

# Cuerpo sumergido

## (Sobre Andrés Sánchez Robayna)

### I

**S**er contemporáneo es habitar un mismo tiempo. No es habitar el tiempo a solas, sino de manera participativa, con lo otro y los otros. La contemporaneidad permite que lo peculiar sea asimilable en la diferencia. La contemporaneidad como cualidad de la poesía es lo contrario del casticismo o aldeanismo y las creencias que los alimentan: la inclinación a sentir y pensar que lo uno, como entidad cerrada, contiene valores inmutables, ahistóricos, identidad y sustancia que están ausentes en el trasiego y tránsito de lo otro. Ser contemporáneo sería, matizando la frase inicial, habitar el tiempo de otro, o ver, pensar, sentir, en el tiempo de uno la alteridad en la que se basa su identidad. En el campo de la política, el nacionalismo, idea que tomó proporciones desmesuradas en el siglo XIX de las que aún hoy nos resentimos, podría ser su paralelo.

En poesía, la pérdida de contemporaneidad es proporcional a la ausencia del otro en la constitución misma del poema. Los mayores poetas de la generación del veintisiete, Cernuda, Guillén, Lorca, Alberti, dialogaron con la poesía española más remota, con sus contemporáneos, españoles e hispanoamericanos y, algunos, con las literaturas de lenguas inglesa y francesa. Pero no sólo esto: en todos ellos, aunque de maneras diferentes, hay búsqueda, conciencia aguda de que la palabra poética no es tanto *mi* palabra como la que hace posible la alteridad continua que soy, o más bien, la que la expresa. Esa alteridad no fija sino en tránsito, esa «otredad que padece lo uno» de la que habló Antonio Machado en uno de sus mejores momentos, es la expresión más clara de que el tiempo del poema, si ha de ser el modo que nos exprese, habrá de levantarse sobre esta sensibilidad y sobre su olvido u obstaculización. Es obvio que no quiero decir con esto que el poeta no pueda hablar de sí mismo ni de lo que ocurre en su casa, sino que de nada valdría que lo hiciera si ese sí mismo, no

es, al tiempo, otro, y su casa la del vecino. Esta es la traición fundamental de la poesía al yo del poeta: lo *altera*.

La contemporaneidad es el tiempo virtual del lector; del lector que lee lo que acaba de escribir o del que lee un texto de hace dos mil años y al leerlo lo reescribe, como Pierre Menard hace con *El Quijote* en el cuento de Borges. El lector ya estaba en el libro, era una de sus posibles encarnaciones. Todo poema realmente vivo tiene suelto, del tejido de su texto, un hilo. De él tiramos al leerlo y al hacerlo lo desleemos: nos convertimos en su palabra, en una palabra corporal. Lo volvemos a escribir sobre la piel del presente.

Si digo todo esto antes de comenzar a hablar sobre Andrés Sánchez Robayna, es porque echo de menos en la nueva poesía española esta conciencia y observo un exceso de vida privada que no llega a trascender.

## II

La poesía de Andrés Sánchez Robayna (Canarias, 1952) es una de las aventuras más coherentes y arriesgadas de la actual poesía española. Iniciada en 1970 con *Día de aire*, pero más exactamente un par de años después con el poemario *Clima*, su obra supone una atenta y rigurosa lectura de una tradición que va de la poesía barroca a Mallarmé, y de éste, atravesando las lecciones de las vanguardias —no sólo de la literatura, sino también de las artes plásticas— a escritores contemporáneos como Octavio Paz, el grupo de poetas concretos brasileños (Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari), Edmond Jabés, Stevens, Valente y otros.

Sánchez Robayna desde el comienzo de su obra parece estar seguro de su inclinación hacia una poética que tiene una conciencia extrema del lenguaje. El lenguaje como problema, no como una forma de expresión ontológicamente asentada que sirva de vehículo a una experiencia previa. El poeta italiano Giuseppe Ungaretti pensaba que «para cada poeta hay un constante problema de lenguaje por resolver». Y Roland Barthes en *Crítica y Verdad* afirmó que la literatura es indagación del nombre. Nada más afín a este poeta cuya poesía (que viene de mucho más atrás de las vanguardias históricas, como algunos críticos se empeñan en no ver) se ha planteado, en el primer bloque de su obra (*Clima*, *Tinta*, *La Roca*) no el seguimiento de la tradición como un ritual sonámbulo, sino el ritual de la exploración de la palabra poética heredando críticamente, una tradición para la cual el lenguaje ha sido un problema: el barroco. Sánchez Robayna se hace eco de las lecturas enriquecedoras que la generación del 27 hizo del barroco, acentuando la figura de Góngora a quien Dámaso Alonso dedicó parte de sus investigaciones. Fue Gerardo Diego quien señaló algo importante que aquí conviene recordar: la analogía entre gongorismo y vanguardia. Hay en ambas actitudes un anhelo de absoluto literario que ya Alfonso Reyes, que fue el primero en verlo aunque no en explicarlo, indicó al comparar la obra de Góngora con la de

Mallarmé. Esta analogía se convirtió pronto en un lugar común de la crítica de lengua española y francesa, pero también se olvidó pronto, para desvarío de nuevas generaciones.

Robayna se siente atraído por el barroco, al que ha dedicado varios ensayos, porque en él ve, entre otras cosas, uno de los extremos de nuestra experiencia verbal; el otro sería la mística. En el primero, la lengua pierde su centro y se transfigura sin cesar ante la imposibilidad de ser fiel a su objeto. En la mística, frente a la infabilidad de la experiencia límite religiosa, las palabras se adelgazan y vitalizan al borde mismo del silencio. El barroco es intelectual y su dinamismo está jalonado de sombras y reflejos, de espejos sonoros y semánticos; exaltación de la forma mordida por un pesimismo ontológico, juego e ironía, pasión y geometría. La luz del barroco es negra. ¿No se ha llamado a Góngora luciferino, y al barroco brasileño Gregorio de Mattos, *boca do inferno*?

Ahora bien, la influencia barroca en Robayna no opera ensortijando la frase ni tampoco participa de los tópicos humanistas propios de este período literario e histórico; incluso en el campo fonético, sus espejos son distintos. Yo diría que los mecanismos son parecidos, pero se lleva a cabo la tarea literaria con resultados distintos: la economía verbal de Robayna es moderna: cuida que las palabras no hablen demasiado. Por otro lado, Robayna no está reñido con el objeto, con la materialidad del mundo exterior, todo lo contrario: hay en sus poemas un insistente desvelamiento por la exterioridad, por aquello que los sentidos perciben. Pero su labor como poeta no consiste en exaltar dicha exterioridad desde un código poético poetizante, tampoco desde el aliento de un Saint-John Perse o Pablo Neruda; su inclinación es la de revelar, descubrir las relaciones secretas entre las cosas. Hacerlo es situarse frente a las palabras, porque de eso se trata, con una conciencia afilada de que el sentido es transitorio. Todo es tránsito, pero en su movilidad y transfiguración, el poema fija los cambios, la epifanía del movimiento. La metamorfosis de los objetos y sus relaciones supone la transformación del sujeto poético, y este es uno de los puntos que a Sánchez Robayna interesa, tanto al crítico como al poeta. En su poesía asistimos a una transfiguración verbal del mundo que perciben los sentidos; transfiguración que, por una suerte de reversibilidad, supone la de los sentidos mismos. Se ha hablado en ocasiones de que es un poeta intelectual y, también, como si el intelecto fuera ajeno a las pasiones, frío. Es cierto que es un poeta inteligente, aunque su poesía no es de la inteligencia y sus laberintos. Pero la inteligencia no es un defecto, sino una cualidad. Su poesía, teniendo una fuerte carga metalingüística, es enormemente física y, yo diría, de una considerable temperatura. Pero en esto, como en todo, depende de qué nos caliente, de cuántos grados nos enciendan. Nada más difícil de establecer en literatura que el tan traído calor o frío. Antonio Machado, que fue un poeta intelectual, dijo aquello de que el intelecto no canta, heredando una actitud beligerante que en España se encargó de no querer entender el barroco. No fue casualidad, sino consecuencia natural, que Machado no entendiera a los jóvenes poetas del 27, a los que él llamó «del nuevo gaitrinar»: no supo comprender la tradición que los alimentaba.

Poesía inteligente y crítica, la de Robayna es también visual. He aquí una afinidad con su admirado Góngora, poeta eminentemente visual. Por otro lado, la luz, el sol, baña toda su poesía. Es el sol de todos los días, pero es también, y esto sí es un logro, el sol del poema. Aunque es visual se resiste a la inmediatez: tiene su tiempo, requiere del nuestro, necesita realmente del lector, no de un mirón pasivo. Ver es, en sentencia ya clásica, pensar. La poesía es, como se deduce del título de Haroldo de Campos, la educación de los cinco sentidos. No los sentidos educados, sino abiertos a la fuerza reveladora de la poesía. Mirada mental: lo que se ve se piensa, lo que se piensa se oye, lo oído se respira; de esta manera la experiencia se despliega enriqueciéndose en una conformación verbal donde lo sentido y lo pensado se enlazan y se transforman en una unidad llamada poema.

La tentación de preguntarse sobre qué escribe Sánchez Robayna es legítima. Sólo que preguntarse sobre el asunto de su obra es preguntarse también por el cómo. Robayna está tentado de poner a la palabra en *su lugar* y no en el lugar de algo. ¿Pero cuál es el lugar de las palabras? Cargada de significados, cualquier palabra es ubicua y, al mismo tiempo, carece de lugar. Siempre le guarda el sitio a algo o a alguien. Lo que es o quien es, está por venir, así las palabras hacen sitio yendo de un lugar a otro en una errancia que es nostalgia de suficiencia. Como es sabido, Mallarmé soñó, puesto que el mundo es indecible (inefable), con escribir un libro que fuera el doble del universo. Ya que las palabras no coinciden con las cosas y su fundamento es un hueco sin fondo, las palabras habrán de ser otras cosas. La falta de coincidencia la vivió como una carencia de ser y pretendió en *Un coup de dés* que las palabras fueran, que tuvieran categoría ontológica. En nuestra lengua, el chileno Vicente Huidobro creyó que el poeta podía ser un «pequeño dios», un creador, un hacedor. En *Altazor*, poema que hereda esta escisión entre significado y significante, la palabra poética cae hacia arriba y en su ascensión celeste deja de significar para alcanzar una realidad cercana a la presencia. Las palabras son cosas. Esto es, al menos, lo que pretendió. Pero si en verdad las palabras fueran cosas ¿podríamos leerlas desde ellas mismas? Desde el medievo decimos que el mundo es un libro, que es lenguaje, escritura; pero es una escritura, habría que matizar, que leemos con otra. Vemos el mundo como una analogía, signos y señales que metaforizamos en un sistema de significación. Leemos el texto infinito y sin centro del mundo a través de la analogía. Gracias a ello el mundo se hace susceptible de ser imagen; la imagen, mundo. La pintura abstracta ha sido en nuestro siglo la consecuencia lógica de esta tensión entre mundo y representación, entre voluntad de forma y proyección sentimental. La abstracción parece decirnos, en una reducción precipitada, ni mundo ni sujeto. Aunque la consecuencia es lógica, el problema que plantearon Mallarmé y Cézanne no parece resuelto por esta vía. Robayna, tentado en algún momento por una poesía abstracta, ha ido incidiendo, cada vez más, en una dialéctica no reductiva ni sintética, sino en una poética que constata que la palabra poética es el lugar de la aparición. Si se interesó por la abstracción era, creo, porque ésta trataba de redimir a la expresión