

Huellas de Mallarmé en dos poetas salmantinos: Aníbal Núñez y Francisco Castaño

María Lucía PUPPO

Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
luciapuppo@fibertel.com.ar

Recibido: 30 de septiembre de 2008

Aceptado: 12 de octubre de 2008

RESUMEN

El presente trabajo rastrea los aspectos de la poética de Stéphane Mallarmé evocados en la obra de dos autores salmantinos, Aníbal Núñez (1944-1987) y Francisco Castaño (1951). Ambos corpus analizados pertenecen a la tradición mallarmeana de la poesía española, aunque presentan notables diferencias en sus programas estéticos. Mientras que la poesía de Núñez sigue fielmente las lecciones del maestro francés en cuanto a la importancia de la analogía y la música, la sintaxis trabada, el fragmentarismo, la búsqueda hermética, el rol solitario del poeta y el tópico de la ruina, la producción lírica de Castaño convoca humorísticamente otras tendencias vinculadas con *L'après-midi d'un faune*, tales como la sensualidad y el erotismo, el vínculo entre sexualidad y escritura, el hastío de la carne y la vejez.

Palabras clave: Stéphane Mallarmé, Aníbal Núñez, Francisco Castaño, hermetismo, fauno.

Traces de Mallarmé dans deux poètes de Salamanque: Aníbal Núñez y Francisco Castaño

RÉSUMÉ

Cet article analyse les aspects de la poétique de Stéphane Mallarmé évoqués dans l'œuvre de deux écrivains de Salamanque : Aníbal Núñez (1944-1987) et Francisco Castaño (né 1951). Les deux corpus analysés appartiennent à la tradition mallarméenne de la poésie espagnole, bien qu'ils présentent des différences importantes dans leurs programmes esthétiques. Tandis que la poésie de Núñez suit fidèlement les leçons du maître français quant à l'importance de l'analogique et la musique, la syntaxe entravée, le fragmentaire, la recherche hermétique, le rôle solitaire du poète et le topique de la ruine, la production lyrique de Castaño convoque de façon humoristique d'autres tendances qu'il faut relier à *L'après-midi d'un faune*, telles que la sensualité et l'érotisme, le lien entre la sexualité et l'écriture, le dégoût de la chair et la vieillesse.

Mots clés: Stéphane Mallarmé, Aníbal Núñez, Francisco Castaño, hermétisme, faune.

Marks of Mallarmé in two poets from Salamanca : Aníbal Núñez and Francisco Castaño

ABSTRACT

This paper traces some aspects of Stéphane Mallarmé's esthetics in the work of two authors born in Salamanca: Aníbal Núñez (1944-1987) and Francisco Castaño (né 1951). Each corpus belongs to the tradition of Mallarmé's influence in Spanish poetry, even though there are remarkable differences in Núñez and Castaño's approaches. Whereas Núñez's poetry follows obediently the lessons of the French master as to the importance of analogy and music, broken syntax, fragmentarism, hermeticism, the lonely role of the poet and the topic of the ruin, Castaño's poetry humorously exploits other tendencies related to

L'après-midi d'un faune, such as sensuality and erotism, the link between sexuality and writing, the tiredness of the flesh and the process of aging.

Key Words : Stéphane Mallarmé, Aníbal Núñez, Francisco Castaño, hermeticism, faun.

Introducción

"El volumen de la poesía futura será aquél por el que fluya el gran verso inicial, con infinitos motivos tomados del oído individual"¹. La aseveración de Mallarmé al periodista Jules Huret, realizada en 1891, fue una intuición que resultó profecía. El padre de los poetas jóvenes de la Francia finisecular vislumbraba que en la poesía del siglo veinte los versos iniciales jugarían un rol primordial en la desautomatización del lenguaje y la sensibilidad del lector. Tras ese primer estallido, los versos deberían fluir con un ritmo propio, tesis que bien sabrán explicar los formalistas rusos, y que habrán de desafiar los surrealistas con la técnica del cadáver exquisito. A partir de entonces los motivos del poema serán infinitos porque hablarán de lo que existe y de lo que no, y porque el poema también podrá replegarse sobre sí mismo y hablar de su materialidad lingüística y sonora, de su propio estatuto de poema.

La obra de numerosos poetas recientes y contemporáneos alberga las resonancias de una larga comunicación que se inició a fines del siglo diecinueve, cuando la poesía española abrió sus arcas al simbolismo francés, y que luego fue pasando por las distintas etapas mallarmeanas que significaron el Modernismo, la poesía pura que cristalizó el ideal estético de varios poetas de la Generación del 27, la poesía del grupo de Barcelona de los años cincuenta y la de los jóvenes del 70 conocidos como los novísimos². Sin la pretensión de profundizar o revisar tales genealogías, el objetivo de este trabajo es rastrear las huellas de la poética de Mallarmé en la obra de dos autores salmantinos, Aníbal Núñez (1944-1987) y Francisco Castaño (1951). Lectores tenaces y agudos traductores de poesía francesa, tanto Núñez como Castaño registran en sus textos las íntimas improntas del universo mallarmeano, aun cuando sus programas estéticos presentan notables diferencias. Apelando a los textos poéticos y a diversos paratextos como prólogos, notas y cartas, examinaremos algunas peculiaridades fónicas, sintácticas y semánticas que ofrece cada corpus para entablar una especie de diálogo a tres voces. De ese modo esperamos poner de manifiesto un espectro de estrategias, imágenes y tópicos que, muchas veces de manera antagónica, remiten a los núcleos esenciales de la poesía de Mallarmé en tanto referente ineludible para los poetas nacidos en el siglo veinte.

¹ "... le volume de la poésie future sera celui à travers lequel courra le grand vers initial avec une infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle" (Huret 1998: 2).

² Sobre esta etapa inicial del diálogo entre la estética mallarmeana y la poesía española versa el clásico trabajo de Blanch (1976), revisitado por estudios más recientes como el de Alvarado (2006). A partir de la segunda mitad del siglo recién pasado, la influencia de Mallarmé es notoria en la obra de varios poetas del cincuenta (Carlos Barral) y del setenta (José María Álvarez, Leopoldo María Panero, Manuel Vázquez Montalbán) (Blesa 2001).

Mallarmé-Núñez: enigmas de la música y del sentido

En una carta dirigida a Paul Valéry, Mallarmé escribió: "El don de la analogía sutil con la música adecuada Ud. lo posee, ciertamente, y él es todo"³. Este doble atributo lo ostenta en grado sumo la poesía de Aníbal Núñez, al punto que en su obra la figura retórica más característica es la alegoría (Casado 1999, Puppo 2007a). Un texto emblemático es el poema con que se inicia *Definición de savia* (1974, 1991), el libro que ya evidencia la madurez de la voz poética⁴:

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

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

De la lucha
contra tus propios ídolos
nace toda, la única
armonía celeste: lluvia, olas
son insatisfacción, son melodía,
inagotable música. (1995: 151)

Las imágenes naturales de la lluvia y las olas contrastan con las poses artificiales y fingidas, la "sucia miel" que no constituye la verdadera música. La estrofa final explicita el sentido de la analogía, que es reivindicar la inestable armonía que nace de la insatisfacción y de la lucha constante. El poema apunta hacia una estética tensional, que no descansa sobre la comodidad de fórmulas aprendidas sino que resulta de un combate largo y doloroso, en términos mallarmeanos, contra la inercia del lenguaje y la blancura de la página.

³ "Le don de subtile analogie avec la musique adéquate, vous possédez cela, certainement, qui est tout" (Carta del 25 de octubre de 1890, en Mallarmé 1953: 170).

⁴ Las fechas entre paréntesis a continuación de los poemarios de Aníbal Núñez indican el año aproximado de su génesis y el año de su publicación. En el caso de que hubiera una fecha de reedición, ésta se incluirá detrás de las anteriores. Seguimos la cronología establecida por Rodríguez de la Flor y Pujals Gesalí en la edición de *Obra poética* (Madrid, Hiperión, 1995). Todos los números de página de los poemas citados corresponden al Tomo I de dicha edición.

Distintos instrumentos musicales aparecen en la poesía de Mallarmé, donde una santa es definida como "musicienne du silence" (1979: 130)⁵. La alegoría musical es recurrente también en los textos de Aníbal Núñez. De manera espontánea se produce la "música del viento / y la enramada", que "no pretende aplausos / ni ser tenida como música" (1995: 163), y en otro poema el sujeto confiesa que ama la melodía que escriben las cañas en la arcilla, "independientemente del sentido" que porte el mensaje del escriba (217). La importancia de la dimensión fónica y rítmica del discurso lírico, ese "contacto afectivo, voluptuoso, con las palabras" es un aspecto que Mallarmé compartió con otro par extraordinario, Paul Verlaine (Abastado 1970). Los textos de Stéphane se juegan en el intersticio que se abre entre el homónimo y el sinónimo: *elle* (ella) dice todas las *ailles* (alas); el sonido-oro es sonoro y es su oro (*son or; sonore*). Como buen discípulo del maestro francés, Núñez exploró los fenómenos de paranomasia, aglutinación, aliteración, anáfora y apofonía, y dedicó memorables páginas de su tesis doctoral inconclusa a analizar los usos de la rima, la métrica y el anagrama. De la retórica clásica tomó el concepto registrado por Suhamy como *harmonisme*, que consiste en la "combinaison de sonorités choisies"⁶.

Extraña musicalidad la de estos autores, quienes se caracterizan por escribir con una sintaxis trabada y difícil, en algunos casos imposible. A una puntuación rigurosamente caprichosa, que prescinde de puntos y comas, se les suman abundantes dos puntos y puntos suspensivos. El quiebre de la frase y la oración, la violencia de ciertos encabalgamientos, la acumulación de sintagmas o el aislamiento estratégico de determinadas palabras confluyen en la búsqueda de esa "precaria armonía" que el maestro legó al salmantino (Mañé Garzón 1979). En los textos de Núñez proliferan los guiones y paréntesis, muletas forzadas a las que deben recurrir tantos traductores de Mallarmé.

La poética del fragmentarismo que Stéphane explicaba tempranamente a su amigo Henri Cazalis ("Es preciso cortar el comienzo y el fin de lo que escribimos. Nada de introducción, nada de final")⁷ derivó luego en el poema compuesto por bloques autónomos, atravesado de extensos silencios o blancos, y ofrecido al lector como un "enigma para descifrar" (Bénichou 1995)⁸. El caso extremo es sin duda el "Coup de dés", "poema pulverizado", obra abierta, donde se cumplen mejor que nunca las palabras de Derrida (1989): "el trabajo de la escritura ha dejado de ser un éter transparente".

⁵ Las citas de Mallarmé pertenecen a la edición bilingüe de *Obra completa en poesía*, Tomo I, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1979. Las traducciones al castellano siguen en líneas generales las versiones de Pablo Mañé, allí incluidas.

⁶ A. Núñez, *Obra poética, II*, Madrid, Hiperión, 1995, pág. 177.

⁷ Carta del 25 de abril de 1864: "Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale" (Mallarmé 1953 : 42).

⁸ No se trata, sin embargo, de un enigma al que le corresponda una solución unívoca. Como señala McCann: "Mallarmé's hermeticism is not simple-minded. It does not treat the world as some sort of illusion, hiding a true meaning from the uninitiated. Rather, the whole world is imbued with multiple meanings, each echoing the others to a greater or lesser degree" (1996: 389).

También los últimos poemarios de Aníbal Núñez presentan series de versos encapsulados, cadenas de significantes cuyos significados se revelan múltiples, indecidibles o en eterna suspensión. El volumen *Alzado de la ruina* (1974-81, 1983) incluye cinco partes; la segunda se titula "Reconstrucción del laberinto" y está antecedida por una "Nota Preliminar" del autor. Allí el propio Núñez afirma:

La II parte ... está compuesta de dos series numeradas correlativamente; de modo que un poema de la segunda parte quiso aludir al que en la primera lleva su mismo número.

Otras claves que conservo ayudarían al lector a entender más -no sé si mejor- esta parte II; pero prefiero ahorrármelas para que prevalezca esa apariencia hermética y a él le quepa su propia reconstrucción. (1995: 243).

Esta poesía busca un lector extremadamente activo, capaz de comprometerse en el juego y el desafío. Comparemos los terceros poemas de cada una de las dos series aludidas por Núñez:

I

3

Ningún vestigio de la lluvia última
y poca fe en la venidera.
O en todo: paramentos, tocados y constancias.
Y un círculo guardando unas palabras:
"Lo que de vida queda..."
¿Fueron las gotas júbilo o motivo
de como tal considerarlas?
Todo lo fue: motivo y júbilo
por el ala arrasados que los trajo a la luz

Sólo una inmóvil gárgola
se desplazó ignorante de una dedicatoria.
Cada lluvia destroza el laberinto;
pero llueve lo justo para el nuevo diseño:
en las nubes intento y rectificación. (1995: 245-46)

II

3

Los fragmentos de todo lo mojado: la historia
tras la victoria del presente: algas
ciñen la frente de los solidarios.

Distante es el emblema del que como antes huye:
Un Vaso Accidental con una rosa
escogida por manos ignoradas.

Tal es la incómoda sustancia
del que roza, tal el indefinido
color que si no fuera por los atardeceres
-iguales en alguna cualidad- más aciago
sería. ¿Cómo unirse
la nieve aislada al jubileo
si quien está perdido de buscar referencias
si las halla es en mayo floridas bajo el agua? (248-49)

En una mítica Antigüedad saturada de signos y presagios, discurren las horas y los pensamientos de un personaje innominado -¿el "orante", el "filósofo", el sacerdote?-. En todo caso se trata del hermeneuta o descifrador de los enigmas, aquel que busca "referencias" en los "fragmentos" que ha dejado la lluvia. Se advierte un combate silencioso entre el azar climático y el orden que impone el laberinto; una tensión que se produce por la incompatibilidad de la nieve invernal y las flores de mayo. Diversos símbolos habitan el espacio natural y el arquitectónico -el círculo, el vaso, la rosa-, pero sobre cualquier interpretación posible triunfa la indeterminancia discursiva⁹. Está presente aquí el doble movimiento que adquiere el hermetismo en la poesía de Núñez: *como estrategia literaria*, heredada principalmente de Mallarmé, y *como tradición alquímica*, lo cual confiere a sus textos un plus de significación relacionado con emblemas y arquetipos milenarios (Puppo 2006a)¹⁰.

La búsqueda esotérica devino en Mallarmé el sueño de plasmar el Libro Total, y en Núñez la actitud vital se vuelve anhelo de contemplación, "dolor de la palabra" que tiene que hacerse verbo "para hacerse / carne, flor, mármol" (1995: 341). De ahí la conciencia de artefacto del poema y la preferencia por los objetos que se limitan a existir, dotados de solidez metafísica: las "pierreries" y "verreries" del francés, el elogio del mineral y la multiplicación de cristales en la poesía del salmantino. Pero el otro costado de la materia es su fragilidad, su potencial metamorfosis en algo liviano y fugaz; tal es el caso de la cabellera, el encaje o la espuma, que es agua "que no puede / asirse, trasvasarse: aire luz agua" y en la que el poeta español percibe el "momento de esplendor tras la caída" o la "herida jubilosa tras el choque" (298). Levedad que parecía anticipar el gesto azaroso del abanico, o bien la imagen de las manos femeninas, livianas como el aire y rodeadas de un brazalete en la poesía de Mallarmé, ostentando su belleza sin anillo o sujetando las alas de una mariposa en la de Núñez.

¿Qué rol le cabe al poeta en la estética que ampara la poesía del futuro? La respuesta podemos buscarla en las tres estrofas de "Las de l'amer repos", ese texto paradigmático que Mallarmé escribió a los veintidós años y en el que muchos vieron la clave de su desinterés posterior por el juicio que su obra mereciera a los contemporáneos. "Cansado del amargo reposo" y de la pereza que contradice la gloria soñada en su juventud, el poeta se pregunta por su incierto destino. Decide abandonar "el Arte

⁹ Distinguimos *indeterminancia* de *ambigüedad*, pues si esta última implica la coexistencia armónica de varios significados posibles, la indeterminancia, en cambio, implica que varios significados coexistentes se subvierten unos a otros, causando una "dispersión" del sentido. Este último procedimiento, que involucra más activamente al lector moderno, fue estudiado por deconstructivistas como Derrida, de Man y Hartman (Perloff 1981, Persin 1986).

¹⁰ En cuanto al hermetismo literario de Núñez, señala Miguel Casado al analizar el poemario *Primavera soluble*: "la impresión de hermetismo procede del lector, de su deseo inconsciente de reconstruir el relato no escrito; pero si acepta entregarse a la voluntad más alta del poema, las frases restallan con perfil absoluto" (1999: 137). Aunque reivindicó la estrategia mallarmeana de Núñez, coincido con este autor en que el hermetismo del poeta español no es asimilable a "una vacuidad abstracta y preciosista" ni a "una falta de sentido o un arabesco inútil" (193) -como tampoco lo es el del poeta francés-. Por su parte Penélope Casado (2005) ha llamado la atención sobre la enorme cantidad de motivos y arquetipos provenientes de la tradición hermética en la obra de Núñez. Entre ellos se destacan algunos personajes (el hechicero o alquimista, Narciso, Ícaro) y determinados símbolos (el azufre, el tarot, Saturno, la puerta, los presagios, la semilla, el círculo).

voraz de un país / cruel" para "imitar al chino de corazón límpido y fino / de quien el éxtasis puro es pintar el fin / en sus tazas de nieve". Entonces augura que la muerte lo encontrará "sereno", "distráido", pintando "un joven paisaje" (1979: 88).

Esta imagen de la soledad reclusiva del poeta es aludida explícitamente en la sección III de Cuarzo (1974-79, 1981, 1988), donde Núñez incluyó el siguiente poema:

LAS DE L'AMER TRAVAIL

Oyendo martillar, la desbandada
y el perfume lacustre de los ánades
no se percibe: Finge
el silencio revuelos
en charcas que no admiten
más que oscuros trabajos
de clara imposición.

Y así el decorador de tazas chino,
que Stéphane figuró, otras razones
(concentración y pulso) aduce; y opta
por trabajar a solas.
Incluso en otro tiempo.
Casi como los ánades. (1995: 306)

El paratexto adelanta un desvío sustancial: aquí el hacedor está cansado no del reposo, sino del "amargo trabajo". En lugar de un paisaje idílico, se mencionan unas "charcas" donde sobrevuelan los ánades. La empatía del poeta del siglo veinte se inclina por la actitud de esas aves anárquicas, que también se han aislado de su tiempo. Si Mallarmé evocaba la figura del cisne que deambula "en medio del exilio inútil", Núñez presenta al poeta como "fragilísima ave", aludiendo también a su rol de desplazado en el espacio de la ciudad moderna (Puppo 2006b, 2007b).

La íntima comunicación entre el maestro decimonónico y el poeta de nuestra era podría incluir asombrosos paralelos de la biografía: la crisis juvenil de Stéphane y la muerte precoz de Aníbal, la redacción de una revista de moda y la escritura de una guía turística, el pedido último de Mallarmé de que se destruyeran sus notas y las impactantes pinturas que Núñez vendía a cambio de unas pesetas.... Pero más vale concluir esta primera instancia del diálogo con una imagen poética compartida y trasvasada de una obra a otra, una imagen del decadentismo que revisa toda la poesía escrita en Occidente y a su vez anuncia la tendencia desacralizante e hipertextual que habrá de registrar la lírica de finales del siglo veinte. Una antigua habitación que luce decrépitos trofeos, la losa fúnebre de Théophile Gautier y las tumbas de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire y Paul Verlaine aluden en la poesía de Mallarmé al desencantamiento final del romanticismo (Bénichou 1995). En la obra de Núñez el tópico de la ruina se inscribe en una estética postmoderna, que reposa sobre la sincronía y la dispersión. La imagen del deterioro altera el equilibrio de la vivienda cotidiana y por lo tanto perturba a los que no captan su belleza difícil y "terrible" (1995: 253). "Imán, jaula del sueño, cruce de arquitecturas / y de historias" (255), la ruina urbana propone el desmontaje de su propia ficción, al tiempo que subraya la complejidad identitaria que caracteriza a los textos y los sujetos que transitamos los umbrales del siglo veintiuno.

Mallarmé-Castaño: enigmas de la edad y de la carne

En una carta a Eugène Lefébure, Mallarmé lamentaba que el amor fuera el fin de muchos de los poemas de su amigo. Agregaba que "si no es elevado por un condimento extraño, la lubricidad, el éxtasis, la enfermedad, el ascectismo", ese "sentimiento indefinido" no le parecía poético. En sus versos, él sólo podía pronunciar la palabra amor con una sonrisa irónica¹¹. Algo similar podría aseverar la voz que asume la enunciación en *El fauno en cuarentena*, el poemario de Francisco Castaño que recibió el Premio Jaén de Poesía correspondiente a 1993¹². En él se despliega una retórica burlesca y antisentimental sobre tres temas principales: las relaciones de pareja, las huellas del paso del tiempo y el ejercicio de la escritura poética.

La estructura tripartita del libro de Castaño comprende dos series de 21 poemas y un grupo intercalado de 9 textos que constituyen homenajes o evocaciones de amigos. A todos ellos se les suman un *Preludio* (*Vingt ans après*) y un *Postludio* "Víspera del presente". El juego intertextual con *L'après-midi d'un faune* se refuerza por diversos tipos de alusiones. En primer lugar, a través del cuidado aparato paratextual, que además del título del libro, incluye 43 títulos de poemas en francés, muchos de los cuales son "préstamos de Mallarmé" (1993: 89). También se expresa un reconocimiento explícito de la filiación con el poeta francés en la "Nota del autor" incluida al final del volumen. La lectura comparatista puede ir detectando importantes afinidades entre los dos textos ideados en torno del mismo personaje mitológico.

Existen muchas pruebas de que Mallarmé concibió *La tarde de un fauno* en un proceso largo y no falto de obstáculos. Comenzó su primera redacción, orientada a la escena dramática, en 1865, y esa primera versión fue inmediatamente rechazada por el Théâtre-Français. Diez años después tampoco fue posible su publicación en *El Parnaso Contemporáneo*, hasta que en 1876 apareció una edición ilustrada por Manet, y sólo once años más tarde la definitiva (Mallarmé 1992). Se ha señalado que al describir la siesta de su Fauno, Mallarmé "presenta con mayor diafanidad un mundo de afirmación vital", que contrasta con el concepto de "absoluto negativo" que el poeta incorporó a gran parte de su obra, influenciado por la filosofía de Hegel (Correa 1975).

Entre el sueño y la vigilia, entre las imágenes del recuerdo y de la percepción, el fauno mallarmeano deviene un doble símbolo del impulso erótico y su sublimación en la creación artística. Tras haber acosado a dos ninfas que logran huir de sus brazos, su pasión insatisfecha le provee la visión cúlmine de la diosa Venus, a quien vislumbra pisando la lava del Etna. Pero ante esta imagen irreal nuevamente la frustración adviene sobre su ánimo, y entonces el fauno se dispone, por fin, a dormir sobre la arena. En la melodía de su flauta ha intentado reproducir las experiencias y sensaciones de esa tarde en que hubo "demasiado himen deseado por quien busca el la" (1979: 122).

¹¹ Carta de febrero de 1865: "... L'amour est trop le but de vos poèmes et ce mot, très incolore, revient souvent d'une façon affadissante. S'il n'est pas relevé par un condiment étrange, la lubricité, l'extase, la maladie, l'ascetisme, ce sentiment indéfini ne me semble pas poétique. Pour moi, je ne pourrais prononcer ce mot qu'en souriant, dans les vers" (Mallarmé 1953: 53).

¹² El volumen fue publicado ese mismo año por Editorial Hiperión.

Se sabe que Gide amaba este poema al punto de saberlo de memoria. El propio Mallarmé destacó la importancia en él del calor "asfixiante" del mediodía, que resulta "victorioso" sobre la bestia¹³. Las descripciones de la piel rosada de las ninfas en el paisaje eglógico, el aroma de las rosas, el sabor de las uvas y los sonidos del agua murmurante y la música se presentan como estímulos deleitosos para los sentidos; de ese modo el discurso poético logra expresar un alto grado de sensualidad y erotismo.

Las palabras iniciales del fauno mallarmeano, "Ces nymphes, je les veux perpétuer", funcionan como epígrafe de un poema del libro de Castaño, titulado significativamente "Le Courroux des Vierges de l'Avril d'un Faune". Allí se presentan las ninfas del siglo veinte, atormentando la juventud del sujeto poético:

... ..

Las vírgenes que pasan por prudentes
Aprietan más los labios si sonrío,
Como si su pecado fuese mío
Como es tan suyo su crujir de dientes.

Hijas de también hijas de María,
Pasean lo devoto de su tedio
A modo de monástico remedio
Contra la tentación de cada día.

Ajenas al dialecto del deseo
En la pronunciación de la entrepierna,
Esperan la lacónica galerna
Que las arroje al mar de un himeneo.

... .. (1993: 36-37)

El "furor de vírgenes" del sujeto poético no parece ser aquí lascivia, sino cólera en repudio de la actitud pacata y mercantilista de las jóvenes, quienes sólo aspiran a sublimar su deseo reprimido o mutilado en la convención social del matrimonio. Así como el poema de Mallarmé configura una tipología femenina -"la más casta", "la otra toda suspiros", "la inhumana", "la tímida", "la pequeña incauta que no se sonroja", "la reina Venus"-, el poemario de Castaño presenta una nueva galería de mujeres esquivas o dominadoras, según el caso: la "virgencita ... del pañuelo" (1993: 24), la doncella nocturna que de día "vuelve a ser añagaza cotidiana" (28), las bellas crueles (47), las "castas sirenas" (55), la mujer-madre "tentacular" (73). En el breve poema titulado justamente "L'Après-midi d'un Faune", el sujeto escucha a la hora de la siesta "el dulce lamentarse de una niña" que confiesa a su amiga: "Tengo un novio estudiante / Y otro albañil. / Uno me hace sonetos, / Otro feliz" (69). La alusión al verso garcilasiano contrasta aquí con el tono vulgar y el contenido ramplón de la conversación femenina. El

¹³ Carta de julio de 1865, a H. Cazalis: "... Pourvu que j'aie terminé dignement l'histoire de mon Faune! ... tu ne saurais croire comme il est pénible, et souvent impossible, de suivre sa pensée avec lucidité, par cette chaleur du Midi, tantôt brulante, tantôt étouffante, toujours victorieuse de la bête" (Mallarmé 1953: 57).

tratamiento del erotismo por parte del poeta contemporáneo no esquivaba algunos clichés sexistas, tales como la vanidad y la histeria de la mujer, que despiertan mayormente la ignorancia e impericia masculinas. "Le regret d'un faune" es la imposibilidad de que exista "una mujer hermosa / ajena a su hermosura" (70).

La sexualidad aparece como un motor de la búsqueda y la conquista, que sin embargo suele conducir a la derrota y la frustración. Hay una especie de adiós al "Abril" de la juventud y la concupiscencia en el soneto que cierra la primera sección del libro de Castaño:

DE L'ÉDUCATION SENTIMENTALE D'UN FAUNE

ov
Para Josephine Bregazzi, woman in l e.
if

Tiene el amor dos alas migratorias
Para mejor volver sobre sus pasos,
Porque el amor regresa en ciertos casos
Obedeciendo leyes aleatorias.

Tiene el amor muchísimas historias
Que contar, casi todas de fracasos,
Porque el amor olvida los escasos
Momentos de venturas transitorias.

Tiene el amor un código de signos
-Príncipe o Bruja o Sapo o Cenicienta-
De una tan rígida interpretación,

Que nos hace decir "no somos dignos",
Pero cuando queremos darnos cuenta
Tenemos alquilado el corazón. (1993: 44)

El poemario de fines del siglo veinte posee rasgos inequívocos de *Anti-Bildungsroman*, pero en ese clima de escepticismo lúdico la presencia tutelar de los amigos abre un paréntesis de fidelidad y ternura. La evocación de los años de estudio, que coincidió con el despertar sexual y poético, se sintetiza en la fórmula que marcó a una generación: "Éramos la pasión y la bibliografía" (1993: 54). Luego las llamas juveniles fueron derivando en laberintos más o menos burocráticos, y la mano que soñaba escribir páginas inolvidables redujo al sujeto en mero discípulo de Onán. Tal vez el hastío también sea una lección aprendida de Mallarmé: "La carne es triste, ay, y he leído todos los libros" (1979: 95).

La segunda sección del volumen de Francisco Castaño explora diversas instancias de la "tarde" del Fauno, metáfora de la vejez que tiene más de una cara: la que ostenta los signos físicos del deterioro, la que llora lo perdido con el tópico del *Ubi sunt*, la cara pragmática que apela al *Carpe diem* horaciano, y la que aprovecha la ganancia de la "sagesse". El poeta-fauno asume la edad y la autoexclusión de ciertos roles -su "cuarentena"- sin dramatismo, con una ironía que recuerda al gesto de Gil de Biedma, estableciendo un continuo diálogo intertextual con los poetas antiguos y modernos.

El propio Mallarmé hizo referencia a su poema como "esa nada", y "esa poca cosa, *el Fauno*, un juego"¹⁴. Sin embargo es sabido que él mismo se identificaba con su figura, como lo prueban los versos de ocasión que años más tarde integraron las "Offrandes à divers du faune". El tono ligero de estos últimos impregna sin duda el libro de Castaño, que apuesta en todo momento al aspecto lúdico del poema¹⁵. Esta tendencia encuentra hallazgos luminosos, como la parodia del famoso dístico "Le sens trop précis rature / ta vague littérature" (1979: 178): "Hay que ver, piensa el Fauno en la espesura, / qué estragos hace la literatura" (1993: 67). Podemos arriesgar que leyendo al poeta francés el salmantino ejercitó el ritmo fracturado del soneto, los juegos de palabras y la inclusión del vocabulario cotidiano ajeno a toda convención de "nobleza" (Bénichou 1995). Entre sus maestros declarados también hay que contar a los vanguardistas latinoamericanos (Girondo, principalmente, y Cortázar), y al músico Jacques Brel, en cuyo "radical antipascalismo ... el Fauno y el autor se reconocen" (1993: 90).

El Libro Total soñado por Mallarmé contendría "la concepción espiritual de la Nada", en tanto que el de Castaño pone en escena, sin pretensiones metafísicas, el vacío de Dios y de las cosas. El poeta contemporáneo afirma su precoz desilusión religiosa ("con la misma gracia perdí también la fe", 79), y de la combinación de humor y tragedia surge su figura de "Segismundo en traje de arlequín" (15). En ese universo textual el tiempo y el azar son las fuerzas rectoras de la vida, como en la "Tirada de dados" mallarmeana, que circula en internet en la magnífica traducción de Francisco Castaño¹⁶. Sin embargo en el devenir de los años y las décadas hay poderes que permanecen, como el misterio del deseo que se renueva en eternas metamorfosis, "el viejo bálsamo de la amistad" (47) que acompaña nuestros ascensos y nuestras caídas, y la capacidad siempre viva de la poesía, que extiende su ámbito "sobre lo trivial y extraordinario" (49).

A modo de conclusión

El camino de las afinidades electivas ha revelado puntos de contacto y zonas de divergencia entre las obras de los poetas convocados. Las huellas de Mallarmé en la poesía de Aníbal Núñez se relacionan fundamentalmente con el hermetismo y la concentración del poema, que conducen al lenguaje a un grado máximo de polisemia e indeterminancia. Para el poeta del siglo veinte, el trabajo formal de los versos todavía sigue orientado a la conquista de una música aritmética y perfecta, y esa búsqueda poética comparte el radicalismo de una apuesta ética y vital.

¹⁴ Cartas a Ch. Swinburne, del 10 de mayo de 1876 ("... ce rien a le don d'exaspérer la presse française en ce moment, j'ignore pourquoi, et le veux voir cependant dormir dans les bibliothèques amies...") y del 7 de junio de ese mismo año ("... Merci de votre amicale poignée de main en échange de ce peu de chose, *le Faune*, un jeu") (Mallarmé 1953: 118-119, 120).

¹⁵ Duplicando el gesto de Mallarmé, Castaño retomó las aventuras del personaje en su poemario *Primer adiós del fauno* (Aula Poética, Casa Delinca Montilla, 2002).

¹⁶ S. Mallarmé, "Una tirada de dados nunca abolirá el azar", diseño tipográfico de Robert Falcó y traducción de Francisco Castaño, en *Saltana*, Número 1, Volumen 1, 2001-2004, <www.saltana.org>.

La autoconciencia del lenguaje poético -aprendida de Mallarmé- impregna los textos de Francisco Castaño, donde el humor sirve al lirismo para dar forma al deseo, el gozo y el desencanto de la carne y la literatura. Cada uno de los poetas salmantinos ilumina diferentes matices de la herencia del maestro, y ambas relecturas ponen de manifiesto tonos y tendencias diversas que coexisten en el interior del corpus mallarmeano.

La imagen de la ruina, las figuras del fauno, la amada cautivadora o esquivada y el poeta representado como ave son todos motivos de la poesía de Mallarmé que pertenecen al acervo cultural y que tanto Núñez como Castaño han sabido resignificar en un contexto urbano contemporáneo. La incuestionable e ininterrumpida vigencia del poeta francés probablemente se relacione con la novedad de su poética, en la que según George Steiner encontramos "la fuente precisa de la modernidad estética y filosófica" y "el punto de ruptura con el orden del Logos" (1991: 121) tal como el pensamiento y la sensibilidad occidentales lo había conocido hasta entonces.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABASTADO, C. (1970): *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Minard, París.
- ALVARADO, L. (2006): "De Mallarmé a Jiménez: los dados de Dios en el jardín de la pureza", in *Hipertexto*, Número 4, Verano 2006, 3-18.
- BÉNICHOU, P. (1995): *Selon Mallarmé*, Gallimard, París.
- BLANCH, A. (1976): *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid.
- BLESA, T. (2001): "La destruction fut ma Béatrice", in *Panero, Leopoldo María, Poesía completa 1970-2000*, Edición de T. Blesa, Visor, Madrid, 7-22.
- CASADO, M. (1999): *La puerta azul. Las poéticas de Aníbal Núñez*, Hiperión, Madrid.
- CASADO, P. (2005): "Aníbal Núñez en la tradición hermética", in *Letras de Deusto*, Volumen 35, Número 108, 159-176.
- CASTAÑO, F. (1993): *El fauno en cuarentena*, Hiperión, Madrid.
- ____ (2002): *Primer adiós del fauno*, Aula Poética, Casa Delinca Montilla.
- CORREA, G. (1975): "Mallarmé y Garcilaso en Cernuda: de *Primeras poesías* a la égloga y la oda", in *Revista de Occidente*, Número 145, 72-89.
- DERRIDA, J. (1989): "Mallarmé", in "Antología", *Anthropos, Suplementos*, Número 13, 59-69. Traducción de Francisco Torres Monreal. Edición digital de *Derrida en castellano*, <www.jacquesderrida.com.ar>.
- HURET, J. (1998): "Sobre el programa de la poesía futura", in *La Nación*, "Cultura", 27/12/1998, 1-2. Versión en francés, "Entrevue", <www.mallarme.net>.
- MAÑÉ GARZÓN, P. (1979): "Prólogo" a Stéphane Mallarmé, *Obra completa en poesía*, Edición bilingüe, traducción de Pablo Mañé, Tomo I, Libros Río, Barcelona.
- MALLARME, S. (1953): *Propos sur la poésie*. Recueillis et présentés par Henri Mondor, Editions du Rocher, Monaco.

- (1979): *Obra completa en poesía*, Edición bilingüe, traducción de Pablo Mañé, Tomo I, Libros Río Nuevo, Barcelona.
- (1992): *Poésies*, Edición de Bertrand Marchal, Prefacio de Yves Bonnefoy, Gallimard, Paris.
- (2004): "Una tirada de dados nunca abolirá el azar", diseño tipográfico de Robert Falcó y traducción de Francisco Castaño, in *Saltana*, Número 1, Volumen 1, <www.saltana.org>.
- MCCANN, J. (1996): "To What is Mallarmé Referring?", in *Neophilologus*, Volumen LXXX, N°3.
- NÚÑEZ, A. (1981): *Cuarzo*, Libros de la Ventura, Madrid. Edic. definitiva, 1988.
- (1983): *Alzado de la ruina*, Hiperión, Madrid.
- (1991): *Definición de savia*, Hiperión, Madrid.
- (1995): *Obra poética I y II*, Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí, Hiperión, Madrid.
- PERLOFF, M. (1981): *The Poetics of Indeterminacy*, Princeton University Press, New Jersey.
- PERSIN, M. H. (1989): "La ambigüedad versus la indeterminancia en la poesía española del siglo XX", in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Edición de Sebastian Neumeister, Vervuert, Frankfurt am Main.
- PUPPO, M. L. (2006a): "De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez", in *Revista de Literatura*, Volumen LXVIII, Número 135, 199-219.
- (2006b): "Destino de Ícaro: presencia de un mito clásico en la poesía de Aníbal Núñez", in *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Latinos)*, Volumen 26, Número 1, 171-178.
- (2007a): "La imagen como espejo de la idea: las construcciones alegóricas en la poesía de Aníbal Núñez", in *Analecta Malacitana*, Volumen XXX, Número 1, 573-584.
- (2007b): "Erigir versos como pancartas: crítica e ideología en la poesía de Aníbal Núñez", in *Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura: Arte y Cultura en la globalización*, Editorial La Bohemia y Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Buenos Aires.
- STEINER, G. (1991): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona.