

«...SENTIDOS QUE NO SÉ»: EL PENSAMIENTO POÉTICO DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

(Publicado en *Revista Hispánica Moderna*, Hispanic Institute, Columbia University, vol. 58, 2005, pp. 135-158)

A Noemí Montetes Mairal

En «Poesía y poética» (1999: 185-207), artículo de 1985, Andrés Sánchez Robayna pasa revista a su quehacer poético hasta entonces. Se trata de un instante crucial en su carrera, en el que el escritor, que ya cuenta con tres poemarios publicados, *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984), reconoce tener «una sensación muy íntima, indefinible e injustificable, de haber completado acaso un ciclo o una etapa de escritura» (1999: 192). Por ello esa mirada atrás, hacia la urdimbre de exploraciones, lecturas y motivaciones sobre las que tejiera esa obra primera.

La idea de insularidad (o condición insular o atlántica), es decir, la meditación sobre el espacio y el tiempo insulares, sobre el enigma y la metafísica inherentes a los mismos, había guiado buena parte de las sendas poéticas recorridas. Se trata de una reflexión que el mismo Sánchez Robayna reconoce con raíces en la obra de Tomás Morales y Agustín Espinosa, así como en la lezamiana noción de teleología insular, que es vivida en clave de destino, y concebida como «modo de conocimiento», «de habitar una imagen del mundo» (1999: 193), y, por ello mismo, modo esencial de realización de lo poético. Entendido desde esta perspectiva insular, el poema se configura como punto de encuentro entre lo real y lo imaginario, espacio de revelación que nos devuelve al tiempo creador del mito.

Esta *auscultación* de la condición insular es ubicada en la geografía de las Islas Canarias, que para Sánchez Robayna representan un lugar *otro*, ajeno al devenir histórico (y, por tanto, inmerso en un tiempo mítico); una tierra umbilical en la que todavía es posible «el encuentro del hombre con una verdad de la imaginación», y en la que este puede buscar «su epifanía, un ser ya no privado de su ser» (1985: 177). Tal vez el rasgo que mejor caracteriza estos primeros poemarios es la voluntad del poeta de no deslindar en ellos esta interrogación del enigma del ser de la otra gran investigación que todo escritor tiene el deber de afrontar: la del lenguaje. Así, en estos poemas, lo insular y lo metalingüístico, es decir, la reflexión so-

bre el ser y el no-ser y la crítica de la palabra, se desarrollan sin aparente deslinde, circunstancia además reforzada por la complicidad que se establece entre el esquematismo radical desde el que el autor retrata el paisaje canario y el estilo fragmentario escogido.

La idea de la insularidad viene acompañada de otro motivo fundamental: la luz. «*Mater lux*» (1996: 43), pues Sánchez Robayna inquiere a la materia a través de ella.¹ El mismo ser humano («jarrón que gira en el torno de la luz» -1996: 81-) adquiere su forma y tonalidad al vibrátil capricho de la misma. A lo largo de toda esta obra se observa el profundo trasfondo ontológico sobre el que se dirime la relación entre el hombre y la luz, una madre que en ocasiones puede mostrarse muy severa con sus hijos, tal como se percibe en «Climas del mediodía», la segunda sección de *Clima*, en donde se proclama su implacabilidad, su «quieta destrucción» («Círculos», 2004: 57). En este paisaje en el que el mediodía se abre «hacia el no ser» («Sentidos del sol», 2004: 67), el poeta tiene la sensación de estar inmerso en un «clima / de inexistencia» (*Ibid.*), una vez que su pregunta al sol no obtiene más que «cenizas por toda respuesta» («Estancia», 2004: 70). Es indudable el influjo en este poemario de la *néant* mallarmea. El paisaje luminoso e insular de «Climas del mediodía» es una geografía de abolición en la que se manifiesta la imposibilidad de aprehensión del ser, tal como queda de manifiesto en los tres poemas con los que se cierran sección y volumen, «Cifra del arrecife», «En las rocas de Heredia» y el más que revelador «El sentido del poema ha de ser destruido», en donde la deuda con Mallarmé es llevada al extremo.²

En «Poesía y poética», Sánchez Robayna, reconoce haber extraído dos ideas fundamentales del poeta francés: la primera, la consideración de la poesía como «explicación órfica de la

¹ Esta indagación de las formas a través de la acción que la luz establece sobre ellas presenta ciertas particularidades, como por ejemplo, el hecho de que se nutre de la oscuridad, tal como comprobamos en este fragmento perteneciente a una entrevista concedida por Sánchez Robayna: «Todo se resuelve en la luz, pero para llegar hasta la luz o la iluminación es preciso no ver [...]. También en la iluminación ha de haber la luz negra» (Palenzuela, N.: «Conversación con Andrés Sánchez Robayna», *Ínsula*, n.º 462, 1985, p. 5). *La luz negra* es precisamente el título de su primera recopilación de estudios críticos.

² Para una mayor profundización en este aspecto de imposibilidad de aprehensión o *establecimiento* del ser recomiendo la lectura del clarificador análisis de «Cifra del arrecife» realizado por A. Terry (Terry, A.: «Andrés Sánchez Robayna o la palabra y el signo», en *La idea del lenguaje en la poesía española*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 95-101). La peculiar relación entre ser, nada y lenguaje que protagoniza *Clima*, *Tinta* y *La roca* también bebe de la ungarettiana caracterización de la poesía como fragmento, «marcada alarma entre dos catástrofes» («La nada anonadante de Giuseppe Ungaretti», 1985: 34). Esta idea (cuyo influjo en la lírica de Sánchez Robayna se percibe en su marcado tono dramático), que no parece excesivamente alejada de la heideggeriana consideración de la necesidad de un abismo de silencio como condición previa para que el lenguaje poético pueda *fundar*, vuelve con configuraciones afines en argumentaciones posteriores («la palabra poética nace de una suerte de combate entre la posibilidad y la imposibilidad de la palabra, entre el no decir y el decir, de tal manera que lo que distingue al poema es, precisamente, que ha sabido remontar toda ausencia para hacerse audible, para hacerse cuerpo resistente», afirmará años más tarde en «De-seo, imagen, lugar de la palabra» -1995: 43-).

tierra» (1999: 188), una reflexión que guía por completo el desarrollo de su obra; la segunda, la concepción del lenguaje poético como diseño verbal en el que sonido y sentido se imbrican sin solución de continuidad, idea que lleva a la práctica en *Tinta*, en donde profundiza en el estudio de los aspectos sonoros de la expresión. Indagación extrema, por cuanto su interés alcanza no tanto los aspectos musicales o rítmicos del verso como «la sugestión fonética en estado casi puro» (1999: 200):

Las asociaciones sonoras [...] se producían en el interior del verso y unían así campos de percepción y de sentido cuya misma imprevisión me seducía, pues el lenguaje revelaba no sólo lo no buscado, sino también, literalmente, lo no sabido, y que sólo en el proceso de escritura se ofrecía en todo su poder de sugestión, en su misteriosa potencialidad cognoscitiva (1999: 200).³

Pero no cabe duda de que a la hora de analizar *Tinta* no deberíamos obviar su estructuración alrededor de uno de los motivos asimismo presentes en la obra de Mallarmé y, de hecho, uno de los tópicos vertebrales de la cultura occidental, la metáfora del mundo como libro: «La escritura de la naturaleza y el mundo *leído*. Todo *escribe*; por consiguiente, todo puede ser leído. Incluso los sentidos no hacen sino *leer*: leer al tocar, al oír, al oler» (1996: 45).⁴ Por las fechas de escritura de *Tinta*, Sánchez Robayna inicia su estudio a fondo de la cultura del Barroco, en la que observa ciertos paralelismos con algunas ideas capitales de las poéticas de la modernidad. Una de ellas, la plena conciencia de formar parte de una representación. Para el autor barroco todo cuanto existe forma parte del libro del mundo, caracterizado por una naturaleza de «entramado de signos» («Góngora y el texto del mundo», 1993: 52), que nos impele a su descodificación. Así, en *Tinta*, la arena, el cielo, el mar *son* la página; las olas, los renglones de la escritura; los pájaros, los signos de puntuación. Pero es un error pensar en este poemario como un ejercicio de mera reinterpretación de ese mundo-texto, pues ello sería afirmar la radical separación entre poema y mundo. La obra es también parte integrante de la realidad, de ahí que al mismo tiempo que el mundo escribe el poema, el poema escriba el mundo y de algún modo, lo *complete*, generándose así la unidad de texto y mundo, de la mi-

³ «Preveo que *hoja y hora* pueden asociarse de otra forma», afirma en «Sistema» (*Tinta*, 2004: 103), en donde a través de esta nueva asociación que se revela al poeta, se establece una *corriente* de carácter espacio-temporal encaminada a cambiar la concepción habitual de ambos términos. Es de rigor anotar que, más allá del magisterio de Mallarmé, en *Tinta* y *La roca* también se refleja la interiorización de los hallazgos de la *lengua zaum* (con la que Sánchez Robayna traba contacto por estas fechas) y, particularmente, de la obra de Velimir Jliébnikov. Debo al mismo escritor este dato.

⁴ Sánchez Robayna otorga a esta lectura un carácter infinito y un horizonte mítico, si atendemos al fragmento siguiente: «Intento volver a la Naturaleza como espacio o texto sagrado, como mito. “Leer” en ella no significa saber exactamente el sentido último de lo leído; el mito debe actuar como tal en su raíz de desconocimiento. El texto de la Naturaleza sería tal vez esencialmente un enigma, que nos invita no a un desvelamiento, sino a vivir en su

rada y lo mirado, de todos los elementos de la realidad («Desde la ventana, todo respira y se responde» -«Unidad», *Tinta*, 2004: 97-). Haroldo de Campos, ya desde el preliminar del poemario, nos advierte del carácter palimpséstico, especular, de este mundo libro, siempre en constante reescritura; una idea que protagoniza composiciones como «Nísperos y estramonio...», «Gráfico rítmico...», «El espejo de tinta» o «Tinta», en la que se afirma: «oscuro reposa sobre sí mismo cada noche ese texto se engendra cada noche» (2004: 111).

Por otra parte, la metáfora del mundo como texto guarda otro tipo de implicaciones, como por ejemplo, el tratamiento del concepto de autoría. Esta reflexión, que el escritor ha relacionado en alguna ocasión con la que pone en marcha el autor del Barroco cuando se incorpora a la obra como un personaje más,⁵ y que mantiene cierta simetría con el pensamiento barthesiano, protagoniza el siguiente fragmento de «Leer, esa práctica» (*La luz negra*):

la idea de autor aparece [...] diluida o diseminada, puesto que el escritor es previamente un lector y puesto que el lector [...] es, en esencia, el *lector de una lectura*. No hay autores. Desde el momento [...] en que el lenguaje mina desde su misma raíz la noción de identidad restricta (el lenguaje no posee identidad), las páginas de un «autor» intercambian con cualquier lector una virtud transferencial que traslada al que lee al *lugar* mismo del «autor», en un proceso proyectivo en el que observamos la *intercambiabilidad* del sujeto -esto es, la despersonalización- como condición esencial del lenguaje. // Escribir es leer, borrar la identidad o diseminar la identidad en lo neutro, en lo que carece de nombre y es sólo *proceso*. // Sólo la lectura existe. El muro blanco, la cal, la piedra irregular (las piedras irregulares), la luz y de nuevo el muro blanco forman, en la mañana soleada, una escritura. Leer esos signos es escribir o reescribir esa escritura en lo infinitamente circular (1985: 123).⁶

Esta impersonalidad pretendida se consigue, por otra parte, gracias a la perspectiva adoptada a la hora de encarar el hecho poético, que no es otra que la de ser expresión de una mirada que, alejándose de tentación subjetiva alguna, se nutre de la sed y del deseo, de la transparencia, tal

interior, esto es, a cumplirse verdaderamente como mito» (Palenzuela, N.: «Conversación con Andrés Sánchez Robayna», en *Ínsula*, n.º 462, 1985, p. 5).

⁵ «Leer, entonces, es una operación cerrada sobre sí misma: el lector se lee a sí mismo como escritura; el lector forma parte del texto del mundo», afirma Sánchez Robayna en «Góngora y el texto del mundo» (1993: 44).

⁶ En relación con este fragmento hallamos este otro de «Sobre dos poemas de José Ángel Valente»: «Tales aspiraciones a la más absoluta desaparición de la idea de autoría [...] no serían tal vez, en efecto, sino acepciones recientes de la vieja metáfora del lector absoluto, esto es, del universo entero concebido como escritura, respecto de la cual el hombre es sólo su cambiante, incesante, irrepitable lector; jamás su autor» (1996a: 46).

como podemos observar en el trío de poemas que, con idéntico título -«El vaso de agua»-,⁷ Sánchez Robayna incluye en *Tinta* y *La roca*, todos muestra palpable de la actitud del poeta en estos años.

Lectura de lo insular en cuanto mito, indagación sonora, esquematismo, auscultación del enigma del ser son algunos de los aspectos que son llevados hasta sus últimas consecuencias en *La roca*, poemario que puede ser analizado en clave de *non plus ultra* de una manera de vivir y comprender la poesía.⁸ Así describe Sánchez Robayna lo que representa la roca:

permanencia, solidez, cohesión. Está en ella, además, la antigua fábula: *el gran dios dormido permanece en el interior de la roca*. La roca es la unidad del dios. [...] El enigma -la imagen- que ella engendra. // [...] Percusión de la roca: poema litofónico. El sonido del enigma del ser. // [...] La serie ha de poseer la cohesión oscura de la roca. // *La cohesión* lo es todo (1996: 59-60).

En *La roca* la reflexión no aborda tanto la imposibilidad de aprehensión del ser como la relación de reversibilidad que se establece entre las dos caras de una misma indeterminación, el ser y la nada. Esta idea, de cierto trasfondo hegeliano, vertebrada esta vasta operación encarada al conocimiento que en definitiva es *La roca*. Ante todo, a Sánchez Robayna le interesa mostrar los perfiles, las líneas, los planos, la geometría de la indeterminación. Para ello se valdrá principalmente de dos recursos: el primero, la marcada estructura dual sobre la que se vertebrada el volumen: la esencia del ser es la dualidad, ya sea entre permanencia e impermanencia, sólido o líquido, o luz y oscuridad. El segundo recurso se orienta precisamente a establecer una prueba de luz, «prueba de contornos» («Pruebas», 2004: 134), momento de revelación en el que el juego de luz y de sombra deviene también el de presencia y ausencia, muerte y renacimiento.⁹ El perfil humano del poemario lo aportan las figuras del nadador y de la bañista de poemas como «Bañista sentada», «Partida de la noche» o las dos composiciones que figuran con el título de «La barca», verdaderos correlatos de la actitud con la que el ser humano afronta la inmersión en el enigma de la existencia y la lectura del mismo. Por otra parte, en *La roca* adquieren un cierto vuelo algunas de las reflexiones que, una vez pasadas por el tamiz de

⁷ *Tinta*, 2004: 100 y *La roca*, 2004: 127 y 183. A. Domínguez Rey sitúa el origen de este motivo en F. Ponge. Para este crítico, el vaso de agua «sintetiza la solidez y la fluencia acuática, los dos estadios recurrentes de *La Roca*» (Domínguez Rey, A.: «Luz y mirada en la poesía de Andrés Sánchez Robayna», *Ínsula*, n.º 462, 1985, p. 5) y, tal como tendremos ocasión de comprobar, de la mayor parte de la escritura de Sánchez Robayna.

⁸ Para Masoliver Ródenas, *La roca* es «el ejemplo extremo de una rigurosa depuración que se acerca al silencio, al dominio absoluto de la imagen contemplada» (Masoliver Ródenas, J. A.: «La poesía de Andrés Sánchez Robayna: en el éxtasis de la materia», *Hora de Poesía*, n.º 37, 1985, p. 78.), certera consideración que no invalida la sensación de que, en ciertos instantes del poemario, la *retícula* fonológica característica de esta etapa llega incluso a *devorar* la imagen convocada.

la temporalidad, marcarán el desarrollo del resto de la producción lírica de Sánchez Robayna. Así, la espera y la escucha, pasos previos a la manifestación de la palabra, que se unen al motivo de la luz negra, tal como podemos ver a través de este autocomentario del poema «La ventana: estrellas» (2004: 135-136):

La espera o la escucha de la palabra ocurre, en efecto, durante la noche. Es una noche literal, ya sea ante la ventana desde la que se ve el cielo estrellado o desde el mediodía furioso sobre el mar de verano. Allí está la palabra como iluminación oscura, como iluminación de tinta, al fin; como luz negra (1999: 207).¹⁰

Tras *La roca* se inicia un silencio poético -sólo roto por el tan breve como revelador *Tríptico* (1986)- que se prolongará durante cinco años, hasta la publicación de *Palmas sobre la losa fría* (1989), en donde son perceptibles las profundas transformaciones que protagonizarán la segunda etapa poética de nuestro autor. Una fundamental es el abandono de la concepción del poema como «edificio intelectual» (1996: 141). Sánchez Robayna resalta el papel que esa primera dedicación a lo metalingüístico ha tenido como proceso purificador de la expresión o «purgatorio de la palabra» (1996: 165). A partir de *Palmas sobre la losa fría*, en aras de una más fiable interrogación de la realidad, aboga por unir a esa indagación de la materialidad verbal de la primera etapa lo que él mismo define como «sordo espejeo metafísico», centrado «en los poderes de la memoria y en la amenazada conciencia de la temporalidad» (1996: 105, 231).¹¹

Si bien tal vez la mejor reflexión acerca del giro operado en la obra lírica de Andrés Sánchez Robayna es esta otra que él mismo ofrece en las páginas de *La inminencia* (1996): «La evolución de mi escritura poética [...] ha sido un tránsito del *estar* al *ser*. Y también (¿o es lo mismo?) del *espacio* al *tiempo*» (1996: 306). Así, a partir de *Palmas sobre la losa fría*, aquello que fue mirada (es decir, estar y espacio), será ahora inscripción (por tanto, ser y tiempo), ya sea en el muro, sobre la piedra o en la página en blanco, o lo que es lo mismo, «palabra mineral» («Sobre una piedra extrema», *Sobre una piedra extrema*, 2004: 329), reproche dirigido a

⁹ Precisamente «Pruebas» es el título de la primera sección del poemario.

¹⁰ La figura de la espera se relaciona con el capital concepto en la poética de Sánchez Robayna de *inminencia*. El siguiente fragmento corresponde a un texto explicativo reciente: «Caigo ahora en la cuenta de que el concepto de *inminencia*, para mí tan querido, tiene hondas resonancias judaicas. [...] La *espera* es para la espiritualidad hebrea el concepto básico, aquel que ordena toda la realidad, toda la vida del espíritu. / Dios que vendrá» (2002: 156-157). En *Días y mitos* se define la inminencia como «infinita tensión de una espera» (2002: 330).

¹¹ En realidad, la presencia de lo metafísico ha sido constante en todos los poemarios de Sánchez Robayna. Ya en el preliminar de *Tinta*, Haroldo de Campos nos advertía del carácter metafísico («en el sentido inglés del

la permanencia y a la eternidad desde una finitud, por otra parte, plenamente asumida.¹² Los muros, gracias a su doble condición de testimonios del ansia de eternidad y de la impermanencia humanas, se constituyen en «las páginas del tiempo» («El nombre de Virgilio», *Palmas sobre la losa fría*, 2004: 233). Esta reflexión da sus primeros pasos en «El muro» (*Tríptico*), poema que puede interpretarse en clave de poetización de la heideggeriana idea del cofre de la muerte,¹³ una maniobra que también guía «Escrito en Provenza», en donde Sánchez Robayna nos devuelve al lugar de nacimiento de la poesía occidental: «Mediodía de / siglos / sílabas / auríferas / ya / caminé antes / aquí [...] Viajé hasta el / oro _ hasta el origen» («Escrito en Provenza», *Tríptico*, 2004: 189-190). Origen, *piedra inaugural*, que no es otro que el *dreit nien* de Guilhem de Peitieu.¹⁴

¿Pero debemos hablar en puridad de la existencia de dos etapas en la lírica y el pensamiento literario de Sánchez Robayna? El mismo escritor se ha mostrado contrario a entender la evidente evolución en sus presupuestos como nacida de una ruptura. Al respecto tal vez deberíamos tener en cuenta su consideración de que todo poema hace referencia a uno primero, a un *archipoema*, del que parten los temas, las formas, las reflexiones de todos los demás. En su caso, Sánchez Robayna sitúa este archipoema en el breve *Tiempo de efigies* (1970, reescrito en su totalidad y renombrado como *Día de aire* en 1987), consideración, en mi opinión, hasta cierto punto extensiva a la totalidad de composiciones incluidas en «Escena», la primera sección de *Clima*, donde apunta muchas de las grandes cuestiones que más adelante desarrollará durante el resto de su trayectoria poética. La principal, esa unidad de carácter cósmico, erótico y sagrado que se establece entre el hombre y el mundo, y que constituye el ser: «Sobre la arena negra / se funden y confunden / los cuerpos y el ramaje» («Sonata», 2004: 21). Unidad en el ritmo de la existencia y en la vivencia del enigma, al que sólo a través de la experiencia poética podemos tener acceso: «Contra inmensas laderas sentidos que

término, en la acepción de los “metaphysical poets”» -Haroldo de Campos, preliminar de A. S. R.: *Tinta*. Libres del Mall, Barcelona, 1981, p. 10-) de los poemas en él contenidos.

¹² «La condición de posibilidad del acto de escribir que se quiera consecuente, hoy más que nunca, está en el gesto palimséstico: en la inscripción, más que en la escritura», afirmaba Haroldo de Campos en el preliminar de *Tinta* (p. 9). Si bien este carácter de inscripción, a partir de *Tríptico*, es indisoluble de la circunstancia temporal del hombre.

¹³ Heidegger incluye en dicho cofre la historia, la tradición y el lenguaje transmitidos; con él dialogamos en cada acto de nuestra existencia, en un proceso de carácter hermenéutico que nace precisamente del reconocimiento de nuestra finitud.

¹⁴ Me parece oportuno recordar aquí las palabras de L. Lawner, citado por Martín de Riquer, al respecto de «Farai un vers de dreit nien»: «La poesía occidental nació en el siglo XII bajo el signo de la paradoja, el enigma y la negación» (M. de Riquer: *Los trovadores*. Ariel, Barcelona, vol. I., 1992: 113). El hecho poético, así, de acuerdo a «Escrito en Provenza», y a la consideración de archipoema que en él recibe «Farai un vers de dreit nien», se caracterizaría por ser la expresión del continuo diálogo entre textos con la paradoja, el enigma y la nada como horizontes.

no sé» («Conocimiento», 2004: 33). Si bien, en estos poemas, a diferencia de los de su segunda etapa, no se siente el latido de la temporalidad. «Escena» no obvia referencias al pasado, propio o mítico, la *nuit ancienne* mallarmeana, pero aquí el pasado se deja atrás, sin cristalizarse en memoria: «Distancia de esos soplos antiguos / -la memoria anulada con el viento presente» («Para el viento nocturno», 2004: 35).

Otra posible hipótesis que englobase ambos extremos del itinerario nos hablaría del papel preeminente del deseo en esta poética. Así, el camino que lleva desde la indagación en lo insular y la crítica de la palabra a los conceptos de inminencia, religación e intimidad tendría en el deseo su eje motor y vertebrador. El mismo Sánchez Robayna ha destacado el papel principal que el deseo tiene en su obra: «Todo confluye en la celebración del deseo. Hace tiempo que escribí [...] que mi propia poética no sería tal vez otra cosa que una esencial, radical poética del deseo. / Del deseo erótico. No de la posesión anuladora» (2002: 84).

Otro de los factores clave a la hora de analizar esta evolución tiene su génesis en 1980 y durante muchos años se desarrollará en paralelo a la escritura lírica y crítica. Me refiero, por supuesto, a los diarios de escritor que el escritor fue divulgando parcialmente desde 1982 y que acabará por publicar en 1996 bajo el título de *La inminencia*. Además de constituir un texto fundamental para el análisis de la poética de Andrés Sánchez Robayna, se trata de un documento excepcional a la hora de comprobar como las ideas y reflexiones que en él se dan cita son las mismas que con el tiempo impregnarán de forma creciente su actividad lírica. El mismo autor, que hasta entonces había obviado este género de escritura, nos recuerda en el prólogo la sorpresa y el desconcierto con los que él mismo reacciona frente a esas primeras notas de corte autobiográfico de julio de 1980. Ante todo, quiere evitar caer en la confesionalidad;¹⁵ de ahí que sus diarios adopten la forma de memorial:

Ni confesión, pues, ni relato de mí mismo, sino inclinación y fatalidad de una memoria que necesita preservar la experiencia tal vez sí, por angustia y miedo, pero también –añadiría– por solidaridad con un tiempo [...] que no es [...] exclusivamente mío: un Memorial, en fin, ante la «ausencia de tiempo» y, simultáneamente, un movimiento de la soledad hacia la comunión con el tiempo (1996: 10).

¹⁵ Para Sánchez Robayna lo confesional equivale a elaboración de un duplicado escrito de una existencia. La suya, en cambio, quiere ser una escritura de instantes, de epifanías, sin más motivación que el propio impulso de la escritura.

Lo que concuerda con una de las principales propuestas incluidas en el texto ya desde sus primeras páginas, la consideración de la memoria como libro:

desde hace algún tiempo me asaltan de pronto imprevistas imágenes antiguas. [...] La memoria que entreabre su libro. Nunca la memoria ha sido para mí más actuante, más viva, y este dato me lleva a otras muchas vías de pensamiento vivido como un campo sensible, recorrido, *leído* (1996: 37).

De ahí que la auscultación del enigma del tiempo empiece por ser indagación en los mecanismos de la memoria. Porque tal como Sánchez Robayna reflejará algunos años más tarde en «Pasado el tiempo de canicas», la memoria atesora y nutre lo vivido. En esta composición, incluida en su último poemario hasta hoy publicado, *El libro, tras la duna* (2002), el escritor plantea el alcance de su concepción de la memoria, que más allá de los hechos y las causas, queda circunscrita a la *afección*, en lo que (tal como pone de manifiesto T. Blesa) vendría a ser una reformulación de la wordsworthiana *emotion recollected in tranquillity*.¹⁶

Una operación de la memoria encarada, además, al conocimiento, a la profundización en lo «lo invisible como secreta trama sustentadora de una realidad que pocas veces tiene sentido para mí por sí sola» (1996: 10). Un invisible que no apunta tanto a la cara oculta del mundo sensible como «a los hechos que ordenan o desordenan nuestra vida, es decir, a las relaciones entre azar y necesidad, accidente y sustancia» (1996: 10-11). Sánchez Robayna se une, por tanto, a la estirpe de autores que a lo largo de la historia cultural de Occidente han mantenido una postura crítica con el modelo racional de conocimiento y transcripción de la realidad imperante, el mismo que despreciando la imaginación se ha atribuido el papel de único garante de la verdad, aún mostrándose incapaz de responder a las grandes preguntas que azoran al ser humano.¹⁷ Y la principal, la del tiempo, entendido desde un punto de vista ontológico («tiempo-no tiempo», «tiempo vacío, simultáneamente habitado e inalcanzable» -1996: 15-), «la pregunta» (1996: 95), sobre la que, a partir de los primeros textos incluidos en *La inminencia* y de *Palmas sobre la losa fría*, girará la experiencia literaria del escritor, alcanzando todos los planos de la realidad y de la existencia humana.

¿Pero cuál es la naturaleza de este enigma del tiempo? Vaya por adelantado que Sánchez Robayna niega la posibilidad de aprehensión completa del mismo. Ya hemos visto que la suya

¹⁶ Blesa, T.: «Escrito en la arena», *Revista de Occidente*, n.º 259, 2002, p. 153.

no es una escritura de certezas, si acaso de tentativas, de posibilidad de residir en lo oculto, de *saber su nombre*. Tal vez por ello la recurrencia al mito (al menos como punto de partida) que me parece entrever en su enfoque del tratamiento de la temporalidad, que encuentra una sólida apoyatura en los motivos del origen y de la caída.¹⁸ Para Sánchez Robayna, con la caída la conciencia se inserta en el flujo del tiempo, y el hombre adquiere su condición de *rostro y medida* del tiempo, y por tanto, de ser-para-la-muerte. Si bien siempre guarda en su interior el poso hecho nostalgia y deseo de la perdida unidad originaria, que sólo en determinados momentos y circunstancias vuelve a aflorar a la superficie. Momentos de suspensión temporal, en los que se plantearía la tensión entre origen y devenir que constituye la verdadera naturaleza del ser humano. Instantes como los que ofrecen la memoria (que «nos adentra en un tiempo que no es ni pasado ni presente y que reúne, sin embargo, a ambos» -2002: 80-) o la creación poética, ya que «todo poema es el primero, pues viaja hasta el origen y en él quiere constituirse. [...] Es un perpetuo nacimiento» (1996: 123).¹⁹ Es en esos instantes en los que el enigma del tiempo se manifiesta al hombre, y con ello, el enigma de su propio ser.

Una de las estrategias más socorridas por el escritor a la hora de plasmar el enigma del tiempo es la superposición temporal, sea a través de la descripción del paso por un lugar con cierto calado histórico o antropológico, o bien a través de la evocación de signo hermenéutico de algunos de los hechos del propio pasado. En ambos casos la apertura hacia el tiempo pretérito abre un ámbito especular de suspensión temporal en el que el yo deja paso, sea a través de la imaginación o de la memoria, a la revelación del enigma del ser. El siguiente fragmento (dedicado a un viejo convento del siglo XVI) ejemplifica la primera opción: «En aquel patio se respiraba un aire que venía de lejos, de otro tiempo, pero que nos hacía vivir de modo más intenso en el nuestro, como en una especie de conjunción de tiempos» (2002: 210-211).²⁰ En cuanto a la segunda opción, tiene dos posibles realizaciones. La primera nos devuelve al

¹⁷ Recordemos que para Sánchez Robayna, el conocimiento se encuentra supeditado, contenido en la imaginación, que para él representa «un conjunto superior» a aquel (1999: 193).

¹⁸ Mitos que de algún modo se corresponderían con dos posibles configuraciones del ser, el ser como nostalgia de la unidad del origen y el ser como devenir. «El deseo del ser es mi deseo» (2002: 155), afirma el autor en uno de sus textos.

¹⁹ Reflexión que de alguna forma nos devuelve a la ya mencionada de «Escrito en Provenza». Por otra parte, es probable que dicha apreciación del poema beba de la consideración de Octavio Paz en *Los hijos del limo* de un tiempo cíclico, el de la poesía, opuesto al tiempo lineal y dialéctico de la historia. Todo comienzo «es sólo un enlazarse / del principio y del fin en la cadena / del tiempo» (2004: 367), afirma Sánchez Robayna en *El libro, tras la duna*, en donde la heraclitiana imagen del primer fragmento protagoniza asimismo el último, en lo que se antoja, entre otras cosas, desarrollo de esta idea del tiempo cíclico de la poesía.

²⁰ Otro ejemplo lo encontramos en *El libro, tras la duna*, en el fragmento que el poeta dedica a su visita a las Cuevas de Altamira, *vientre materno*. Lo que el poeta evoca aquí son las connotaciones *umbilicales* que se derivan del lugar en cuestión: «todo es latido allí, todo mirar / ocurre en el origen, todo / movimiento ha nacido en

tiempo y el espacio de la infancia del poeta, mientras que la segunda recupera aquellos lugares y referencias del pasado una vez alcanzada la madurez.

En la obra de Sánchez Robayna, la infancia, «día sin tiempo» (2004: 328), es presentada como correlato de la perdida unidad originaria, pero también punto de partida de una temporalidad que no sólo hace posible la verdadera dimensión de la existencia humana, sino incluso la misma escritura. Así, el poeta rememora un hecho inscrito en lo cotidiano infantil, y que sin embargo a ojos de hoy, desde la conciencia de un *tiempo destruido*, adquiere visos de epifanía y revelación de lo ontológico interiorizado. Un ejemplo de esta formulación lo tendríamos en los dos sucesos de la niñez más referidos por el autor a lo largo de su obra: la escucha de las campanas de la iglesia vecina desde la nocturna soledad del lecho y su escapada a un lugar ignoto en el que inscribe la inicial de su nombre de pila en una piedra, episodios que, de acuerdo a sus propias declaraciones y al tratamiento que ambos reciben en su obra, deberíamos calificar de originarios. El primero de estos hechos protagoniza «Una tonada, hace ya muchos años» (*Inscripciones*, 1999). En esta composición, en la que la soledad del niño en el interior de la casa es equiparable a la del hombre frente al universo, destacan dos circunstancias sobremanera: el extrañamiento (entendido aquí como actitud fundamental a la hora de abordar la existencia) y el deseo de conocimiento, de aprehensión siquiera leve del sentido de ese acorde, tal vez una *llamada*, surgido de esa noche del mundo ubicada más allá del tiempo humano. Respecto al segundo hecho, es desarrollado en «Una piedra, memoria» (*Fuego blanco*, 1992) y «Sobre una piedra extrema». En el primer poema Sánchez Robayna se centra en el tema del tiempo en sí, y concretamente en la contraposición que se establece entre el carácter umbilical del paraje en el que se desarrolla el hecho con la inserción en la temporalidad que para el chico supone precisamente el haber realizado esa inscripción en la piedra: «La casa / fue siempre cosa de la luz. / Desde aquel día supo de la sombra, o su signo» (2004: 269-270). Mayor complejidad contiene «Sobre una piedra extrema», pues lo que se plantea en él a través de la indagación sobre el hecho de la niñez, sobre la significación de aquella piedra grabada, «cifra del origen» (2004: 328), es la pregunta por el significado de la existencia y, por ende, de la actividad poética. Un sentido que el poeta no hallará («me pregunté, al volver / a la casa, de noche, por el signo / de la tarde y la piedra. Y la pregunta / dura a través de toda duración, / como si sólo la pregunta fuera / la casa que habitamos, nuestro aire / en la respiración entre lo uno» -2004: 333-), más allá de la constatación de la necesidad de esa operación hermenéutica de inmersión en el enigma, de constante, por más

aquel movimiento, / todo grito ha brotado y brotará / de aquel espacio originario, todo / es una oscuridad engen-

que infructuoso, intento de interpretación de «la incesante pregunta del comienzo y del fin» (2004: 332). De ahí que la inscripción en la piedra, al tiempo que daba «nombre a la criatura» constituía su «epitafio» (2004: 334).

Respecto al otro procedimiento antes anotado, la actualización de los lugares y referencias del pasado más allá de la niñez, se debería destacar su carácter aún más complejo, pues en los textos en los que se da el escritor, que nunca ha ocultado al respecto cierto influjo heraclitiano, añade a la pregunta por el enigma del tiempo, la del enigma de la propia identidad: «La pregunta por el tiempo encierra otras muchas, es la forma sintética de otros muchos misterios que nos envuelven. [...] La pregunta por el tiempo, ¿no encierra la pregunta por la identidad? Cuántas veces parecen recubrirse hasta ser una sola» (1996: 95). La perplejidad vertebró la vuelta a estos lugares y recuerdos del pasado, que obligan al poeta a preguntarse por los puntos de contacto entre ambos instantes, así como por el sentido de ese sentimiento de extrañamiento que le invade:

Imposible no oír en las nuevas pisadas un eco de las antiguas. [...] todo el misterio de unos signos que se conjuntaban y que provocaban en mí algo como un superior extrañamiento. [...] Espacios, sí, al fin cruzados: entrelazados con el tiempo. [...] Allí se agolpaban [...], nuestro estar de ayer y el estar nuestro de otro tiempo (1996: 255-256).

El poeta pretende de estos instantes un reconocimiento, algo materialmente imposible, pues esas imágenes que ayer transmitieron una plenitud no resultan hoy suficientes, y encuentra la causa en esa conciencia de la finitud que en el fondo transmite esta vuelta al pasado:

No, no es menor la celebración [...], no es menor el rapto del espíritu. Pero es otro su signo, como si el fuego del tiempo hubiera entrado en los ojos, en las manos, en el alma, y este hermoso mundo conociera otra duración, y fuese conocido desde la fragilidad. Pues detrás de esta luz está un sordo vacío, esta la presentida oscuridad. [...] Y el presente ya no se funde con el tiempo todo, sino que escapa a él (1996: 267).

En esta constatación, el tiempo, inscrito e interiorizado en el cuerpo del poeta, queda transubstanciado. Tal vez por ello, en ocasiones, el sujeto adquiere conciencia de la propia alteridad delineada por el tiempo: «Un viaje del que yo guardaba un puñado de imágenes imborrables. Imposible reconstruirlas hoy. Era otro tiempo, y otro el paseante que deambulaba por la pe-

dradora / y un palpitar de piedra que jadea» (2004: 412).

numbra de la hermosa Catedral» (2002: 209). Si bien tal alteridad debe ser matizada. A la luz de una reflexión de Pascal, «Il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi même dans les divers temps» (2002: 112), Sánchez Robayna afirma sus dudas al respecto de la validez absoluta de la misma, remiso a creer en una naturaleza humana basada en la mutación incesante (de hecho, más adelante afirma: «Aquellos años, me dije, siguen vivos en mí, y el presente los prolonga sin ruptura alguna. Consuelo del tiempo y su hilo ininterrumpido, “presentes sucesiones” de nosotros mismos sobre el hilo del tiempo» -2002: 119-). Si bien no es de descartar que Sánchez Robayna juegue con todas las opciones posibles precisamente como muestra palpable de la naturaleza enigmática del tema descrito (en el prólogo a *La inminencia* ya se lee: «hemos sido cada una de las fases y también todas ellas» -1996: 12-), tal vez una explicación medianamente coherente para esta aparente contradicción es la que nos puede aportar la figura de la nostalgia. En su análisis de la misma, el escritor reconoce que la nostalgia, que afirma cercana a la memoria, nos demuestra que «siempre somos *otros*» -2002: 219-. Y añade su carácter no sólo inevitable, sino necesario, pues no sólo forma parte de nosotros, sino que «nos constituye espiritualmente, porque nos enseña a ser quienes somos. [...] nos ayuda a conocer la naturaleza del tiempo, y la de nuestro ser en el interior» (2002: 219-220).

Lo que en el fondo de todas estas reflexiones y procedimientos subyace es la posibilidad de una nueva configuración de la nada que se distancie definitivamente de aquella otra de estirpe mallarmeana que protagonizara los primeros poemarios.²¹ Algo que se observa en especial en aquellos otros ejemplos de suspensión temporal en los que Sánchez Robayna se acerca a la noción de tiempo abolido y en los que la existencia figura no ser más que un episodio del tiempo: «Somos una posesión del tiempo. El tiempo nos engendra y acaba por diluirnos en su seno» (2002: 300).²² Sánchez Robayna nos propone diversos correlatos en los que apoyar su reflexión. Así, la niebla, que nos hace sentirnos «fuera del tiempo, en otra noche intemporal tomada. [...] Por un momento, el tiempo no ha existido. Yo mismo he sido niebla» (1996: 73). El agua es otro de estos agentes del tiempo que nos muestran nuestra verdadera naturaleza: «Instantes en que el tiempo, enigmático, se abre, para revelarnos en las aguas la identidad vacía, el solo discurrir o el fluir nuestro con el tiempo. [...] Vacío espejo el

²¹ De hecho, si atendemos a «Mallarmé y el saber de la nada», en el mismo interés del escritor canario por la obra del poeta francés se parece detectar una transformación que nos llevaría de la primigenia admiración por los hallazgos contenidos en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* a la más reciente en el tiempo por la inacabada obra *Pour un tombeau d'Anatole*.

²² Consideración que también alcanzaría a la naturaleza del poema, que Sánchez Robayna entiende como «isla en un océano silencioso de tiempo» (1996: 17-18).

de las aguas. Ser solamente curso o discurso de la vacía identidad» (1996: 97). Momentos que el poeta sitúa fuera del tiempo y en los que sin embargo se plantea la más «preciosa metáfora del existir» (2002: 267). Instantes en los que el hombre toma conciencia del ser a partir de la nada. Al respecto cabría recordar los diversos momentos en que en los diarios el autor siente la necesidad de dejar de escribir «en la idea [...] de ser solamente *con* el tiempo, fluir junto a su fuga, o *con* ella» (1996: 75). Sin embargo, tales momentos de inactividad no se alargan en demasía: «Sé ahora [...] que no puedo hurtarme a la secreta belleza de una partícula de tiempo suspendida en medio del enigma del tiempo, el humano designio de la permanencia frente a la deflagración» (1996: 75). Esta tentación de dejarse llevar por el tiempo guarda un gran parecido con las descritas por María Zambrano y Heidegger al respecto del hombre que, no aceptando el envite de su finitud, se deja arrastrar por el ser. Me refiero al fenómeno de la inautenticidad en el sentido heideggeriano. Zambrano afirmaba que quien se dejaba poseer por el ser, renunciaba implícitamente a la posibilidad de crear, es decir, a la libertad.

De hecho, Sánchez Robayna tampoco concibe la existencia de una poesía «que no integre esa conciencia de los propios límites de lo humano. / Tras ella, sí, como una suerte de negativo, el pensamiento, ya trágico en sí mismo, de lo ilimitado, de lo eterno» (1996: 242). Por ello, en «Deseo, imagen, lugar de la palabra» no duda en afirmar el carácter elegíaco de todo poema: «¿No representa [todo poema] un canto que es capaz de decir y de decirse aun en la más cerrada conciencia de la muerte, y *precisamente por ella*? Y, más aún: ¿no es el poema el homenaje que la conciencia de la muerte hace a la vida?» (1995: 43). De ahí que detrás de cada poema se halle el «drama de la humana temporalidad» (1995: 44). La oposición que se establece entre nuestro anhelo de permanencia y nuestra inevitable finitud configura nuestra naturaleza, dualismo que se ve retratado en la poesía de Sánchez Robayna en la contraposición del fluir del agua a la permanencia de la piedra (mientras la primera representa el humano tránsito, la segunda cobija *el sueño del dios*)²³, así como, desde una perspectiva diferente, en el recurso a la imagen del fuego, de acuerdo al poder que Heráclito observara en este como agente transformador (Sánchez Robayna anota esta doble cualidad del fuego como símbolo de finitud y de renacimiento en «Signo, vacío» (*Fuego blanco*): «En la llama morir, y renacer / en otra convocada llama viva» -2004: 263-). Ambos sentidos encuentran expresión en esta

²³ Dualismo, contraposición, pero no conflicto. Tanto del agua como de la roca puede asimilar el hombre alguna intuición sobre su esencia: Al respecto, valgan estos dos ejemplos: «Los ojos retenidos, hipnotizados en el *perpetuum mobile* del agua. [...] Es preciso aprender (aprehender) ese estar de las aguas, de la piedra. Cuánta paz puede aprender allí el tránsito del hombre» (1996: 135); «Casa del dios oculto, negra / morada pétreo porque vea / el hombre allí su fortaleza. // Naciente o dios oscuro, fijo, / porque allí vea su sentido, / la luz en paz y su destino» («La roca», *Palmas sobre la losa fría*, 2004: 212).

poesía en la plasmación poética de dos ritos. El primero, descrito en «Una hoguera, y el centro de la muerte» (*Fuego blanco*), es un rito de destrucción, en el que esas hojas que vuelven «a la tierra / como ceniza temblorosa» (2004: 272) son anuncio de nuestra propia desaparición. El segundo, las hogueras de la noche de san Juan: «fiesta de la luz sin término, sin muerte» (2002: 234).

Tal vez el poema fundamental de Sánchez Robayna en lo tocante a los enigmas de la vida y de la muerte sea «Palmas sobre la losa fría».²⁴ Al respecto del mismo, afirma Sánchez Robayna: «Veo en él la idea y la imagen de la vida y la muerte, ambas interrogándose, aliadas, pero nunca, en verdad, aunadas o fundidas. Afirmación o victoria de la vida. *Afirmación de la vida hasta en la muerte*» (1996: 119). Sánchez Robayna se siente más cercano a la orteguiana reivindicación de *la vida como aventura* que no al nihilismo y la angustia propios del pensamiento unamuniano (2002: 58), lo cual no excluye que nuestro poeta alterne alguna que otra leve muestra de melancolía,²⁵ («piedrecillas de hielo [...] que se deshacían en seguida entre las manos. / Deshechas apenas nacían. Leve imagen de un tránsito, de la *ilusión* del ser» (2002: 76), «hojas / de otoño, levantadas / y arrastradas, miradlas, son iguales / a las generaciones de los hombres» -*El libro, tras la duna*, 2004: 385-386-) e incluso de aniquilación («Y qué fueron los días sino campos quemados, / qué fueron sino sombra / de ave sobre laderas arrasadas» -«La tarde de verano», *Sobre una piedra extrema*, 2004: 320-) con otros perfiles más decididamente afirmativos del triunfo de la vida. Al respecto, convendría recordar el fragmento LIX de *El libro, tras la duna*, en donde el tema del renacer queda formulado a través del anuncio del nacimiento del hijo del poeta: «Y en tu llegada estaba / la semilla de todo renacer, / la rueda del crepúsculo y el alba / en su giro, en su círculo perpetuo. // Me alumbró tu llegada: volví a nacer contigo. / Tomé tu mano. Toque en ella el mundo. / Era el nudo carmíneo que enlazaba / un nacimiento a todo nacimiento» (2002a: 410).

Una vez descrito el alcance de lo temporal en la obra de Sánchez Robayna, tal vez sea hora de analizar el tratamiento que en ella recibe la cuestión del sujeto, al respecto de la cual, me parece distinguir dos planteamientos diferentes, si bien no del todo contradictorios. Uno se refe-

²⁴ Así finaliza este poema: «Oh muerte [...]. En esta noche, mira / la terraza, y a un hombre / que alza los ojos hasta el cielo, / las manos en la losa, ansiedad de las palmas // Te espero, sí, / palabra, cuerpo sumergido. Oh muerte, / que entregas sólo oscuridad, / te ofrezco, / desde lo intermitente, bajo el cielo, / palmas sobre la losa fría» (2004: 251-252).

riría a lo que el mismo Sánchez Robayna denomina el problema de la *persona* poética (1985: 95), mientras que el otro se centraría en «la engañosa y difícil cuestión del “yo” en los escritos llamados “íntimos”» (2002: 52), y se corresponderían, respectivamente, con su obra lírica y su escritura memorialística. Al respecto del primer enfoque, y tal como ya hemos tenido ocasión de comprobar en nuestro análisis de la metáfora del mundo como texto, Sánchez Robayna se muestra contrario a la tendencia al yo propia de otras poéticas, así como a la consideración del texto como expresión del pensamiento y sensibilidad de un autor, y aboga por abordar la creación literaria desde la impersonalidad y la falta de intencionalidad para evitar la *trampa solipsista*. En sus artículos críticos es frecuente el análisis de las estrategias con las que la poesía de la modernidad ha operado dicha disolución del sujeto: la multiplicidad de autores, la anonimidad en tanto que «lenguaje que habla [...] *por sí mismo y de sí mismo*» (1985: 97), así como la heteronimia *peessoana* pasan por sus páginas.

En cuanto al segundo planteamiento, el escritor se apoya en Nietzsche para iniciar una meditación que le llevará a declarar el sentido del yo en sus diarios:

¿Es ese ‘yo’ una pura ficción, como quieren algunos? En parte al menos, quien dice ‘yo’ está haciendo una construcción imaginaria, como ya señaló Nietzsche; está haciendo *ficción*, ciertamente. Así y todo, el verdadero asunto, para mí -es decir, el verdadero problema que suscitan los escritos de esta naturaleza-, es que no se trata de un yo *absolutamente* imaginario. Ese ‘yo’, por una parte, no es el verdadero ‘yo’ (Nietzsche), en efecto; no puede serlo. Pero, por otra, tampoco es, a mi juicio, su ocultación, o su disfraz. Se diría que, entre el ‘yo es otro’ y la ‘cuidadosa ocultación’, quien dice yo está ofreciendo astillas o fragmentos de una identidad a medio camino entre la ficción o la construcción imaginaria y el ‘otro’ que él es. // Esto es, al menos, lo que yo podría decir acerca de estas mismas páginas mías y su ‘yo’. Fragmentos de un espejo roto en busca de su recomposición, de su reconstrucción (2002: 52-53).²⁶

Una configuración del yo que guarda relación con la consideración del tiempo como trenzado de instantes incluida en «El tiempo, en la distancia y la afección» (*El libro, tras la duna*). Pre-

²⁵ Para Sánchez Robayna la melancolía es la expresión de nuestro sentimiento de fracaso frente a la caducidad de la existencia: «la melancolía es el abismo del ser, la experiencia de un límite de nuestra propia conciencia ontológica» (2002: 205).

²⁶ Esta reflexión se prolonga en *El libro, tras la duna*: «Me pregunté por el que aparecía / tras mis ojos, por el que se inclinaba / en la mesa de estudio, en la lectura / por el que caminó / y volvió a caminar / sobre los arenales extendidos / bajo el sol de la infancia que se alzaba / en su cielo sin fin [...]. Y, luego, pregunté / quién era aquel que hacía / esa misma pregunta, / y quien hablaba en mí, quién preguntaba / por quién, quién responde en ti / a la pregunta de quién eres, quién / habitaba y habita / y quizá va a habitar / en ti, quién con tus manos y tus ojos / podrá decir quién es. [...] Me vi multiplicado, / no en los claros reflejos del traslúcido / icosaedro de cristal de

cisamente en este poemario, que ha sido considerado por su autor como «un poema sobre el tiempo, sobre el significado del tiempo» (2002: 336), y que se presenta bajo la forma de una autobiografía poética estructurada como «un conjunto de astillas» (2002: 336), encuentran todas estas reflexiones su más alta expresión. Con *El libro, tras la duna*, Sánchez Robayna rompe definitivamente esa distinción antes mencionada entre sus escrituras lírica y diarística, y apuesta por una fórmula diferente de entender la subjetividad, y planteada por él como única forma posible de acometer hoy en día una biografía: «Explosión de fragmentos. Constelación de epifanías» (2002: 336).

En lo tocante al otro gran aspecto de la cuestión del sujeto, la relación que se establece entre el autor y su propia obra, debemos anotar que son frecuentes las ocasiones en que Sánchez Robayna reflexiona sobre lo extraños que le resultan sus propios poemas, ajenos a cualquier plan o voluntad preconcebidos:

El poema va en busca de un sentido y el lenguaje halla otro, impensado. Quiere *fixar un vértigo*, según la bella expresión de Rimbaud, y halla otro vértigo más hondo. Y el sentido buscado se disuelve en sentidos oblicuos o se asoma a la nada, a la ausencia, al sinsentido (1999: 192).

No en vano, las palabras «saben más que yo / y me contemplan / desde su lejanía: somos siempre su extensión y su ser» (*El libro, tras la duna*, 2004: 375). Sánchez Robayna, en una formulación deudora de la antigua concepción de la poesía como inspiración de signo divino (y, por tanto, ajena a la voluntad del poeta), ubica el origen de sus poemas en esa «frase que viene como *entregada*, una frase que me piensa» (1996: 46).²⁷ Así, Sánchez Robayna se pregunta una y otra vez por el sentido que adquieren las palabras en sus escritos:

Todo este hacer, toda esta acción, *dibuja un rostro*. [...] // Todo este crecimiento, este trabajo permanente [...] ha de tener un sentido oculto, secreto. [...] Todo este trabajo ha de tener una interna unidad, componer una red de sentido. [...] *La medida es oscuridad*. Sentido o ausencia de sentido. Vivir en esa crisis, en ese enigma (1996: 38-39).²⁸

roca, / sino en el estallido / del espejo que, roto, reflejaba, / dispersos, los fragmentos / de un yo que formulaba una pregunta / y conoció tan sólo su vacío» (2004: 403-404).

²⁷ Al respecto del carácter inspirativo de la experiencia poética, valgan estas palabras del autor canario referentes al proceso de creación de *Fuego blanco*: «las palabras han brotado de los más hondos delirios, en los más raros viajes de la imagen, sin que yo mismo supiera, con frecuencia, ni su origen ni su ser» (1996: 214).

²⁸ El sentido del poema (o la ausencia del mismo), así como algunos de sus más grandes teóricos (Steiner, Bataille, Barthes y especialmente Valente), constituyen uno de los campos de reflexión habituales de Sánchez Robayna que, siguiendo a Valente, privilegia la noción de *destrucción del sentido* a la de *destrucción del lenguaje*, central en otras poéticas: «No se trata, nótese bien, de una destrucción del lenguaje [...], y ni siquiera de una *exención* de sentido, [...] sino, en rigor, de un efecto de destrucción [...] en el que, al mismo tiempo que son preservadas

Y, a su vez, afirma en otro lugar:

¿Tiene el autor un grado de 'control' de sus motivos? Más bien tiendo a creer que no, que éstos actúan a pesar de toda conciencia, de toda voluntad, y que su aparición y reaparición en la escritura se producen inevitablemente. No se posee una poética, sino que acaso se es poseído por ella. O lo que es quizá lo mismo: el poeta lee la realidad tanto como es leído por ella.²⁹

Momento de posesión que debe ser entendido como un engendramiento en la palabra que nos lleva a atisbar lo desconocido.

Asimismo, tal como apuntábamos más arriba, Sánchez Robayna apuesta por abordar la creación poética más allá de intención o finalidad algunas. Al respecto, resulta profundamente revelador el resumen que realiza de su lectura de *El zen en el arte del tiro con arco* («un perfecto paradigma del significado de la creación» -2002: 335-). El poeta, para que se dé la revelación, la verdadera creación, debe vaciarse por completo, obviar toda posibilidad de control por parte del yo. Es de destacar, asimismo, el papel capital de la espera en esta configuración del hecho poético:

El arte [...] no conoce fin ni intención. Es preciso desprenderse de uno mismo y saber esperar. La espera -la tensión de la espera- es esencial, y tiene mucho de ceremonia. No soy yo quien dispara, sino el 'Ello', el cosmos. [...] El largo aprendizaje se concentra sobre todo en la necesidad de saber esperar ese momento. No debe ser forzado, y se produce cuando ha tenido lugar un completo vaciamiento del yo, absolutamente destruida toda intencionalidad. Nada se sabe entonces (2002: 334).³⁰

las dimensiones imaginarias y simbólicas del lenguaje, somos conducidos, mediante una operación poética radical, a una destrucción del sentido como categoría central y privilegiada del mundo nocional» -«San Juan de la Cruz: destrucción y destino», 1999: 26-). Esta formulación, que Sánchez Robayna relaciona con la reflexión mallarmea del destino órfico de la poesía, quiere concebir la palabra poética «como esencial misterio o misteriosofía, una palabra que [...] aspira a dar cuenta no de la *enemistad* del lenguaje, no de sus abismos o de su objetualidad radiante, sino de su completa apertura hacia la gnosis» (*Ibid.*); forma, además, engendradora de sentido (es decir, depositaria en sí misma de su propia significación) y que apunta a un no-conocimiento «*otro*, extático, hipnótico» (1996: 245); símbolo poético, en definitiva, que, como el religioso, encierra una verdad más allá de toda contradicción, error y significado. No está de más, al respecto, recordar el sentido que J. Talens otorga a esta apuesta de Sánchez Robayna por la dimensión religiosa de lo poético: «no se trata de reivindicar para la poesía un lugar de creencia, sino un dispositivo de conocimiento diferenciado» (Talens, J.: «El sonido de la visualidad. El iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna», en *El sujeto vacío*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, pp. 316).

²⁹ Palenzuela, N.: «Conversación con Andrés Sánchez Robayna», en *Ínsula*, n.º 462, 1985, p. 5.

³⁰ Ya en *La inminencia*, Sánchez Robayna, por entonces ajeno al texto de Herrigel, se había mostrado partidario de una poesía escrita «con el silencio», entendido este desde una perspectiva de *desaparición de la voz y maduración del lenguaje* (1996: 18). En todos estos planteamientos, Sánchez Robayna no se aleja en exceso de los presupuestos de O. Paz o J. Á. Valente. Concretamente en «Octavio Paz en dos tiempos», artículo incluido en *La luz negra*, el autor canario nos advierte de la negación de lo antropomórfico que subyace en la obra final del

Otra reflexión habitual en Sánchez Robayna, y que en cierto modo guarda relación con la argumentación anterior, parte de la sospecha de que cuanto se ofrece a nuestros sentidos no conforma sino una perspectiva incompleta de la realidad. Para el escritor, que se reconoce cercano a la afirmación de Jünger de la necesidad de la «ordenación de las cosas visibles de acuerdo con su rango invisible» (1996: 177), solamente el poeta puede acercarnos hoy ese «rango invisible de lo real» (2002: 165), haciéndonos «ver los límites de la razón» (2002: 165), y posibilitando una toma de conciencia del mundo, de nosotros mismos, y de nosotros en el mundo (es decir, del ser).³¹ Sánchez Robayna sitúa el origen del actual rechazo que sufre la poesía como método de conocimiento en la falta de interés del hombre urbano contemporáneo por todo lo que sean contenidos o valores sagrados, la fuente de la que bebe lo poético.³² De ahí que toda «palabra verdadera, toda palabra que rebase la sola instrumentalidad», viva hoy «al margen de la historia» (1996: 157), y que el poeta se vea finalmente condenado al *enmudecimiento*.³³ Para Sánchez Robayna, sólo la recuperación de esa sacralidad originaria, podría salvarnos del vacío al que la racionalidad ilustrada ha acabado por condenar al hombre: «La aurora que todo poema crea en nuestra conciencia es, en efecto, la luz que necesita una comunidad humana encerrada entre los muros de la actividad práctica y la voz de la ciencia» (2002: 303), afirma con palabras que nos devuelven los perfiles de aquella *razón poética* vindicada por María Zambrano.

La poesía es hija de la perplejidad, del extrañamiento, es un estado de conciencia «ilegible» (1996: 44), de ahí que el escritor reconozca sentirse especialmente atraído por «aquello que el poema mismo [...] me revela o que permanece, al fin, como no-conocimiento, como enigma» (1996: 295-296).

Tal vez la palabra de la poesía no sea, en un sentido estricto, una palabra de conocimiento (pues también, y en no menor medida, lo es del no-conocimiento); ni su sentido venga dado, en gran parte, por el silencio; ni la defina únicamente ser expresión de interioridad. Conocimiento y no-conocimiento, palabra y silencio, interioridad y exterioridad: [...] La poesía tiende a situarse en

escritor mexicano, y afirma al respecto: «el lenguaje funda aquí al hombre; el hombre es una latitud del lenguaje, en el que descubre su identidad vacía, la sustancia de todo conocimiento» (1985: 84).

³¹ Para E. Jabès, escribir «quiere decir [...] moverse de lo visible a la no visibilidad» (1996: 205). De ahí que el poeta, de acuerdo a la recomendación de Juan de la Cruz, deba estar más por el no ver que por el ver.

³² Para Sánchez Robayna, «experiencia religiosa y experiencia artística son, al cabo, indistinguibles» (2002: 339).

³³ Sánchez Robayna recoge este concepto de P. Celan.

medio de esos planos mediante un trabajo en el que los valores semánticos, nunca perdidos, restablecen la posibilidad de *descubrir* el mundo. Nos encontramos entonces con lo *desconocido posible* de nuestro mundo» (1995: 42).

Y si bien sabe de la imposibilidad de descodificar el misterio en su totalidad, no renuncia a esa vocación órfica que le permite al menos la vivencia del mismo: «No es descifrar un enigma, sino vivirlo» (1996: 44). Para ello la suya debe ser «una escritura verdaderamente *incondicionada*» (2002: 64), «anti-utilitaria, oblicua, iluminadora del lado oscuro del ser» (2002: 303),³⁴ que, al mismo tiempo que muestra, oculta, y en la que (en la órbita de lo afirmado por G. Steiner en *Presencias reales*)³⁵ el poeta aspira, a través de una apertura infinita a la palabra y de la palabra a convertir esta en «un juego segundo, una palabra de transmutación y transubstanciación» (1996: 245), en lo que se constituye como una clara vindicación de lo trascendente y lo religioso como sentido último de lo poético, que debemos interpretar en clave de superación de esa primigenia fascinación por el mito.³⁶

Una de las principales ejemplificaciones de lo expuesto la encontramos en los poemas dedicados a *la nube del no saber*,³⁷ incluidos en *El libro, tras la duna*. Nube que, en su concepción original, se ubica entre dios y el hombre, que es interpretada en *Días y mitos* en clave de afirmación del amor por encima del saber,³⁸ y que en *El libro, tras la duna* se asocia a la contemplación nacida de la no visión:

³⁴ «La voz de la poesía dice al ser acaso más y mejor que las otras “hablas” del hombre; dice más, en fin, del originario limo de la condición humana y del mundo que la rodea» (2002: 303).

³⁵ La recepción de *Presencias reales* por parte de Sánchez Robayna forma parte de las páginas escritas durante julio de 1992 incluidas en *La inminencia* (1996: 225-229). De acuerdo a ellas, en la propuesta de Steiner, el escritor canario habría encontrado no tanto un verdadero hallazgo como la confirmación de algunas reflexiones, ideas e intuiciones propias. Lo cual no excluye el notable peso de la expresión y el pensamiento steinerianos en el posterior y fundamental «Deseo, imagen, lugar de la palabra», en donde debemos atender, no sólo al lugar central que en las reflexiones contenidas en dicho artículo ocupa el concepto de *presencia* (si bien aquí conviene anotar que el mismo escritor me reconoció en conversación que su reflexión al respecto de este concepto partía de Ramon Xirau), sino también en negativo a la revisión que Sánchez Robayna realiza en la segunda parte del mismo de la actualidad de Mallarmé como ejemplo de voluntad de *purificación* del lenguaje, y que me atrevería a interpretar en clave de respetuosa réplica a algunas de las opiniones contenidas en *Presencias reales* acerca del escritor francés.

³⁶ En 1990 afirma Sánchez Robayna: «El poema es un acto litúrgico. He aquí, en cierto modo, lo que en otro tiempo concebí sobre todo como mito y música» (1996: 200).

³⁷ En *Días y mitos*, Sánchez Robayna sigue el camino recorrido por este motivo, recogido de *La nube del no saber*, anónimo inglés del siglo XIV: «La expresión *nube del no saber* se encuentra ya en el Pseudo-Dionisio (*De mystica theologia*) y en Ricardo de San Víctor (*Benjamin minor*). De ahí pasó a la tradición de los espirituales, estrechamente relacionada con una reflexión de San Dionisio [...]: “El conocimiento más divino de Dios es el que se conoce por medio del desconocimiento” (*De divinis nominibus*)» (2002: 344). Ya en nuestras letras, cabría decir que este motivo ya fue tratado por Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante*.

Nube mía interior, nube del no saber, / impalpable contorno de mis pasos sin rumbo: / tomas de lo invisible tu verdad, tu figura, / y cruzas lo visible, la variedad del mundo. // Contigo avanzo en el celaje ciego, / te sigo por la tierra, por los caminos últimos (*El libro, tras la duna*, 2004: 414).

y cuya intuición apunta a la certeza de nuestra radical nada:

Nube del no saber, espesa nube / o niebla, nos circundas, nos disuelves / en ti, nos anonadas, y nos fundes / a tu indiviso ser, y desaparecemos. // Blanda materia de tiniebla y nada, / acógenos. Que el cielo remontado / alce nuestra ceniza y que seamos / una nube cernida sobre el mar (*El libro, tras la duna*, 2004: 422).

Otro de los aspectos más característicos del pensamiento literario de Andrés Sánchez Robayna es la profunda imbricación que en él se establece entre exterioridad e interioridad, ajenas aquí a cualquier tentación de dualismo irreconciliable, y ofrecidas en términos de manifestación de la propia intimidad y la del mundo en la palabra poética.

En esta obra son varios los fragmentos líricos y en prosa en los que se observa esta comunicación entre exterior e interior en la palabra.³⁹ De especial relevancia resultan aquellos que se presentan asociados a circunstancias temporales concretas (como pueden ser las horas nocturnas o las del alba y el crepúsculo) o los relacionados con algún cambio brusco en la meteorología. Estos momentos (en los que se manifiesta ese contraste entre un espacio abierto en ciernes y el recogimiento desde el que el poeta describe la escena) nos descubren el espacio y el tiempo en los que se dan la inminencia y la revelación, la unidad de todo en el ser. En «La capilla» (*Inscripciones*) el yo ubica el inicio de su reflexión en el interior de un espacio sagrado:

¿Qué te traje hasta aquí? // No esperabas hallar bajo estos cielos / este otro espacio que te acoge / como seno materno, como casa / en que el ser se refugia ante la tempestad / y es apresado por la

³⁸ Tal como explica Sánchez Robayna, adentrarse en la nube del no saber equivale a un acto de desposeimiento previo al encuentro con el dios, lo que en cierto modo nos devuelve a las cuestiones tratadas más arriba sobre la autoría.

³⁹ Ya Masoliver Ródenas había anotado la estructuración de *La roca* alrededor de ambos ámbitos, «el interior desde donde observa el poeta [...] y el espacio abierto que se ve desde la ventana.» (Masoliver Ródenas, J. A.: *op. cit.*, p. 79). Este tratamiento dual de lo espacial no deja de ser otro episodio de la dinámica permanencia / impermanencia, característica de la poética de Sánchez Robayna y que, lejos de plantearse como conflicto, se acabará resolviendo en clave de plasmación del vínculo sagrado entre el hombre y la realidad. De ahí que, tal como afirmara Juan Malpartida, el poema se pueda plantear entonces como «el testimonio de la distancia y el

luz, / y se convierte en luz / reclinada en los muros, y se junta / a la que se desliza / con suavidad por las vidrieras, / y a través del color, es el color / y a través de la luz es transparencia (2004: 352).

En ese momento conduce sus sentidos hacia el exterior. Allí sigue la vida: los árboles, el cielo de verano, los jóvenes descansando en la hierba, sus risas. Entonces el poeta afirma la unidad de ambos espacios:

era aquel cielo / lo que en la bóveda lucía, eran / las risas y las barcas y los cuerpos / lo que allí se cifraba. [...] Este interior, ¿no enseña / a fundir en el ser / interior y exterior? / ¿Afuera no es adentro, adentro / afuera, y todo / espacio un solo fundamento? / Salir de la capilla no era, entonces, / abandonar un interior. // Era cruzar la sombra hasta la sombra, / la luz hasta la luz. // No estás en un lugar, es él el que está en ti (2004: 352-356).

Unos versos que no se alejan en demasía de esta otra reflexión contenida en *La inminencia*:

Los paisajes que vemos nos ven a su vez, y podría decirse que salimos tan sólo al encuentro de aquello que nos busca. Está la tierra dentro de nosotros. Salimos, pues, también a nuestro encuentro. Y la tierra nos halla, al hallarla (1996: 131).⁴⁰

Lo que late bajo este diálogo que se establece entre interioridad y exterioridad en la obra de Sánchez Robayna es el estrecho vínculo existente entre el hombre y su mundo, algo que ya se apuntaba desde los versos de *Tiempo de efigies* o *Clima*, que adquirió un nuevo brío con la adscripción del escritor a la petición de Y. Bonnefoy de una «reinención de la noción de lugar, de comunidad de lugar» (2003: 484) como verdadero signo de la modernidad, y que, con los años, se fue impregnando de sacralidad. Al igual que vimos con el tiempo, el espacio atesora su propio enigma, una verdad del lugar, también propuesta a nuestro deseo, y para la que el poeta busca una encarnación en la palabra.

«Conjunción de un espacio y un tiempo en un raro momento de devoción, de interior concordia de realidad y espíritu» (1996: 146). Estas palabras, con las que Sánchez Robayna describe en *La inminencia* la impresión causada por la lectura de *L'arrière-pays*, de Y. Bonnefoy, po-

espacio mismo de la reconciliación» (Malpartida, J.: «Hacia el origen de lo sagrado», *Revista de Libros*, n.º 22, 1998, p. 38).

⁴⁰ Otro bello ejemplo de esta comunión-comunicación que se establece entre hombre y lugar es el plasmado en el fragmento siguiente: «El espacio se contrae y se dilata, al mismo tiempo. ¿No son éstos, justamente, los ritmos del corazón, los que dan sangre y alimento al espíritu? Esta lluvia me nutre...» (2002: 260).

drían no sólo servir de colofón para la anterior reflexión, sino valer como introducción de dos términos, implícitos en ellas, que definen con eficacia su poética última: *religación e intimidad*. En ambos se resuelven sendos sentimientos de lugar y de tiempo. Porque la conciencia espacial es inseparable de la consideración de nuestra existencia en términos de tránsito. Una y otra dotan de palabras a nuestro deseo. De ahí que para muchos poetas y artistas, y entre ellos, Sánchez Robayna, la poesía tenga naturaleza religiosa y todo poema sea una oración.⁴¹ Attendamos ahora al primero de esos conceptos, religación, que recoge de Zubiri, y cuya aplicación a la propia poética se plantea en el siguiente fragmento de «Deseo, imagen, lugar de la palabra»:⁴²

¿Y qué serían [...] el sentimiento del lugar –la fatalidad de un lugar concreto que es el mundo y, al mismo tiempo, una cifra del mundo, un espacio concreto al que mi escritura vuelve como un eterno retorno? ¿Qué sería el sentimiento de lo sagrado, que envuelve conocimiento y no-conocimiento, o la atracción por lo reminiscente como una extrema conciencia de los dramas de la temporalidad y la finitud? ¿Y qué, en fin, el sentimiento, cada día creciente y más intenso, de una palabra que mira y se encarna más allá del lenguaje? ¿Qué otra cosa podrían ser tales fundamentos sino la radicalizada, renaciente prueba de un designio de religación, de una conciencia en suma religiosa? (1995: 39).

⁴¹ En *Días y mitos*, Sánchez Robayna recoge la reflexión de Balthus acerca del carácter de oración implícito en el arte. Oración en cuanto a captación de la esencia divina de la realidad, entendida no como mera realidad sensible, sino también como convocatoria de lo oculto de la misma. Para Balthus la motivación del orante y la del artista es idéntica: «Salir de uno mismo y alcanzar una realidad superior» (2002: 259). No otra cosa parece querer reflejar Sánchez Robayna en «Más allá de los árboles» (*Sobre una piedra extrema*): «Aquellas hojas / enormes, ¿qué decían? Un lenguaje / parecían formar con su rumor, una lengua / que debía aprender [...]. Yo acudía al ramaje, a las hojas que hablaban. [...] Los árboles eran solamente otro espacio / de lo inasible, de cuanto queda como suspendido / por sobre la materia del mundo, lo no visible y, sin embargo, acaso más real que la piedra que existe. [...] El ramaje extendido, / la hierba, como un afloramiento / del interior del mundo, las raíces / de lo visible, los arbustos, el aire, / eran una llamada del lenguaje. Y eran / una llamada de más allá de él, como si aquella luz / hablara de otro mundo, siendo el mundo mismo. [...] vibración, / allí, de cuanto existe, en los instantes / que dicen lo visible y lo invisible» (2004: 306-307).

⁴² Recordemos que para Zubiri, el concepto de religación equivale a «ligadura a la realidad en cuanto realidad para ser» (Zubiri, X.: *El problema filosófico de la historia de las religiones*. Alianza, Madrid, 1993: 40). A. Pintor Ramos nos acerca el alcance de dicho término en el pensamiento zubiriano: «habría que decir, pues, que la persona no es la realidad radical, sino una realidad radicada en la realidad. La persona está en su misma constitución vertida a una realidad que es más que ella, una realidad en la que se asienta, una realidad de la que emergen los recursos que necesita para personalizarse y, finalmente, una realidad que le otorga la fuerza necesaria para desplegar ese proceso de realización personal. A esta versión constitutiva de la persona a la realidad es a lo que Zubiri denominó *religación* [...]. A lo que está directamente religado el hombre no es a Dios, como a veces se ha interpretado, sino a la realidad en tanto que lo funda, le da poder para desplegar sus posibilidades y le confiere fuerza para apropiarse esas posibilidades» (Pintor Ramos, A.: *Zubiri*, Ediciones del Orto, Madrid, 1996, pp.49-50).

Religación como manifestación de un nuevo pacto entre el hombre y la realidad con la poesía de testigo; como forma de ahuyentar toda tentación de caída de la palabra en un autotelismo nihilista:

sólo la realidad -nuestra inmersión en lo real- puede, ciertamente, llevarnos a lo que está más allá de ella. Poco sentido tendría para nosotros la aprehensión de lo puramente invisible sin conexión alguna con nuestras realidades y nuestros mundos concretos. Lejos de las puras creaciones de lo imaginario desustanciado de toda realidad, de toda temporalidad, el poema es o representa un movimiento de religación de temporalidad y eternidad, de palabra y mundo, de realidad visible y realidad invisible (1995: 46).

Sánchez Robayna aboga por que las palabras puedan recobrar su «poder espiritual» (1995: 52). Para él, «la vida de la palabra pide hoy del poeta un reencuentro con el más allá de la palabra como único modo de reconciliar al hombre con el *mysterium* del ser» (1995: 51). Este reencuentro es el que posibilita nuestra reunión en el poema con lo real, lo sagrado de nuestro mundo, «las fuerzas de una espiritualidad capaz de destruir los límites que separan al hombre de sí mismo y lo han alejado de su conciencia de la temporalidad y de la muerte» (1995: 53); el que permite la «reconciliación del hombre consigo mismo y con la muerte» (*Ibid.*).

Este ejercicio del espíritu se resuelve desde una concepción de la poesía como experiencia interior, como un mirar hacia dentro.⁴³ Así, la intimidad se constituye en la verdadera expresión del concepto de religación. En ella, finalmente, vienen a converger origen, temporalidad, subjetividad, ser o enigma. El poeta retorna a la intimidad como protesta frente a la reificación y la uniformización a la que el hombre se ve hoy abocado sin remisión. Una intimidad que halla en «la herida de lo cotidiano» (2002: 64) («Complicidad -y serenidad- en estos signos cotidianos. Es lo que ahora busco» -2002: 65-) y en uno de los principios herméticos, el del poder de lo ínfimo («ningún misterio mayor que el del objeto común» -1999: 234-), la expresión adecuada para ese nuevo pacto sagrado entre el hombre y su mundo.⁴⁴ La siguiente re-

⁴³ Mirar hacia dentro que no debemos entender en clave de subjetividad radical o interioridad solipsista. Tal vez el mejor teórico de los últimos tiempos de esta manera de entender lo íntimo fuera J. Á. Valente. Remito a su revelador artículo «La piedra y el centro», incluido en el volumen del mismo nombre, para una mayor profundización en la comprensión del poema surgido del fondo de la voz.

⁴⁴ El poder de lo ínfimo se detecta a lo largo de toda la obra de Sánchez Robayna. En su primera formulación guarda cierta cercanía a Leopardi y Mallarmé. Así, «La retama» (*La roca*) tiene como origen «La ginestra o il fiore del deserto», poema del escritor italiano. El interés de «La retama» radica en su carácter de verdadera poética, camuflada en un desarrollo con un horizonte aparentemente moral y existencial. El poema, como la retama, ha de ser «ramo / de claridad» y decir con la retama la «savia / breve», el «solo / silencio» (2004: 155-158).

flexión, incluida en *Días y mitos*, parte de unos versos de Joan Brossa y resume esta elección por lo cotidiano:

“La vida no ha de ser ya más que vida / cotidiana.” Poca cosa significará la vida humana en los años que se avecinan, determinados por una tecnología cada vez más presente [...], si no hacemos de la vida cotidiana un espacio habitable, si no reinventamos el presente. De eso dependerá, me parece, que el hombre pueda encontrarse de verdad a sí mismo y hacer posible la conciliación con su propio ser y con la realidad del ser. Es el único espacio del que el hombre dispone para el conocimiento de sí mismo y para expresar su solidaridad con los otros hombres. Porque “en un día del hombre están los días del tiempo”. Reinventar el presente: la magia cotidiana (2002: 348-349).⁴⁵

Al trasluz de este recurso a lo cotidiano (íntimo y trascendente por un igual) se deja entrever una forma diferente de entender la expresión del género autobiográfico, que nos acerca una vez más a la infancia, motivo ya tratado anteriormente en nuestro análisis de la temporalidad. Y ello porque es precisamente en los recuerdos de la infancia donde Sánchez Robayna ubica «lo más íntimo del ser humano» (2002: 148). En «Tres notas sobre Leopardi» pone como ejemplo de este otro concepto de lo autobiográfico la escena que abre el poema de Leopardi «Le ricordanze», sobre la que reflexiona de la siguiente manera:⁴⁶

¿Puede una biografía [...] decirnos más sobre Leopardi que los versos iniciales de ese poema? Se me dirá, con razón, que tales versos, y los del poema entero, son ya biografía, autobiografía. Y, sin embargo, al leerlos percibimos una verdad que late en ellos más hondamente que en ningún acontecimiento de la vida «externa» del autor de cuyo significado profundo tengamos plena con-

También, como la retama, debe resistir a todo tipo de inclemencias y no temer a la sombra. Más cercano en el tiempo es «El resplandor» (*Fuego blanco*), en el que nuestro autor aboga por una sacralidad ajena a cultos y dogmas. La pirámide del poema, visitada por el yo, es el contrato establecido entre el dios y los antiguos habitantes del lugar, la ofrenda de estos a cambio de la protección, el agua y la palabra del dios. En el descenso de la misma, el protagonista observa un tímido resplandor, inmediatamente ahogado, «en busca de la humana mirada». Es cuando se da cuenta de la insuficiencia de la pirámide como «lugar de mediación entre la humana lengua y la lengua del dios». Este resplandor es el que observará esa misma tarde en «una hermosa piedra pequeña» que le será ofrecida (2004: 281-283). Poder de lo ínfimo.

⁴⁵ Una reflexión no muy alejada de esta otra: «El pensamiento moderno ha triunfado en el terreno de las generalidades, pero ha menospreciado lo particular, lo sensible, lo cualitativo. [...] El pensamiento futuro tendrá que ser pensamiento poético [...] un pensamiento que recoja lo particular, lo cualitativo, lo sensible, lo sensual y lo ponga en relación no avasalladora con el todo» (1996: 215-216).

⁴⁶ Esta es la descripción que Sánchez Robayna hace del texto de Leopardi y que guarda no pocas similitudes con el desarrollo de varios de sus poemas: «En el jardín de la casa paterna, de noche, un hombre ve cómo el viento agita fuertemente los cipreses. Vueltos los ojos hacia el firmamento, ve ahora el titilar de las “vagas estrellas de la Osa”. El tiempo parece haberse detenido. El hombre piensa en su infancia, y recuerda las veces que esto mismo ocurrió, cuando, sentado sobre el césped una buena parte de la noche, veía las mismas estrellas de la Osa y los árboles zarandeados por el viento nocturno» (1999: 35).

ciencia. / [...] esa sola imagen es [...] símbolo precioso de verdad y de interioridad, símbolo de una vida (1999: 35).

* * *

Si bien todavía es pronto para calibrar el alcance definitivo que la obra y la reflexión de Andrés Sánchez Robayna puedan llegar a tener dentro de la historia de la literatura española, no cabe duda de que es posible aventurar algunas líneas para esa futura valoración. La primera haría referencia a un escritor comprometido en la convergencia de las letras españolas con las poéticas de la modernidad europea, que no sólo ha cumplido con este desafío sin tener por ello que renunciar a lo específico (en su caso, eso que más arriba hemos definido como *insularidad*), sino que incluso se ha valido de lo propio como medio de apertura hacia lo universal. La vía poética escogida por Sánchez Robayna a la hora de inscribirse en esa modernidad ha sido aquella de tradición simbolista que a principios de los setenta abriera José Ángel Valente (y prefigurada para nuestras letras por Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz y José Lezama Lima): poesía del conocimiento y de la concisión lingüística, del hallazgo de la palabra originaria encarnada en los pliegues del silencio, en el más allá del lenguaje, una forma de experimentar la poesía a la que Sánchez Robayna ha aportado su otra gran inspiración: la tradición de las literaturas modernista y de vanguardia de las Islas Canarias.

Pero tal vez el aspecto más destacable de su trayectoria haya sido su voluntad de afrontar dos de las problemáticas más características de la modernidad, que además se sitúan en el origen de la misma. Me refiero concretamente a la ruptura del pacto entre lenguaje y realidad (es decir, a la disolución de la referencialidad) y al desencuentro, consecuencia del proceso de fragmentación del yo, entre el sujeto y su enunciación. Una reflexión que se observa plenamente asumida desde los primeros poemarios, en los que predomina la dedicación a lo meta-lingüístico como medio de indagación en la realidad (que es concebida como un enigma de lenguaje), matizada por una peculiar metafísica de tono mítico sustentada en la propia actividad creadora y en una configuración sacra y ácrona de la variable espacio-tiempo, que derivará en una propuesta de tono religioso (en la línea de las reflexiones de G. Steiner en *Presencias reales* y de esa línea de pensamiento de perfil heideggeriano que en España han representado figuras como M. Zambrano o X. Zubiri) y en un nuevo pacto entre el hombre, la realidad y la obra artística o literaria. Lo interesante de esta propuesta es que, aun partiendo de la herencia y de las lecciones de Mallarmé y Rimbaud (¿es posible eludir las?), germen para

Steiner de la actual *era del epílogo*, es capaz de orientarlas hacia lo trascendente (nunca entendido en clave de sublimación de la realidad, sino desde una actitud de mayor compromiso con la misma) como única posibilidad de sentido (y tal vez por ello de pervivencia) del arte y de la literatura. De ahí que, tras *Palmas sobre la losa fría*, el enigma de lenguaje se convierta en enigma esencial, cuyo sentido se halla suspendido «entre silencio y sacralidad» (1999: 205), y que la expresión, sin renunciar a su afán de totalidad, se centre entonces en el mismo proceso hermenéutico, en la búsqueda inacabable, en la interpretación que se sabe insuficiente pero al mismo tiempo irrenunciable.

MANUEL FERNÁNDEZ CASANOVA

Bibliografía citada de Andrés Sánchez Robayna:

- (1985): *La luz negra*, Júcar, Madrid.
- (1993): *Silva gongorina*. Cátedra, Madrid.
- (1995): «Deseo, imagen, lugar de la palabra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543, pp. 39-53. Disponible también como «Epílogo» en A. S. R.: *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, pp. 427-446.
- (1996): *La inminencia*, F.C.E., Madrid.
- (1996a): «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», en VV. AA.: *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid.
- (1998): «Mallarmé y el saber de la nada», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 571, pp 57-66.
- (1999): *La sombra del mundo*, Pre-textos, Valencia.
- (2000): *Día de aire (Tiempo de efigies)*. La Palma, Madrid.
- (2002): *Días y mitos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- (2003) [1985]: «Canarias: Literatura y mito», en Martinón, Miguel (ed.): *Antología de la poesía canaria contemporánea (1940-2000)*. Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife.
- (2004): *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.