

Fantasmagoría, alegoría y disidencia en los Himnos a los árboles de Vicente Núñez

por Marina Bianchi*

*Phantasmagoria, Allegory and Dissidence in the Himnos a los árboles by
Vicente Núñez*

In contemporary literature, phantasmagoria is the creation of manipulated images of reality, justified by the aesthetic will or by the impossibility of resorting to mimetic forms. As Benjamin teaches, phantasmagoria has to do with Guy Debord's «society of the spectacle», with the appearances and the opacity of the mirrors. Allegory is fundamental in order to study phantasmagoria, especially in poetry; Angus Fletcher, who will provide us with the methodological paradigm, describes it as the rhetorical figure in which the «literal surface suggests a peculiar doubleness of intention» which «becomes much richer and more interesting if given interpretation». Under the denomination of “allegorical phantasmagoria”, we will analyze the fusion of the illusory transfiguration of the world with the deformation in the continued metaphor that reveals the critical situation in the *Himnos a los árboles*, by the poet Vicente Núñez, who is a member of the Andalusian group of the mid-twentieth century generation. The hermeticism of the work is due to the poet's desire to make it comprehensible only to the reader who is attentive and accustomed to textual hermeneutics, able to perceive the hidden truth of Núñez's peculiar dissidence.

Keywords: Contemporary Spanish poetry, Vicente Núñez, Generation of 50, phantasmagoria, allegory.

1. Marco teórico¹

Palabra que entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX solo

* Università degli Studi di Bergamo; marina.bianchi@unibg.it.

¹ Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación/FFI2017-84759-P.

designaba la reproducción técnica de una ilusión mediante la linterna mágica, en el lenguaje común de hoy y de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, la fantasmagoría se entiende, además, como: «Ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento» (2019: s.p.). Sin detenernos en las acepciones referidas al cine y atribuidas por Walter Benjamin en su *Passagen-Werk*² (1982), por las que el concepto pasa para llegar a sus formulaciones actuales³, en el ámbito literario contemporáneo se considera como la creación de imágenes manipuladas de la realidad, transfiguraciones justificadas por la voluntad estética o por la imposibilidad de optar por formas miméticas que, en determinados contextos históricos o culturales, incurren en la censura gubernamental o social.

Como hemos aprendido de Benjamin, la fantasmagoría tiene que ver con la que Guy Debord denomina «sociedad del espectáculo» (1967), de la apariencia, de la opacidad de los espejos, en un juego que «lanza una reflexión refractaria, obliga en un proceso de lectura de la imagen que habita entre ellos, a acercarse a los reflejos. Leer la imagen supone construirla en lo que queda de remanente en el transcurso de un espejo a otro, en el haz de sus reflejos», según apunta Óscar Espinosa Mijares (en Espinosa Mijares, Castro Merrifield, Barrios 2009: 13). En la misma línea, José Luis Barrios considera que (en *ivi*, pp. 7-8):

Los espejos, los paisajes, la mercancía son lugares donde se realiza la condición especular que define la modernidad y, con ello, la alegoría como lo propio de esta modernidad. Lo fantasmagórico es alegórico no sólo porque es

² En los *Passagen-Werk*, de W. Benjamin (1982), la fantasmagoría es fundamental para la definición de la crisis del concepto moderno de experiencia, como subraya Susan Buck-Morss (1992: 3-41). En este sentido, la fantasmagoría estaría relacionada con la experiencia alienada, resultado de la difusión de la tecnología que funciona como un narcótico colectivo.

³ El concepto de fantasmagoría, que reúne en su desarrollo las posiciones de Theodor Adorno, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, «incluso en su acepción marxiana como ilusión óptica, estaría históricamente vinculado a los comienzos de la cinematografía y a una serie de acontecimientos que redimensionan la materialidad de las imágenes», como escribe María Belén Ciancio (2010: 210-211). La estudiosa opina que: «Quizá la tensión entre el deseo y la fetichización, que caracteriza la dialéctica de la fantasmagoría en Benjamin como una posición alternativa en la urdimbre entre el pensamiento de Kracauer que consideraba el cine como reflejo de deseos colectivos y, por otro lado, la visión negativa de Adorno en la que la fantasmagoría se reduce al fetichismo de la mercancía, es uno de los desafíos más hondos que ha dejado Benjamin» (*ivi*, p. 218).

fragmentario, sino porque su sentido siempre responde a una pérdida, a una ausencia, justamente a partir de la cual se opera la promesa y el engaño de la modernidad.

En su turno, Espinosa Mijares añade que «el [*sic*] alegórico ha de poder desentrañar el tejido de las apariencias» (en *ivi*, p. 14): se encarga de revelar la ilusión y la esencia escondida de lo real, insertando la imagen en una dialéctica que oscila entre la utopía y la catástrofe, entre el brillo de la dimensión onírica y las sombras de la realidad.

La alegoría, muy valorada por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1990), se vuelve entonces central a la hora de estudiar la fantasmagoría, sobre todo en el género poético. De acuerdo con el filósofo alemán, la noción actual recibe los ecos de la revitalización llevada a cabo por Charles Baudelaire en *Les Fleurs du mal* (1857), donde el poeta francés recurre a la alegoría para denunciar los vicios de la sociedad parisina de finales del siglo XIX, cuyo lujo se vuelve fantasmagórico en la medida en que esconde tras sí la melancolía y la caducidad, la falsedad de su promesa de progreso (cfr. Buck-Morss 1990: 178). En ese contexto social, todo es alegórico, puesto que el significado abstracto y arbitrario de cada objeto o experiencia depende de su precio (*ivi*, p. 181), y se multiplica por la influencia de muchos factores, entre ellos, el deseo y la falsa ilusión que el comprador le atribuye (*ivi*, pp. 181-182).

De acuerdo con Angus Fletcher, en la alegoría como recurso retórico, la «superficie literal sugiere una doble intención peculiar» que «adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada» (2002: 17). Más en detalle, reformulando la definición de Coleridge (1936: 30), el estudioso la describe del siguiente modo (Fletcher, 2002: 27):

Por lo tanto, podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir [...], aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones [...], u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente.

Por supuesto, los agentes son los individuos en movimiento en el interior de la obra, que se presenta como un artefacto tejido con imágenes en el que las acciones son necesariamente simbólicas. En el dualismo de los niveles, el superficial o primario se configura como un disfraz del segundo, sugerido en los intersticios de la textura del

producto literario, es decir, en los espacios de silencio que la mente del lector llena con los nexos que unen los elementos que conforman la alegoría. Además, Fletcher hace hincapié en otro aspecto relevante para nuestro trabajo (ivi, p. 17):

Sin embargo, tenemos que evitar la idea de que todo el mundo deba ver el doble significado para que la obra pueda ser propiamente considerada alegórica. Al menos una rama de la alegoría, el *aenigma* irónico, cumple su propósito político y social por el hecho de que la autoridad dominante (como en un Estado policial) no vea el significado secundario del «lenguaje esópico». Pero algunos llegan a ver ese significado y, una vez visto, se convierte en la intención final oculta tras el significado primario.

El *aenigma* es un tipo de alegoría que tiene la peculiaridad de ser más oscuro, más difícil de entender (cfr. *ibid.*), razón por la que es el más usado para fines políticos o de denuncia. En este caso, la citada función de poner de manifiesto la esencia escondida se vuelve elitista: está restringida a lectores refinados.

Reuniendo los conceptos expuestos⁴, a partir de ahora denominaremos ‘fantasmagoría alegórica’ la fusión de la transfiguración engañadora e ilusoria del mundo, casi onírica, y de la deformación que pone de relieve lo negativo; basado en simulacros complejos de la realidad, este recurso se encarga de apartar la mirada del público superficial del sentido profundo de la obra que sólo el lector atento y acostumbrado a la hermenéutica textual es capaz de comprender, percibiendo la verdad oculta. Esta definición nos guiará en el análisis de los *Himnos a los árboles* (1989b) del poeta cordobés Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, 1926-2002).

2. Breve contextualización: la obra poética de Vicente Núñez

Por publicar su primer poemario en la década de los cincuenta, Núñez forma parte del grupo andaluz de la llamada Generación del 50, corriente que se asienta en el debate estético de la poesía española de la posguerra proponiendo una escritura intimista que expresa cómo el poeta aprehende lo que acontece a su alrededor. Estos autores tratan las cuestiones históricas y políticas desde un punto de vista subjetivo y privado, aunque el trasfondo deja entrever el malestar

⁴ Evitamos detenernos aquí en la controvertida diferencia entre símbolo y alegoría, sobre la que remitimos a Buck-Morss (1990: 168), a Fletcher (2002: 22-26) y a Oliván Santaliestra (2004: 1-20).

compartido debido a la dictadura franquista. Por ende, las fórmulas del compromiso que se desarrollan en esta época, además de la poesía social o de la comunicación, incluyen las posturas intimistas de la poesía del conocimiento, relacionadas con las emociones del individuo frente a la situación social.

Como se ha afirmado (sobre todo, Bianchi 2016: 47-65), la inquietud interior de Núñez se inserta en esta línea: se debe a su situación personal, aunque tiene que ver con el desasosiego general de la España de Franco, en la que su homosexualidad provoca la autocensura, el aislamiento y la soledad. Bajo el régimen, además de la represión estatal ejercida mediante el sistema judicial y penal⁵, la represión ideológica fragua por medio de la educación del nacionalcatolicismo sobre los comportamientos inmorales: el control social actuado por los mismos ciudadanos tiene un papel determinante que sigue válido en los años posteriores a la muerte del dictador, sobre todo en un pequeño pueblo conservador. En este contexto, la disidencia de Núñez se plasma de forma encubierta en sus creaciones.

Autor de poemas originales y refinados, ensayos herméticos y aforismos sorprendentes, Núñez funda su teoría literaria en la superposición de distintos niveles de mentira, donde el mosaico de la visión global se compone de las teselas de los libros. A menudo, el léxico remite a la ausencia, al engaño y al silencio, sugiriendo el ocultamiento del conflicto interior. Ya se ha remarcado (cfr. Bianchi 2011: 33-42) que sus versos reflexionan sobre la relación entre vida, amor, muerte y poesía, donde las primeras dos remiten a la existencia del hombre y las últimas a la renuncia de este para que viva el poeta.

La trayectoria creativa del aguilarenses se ha comentado en trabajos anteriores⁶, aclarando que, tras asentar los vínculos entre los cuatro elementos en las primeras dos obras, *Elegía a un amigo muerto* (1954) y *Los días terrestres* (1957), Núñez deja de publicar hasta la aparición de *Poemas ancestrales* (1980). En el libro se aclaran las razones del silencio: la vida, con el amor que le da sentido, y la poesía, que es

⁵ El art. 6, n. 20, de la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1954 considera la homosexualidad como una enfermedad y un reato, y condena los culpables al internado en instituciones especiales, a la prohibición de residir en ciertos territorios y a ser vigilados. La *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* de 1970 advierte que los homosexuales pueden ser sometidos a medidas de seguridad y rehabilitación.

⁶ El primer estudio donde se explicita detenidamente es de Bianchi (2009: 94-107), lo mismo que el último, donde se analiza el legado poético andaluz en la trayectoria de Núñez (Bianchi 2019: 211-230).

muerte, son inconciliables; para existir, hay que dejar de escribir. Desde *Ocaso en Poley* (1982), la frontera entre las dos facetas se vuelve borrosa: el amor se identifica ahora con la palabra y con su halo sombrío, por lo que, en *Cinco epístolas a los ipagrenses* (1984), todo está destinado a la destrucción total. A continuación, *Teselas para un mosaico* (1985) y *Sonetos como pueblos* (1989a) marcan el comienzo de la gradual superación de los conflictos, reafirmando la primacía del amor, del que hay que disfrutar en vida aunque provoque dolor, de acuerdo con el *carpe diem* horaciano. El poemario de 1989, además, explora la posibilidad de que el verso le otorgue inmortalidad al autor. Tras la reconciliación con la escritura, en los *Himnos a los árboles* (1989b) del mismo año, las plantas, correlato objetivo y fantasmagoría alegórica de los habitantes de Aguilar, facilitan la armonización entre realidad y poesía, vida y muerte, a costa de aceptar el pacto de silencio en el que se basa la transfiguración panteísta que analizaremos más adelante. *La gorriata* (1990), último poemario de Núñez publicado en vida, cierra el ciclo con la definitiva caída en el pesimismo cósmico de ecos leopardianos: si amor, vida, muerte y poesía coinciden, tal y como el verso es una imagen engañosa, cualquier esperanza no es más que pura ilusión; de la misma manera, si la existencia es efímera, el verso tampoco puede ser inmortal.

Mientras tanto, desde 1987, Núñez firma aforismos filosóficos: los sofismas⁷ tienen el propósito de refutar las expectativas del lector mediante la elección de un vocabulario inusual y la alteración de la sintaxis, procedimientos retóricos que invalidan y contradicen cualquier significado tradicional del lenguaje. La verdad y la falsedad se confunden, las mentiras se anulan mutuamente y el idioma sólo sugiere. Al lector se encomienda la tarea de descubrir el mensaje oculto, luego revelado en la obra póstuma *Rojo y sepia*⁸ (2007), que propone una serie de recuerdos de experiencia de amor en una secuencia de fotografías verbales, numeradas y casi todas sin títulos, referidas en primera persona y de forma explícita. Algunas de las composiciones del libro remiten directamente a las razones de la intrincada teoría poética (Núñez 2008: 338):

⁷ Los aforismos de Núñez se hallan reunidos en el segundo volumen de la obra completa (Núñez 2010).

⁸ Con toda probabilidad el título remite al “El Rojo”, apodo de Antonio Ruiz, pareja de Núñez en los últimos casi veinte años de su existencia (cfr. Bianchi 2008: 171 y 174, leyendo en conjunto con la nota n. 336, p. 171; Martínez Serrano, 2019: 368 y 521).

Las tareas de amor se consolidan
 en la arena del fraude. Se insinúan
 demasiado locuaces y modelan
 nuestro disfraz, atento
 a la incesante gota de la duda,
 que anega nuestra vida
 y amarga nuestras noches.
 Y así como nosotros sucumbimos
 al infortunio, ellas
 se rinden al cansancio cada día.
 Y en ese abrazo estéril
 compartimos la casa hasta la muerte.

El silencio, lo no dicho⁹, consiste en una relación que perjudica, a la que los amantes se entregan pese a lo que supone: hay que disimular, esconderla en los vericuetos del lenguaje que, por mucho que calle, no deja de revelar más de lo que conviene. Fingir y no saber si los demás se enteran de la verdad del «abrazo estéril», clara referencia a la homosexualidad, es extenuante, pero no merma el valor del sentimiento.

3. *La selva de los Himnos:* *la fantasmagoría alegórica de Vicente Núñez*

En su reciente tesis doctoral, Beatriz Martínez Serrano escribe que «el poemario constituye un himno, un canto exaltado, solemne y jubiloso a los árboles, a los que apostrofa desde le primer verso y convierte en destinatarios de sus palabras» (2019: 327). Acierta la estudiosa en referirse al «entusiasmo del sujeto lírico» que alcanza «la fusión con la naturaleza, la pertenencia al reino de los seres arbóreos y el logro de la esencia del ser» (*ibid.*), aunque creemos que, para entender a fondo los *Himnos a los árboles*, hay que profundizar en la fantasmagoría alegórica de los mismos. Desde luego, en las obras de Núñez el silencio

⁹ El silencio en Núñez ha sido analizado desde diferentes perspectivas. Casado se centra en los sofismas como alejamiento de la falsedad de la poesía y en el abandono de la escritura entre 1960 y 1980 (2009: 46-72; introducción a Núñez 2010: 7-27; 2012: 29-57). Bianchi profundiza en la retórica del silencio en la obra del aguilarense, tanto en los aforismos como en los versos (2013: 35-56; 2016: 47-65). Además, se alude a la voz del silencio que sugiere detrás de las palabras en la conclusión de la monografía *Vicente Núñez: parole come armi* (Bianchi 2011: 233), donde se cita el siguiente sofisma: «Replicas a lo serio falso. Porque detrás de esta seriedad, hay un ojo acechando. Éste con el que no habíamos contado; género de la sospecha auspiciada. El género de la rendija» (Núñez 2010: 96).

se impone como paradigma de su exégesis e invita a la suposición o, en palabras de Fletcher, el «proceso de inferencia, tan esencial para la alegoría interpretativa, es una respuesta natural respecto a cualquier ficción que sea, de algún modo, elíptica o enigmática» (2002: 90). Al omitir ciertos elementos, dejando espacios vacíos entre las metáforas que juntas forman la visión transfigurada, se intuye una estructura subyacente y la obra se presenta como «un mensaje codificado que precisa ser descifrado» (ivi, p. 110).

El tono solemne de los *Himnos* describe un mundo visionario y mítico: el paraíso anhelado del «reino de los bosques» (2008: 265), habitado por la «erecta tribu» (ivi, p. 263) personificada de seres «majestuosos» (ivi, p. 257) que pasan de describirse como «impasibles monarcas» (ivi, p. 261) en el «Himno III», a conformar la «espectral manada» (ivi, p. 263) de la composición siguiente, a definirse como «masas oscuras / de tan inquieta y uniforme vigilia» (ivi, p. 267) en el «Himno VI», hasta volverse «efímeros» (ivi, p. 271) en el «Himno VIII». En otras palabras, los imponentes árboles que en la primera parte de la obra son los agentes del sueño fantasmagórico terminan por ser las formas caricaturescas abstractas (cfr. Fletcher 2002: 40-41) de la alegoría¹⁰, con la excepción de tres poemas: el «Himno VII» (Núñez 2008: 269-270), que da cuenta de la tala vivida como una tortura¹¹; el «Himno IX» (ivi, pp. 273-274) que distingue entre diferentes especies vegetales, cada una portadora de una idea y símbolo de algo específico; el «Himno X» (ivi, pp. 275-276) que marca el triunfo final de las víctimas de los taladores.

La realidad alternativa, reformulada en una dimensión que se mueve entre el ensueño y la pesadilla, entre lo divino y lo humano de los árboles personificados, a la vez que entre la recreación de un cosmos anhelado y el simbolismo de las partes que conforman la metáfora continuada del todo, se concreta en la intrincada figuración de la selva, de posible inspiración gongorina¹². La fantasmagoría

¹⁰ La caricatura alegórica no deja de ser abstracción, porque su autor «se esfuerza por simplificar los personajes a partir de rasgos únicos o predominantes. Dichos rasgos así aislados son los “significados” iconográficos de cada agente» (Fletcher 2002: 41).

¹¹ El «Himno VII» (2008: 269-270) es la única composición de Núñez que adopta la forma del compromiso en su sentido estricto, de denuncia explícita y de tono tremendista, como aclara Bianchi (2016: 61-63).

¹² El soneto de Luis de Góngora *Alegoría de la primera de sus Soledades* (2019: 1226) se propone como inspirador de los *Himnos a los árboles* en el reciente ensayo *El legado poético andaluz en Vicente Núñez: Góngora, Bécquer y Cernuda* (Bianchi 2019: 223-226).

alegórica de Núñez, cuya complejidad simbólica detecta sin profundizar en ella Antonio Garrido Moraga (1995: 79), se abre con la quimera del sujeto poético que quisiera parecerse a los árboles (Núñez 2008: 257-258):

Si yo supera como vosotros, oh árboles,
estar atento por entero a mi ser.
[...]
Si yo pudiera compartir mi vida
en animada y tenue vecindad.
Saludar con júbilo desde lo extremo
de vuestras crestas
a nuestra hermana la hierba
y despeñarme y cobijarme
en el compacto tejo
del verdor. Si os dignarais
otorgarme el don de la insomne
evidencia y el de cumplirme
en los tumultos de la adversidad.
Porque vosotros habéis concurrido
a todas las iniquidades de mis huidas.
Porque surgís incólumes
en todos los recodos
de mis deserciones.
[...]
Porque os nutrís de mis infortunios
y respiráis extáticos
en la proximidad de las estrellas infinitas.

Ya en esta primera composición, encontramos las claves de la hermenéutica de la obra: las plantas a las que el yo se dirige en segunda persona plural son seres superiores, altos, firmes, íntegros, dotados de poderes casi divinos; sin embargo, en el cierre descubrimos que se alimentan de las penas del sujeto, que ya en la primera parte del poema no goza de su vecindad y no encuentra amparo en sus crestas. Si formalmente el himno debería ser la alabanza de los héroes, algo falla, en la medida en que se les reprocha la frialdad, la falta de hospitalidad y de apoyo, así como el hecho de que son la causa de las injusticias, del abandono y del sufrimiento del yo.

El segundo poema especifica una de las especies vegetales del grupo de los interlocutores, del vosotros al que la voz se dirige (Núñez 2008: 259-260):

¿De qué se ufana el olmo
sino del suave andamio

que lo ajusta y desnuda
 hasta investirlo de la consistencia
 de su tronco? Él es audaz
 porque está erguido y rastrea hermosura
 en el incendio forrajero
 y en la rapiña de los cazadores
 furtivos, en sus graves zurroneos
 de flautas y estentóreos ropajes.
 Es por lo que siempre puse
 toda mi confianza
 en vuestro ameno temblor,
 [...]

que extingue mis sospechas
 y enardece y esmalta mis ensueños.
 [...]

Porque vislumbraba que aves ligeras
 acudirían a visitarme
 con sus mañaneros cestos
 de tarros y alimentos,
 y que sostendría dulces diálogos
 en sus picos de oro.
 Pero qué tempranamente
 supe que escaparían hacia los valles
 cuando sus inexpertas alas
 conquistarán el conocimiento del error.

El olmo es atento a las apariencias, única virtud de la que puede jactarse: se trata de una característica común a la alta tribu, que seduce con su belleza tanto al yo como a las aves, que huyen en cuanto se dan cuenta del engaño. Además, en la composición aprendimos que en la fantasmagoría alegórica de Núñez aparecen unos seres humanos: los cazadores en esta ocasión o los madereros del sexto poema, hostiles a las plantas, como corrobora el «Himno III». En este último se hace hincapié en otra peculiaridad de los árboles, el desdén del trabajo: «Porque la labor ¿no es humo / y oquedad, rala gavilla / maniatada, donde el enemigo / tiene ya todos los atributos de lo humano?» (2008: 261).

Pese a la ostentada y pretendida superioridad, los seres vegetales son intranquillos y, unos versos más abajo, el sujeto pregunta: «Y sin embargo, ¿qué os inquieta?» (*ibid.*). En el cierre del poema asistimos al paso del vosotros al nosotros – que comentaremos más adelante –, referido a los que acuden al lugar, atraídos por la hermosura del poder lumínico de las plantas erguidas (*ivi*, pp. 261-262):

Porque lo que ilumina nos congrega

en la asamblea de la tarde:
el corazón cantando de hermosura.
Si estamos condenados al incendio
será con el divino rayo de lo eterno.

Los inmortales árboles amenazan con su luz y sus llamas a los visitantes, lo que enlaza con la capacidad taumatúrgica de los protagonistas de arder y propagar el fuego sin quemarse, del «Himno V»: «Semejantes a mi espíritu, / os abrasáis en llamas y confines / como invencibles propagadores / y artífices de la luz» (ivi, p. 265). Tras dejar indicios sobre la actitud engreída de las imponentes plantas, el «Himno IV» explicita el rechazo del que el sujeto lírico es víctima, abandonado en su dolor (ivi, pp. 263-264):

¿No me tuvisteis siempre
obediente y festivo
en vuestra erecta tribu?
¿No decidí poner
bajo vuestra robusta tutela
mi juventud y mis pertrechos?
[...]
¿Por qué huís en tropes frenéticos
[...]?
¿Por qué abdicasteis del campamento
y las antiguas exequias? ¿Dónde
hallaréis más patria que en mis brazos,
férreamente sumisos
al concierto de vuestra senectud?
[...]
Yo era vuestro ansiado,
el que debía consumarse en el rango
de las ocultas evidencias,
quien vestiría la túnica
de la desnudez y el desposorio.
Y habéis huido, oh padres.
Como rijosa piara de mastodontes
hacia la incertidumbre de las sombras.
Y me repudiáis en las praderas
con la agreste zampona
de los atribulados dioses.

Los mágicos semidioses vegetales, fetiches fantasmagóricos, son a la vez los caricaturescos protagonistas de la alegoría, que actúan conforme a su categoría y a su significación iconográfica (Fletcher 2002: 45-47): como impone el significado restringido de los agentes emblemáticos (ivi, p. 45), responden a la idea que representan, aparentemente controlados

por una fuerza exterior. En otras palabras, son la figuración de la soberbia y, como consecuencia de ella, también de la ira. El antitético sujeto lírico, sumiso, menospreciado y maltratado por ellos, encarna a su vez la humildad y la paciencia, virtudes visible en su tolerancia. Repudiada, la voz poética declara en el «Himno V» la filiación que la obliga a resistir y a insistir desde su inferioridad y sufrimiento (Núñez 2008: 265-266):

Y os descubría, oh espléndidos,
vestidos de mi abolengo;
[...].
Y eso hizo crecer al hijo
en los pañales de su hierba futura,
y alzarlo hasta el cogollo
de vuestros insondables testimonios.
Todos mis descarríos
¿qué fueron sino ignorancia
de vosotros, siempre enredándome
en el lentisco y en la aulaga
de la zozobra;
siempre ante un mismo solecillo
escuálido, con la bufanda
y los ungüentos de la enfermedad?
[...]
¿Y cómo ordeno y plancho yo tanto abandono
acumulado,
[...]?
¿Dónde he olvidado mi cuerpo?
¿Dónde están mi ajuar
y mis arquetas? ¿A qué ceremonia
acudo con tanta desnudez y compostura?
¿Debo disponerme a cantaros
con instrumentos de alegría?
A estrujar mi ser he venido,
a esparcirlo y a dároslo.

El sujeto lírico tampoco puede elegir: su entrega y sacrificio están escritos de antemano, y se amplifican en la siguiente composición, donde la atmósfera y el léxico insinúan un enfrentamiento físico tras la falsa acogida, una batalla mítica que adelanta señales de la derrota arbórea, quizás a manos del campesino, pasando del fijo significado alegórico del yo a su rebelde ilusión fantasmagórica (ivi, pp. 267-268):

Oh, qué duro es vuestro esparcimiento
y qué destemplada cháchara la de vuestra hospitalidad.
[...]

Mis padres murieron hace ya muchos años,
 y vuestro lecho debe ahora alimentar mis insomnios.
 Para que prevalezca la ceniza
 y os amontonéis como tocones
 en la leñera de la raquítica hacienda.
 Tierna es la noche como doncella
 al borde del brocal.
 Como vuestra adorable sábana,
 que se inflama de sangre y oro entre mis dedales.
 Os he esperado largamente,
 pero todos los caminos afluían
 al territorio de mis enemigos.
 De muerte herido aúlla el viento en la cañada.
 [...]

Ya está herida la flecha,
 y no tiene diana mi corazón.
 Ya se acerca la hora de la tala.
 Una vez vi al campesino
 perderse con un fardo flojo de yerba [sic].
 [...]

Y sentí miedo de la hermosura.
 Porque también yo había errado
 entre el hervor de las tinieblas.

En la fantasía visionaria de la voz poética, los árboles ya no son eternos ni indemnes al fuego: se queman, se talan y terminan siendo las víctimas de la ira de los hombres, de nuevo nombrados citando tan solo su profesión. Los seres humanos, culpables de la tortura del «Himno VII», representan además la avaricia (ivi, pp. 269-270):

Porque de ellos es el pertrecho
 y sólo es de ellos la rapiña,
 en los melodiosos cánticos de los cedros
 se refugió nuestra doncellez.
 Zarandeada fue nuestra fortaleza
 como en cintura de joven abedul.
 Y fue vendida en los lotes nuestra carne
 a los obscenos madereros.
 Como cómitres de nuestra anciana tribu,
 nos condujeron hasta las factorías,
 [...].
 Semejantes a esclavos,
 nos despojaron de nuestros atributos,
 y nos hicieron rendir peso
 ante tribunos y fielatos.
 Hasta la horca miserables,
 fuimos tasados como viruta y oro bajo,

[...];
sacrificados como reses
y exorcizados conforme a la doctrina
de quienes ofician en el negocio del latrocinio.
Extrajeron nuestro perfume
y seccionaron nuestros músculos
de seda en tiras que crujían
como trapos espúreos.
Acribillaron nuestros ojos
con un ácido ciego,
y nos molieron como a pimienta
en la bandeja de la ignominia.

En estos versos se recupera la primera persona plural de los «condenados al incendio» (ivi, p. 262) del final del «Himno III» y es de suponer que se trate de los mismos agentes incluidos en ese nosotros que luego reaparecerá en la última composición del poemario. Evidentemente, son seres vegetales que de nuevo encuentran sus rivales en los hombres; sin embargo, la exégesis no es tan sencilla: como ya se ha apuntado (Bianchi 2016: 62-63)¹³, frente a la «la erecta tribu» (Núñez 2008: 263) y a la «espectral manada» (ivi, p. 263) de «los bosques» (ivi, p. 265) que protagoniza los himnos anteriores, donde predominan olmos y coníferas, aquí tenemos las referencias a los «melodiosos cánticos de los cedros» y a la «cintura de joven abedul». Como es de suponer, no pueden ser los mismos árboles, dado que estos se asemejan más bien al almendro de la composición «XXX» de *Rojo y sepia*, cuyo íncipit reza: «Soy un almendro, / porque él lee mis versos / bajo su amparo» (ivi, p. 334). Las violencias serían entonces la metáfora de las injurias y ofensas públicas recibidas por la homosexualidad de los referentes reales, como se deduce de la «bandeja de la ignominia» del cierre. Además, las plantas menores son llevadas «como cómitres» de la «anciana tribu», lo que puede sugerir que han sido vendidas como tales por los mismos árboles, aunque solo se trata de una suposición.

Hasta aquí se ha explicitado que los «mastodontes» (ivi, p. 264) arbóreos, a los que la voz poética trata de vosotros, son los habitantes de Aguilar; los humanos identificados solo por su categoría son los extranjeros que vienen a turbar la tranquilidad estática del pueblo, con la excepción del «Himno VIII». Esta composición nos obliga a

¹³ El texto (Bianchi 2016: 62-63) proporciona más detalles sobre la exégesis del poema.

salir de la fantasmagoría alegórica, del sueño metafórico de la selva, para entrar en el paréntesis del recuerdo, donde algunos de los agentes vegetales recobran su forma humana. Los hombres ya no son los enemigos de los árboles sino persona reales, por lo menos hasta el epílogo que proporciona la clave de lectura de los *Himnos* (ivi, pp. 271-272):

¿Qué osáis dormidos
sobre el tejado de mi infancia?
[...]
Y ahora, árboles,
¿estáis ya asidos a la baranda de mi mortaja?
[...]
Porque tú me has protegido
siempre del veneno y los frascos,
médico mío;
[...].
Qué bien y cuánto supe contemplaros
desde la enfermedad.
Porque ella os distribuía solícita
en el servicio de mis patios,
trayendo hasta mi lecho
las hojas de los portalones
y el antiguo y prodigioso metal de las violetas.
Y cantabais, y penetrabais
hasta mí, celosos de mi ensueño.
Y me adormilaba yo,
tan niño y chico ya;
me borraba bajo el dedo de vuestros besos.
¡Carmen, Carmen,
manta y patines míos;
que no tiemble la losa de la escalera!
Diles que soy también un árbol moribundo.

La identidad del sujeto que pasa de la infancia al presente de la cercanía de la muerte, luego vuelve a la niñez y a la adolescencia es evidente, como lo son las del querido médico y de la tata Carmen Soto, atenta cuidadora y cariñosa compañera de juegos. Los árboles que van a verlo siguen nombrándose como tales, lo que garantiza el hilo discursivo del poemario, aunque la imagen de Carmen que los divide en los patios y la personificación de ellos cantando y besando al chico enfermo recrean en la mente las visitas reales de los vecinos y amigos de familia. Finalmente, el último verso reclama la pertenencia del yo al reino vegetal, aunque de una especie menor y más débil.

A continuación, el «Himno IX» retoma la fantasmagoría-alegoría, proponiendo la participación de las plantas en un banquete de boda donde hace incursión un «arisco espino» (ivi, p. 273) cuya actitud y exclusión de la segunda persona plural exhortan a asimilarlo a la orden inferior a la que pertenece el yo, como también la retama, la enea y los naranjos. El sujeto es nuevamente desdeñado en la fiesta de los soberbios protagonistas que, una vez más, se muestran incapaces de acogerlo (ivi, pp. 273-274):

Oh, como se embriaga la boda
en esta tarde de pradera y festín.
Hasta la llanura han descendido
las inmensas coníferas
con presentes y atuendos
de reconciliación.
Y el arisco espino,
cuyo brinco se arriesga hasta el reino
de las liebres, acarrea
cestas de olor y ramilletes
que adornan vuestro gozo.
¡Pero mi vaso está vacío,
y de retama corre sedienta mi garganta!
[...]
¿Dónde andará el soporte de mi silla,
dónde mi enea y mi faena
en el diálogo de los corrales y las aves pacíficas?
[...]
Pero con qué obediencia acudo
a vuestra vana risa y despilfarro.
Erais los poseedores y los cobijadores,
y he aquí que os sorprende enredados
en una tribu de rufianes.
Tendí mi nombre y ropa a vuestro amparo,
[...].
Mi patrimonio ardió en futesas
como yesca y rastrojo.
Quiero volver a mi humilde alimento;
quiero volver al pozo de mi casa.
Donde la soledad me libre del futuro.

Los despreciables árboles ya no engañan al yo con su majestuosa apariencia, razón por la que quiere volver a su humilde existencia, apartado de ellos. Sin embargo, no deja de obedecer a sus llamadas y a sus leyes, porque ellos son los depositarios de su ser, de sus orígenes, de la memoria de su infancia; renuncia, entonces, a su libertad y a su identidad para entrar en la tribu, de momento, lográndolo sólo parcialmente.

El «Himno X» marca el cambio final, el triunfo de un *Deus ex machina*¹⁴, en una composición cuyo tono trae a la memoria el de muchos poemas de amor de Núñez: el sentimiento es la «idea perfecta – la justicia perfecta» de la que habla Fletcher (2002: 61). Sigue presente la segunda persona plural, con la que el nosotros, que aún lleva las marcas de la tala, se ha reconciliado desde el triunfo, después de haber luchado contra las injusticias y tras el fallecimiento de la naturaleza y de los seres humanos. En la primera persona plural se repone ahora la esperanza (Núñez 2008: 275-276):

Moveos, ¡aéreos!
Y que se note bien que somos llamas
futuras. ¿Pero qué más danza
que la de nuestra inmóvil invasión,
alzada contra la iniquidad de los mortales?
Todo el vacío se inunda y colma
de vuestra dulce luz. Toda
la eternidad espera
vuestra experiencia
desde los cautiverios de la sabiduría.
Ha muerto el mar; y las nubes
espían nuestra risueña gloria,
[...].
Los taladores dejaron en nosotros
estigmas de ultraje y llagas,
[...].
¿Qué expira en el ocaso,
qué campana es ésa tan vecina que nos convoca
ahora que nuestro ser ya está disperso?
[...]
En el tiempo de los prodigios,
fuimos el nido de la revelación;
y en nuestra luz pudo aposentarse la luz.
Somos luz de la luz,
sustento de los tronos.
[...]
Ya han transcurrido los siglos
y han fenecido los hombres.
Somos el pedestal del mundo.

Una positiva fantasía final coloca la felicidad utópica de la fusión con el cosmos en una dimensión postapocalíptica, donde las plantas menores

¹⁴ Se trata de un procedimiento que Fletcher (2002: 61) considera parte del funcionamiento de la alegoría, para llegar al desenlace final.

han conseguido incluso más poderes que los árboles superiores y han ingresado en la anhelada tribu, que ha perdido sus cualidades negativas. La fantasmagoría del cierre transfigura la realidad de Núñez, quien elige el exilio voluntario en su pueblo y renuncia a la posibilidad de hablar abiertamente de su amor para transcribirlo mediante el lenguaje del silencio, pero, con el tiempo, se vuelve el punto de referencia de Aguilar, el intelectual que convoca a poetas, políticos y personas de relieve, el gran maestro de la palabra, a la vez que puede dedicar su tiempo a la persona que quiere¹⁵ y al sentimiento universal que da sentido a la existencia, poblando los versos de los grandes genios de toda época y lugar.

4. Conclusiones parciales

Según Fletcher, las «alegorías se basan en el establecimiento de paralelos entre dos niveles del ser que se corresponden mutuamente, uno supuesto por el lector y el otro literalmente presente en la fábula» (2002: 115); lo mismo se podría decir de la fantasmagoría. Como consecuencia, la interpretación del nivel profundo, oculto en los espacios de lo no dicho, depende en larga medida de la forma en que cada uno se acerca a la obra. Por supuesto, los *Himnos a los árboles* y la entera producción de Núñez se pueden leer en su nivel mimético sin que pierdan en calidad y validez; por otro lado, en cualquier hermenéutica de una poesía donde todo es polisémico, siempre quedarán zonas de sombra y de misterio por aclarar: en esto reside una de las razones de su grandeza. Confirma Antonio Varo Baena: «Vicente con su poesía no hace sino eludir, mirar a la ausencia a su propia cara, establecer un contacto con lo ausente» (2013: 11). Por ende, creemos que la revelación del vacío que proclama constantemente su presencia es fundamental para progresar en la exégesis de la obra literaria de Núñez.

Debido a que nuestro análisis de un libro clave en la comprensión del exilio interior y de la relación del poeta con los habitantes de Aguilar (cfr. Bianchi 2016: 61) ha encontrado su paradigma metodológico en Fletcher, cerramos con sus palabras (2002: 31):

Cuando la gente se encuentra adormecida hasta la inacción por causa de la rutina diaria, llegando a olvidar toda aspiración más elevada, tal vez, un autor hace bien en representar el comportamiento por medio de una caricatura grotesca, abstracta. Si, de esta manera, despierta la auto-crítica general, el método quedará justificado. Tanto esa crítica satírica como el escapismo apocalíptico hacia el tiempo y espacio infinitos, apuntan hacia altas miras humanas.

¹⁵ Se ha hablado sobre esto en la nota n. 8.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire C. (1857), *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise.
- Benjamin W. (1982), *Passagen-Werk*, Frankfurt A.M., Suhrkamp Verlag.
- Benjamin W. (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- Bianchi M. (2008), *Vicente Núñez: parole come armi*, Tesis doctoral, Bologna, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.
- Bianchi M. (Primavera-verano 2009), *Vicente Núñez: el disfraz es secuaz de la verdad*, en “El Maquinista de la Generación”, 17, pp. 94-107.
- Bianchi M. (2011), *Vicente Núñez: parole come armi*, Barcellona Pozzo di Gotto, Edizioni Smasher.
- Bianchi M. (2013), *El silencio de la palabra en Vicente Núñez*, en L. M. Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez, poeta y filósofo universal*, Montilla, Fundación Vicente Núñez-Junta de Andalucía, Centro del Profesorado Priego-Montilla, pp. 35-56.
- Bianchi M. (2016), *Vicente Núñez: una disidencia atípica*, en María Payeras Grau (ed.), *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*, Madrid, Visor, pp. 47-65.
- Bianchi M. (2019), *El legado poético andaluz en Vicente Núñez: Góngora, Bécquer y Cernuda*, en “Boletín de la Real Academia de Córdoba”, 168, pp. 211-230.
- Buck-Morss S. (1990), *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, London-Cambridge, The MIT Press.
- Buck-Morss S. (Otoño 1992), *Aesthetics and Anaesthetic: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in “October”, 62, pp. 3-41.
- Casado M. (2009), *Las palabras como acción (notas sobre los sofismas)*, en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez. Oralista, poeta, sofista*, Sevilla, Renacimiento, pp. 46-72.
- Casado M. (2012), *Los sofismas de Vicente Núñez*, en L. M. Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez. Patrimonio vivo de Aguilar de la Frontera*, Montilla, Fundación Vicente Núñez-Junta de Andalucía, Centro del Profesorado Priego-Montilla, pp. 29-57.
- Ciancio M. B. (Diciembre 2010), *Benjamin y otras miradas: sobre algunas mutaciones del concepto de fantasmagoría*, en “Constelaciones. Revista de teoría crítica”, 2, pp. 206-218.
- Coleridge S. T. (1936), *Miscellaneous Criticism*, London, T. M. Raysor.
- Debord G. (1967), *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.
- Espinosa Mijares Ó., Castro Merrifield F., Barrios J. L. (coords.) (2009), *Fantasmagorías: mercancías, imagen, museo*, México D. F., Universidad Iberoamericana.
- Fletcher A. (2002), *Alegoría. Teoría de un Modo Simbólico*, trad. de V. Carmona González, Madrid, Akal.
- Garrido Moraga A. (1995), *Naturaleza representada como perspectiva universal en los Himnos*, en “Bazar”, 2, pp. 76-83.
- Góngora L. de (2019), *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- Martínez Serrano B. (2019), *El universo poético de Vicente Núñez*:

- elementos recurrentes en su obra*. Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Núñez V. (1954), *Elegía a un amigo muerto*, Málaga, Imprenta Dardo, col. A Quien Conmigo Va.
- Núñez V. (1957), *Los días terrestres*, Madrid, Rialp S.A., col. Adonais.
- Núñez V. (1980), *Poemas ancestrales*, Sevilla, Calle del Aire.
- Núñez V. (1982), *Ocaso en Poley*, Sevilla, Renacimiento.
- Núñez V. (1984), *Cinco epístolas a los ipagrenses*, Córdoba, Diputación Provincial.
- Núñez V. (1985), *Teselas para un mosaico*, Córdoba, Diputación Provincial.
- Núñez V. (1989a), *Sonetos como pueblos*, Córdoba, Cuadernos de Ulía, Fernán Núñez.
- Núñez V. (1989b), *Himnos y texto (Himnos a los árboles; El suicidio de las literaturas)*, Córdoba, Cultura y Progreso, col. Paralelo 38.
- Núñez V. (1990), *La Gorriata*, Antequera-Málaga, Luz de la atención.
- Núñez V. (2007), *Rojo y sepia*, Madrid, Visor.
- Núñez V. (2008), *Poesía y sofismas I. Poesía*, ed. de M. Casado, Madrid, Visor.
- Núñez V. (2010), *Poesía y sofismas II. Sofismas*, ed. de M. Casado, Madrid, Visor.
- Oliván Santaliestra L. (2004), *La Alegoría en El origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire*, en "A Parte Rei. Revista de Filosofía", 36, pp. 1-20.
- Real Academia Española (2019), *Diccionario de la lengua española*. Madrid, 23ª ed. online, en <https://del.rae.es>; consultado el 26/02/2020.
- Varo Baena A. (2013), *El espacio vital y literario de Vicente Núñez*, Córdoba, Asociación Cultural Andrómina.