

dicho son estos cuatro versos del poema «Febrero» (de *Palmas sobre la losa fría*, publicado en 1989), breve joya que resume algunas de las obsesiones recurrentes de su autor:

La luna de febrero que entreabre la
rama
sabe tal vez de una piedad, del
llanto
del hombre, que ve el cielo cim-
brearse
y el nudo negro de la luz.

En este sentido, es posible leer el trayecto desde *Clima* hasta *Sobre una piedra extrema* como la lenta y ardua construcción de una lengua poética, en tanto que objeto o materia sensible. La cadena de sílabas y palabras desmenuzadas o esparcidas sobre la página que recorre los primeros libros de Sánchez Robayna se articula a partir de *Palmas sobre la losa fría* en textos discursivos e incluso narrativos, dotados de un ritmo más suelto y de una sintaxis más compleja; después de una primera etapa de poemas cercanos a la poesía concreta y a una concepción eminentemente visual (¿escénica?) de la escritura, el poeta adopta moldes sintácticos, métricos y estróficos más tradicionales que le permiten agrupar, engarzar y ligar elementos previamente dispersos. La palabra «molde», no obstante, es aquí poco apropiada, pues si algo caracteriza la poesía de Sánchez Robayna es, como hemos visto, su naturaleza orgánica, la trabazón latente que anima sus páginas. Y la singular

belleza de los poemas últimos tiene mucho que ver con el modo en que tales estructuras formales dicen y encarnan un mundo radicalmente propio, construido y maduro ya en los poemas iniciales de *Clima*. Vuelve a quedar demostrado, así, que la voz del poeta (su timbre o acento particular) es capaz de apropiarse de cualquier esquema formal y darle un sello propio. Es imposible confundir el endecasílabo o el alejandrino de Sánchez Robayna con el de ningún otro poeta. Y conviene hacer hincapié en esto cuando se añade, con razón, que el poeta canario ha sido de los pocos entre nosotros que ha logrado cumplir el *dictum* pundiano: «Lo esencial de un poeta es que nos construya su mundo». El mundo del poeta es, ante todo, un mundo *verbal*; es decir, una respiración y una forma de decir absolutamente personales.

¿Cómo explicar, no obstante, la evolución lingüística que separa *Clima* de *Sobre una piedra extrema*? El mismo poeta ha hablado en otro lugar de «un tránsito del *estar* al *ser*», que habría sorteado o evitado un posible enmudecimiento después de la experiencia extrema de escritura de *La roca*. Todo esto queda más claro, me parece, si pensamos en el papel que juega el mundo físico en estos dos momentos de su poesía. En *Clima*, *Tinta* y *La Roca*, libros de clara filiación barroca a pesar del utillaje vanguardista que los envuelve, el mundo físico es visto en términos de representación o teatro de

signos. El poema es, pues, la representación de una representación, donde los elementos del mundo físico son leídos como signos y los signos verbales se integran en el tejido matérico del mundo. Así, la roca o la retama de tantas páginas es un signo, una palabra que el poeta lee o escucha atentamente, del mismo modo que la palabra del poema adquiere la dureza y negrura enigmática de la roca o la aspereza del tallo. No hace falta considerar con detalle este juego de representaciones ilusorias para comprender que uno de los riesgos inevitables que corre el maestro de ceremonias es el enmudecimiento o la repetición inane. La atomización del lenguaje en *La Roca* descubría su voluntad de reflejar la variada complejidad de un mundo que a su vez era pura convención, conjunto de signos que remitían a otros signos. Este peligroso juego sobre el vacío explica, creo, el silencio de cinco años que separa *La rosa* de *Palmas sobre la losa fría*, y la voluntad de sacralización del paisaje que permea este último libro. Desde la mismísima cita de San Juan de la Cruz que hace de clave inicial (*Su claridad nunca es oscurecida, y sé que toda la luz de ella es venida*), esta nueva consideración del paisaje como lugar o morada del dios (un dios que, por otra parte, se da casi siempre como espera o inminencia) logra dotar de un sentido ulterior a la escritura, arrumbando definitivamente el fantasma acechante del silencio. La

roca o la retama siguen siendo palabras que el poeta escucha atento, sí, pero ahora el signo esconde un sentido que, aun mostrándose como ausencia, lo trasciende. Es cierto que ya en algún poema anterior de *La roca* (pienso, en especial, en «La Ventana: estrellas») se encarnaba un similar anhelo de transcendencia, pero hay que esperar a *Palmas sobre la losa fría* para que dicho anhelo halle expresión plena. Me atrevería a añadir que este libro, que inaugura a todos los efectos un segundo momento en la trayectoria del poeta canario, postula el concepto de «dios del lugar» como hipótesis de trabajo o posibilidad deseada, mientras que tanto *Fuego blanco* (1992) como *Sobre una piedra extrema* obran a modo de lenta y segura confirmación. La poesía de Andrés Sánchez Robayna ocupa en estos últimos libros el umbral de un conocimiento que se vive (ya lo hemos dicho) como espera o inminencia («aun si el conocimiento no es sino el umbral / de otra ignorancia, acaso, vacía de sí misma», se lee en un poema reciente), y que se despliega sobre las formas y accidentes del paisaje de la mano de un impulso que tiene mucho de panteísta, como demuestra el primer fragmento de «Más allá de los árboles», publicado en 1995:

Aquellas hojas,
enormes, ¿qué decían? Un lenguaje
parecían formar con su rumor, una
lengua
que debía aprender, hecha de gru-
mos.

Eran las espesuras removidas
por el viento, allá lejos.

Yo acudía al ramaje, a las hojas
que hablaban.

Es un síntoma de la endeblez del pensamiento crítico de nuestro país que ciertas antologías de la reciente poesía española, como las firmadas por Miguel García-Posada (1996) o José Enrique Martínez (1997), hayan ignorado casi por completo este segundo momento de la obra del poeta canario, prefiriendo incluir algunos ejemplos (siempre escasos) del modelo de escritura de *La roca*. La urgencia y descuido propios de la reseña de periódico, que ocupa y ha educado a tantos de nuestros críticos, son incompatibles con el tiempo y el grado de atención que exige la obra de un poeta con la trayectoria de Andrés Sánchez Robayna, como en general ignoran a todo escritor cuya obra haya abandonado el barco común de la moda y haya empezado a profundizar en sus propias constantes y obsesiones.

Poemas 1970-1995 se divide, en fin, en dos trilogías encabezadas por un breve introito, *Tiempo de efigies*, escrito en 1970 pero reescrito quince años después, y divididas por un breve *Tríptico* que hace las veces de bisagra. El lector tiene la sensación de que con *Sobre una piedra extrema* (del que sólo se ofrecen aquí fragmentos, tal vez debido a su cercanía en el tiempo) se ha cerrado un segundo ciclo en la obra de Sánchez Robayna, pero es difícil adelantar los

cambios y desarrollos que dicha obra pueda experimentar en el futuro. No es descartable, desde luego, una mayor presencia de elementos discursivos y narrativos, que ya tuvieron singular importancia en los últimos tres libros, además de un mayor énfasis a la hora de invocar la existencia de un «dios del lugar» como dador de sentido. Pero no habrá, me atrevo a asegurar, cambios violentos; si algo ha caracterizado desde siempre a la poesía de Andrés Sánchez Robayna es su excepcional coherencia y consistencia.

Un último aviso: estos poemas deberían leerse en conjunción con los diarios que bajo el revelador título de *La inminencia* nos entregó su autor a finales de 1996. La pareja constituida por estos libros ofrece una de las experiencias lectoras más plenas que puedan darse actualmente en nuestra lengua. Nos hallamos aquí ante libros complementarios que dialogan y se iluminan mutuamente ante el ojo asombrado y participativo del lector, y que se obligan a trazar el relato demorado y nítido de una educación de los sentidos y de la memoria. Lo que pervive es un discurso de extremo rigor sobre el asombro y el anhelo de trascendencia que sustentan la existencia, un discurso cuyo lenguaje, de memorable desnudez y concisión, sabe como muy pocos encarnar el mundo y nuestro paso por él.

Jordi Doce

Dalí, visto y no visto por Gibson

Aparentemente, pocas vidas son tan biografiables como la de Salvador Dalí. La abundancia de episodios, viñetas, escándalos, confesiones impúdicas, máscaras, disfraces, chismes, patochadas y escenas del gran mundo dan fácilmente para mucho. En efecto, el biografismo daliniano es ya abundante, incluyendo en él los textos del propio Dalí, fabuladores pero sintomáticos, aparte de estar dotados con una dosis de confesionalismo nada frecuente en nuestra lengua.

Ian Gibson ha querido hacer la biografía «científica» y minuciosamente fundada del pintor (*La vida desafortada de Salvador Dalí*, traducción de Daniel Najmías, Anagrama, Barcelona, 1998, 957 páginas). Lo ha conseguido, aplicando sus virtudes de paciente documentalista, ya demostradas en sus voluminosos trabajos anteriores sobre Lorca, José Antonio, Queipo de Llano y momentos coetáneos de la historia española. Si algo cabe reprocharle, no es defecto sino exceso. No hace falta, en una biografía, consignar absolutamente todo lo que se sabe del biografiado,

porque no hay lenguaje que lo abarque. Hay que seleccionar, por doloroso que resulte el descarte de lo averiguado. De otra forma, la biografía, que es un relato, una novela documentada, se convierte en un archivo de informaciones, muchas de ellas reiterativas o subalternas.

Gibson conoce al personaje, como resulta obvio por la extensión de su libro, y tiene una hipótesis fuerte sobre su psicología: la vida de Dalí es un ejercicio de vergüenza que nace de un sentimiento de fragilidad (el pudor es defensivo en tanto oculta y protege) enraizado en otro, de inferioridad. Tal vez falten matizaciones al tema, pero la intuición es acertada. A Gibson, como a Dalí, le falta un tanto de psicoanalista, y ambos confunden, a menudo, a Freud con Jung. Tampoco les vendría mal a los dos (al biografista y al biografiado) elaborar más sus vínculos con el surrealismo. Marcadas las distancias, siempre cabe agradecer empeños tan cumplidos y laboriosos como el de Gibson.

La pequeña historia genética de Dalí alimenta lo antedicho. Hubo un hermano premuerto, del cual hereda el mesiánico nombre. La madre jamás aceptó el injusto reparto de vidas. ¿Por qué el primer Salvador había muerto y el segundo sobrevivía? La existencia de éste nunca le resultó del todo aceptable y, viceversa, el hijo acabó escupiendo sobre su nombre, recordándola como una felacionadora que lo dejó