unos harapos de cortezas curtidas, y finalmente la pose sonriente de los nativos frente a la cámara instalada al aire libre (127-128). Existe una distancia insalvable entre el lenguaje del poema y el campo de la representación visual que ostentaría esa foto que nunca se nos muestra, y así como ocurre en *Las Meninas* de Velázquez, los lectores-espectadores sólo vemos la mirada del fotógrafo o el pintor, es decir, el revés de la trama. De soslayo se toca el tema de la fotografía, que surge en el siglo XIX como la disciplina artístico-documental más característica de la era industrial (Benjamin, 1994). Parafraseando a Michel Foucault (1996) cuando analizó el cuadro de Velázquez, debemos decir que Núñez expone en el poema el mecanismo de la ficción o la “pura representación”, puesto que monta “una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (25).

Otra instancia que cuestiona el estatuto ficcional, pero mediante un procedimiento inverso, es la que se produce en el poema titulado “Ofrecióse a mi vista un cuadro encantador”. Allí el abandono de la rubia propietaria se trenza plásticamente con el gesto de “una camareira de popular belleza” y la actitud hierática de una esclava negra semidesnuda. Estas figuras centrales se ubican como las tres gracias en la escena que completa un negrito con librea, “sosteniendo / una cotoirra verde sobre el hombro / y en cada brazo / un perrillo habanero de largas lanas blancas” (135). Los referentes pictóricos responden a una hipercodificación icónica en la percepción del narrador, que hace del poema una pintura trazada con palabras.

Una vez más es la función descriptiva del discurso la que predomina en el texto. La descripción de lo no visto en una foto y la de una escena cotidiana percibida como obra de arte constituyen dos casos antagónicos pero paralelos en los que la escritura se asoma al abismo que separa la ficción de la realidad. Foto, cuadro, visión y escritura son ordenamientos humanos que implican un encuadre, un recorte o una selección, y la paradoja es que el poema que admite este hecho se ubica también del otro lado del abismo. Lo aquí señalado coincide con “el desmontaje impío de la ficción poética” que Fernando Rodríguez de la Flor advirtió en los textos del salmantino:

Resistir a la ilusión en la ilusión de la obra; trabajar el artificio humano de los artificios, cuando su confianza propia en él estaba rota y la vida penetraba a chorros por las bambalinas desvencijadas

que las rimas tienden como muros de sonidos para que lo que no debe ser visto u oído no comparezca, es así prueba de una heroica fe en la representación, en los tiempos definitivos en que acaece su crisis. (8)

En otros libros de Núñez el sujeto poético se identifica con el derrotado y el vencido (“no hay nada que decir”), pero sin embargo modela tenazmente, cuestiona y rehace la forma de sus versos (Puppo, 2006b). Afirma a coro con Roland Barthes que “escribir no es vivir”, aunque él mismo apela a su “razón / de estar aquí siguiendo”. Esta aporía del poema expresa tal vez una nueva conciencia poética, que entiende no sólo los límites del lenguaje poético en relación con la realidad sino también la relación del lenguaje poético consigo mismo, los límites de ese canto a su propia inaccesibilidad (Milán, 119).

Relato de viaje y descubrimiento (del otro, de sí mismo)

La génesis temprana de *Estampas...* precede cuatro años a la publicación del célebre estudio de Edward Said, *Orientalism* (1978), que marcó un hito en la reflexión sobre los procesos coloniales. Diez años antes, en el ambiente del posestructuralismo francés se debatía en torno a la guerra de Argelia y la lucha por la independencia de esa nación. ¿Leyó Núñez la obra de Franz Fanon *Les damnés de la terre*, publicada en 1961? El análisis que conduce a más preguntas que respuestas, teniendo en cuenta que su patria de origen, España, guarda también las claves de un importante pasado imperial. Más allá de las especulaciones al caso, lo cierto es que el libro de Núñez manifiesta una opción exclusiva por el siglo XIX y sus mitos, y esta preferencia acaso permite sospechar la empatía del poeta maduro y la nostalgia por el niño lector que fue una vez.

Se ha dicho que con *Estampas...* Aníbal Núñez parece asimilarse a los novísimos epigonales, pues deja de lado el universo de la cultura de masas –parodiado en *Fábulas domésticas* (1972)– y recurre a los libros de *perable* lo había hecho con los clásicos (Nicolás, 11)–. Ahora bien, esta afirmación exige ser matizada por dos motivos. En primer lugar, porque hasta hace muy poco tiempo los relatos de viaje no formaban parte del canon literario más estricto, habiendo permanecido durante si-

glos como fenómenos de venta destinados al entretenimiento, ubicados en la extensa lista de los géneros menores o marginales. En segundo lugar, porque si bien Núñez recurre al culturalismo y los referentes históricos, como otros poetas españoles del 70, lo hace con una obra iconoclasta, revisionista y paródica, que destila una aguda ironía en cada verso.

El recorrido hermenéutico trazado en estas páginas confirma que la poética de Núñez opera con múltiples voces, procedimientos y temas, todo ello puesto al servicio de una mirada lúcida e implacable de la historia y la cultura. La inclusión del léxico arcaizante y el uso insistente del hipérbaton se combinan inéditamente para que asuma la enunciación una voz depurada, corrosiva y sin sentimentalismos. Cada una de las *Estampas...* revela la trama de algún tópico colonialista, al tiempo que la comunión con la naturaleza evoca la pérdida ingenuidad romántica. En su carácter de pastiche o travestimiento de los relatos de viaje, el texto del siglo XX presenta otra característica fundamental del género, definida así por Sofía Carrizo Rueda (1997a):

Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que, en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen. (28)

En los libros de viaje románticos, los momentos de clímax del discurso suelen coincidir con las efusiones líricas del viajero, preocupado por revivir, “en caso de que no hubieran por escenario” (Carrizo Rueda, 1997a: 151). Hemos comprobado que también el poemario de Núñez describe el espectáculo exótico que seduce al viajero de ojos imperiales, para quien “el otro es el mal”, según la fórmula de Nietzsche (Chaitin, 147). Lo notable aquí es que las dualidades y tensiones propias de las sociedades decimonónicas encuentran su correlato en el mundo contemporáneo, el de los lectores de principios del siglo XXI. La lectura de *Estampas...* nos lleva a reflexionar que, efectivamente, Occidente debía esperar a ver los resultados de los grandes totalitarismos del siglo XX para que se difundiera la filosofía del diálogo y de la aceptación de las diferencias, proveniente de autores como Emmanuel Lévinas, Martin Buber y Gabriel Marcel (Kapuscinski, 3).

En el texto de Núñez no llega a producirse un auténtico encuentro de las culturas, capaz de abrir nuevos horizontes con el Otro que habla un idioma distinto y que tiene otro color de piel. Sin embargo, así como no hay relato de viaje sin invención, tampoco es posible el relato de viaje que no ofrezca un descubrimiento mutuo, por incipiente y tímido que sea éste (Monteleone, 1998).

Si los viajeros de *Estampas...* no llegan al conocimiento y la aceptación del Otro con sus diferencias, su discurso deja al descubierto, en cambio, a “ese otro en radical disonancia con uno mismo” que es el *alter ego*, aquel que nos susurra al oído lo que no queremos escuchar y que nos enseña que “ser es no caber en la unidad de lo Mismo” (Kovadloff, 72, 77). La vacilación y la pausa del explorador no sólo señalan las fisuras de la mentalidad colonialista; evidencian también ese umbral de duda en el que cada ser humano se descubre a sí mismo, en el repliegue que lo vuelve otro para su propia mirada.

Parodiando las voces de una época lejana, Núñez arroja las claves para una interpretación de la galaxia de significantes que atraviesa su tiempo, el de fines del siglo xx. Multiperspectivismo, impostura y disolución del sujeto, sincronidad e inestabilidad del sentido, son factores que describen una situación habitual en las sociedades contemporáneas. Esta sensación cotidiana, según Claudio Magris (2), es la que nos muestra arrojados en “una realidad vivida a la intemperie y sin fundamento, constituida por muchas copias de originales perdidos o que quizá nunca existieron, en la que los acontecimientos parecen Acciones Paralelas a otras que, sin embargo, no ocurren; en la que el individuo mismo se siente una pluralidad centrífuga, un archipiélago desparramado más que una unidad compacta. [...] La realidad es un estudio continuamente desmontado y nosotros nos movemos en él como Don Quijote de la Mancha”.

El poeta del siglo xx recurre al siglo xix para explicar su desencanto, en un gesto análogo al de Cervantes, que en cada batalla de Don Quijote plasmó una metáfora de la desilusión y el anhelo. Frente a otros discursos segregacionistas o totalitarios, la literatura se manifiesta como un lugar de descolonización, un espacio común para repensar las relaciones y las identidades (Gnisci, 194). Y esta cuestión se vuelve fundamental en el caso de los lectores latinoamericanos, siempre insertos en renovadas encrucijadas posimperiales.

La poesía con la capacidad de cuestionar su propia ficción. Desde una posmodernidad sin triunfalismos ni certezas, *Estampas...* ahonda en los labe-

rintos del poder colonial invitándonos a recorrer –aquí y ahora– el trayecto que conduce hacia ese anhelado reino del más allá, en el cual Yo soy Otro para los otros.

Referencias bibliográficas

Obras de Aníbal Núñez

- 29 poemas* (en colaboración con Ángel Sánchez), Salamanca, Vitor, 1969.
Fábulas domésticas, Barcelona, Ocnos, 1972.
Taller del hechicero, Valladolid, Balneario Escrito, 1979.
Cuarzo, Madrid, Libros de la Ventura (ed. definitiva, 1988), 1981.
Alzado de la ruina, Madrid, Hiperión, 1983.
Estampas de ultramar, Valencia, Pre-Textos, 1986.
Clave de los tres reinos, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1986.
Definición de savia, Madrid, Hiperión, 1991.
Casa sin terminar, Mérida, La Centena, 1991.
Naturaleza no recuperable, Madrid, Libertarias, 1991.
Figura en un paisaje, Diputación de Salamanca, 1993.
Obra poética I y II (ed. de F. Rodríguez de la Flor y E. Pujals Gesalí), Madrid, Hiperión, 1995.

Estudios críticos

- ASHCROFT, B., G. GRIFFITHS y H. TIFFIN (1998), “El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del poscolonialismo”, en M.J. Vega y N. Carbonell (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 178-187.
- AUSTIN, J.L. (1982), *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- BENJAMIN, W. (1994), *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Planeta-Agostini.
- BHABHA, H. (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- CARRIZO RUEDA, S. (1996), “Los libros de viajes medievales y su influencia en la narrativa áurea”, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, Toulouse-Pamplona, pp. 81-87.
- (1997a), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- (1997b), “Modelo genérico y horizonte de recepción en el relato de Mandeville”, en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, vol. II, pp. 31-38.
- CASADO, M. (1999), *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Madrid, Hiperión.
- CHAITIN, G. (1998), “Otridad. La literatura comparada y la diferencia”, en M.J. Vega y N. Carbonell (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 145-165.

- FABIAN, J. (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nueva York, Columbia University Press.
- FOUCAULT, M. (1996), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo Veintiuno.
- FREIRE JORGE, F.J. (1987), Prólogo a *Cuarzo*, en A. Núñez, *Obra poética*, t. I, pp. 294-296.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GNISCI, A. (1998), "La literatura comparada como disciplina de descolonización", en M.J. Vega y N. Carbonell (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 188-194.
- KAPUSCINSKI, R. (2005), "El encuentro con el Otro", *La Nación*, "Cultura", 4 de diciembre de 2005", pp. 1 y 3.
- KOVADLOFF, S. (2002), "¿Uno mismo?", en *Ensayos de intimidad*, Buenos Aires, Emecé, pp. 71-79.
- KRISTEVA, J. (1991), *Strangers to Ourselves*, Nueva York, Columbia University Press.
- MAGRIS, C. (2004), "Quijotes en busca de Europa", en *La Nación*, "Cultura", 31 de octubre, pp. 1-2.
- MIGNOLO, W. (comp.) (2002), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, Buenos Aires, Del Signo.
- (1988), "Anahuac y sus otros: la cuestión de la letra en el nuevo-mundo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV, 28.
- MILÁN, E. (2001), "En su ausencia: tres notas sobre poesía", en Blanca Solares (coord.), *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos, pp. 118-124.
- MONTELEONE, J. (1998), *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Buenos Aires, El Ateneo.
- NICOLÁS, C. (1997), "Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez", *Insula*, VI, 606, pp. 9-12.
- PRATT, M.L. (1997), *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- PUPPO, M.L. (2004), "La teatralidad del poema: una lectura de Aníbal Núñez", en *Actas de las Segundas Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Universidad Católica Argentina, CD Rom.
- (2006a), "De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez", *Revista de Literatura*, LXVIII, 135, pp. 195-216.
- (2006b), "Destino de Ícaro: presencia de un mito clásico en la poesía de Aníbal Núñez", *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, 25, 1, pp. 171-178.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1997), "Aníbal Núñez: el desmontaje impío de la ficción poética", *Insula*, 606, VI, pp. 7-9.
- SAID, E. (1994), *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage Books.

- SCARANO, L. y M. FERRARI (1996), "La autorreferencia en el discurso poético: una aproximación teórica", en L. Scarano *et al.*, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 11-28.
- WAUGH, P. (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Novel*, Nueva York, Methuen.