

EL DESIGNIO DE TRASCENDENCIA EN *EL LIBRO, TRAS LA DUNA* DE SÁNCHEZ ROBAYNA

POR

ELSA DEHENNIN*

1. PRESENTACIÓN INTRODUCTORIA

El libro, tras la duna (2000-2001) apareció en 2002, poco después de la primera edición de *Poemas* (1970-1999) (2000), cuyo conjunto podíamos considerar como representativo de la totalidad de la obra poética publicada hasta aquella fecha. Se publicó en el año en que el poeta cumplía cincuenta años. Él mismo lo ha definido acertadamente como «culminación e inicio»¹: combina con maestría continuidad y novedad en un recommenzar. Ahora está integrado en una nueva edición de la *Obra poética (1970-2002)* con el nuevo título *En el cuerpo del mundo* (2004).

Nueva es obviamente la forma del contenido. Por primera vez, el poeta ha escrito un largo poema unitario repartido en 77 fragmentos relativamente cortos, cuyo número de versos oscila entre 6 —a menudo 8— y 40. Aunque la contención es, pues, variable, los versos son mayoritariamente libres e impares,

* Agradezco al poeta su confianza y su apoyo; a Esther Ortas, su atenta lectura.

¹ Véase la entrevista con C. SIGÜENZA, «Una aventura del conocimiento», *Revista Crítica* (México), 93 (2002), p. 10.

de metros también variables y combinaciones rítmicas diversas. «Explosión de fragmentos. Constelación de epifanías», leemos en el segundo volumen de sus *Diarios*, que constituyen valiosas minas de información poética y estética. Detrás del poeta hay siempre de un lúcido crítico ampliamente informado (*DyM*, 336)². Nueva es también la sustancia del contenido que el poeta ha resumido como una «autobiografía trascendida». En la lírica moderna pertenece a «la familia» de *Yo soy* de Pablo Neruda o *Pasado en claro* de Octavio Paz, aunque el poeta se siente particularmente «próximo» a W. Wordsworth, autor de *El Preludio*, poema autobiográfico³, «divine self-biography», según Coleridge⁴, traducido en colaboración con F. Galván. Se trata de la versión de 1799 que consta de dos partes y es considerada como el *embrión* del largo poema, completado en 1805 (trece libros) y publicado en su versión definitiva (14 libros) dos meses después de su muerte, en 1850, cuando incluye casi ocho mil versos⁵ y lleva como subtítulo *Growth of a Poet's Mind*.

Empezado como «a great Romantic apologia» poco después de la Revolución Francesa, es considerado, sin embargo, en su forma final como un «mid-Victorian poem»⁶. Sánchez Robayna, que se atiene al *Preludio* inicial, confiesa que ha puesto mucho de sí mismo en la traducción de este fragmento inicial, «Ah, mía, mía como lo más mío de mí mismo...» (*DyM*, 255).

Los seis versos tomados en préstamo al libro VI (vv. 603-8)⁷ que encabezan *El Libro* anuncian el tenor filosófico del texto,

² No en vano ha sido director de la memorable revista canaria *Syntaxis* (1983-93), única en España por la originalidad de un pensamiento crítico al tanto de las formas artísticas más renovadoras en el mundo cultural contemporáneo.

³ *Revista Crítica*, op. cit., p. 11.

⁴ S. GIL, *The Prelude*, Cambridge University Press, 1991, p. 5.

⁵ Véase la edición y traducción *El Preludio en catorce libros, 1850* de BEL ATREIDES, Barcelona, DVD, 2003.

⁶ J. PURKIS, *A Preface to Wordsworth*, London, Longman, 1986, p. 132. Observa, por otra parte, que «its position as the Epic of Romantic Age is still not beyond question».

⁷ «[...] Whether we be young or old. / Our destiny, our being's heart and home, / Is with infinitude, and only there; / With hope it is, hope that can never die, / Effort, and expectation, and desire, / And something evermore about to be».

que representa para el poeta de hoy «ante todo una meditación sobre el significado del tiempo»: por «su dialéctica entre temporalidad y eternidad» (*Inm*, 240), por permitir también que «los *spots of time* va[ya]n surgiendo poco a poco, como en un revelado fotográfico» (*DyM*, 138) del propio recorrido cognoscitivo y espiritual. «A diferencia de los tiempos de Wordsworth», *El Libro* da lugar a «la única autobiografía poética hoy posible»: «un conjunto de astillas» (*DyM*, 336) correspondiente a la fragmentación del ser contemporáneo, a menudo comentada y considerada como una «condición dramática»⁸.

El Libro, que es indudablemente «la consecuencia de la escritura anterior», es también una «especie de recomienzo, de regreso al origen»⁹ en el plano personal y literario. Para llevar tal proyecto a buen puerto en un extenso poema no ensayado antes, 'el estudio épico de la conciencia humana' que le brinda *El Preludio* de hace dos siglos es una referencia 'cercana'.

Wordsworth indaga el progresivo aprendizaje de su oficio a lo largo de la infancia y adolescencia hasta adquirir «una clara conciencia del lugar que ocupa en la naturaleza y la sociedad»¹⁰. Fue la pauta que buscaba Sánchez Robayna. Para él es el reto de hacer en la plenitud de la madurez un balance «centrado en buena parte en mis años de formación»¹¹ y tomar conciencia del camino recorrido y por recorrer.

2. UNA MODERNIDAD RENOVADA

Su producción global, tal como la percibimos en la última edición de su *Obra poética*, confirma que el poeta sigue ahincado en la modernidad literaria cuya 'tradición de la ruptura' ha definido a lo largo de su quehacer poético y reivindicado en muchas ocasiones contra la mayoría escribiente y leyen-

⁸ *Revista Crítica*, *op. cit.*, p. 12.

⁹ Véase la entrevista con MARIANO DE SANTA ANA, «Es preciso no confundir tradición con tradicionalismo», en *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), 50 (2002), p. 38.

¹⁰ Como se lee en la solapa interior del *Preludio*.

¹¹ En la solapa interior de *El Libro*.

te¹². Al mismo tiempo, demuestra que se trata de una modernidad personal que se renueva integrando fuentes, referencias o citas de distinta índole, lejanas y cercanas, claras y herméticas, a menudo olvidadas como *El Preludio*, siempre funcionales y ajenas a todo eclecticismo postmoderno.

A menudo, la crítica y la práctica poética hoy en día ponen en tela de juicio, por diferentes motivos y en medida variable, la tradición de la modernidad que representa en la historia literaria la corriente innovadora y rebelde, de invención desrealizadora y transgresión verbal, que empieza con Góngora, si nos atenemos a la época moderna, y se desarrolla durante los dos últimos siglos, desde el Romanticismo, representados en la obra de Sánchez Robayna por poetas tan distintos como Wordsworth o Hölderlin, entre otros, pasando sucesivamente por Mallarmé, «último héroe espiritual del romanticismo»¹³, muy presente en el ideario de nuestro poeta; por la 'pura poesía pero total' de Juan Ramón Jiménez, explícitamente homenajeado en el poema en prosa *Espacio*¹⁴; luego por el surrealismo, la vanguardia histórica más radical que hubo, y ello hasta el día de hoy, cuando la escritura se hace enciclopédicamente 'palimpséslica'. Sánchez Robayna, que es un gran lector, habla de «una gozosa reescritura» (*Inm*, 102). Al final del *Libro*, nos proporciona en *Notas* una lista de fuentes literarias de distintas épocas, con cuadros de Rothko o Tàpies, un filme de A. Resnais o estudios cuyas huellas son perceptibles en los versos y deben interpretarse como signos filosóficos, religiosos o humanistas dentro de su nuevo contexto. Las lecturas son deliberadamente 'sincrónicas': niegan la «oposición entre pasado y presente si éste rehace la tradición con un sentido nuevo, es decir, si mediante las necesidades del presente se descubre el *antiguo presente* de la tradición»¹⁵, siempre vivo.

¹² Véase mi artículo «Andrés Sánchez Robayna, una modernidad viva», en *Boletín GEC*, 14-5, *Homenaje a Emilia de Zuleta*, Mendoza, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras (2004) pp. 43-53.

¹³ P. BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1995, p. 62.

¹⁴ Comentado en distintas ocasiones y poema de apertura en *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, seleccionada por E. Milán, A. Sánchez Robayna, J. A. Valente y B. Varela, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002.

¹⁵ «La modernidad literaria: una literatura de las excepciones», *Syntaxis* 10 (1986), p. 31.

Más concretamente, en el marco de tal tradición moderna, la progresiva evolución, las posibles «mutaciones» (*Inm*, 12) que se notan en la poesía del autor hasta el día de hoy¹⁶, manifiestan una excepcional fidelidad a los «fundamentos» de un arte poético expuestos en un artículo de los más significativos (1995), reproducido como «Epílogo» en la última versión de la *Obra poética* (pp. 427-46), y al que me referiré en distintas ocasiones¹⁷. De momento, diré de manera genérica que esta poesía opta por una trascendencia liberadora: traspasa 'el umbral de la referencialidad' mediante una creación rigurosa, consciente de sí misma, basada en una indagación afectiva, meditativa y estética, operada por una *desinstrumentalización* del lenguaje que afecta a las distintas modalidades de la expresión —*phoné*, sintaxis, retórica y estructura— para conseguir la deseada 'transfiguración' o 'transubstanciación', garantes de la 'substantividad' e 'independencia' de los versos, gratas a María Zambrano¹⁸. Son valores apasionadamente discutidos en España por las generaciones anteriores a la Guerra Civil —pensemos en la polémica recepción de las dos *Antologías* poéticas de Gerardo Diego (1932, 1934)¹⁹—, tergiversados cuando no considerados 'imposibles' por ser incompatibles con las 'condiciones de la vida' —es el caso de Jorge Guillén, para quien la 'poesía pura' es una entelequia²⁰—, valores luego dejados de lado, cuando no rechazados por la mayoría y recuperados *mutatis mutandis* por poetas

¹⁶ La crítica suele distinguir dos partes en *Poemas*: a partir de *Palmas sobre la losa fría*, 1989, se aleja de lo impersonal para abrirse a lo subjetivo, biográfico e histórico.

¹⁷ «Deseo, imagen, lugar de la palabra», *CHA*, 543 (1995), pp. 39-53. «Epílogo» *En el cuerpo del mundo* (2004), pp. 427-446. La primera página en letra cursiva aparece ya en *Inm* (mayo de 1993), pp. 245-6.

¹⁸ *Poesía y filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 84. La autora considera la «poesía pura» como «afirmación, creencia en la poesía, en su substantividad, en su soledad, en su independencia».

¹⁹ G. MORELLI, *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

²⁰ J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, p. 190. Véase también P. VALÉRY, «Avant-Propos à la connaissance de la Déesse», *Oeuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, vol. I, p. 1275. Artículo comentado por Gerardo Diego en la *Revista de Occidente*, 1924, pp. 280-6.

como Sánchez Robayna²¹. «Mantener la entelequia / activa» repite en uno de sus poemas el brasileño Haroldo de Campos, muy cercano a nuestro poeta²². Es quizá el lema que pueda salvar la poesía y el arte, en general, en tiempos de trivialidad y comercialización cultural.

Ahora bien, todo ello no significa que nuestras artes literarias estén hechas por negaciones, como proclamaba J. Paulhan en la segunda mitad de los años 30, cuando denunciaba en su desconcertante ensayo, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*²³, el terror introducido en las letras, según él, por el Romanticismo y acentuado por los herederos de éste. La poética 'moderna', idealista y 'órfica', más o menos radical en su rebeldía emancipadora, ha producido las obras más significativas e influyentes de los siglos XIX y XX. La búsqueda de lo 'imposible'²⁴, invisible, no conocible, indecible, etc., ha desembocado en innegable artísticidad.

Aunque el primer Romanticismo, teórico, del *Athenaeum* aspira al *ab-solutum*, el Romanticismo de Wordsworth que guió los primeros pasos de nuestro poeta no es nada 'terrorífico'. Al contrario, hay en éste una narración amena escrita en versos fluidos, libres y largos, de 10 sílabas yámbicas, dirigida por la primera persona singular —yo recuerdo—, a veces plural, al incluir compañeros o hermanos, a una segunda persona, el «amigo» y cómplice Coleridge, o una presencia amada de la naturaleza, en singular o plural —«oh, Derwent», p. 11; «Ah, fuerzas, de la tierra», p. 21, etc.— que se explyea en un discurso con modulaciones variables, líricas, narrativas y descriptivas, afec-

²¹ Que cita también a Ory, Valente, Pino, Gamoneda y jóvenes representados en *La otra joven poesía española*, editada por A. Krawietz y F. León, Tarragona, Igitur, 2003.

²² «Poemas, Opúsculo goethiano», *Syntaxis*, 8-9 (1985), pp. 8-9.

²³ J. PAULHAN, «Les fleurs de Tarbes», ou *La Terreur dans les Lettres* (1934-1941), Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 41: «nos arts littéraires sont faits de refus». Huelga decir que el término francés se refiere al régimen revolucionario de 1793-4. Tanto en Francia como en España se ha citado poco este texto, que su editor, J.-Cl. Zylberstein, considera «un des livres les plus effrayants de toute la littérature française de ce siècle».

²⁴ R. BARTHES, *Le degré zéro de la littérature*, Paris, Seuil, 1953, p. 36. «La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible».

tivas, filosófico-moralizantes, visionarias, y ocasionalmente reflexivas, cuando el poeta comenta el propio relatar. La expresión que no renuncia a las metáforas y demás figuras resulta transparente. Ha sido calificada de *no style*²⁵.

El íntimo interés de Sánchez Robayna, quien no renuncia al estilo, por el poeta inglés no debe interpretarse como una vuelta 'al relato', observable en otras poesías contemporáneas²⁶, y menos aún como una concesión a 'la tradición supuestamente realista' que es 'la tendencia dominante en la poesía española' y a la que el autor español sigue oponiéndose terminantemente. Aunque dice carecer «de las virtudes del narrador (narrador de lo cotidiano)» (*DyM*,146), practica una ineludible narratividad, fragmentada y meditativa, desde hace muchos años, en sus fundacionales *Diarios* (1980-85 y 1996-2000). Ella tiene ahora su proyección necesariamente depurada y transformadora en una poesía que sigue siendo densa, rigurosa y libre. Wordsworth no ha sustituido a Mallarmé, en cuyo *Après-midi d'un Faune* tampoco falta la tensión narrativa. Como observaba ya Baudelaire, la modernidad «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»²⁷. Sánchez Robayna explora las relaciones y los entrecruzamientos entre esos planos, inconcebibles el uno sin el otro.

En varias ocasiones ha confirmado los *interflujos* entre la escritura poética y la diarística²⁸ y los ha ejemplificado con poemas de *El Libro*. Importa subrayar aquí que ambas escrituras son 'el reflejo del ser en el tiempo'. En los primeros fragmentos del *Libro* las referencias a Wordsworth, Heráclito o San Agustín lo demuestran con creces. El poeta se enfrenta a lo que llama «la irrenunciable pregunta ontológica del tiempo de la existencia, aun la del hombre entre los hombres, y la del tiempo de la

²⁵ St. GIL, *op. cit.*, nota 4, p. 21.

²⁶ En la poesía francesa, por ejemplo. Véase *Poésie et narrativité*, número monográfico de *Degrés*, Bruselas, 111 (2002).

²⁷ «Le peintre de la vie moderne», *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, vol. II, pp. 694-5.

²⁸ Véase *La Página*, *op. cit.*, pp. 38-9. En *DyM* precisa que la escritura de su diario tiene carácter «más bien de depurada reflexión, de espuma o destilación reflexiva de la experiencia y del pensamiento» (p. 147).

historia»²⁹, a menudo hostil, como experimenta Jorge Guillén en *Clamor*, poeta altamente valorado por Sánchez Robayna. El tiempo surge como el enigma que encierra los demás —«damos vueltas y vueltas en el vientre del tiempo» (*DyM*, 346)— y conlleva la pregunta por la ‘problemática’ o ‘dramática identidad’ que lo tiene en vilo. ¿Quién soy? (*Inm*, 95). ¿Quiénes somos? La memoria que tiene respuestas guardadas, escondidas u olvidadas, es vital para este poeta: la memoria de sí, del mundo, de la historia para que el tiempo no haya pasado en vano, sin dejar huellas, trazos, signos. Es el primer actante en la defensa humana contra un tiempo que gira, devastador. Pide expresarse.

3. *EL PRELUDIO* (1799) DE W. WORDSWORTH³⁰

Antes de detenernos en *El Libro*, volvamos al *Preludio*, cuya traducción fue para Sánchez Robayna, ‘traductor hedónico’, una experiencia entrañable, llevada, como otras traducciones, por ‘personales necesidades’³¹. Más allá de convergencias de forma y contenido, ya comentadas, y divergencias discursivas que se deben a una poesía cuya narración seguida y coherente, centrada en escenas específicas, se opone a otra cuya narración es mínima, fragmentada y dispersa, centrada en vivencias trascendentes, hay concordancias en unas circunstancias experimentadas en ‘los albores de nuestro ser’ (35) que determinan el aprendizaje poético: «espectáculos y sonidos», según Wordsworth, «a los que / volvería a menudo, y de los que he bebido / igual que de una fuente. Y [...] sin entenderlos bien / los actos de mi espíritu tienen allí su origen» (33). Imágenes impresas en la mente «a las que, en posteriores años, / se unieron otros muchos sentimientos, con formas / que existen todavía con vida independiente; / como sus arquetipos, no conocen declive» (29).

Tales ‘arquetipos’, vale decir, signos poéticos que fundan y estructuran la interpretación imaginaria del mundo, no son aje-

²⁹ *La Página*, op. cit., p. 41.

³⁰ Cito *El preludio* por la edición de F. Galván y A. Sánchez Robayna.

³¹ G. ROCHEL, «Poesía y traducción. Una conversación con Sánchez Robayna», *CHA*, 576 (1998), p. 64, centrada en la traducción.

nos a Sánchez Robayna, que los comenta en sus *Diarios*. Como el sujeto en *El Preludio* es más personal o privado que el yo 'trans-identificado', 'generalizado', de nuestro poeta (*Inm*, 224), trasciende con menor radicalidad los hechos episódicos y las descripciones relatadas.

En ambos casos, sin embargo, el impulso creador nace y renace del amor incesante a la 'dulce tierra natal', tópico por excelencia, lugar de agua 'resplandeciente' —ríos, lagos y charcas *versus* el mar de las Islas Canarias— de montañas y rocas, de sol que cubre el mundo con su *belleza* —«luz / que mientras la contemplo me hace sentir vivo» (53)—. Es el escenario de una naturaleza omnipresente de 'belleza eterna', un inmenso espacio en el que el poeta se integra y donde aprende a sentir «la soledad y su autosuficiencia» (45).

Para Wordsworth, que no dio ningún título a su soñado «Gran Poema Filosófico» —sólo pensó en uno como *The Recluse*—, *soledad* es una palabra que se repite mucho. Aunque falta en *El Libro*, la soledad —«soledad de la palabra, mi soledad» (*Inm*, 134)— es, según Sánchez Robayna, necesaria para la interiorización especulativa. Más bien psicológica y moralizante en el poeta inglés, lleva a la exploración de una intimidad que permite a la mente sentirse «parte de la gran mente única, / a un tiempo creadora y receptora», lo que Wordsworth considera ser «en verdad, el primer / espíritu poético de nuestra vida humana...», mantenido hasta el final de su vida (59). Admira a Coleridge, el amigo poeta a quien dirige su monólogo y que «leerá estos versos», porque «versado en sus propios sentimientos», al evitar «hacer distinciones», le «ha sido dada la unidad de todo» (57). Insiste repetidamente en la importancia de tal unión con lo pequeño y lo grande (61). La impulsa el «religioso amor en que yo andaba / con la naturaleza» (65), una religiosidad secular. «A secularized form of devotional experience», según S. Gil³², que comparte Sánchez Robayna plenamente.

Además, si en estados de «exaltación sombría [...] bebí la fuerza visionaria» que le deja «un oscuro sentido / de la sublimidad posible» (63), en otros momentos, «una calma tan pura, con

³² *Op. cit.*, nota 4, p. 5.

frecuencia, / inundaba mi espíritu, [...] y aquello que veía / me parecía algo de mi interior, un sueño, / un paisaje en mi mente» (65). En cualquier caso, se da cuenta de la 'potencia de creación' que lleva en sí: «una mano capaz / de dar forma, rebelde a veces, que actuaba / errática, por cuenta propia, en guerra / con el modo común» (65). La 'devoción', 'arrebato', 'emoción' o 'este hondo fervor' que siente y debe esencialmente a la naturaleza (69), los relaciona lúcidamente con la «acción creadora» que supone «la práctica y el fruto del esfuerzo» (67) para alzar 'ese edificio interminable' cuya construcción puede llevarse a cabo gracias a lo que Baudelaire llamará 'correspondencias'³³. A guisa de conclusión, cito esta muestra que el poeta, pedagógicamente atento a recapitulaciones, da hacia el final de su 'preludio' y nos permite conectar con su traductor:

[...] sólo estaba

tranquilo cuando con alegría inefable
 tenía el sentimiento del ser, que se extendía
 a cuanto tiene movimiento, y a cuanto luce inmóvil;
 a cuanto, más allá del alcance de la idea
 y del saber humano, al ojo humano
 invisible, así y todo, vive en el corazón;
 a todo lo que salta, y corre, y grita, y canta,
 o bate el aire alegre; a lo que se desliza
 bajo las olas, sí, en las olas mismas
 y en la profundidad abisal de las aguas. No es raro
 el arrebato mío, pues en todas las cosas
 vi una única vida, y sentí que era alegre;
 una sola canción cantaban, y era audible...
 Y más audible aún cuando el oído físico,
 vencido en el preludio más burdo de aquel son,
 olvidaba su oficio y dormía sereno (p. 69).

En distintas entrevistas dadas después de la publicación del *Libro*, Sánchez Robayna ha vuelto a aclarar su poética dentro de lo que considera ser un proceso intelectual y espiritual abierto. Entre los rasgos que nos permiten entenderlo, en la prolongación del 'arrebato' que le llevó al *Preludio*, está la importan-

³³ Se refiere, dice, a lo que son «afinidades / entre objetos sin parentesco alguno / para mentes comunes» (67).

cia del ser: «lo que antes se expresaba como un ‘estar’ se ha inclinado ahora hacia una pregunta por un ‘ser’ —y, paralelamente, por «el ser»»³⁴. Se destacan también problemas que siguen irresueltos por mucho que los poetas de la modernidad los hayan tratado. Los encontramos agrupados y circunscritos en los ‘fundamentos’ formulados de forma interrogativa con preguntas abiertas en la ya mencionada página de *La inminencia* escrita en mayo de 1993, que sirve de punto de partida al artículo de 1995 reproducido como *Epílogo* en 2004, cuando el proyecto poético está no sólo elaborado del todo, sino transpuesto en los bellos versos del *Libro*.

¿Y que serían, por lo demás, *el sentimiento de 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 de 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 diseño de religación*, de una conciencia, en suma religiosa? (*Inm*, 245-6; las cursivas son mías).

Hace falta detenerse en la reflexión sobre «el problema del lenguaje» que a lo largo de dos siglos y tras muchas experiencias no sólo vanguardistas ha ido evolucionando y que Sánchez Robayna considera con ‘perplejidad’. Tiene que ver con la situación del poeta en su tiempo, que no es comparable con la de Wordsworth y ni siquiera con la de Mallarmé.

4. ... MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE

Desde hace mucho tiempo es consciente de la crisis que lleva a «la oclusión del sentido» (1984, *SM*, 199). Es inherente al

³⁴ Esta cita de Andrés Sánchez Robayna y las que siguen aparecen en las entrevistas publicadas en *La página* y *Revista Crítica*, ya citadas, y en *Vuelta* (México), 207 (1994), p. 56.

«misterio del lenguaje» que tanto angustió a Mallarmé y que, a finales del siglo xx, «remite a la pregunta por lo que está más allá del lenguaje». El designio de trascendencia poética, claramente formulado en el citado artículo-epílogo de 1993-1995, debe mucho al proyecto mallarmeano, pero Sánchez Robayna lo orienta por su propia vía meditativa hacia una 'unidad' que Mallarmé, a menudo enfrentado a la Nada, no contempló.

La autorreferencialidad de la poesía, llamada 'autonomía' o 'autosuficiencia', actualizada en la época del estructuralismo por influyentes críticos poco presentes en los ensayos o diarios de nuestro poeta, le inquieta. Está progresivamente más atento a «la severa amenaza de un sordo nihilismo, de una cerrada aniquilación del significado» (CHA, 42). Si ésta ha tentado a los vanguardistas más experimentales, ningún poeta de la modernidad intentó ni consiguió llevarla a cabo, aunque, sí, se le ha reprochado injustamente a poetas innovadores como Góngora o Mallarmé que rompen el canon y cultivan el signo privilegiando el significante sobre el significado, creando así un signo alejado de la referencialidad inmediata cuya nueva y densa complejidad semántica puede ser más o menos opaca, dificultar la interpretación, pero no imposibilitarla.

Andrés Sánchez Robayna no cuestiona tales poesías. Al contrario. Se basan en lo que llama un *juego segundo*, que podría ser un concepto lotmaniano³⁵, el de «una palabra de transmutación y de transubstanciación», purificada y, a la vez, «capaz de llevar el sentimiento y el conocimiento humanos hasta la representación de una imagen del mundo sin dejar de ser, ella misma, una parte del mundo». Tal es el «fundamento metafísico» que aspira a que «palabra y mundo alcanzaran la unidad» (Inm, 245) tan valorada. Este ideal «designio de religación» que aleja al poeta español de un Mallarmé angustiosamente paradójico, es interpretado desde la perspectiva de una 'trascendencia poética' metafísico-religiosa 'encarnada' en el lenguaje³⁶.

³⁵ Y. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982. Parte del principio según el cual la obra de arte puede describirse como el texto de un «lenguaje secundario» (pp. 20, 34, 52, etc.).

³⁶ Véase el artículo de SÁNCHEZ ROBAYNA, «Mallarmé y el saber de la nada», CHA, 571 (1998), pp. 57-66, que permite entender semejanzas y

Todo parte del «hechizo de la fisicalidad del mundo» que es doble ya que la palabra sonora (el juego de la *phoné*), tan seductora en sí, importante en la época de *Tinta*³⁷, por ejemplo, recuerda, como «metáfora de esa fisicalidad», la propia *materia* del mundo y nos revela su «misterio esencial» (*CHA*, 41-2), más allá de lo conocido pero no de lo cognoscible. El poema es visto como «una gnosis de o por la palabra» y «al mismo tiempo, una convocación de la presencia», milagrosa, como si se tratara de una «experiencia de lo sagrado», difícilmente comunicable. «El poema está siempre en el horizonte de lo indecible», concluye Sánchez Robayna, con el filósofo H. G. Gadamer (43). En esto la poesía se parece a la música con lo melodioso de un ritmo. Semióticamente, en cuanto significante musical, pide ser 'reconocida' más que 'entendida'.

Por misterioso e inexplicable que parezca el proceso, nuestro poeta no ignora que la operación es eminentemente creadora, hecha de negativas y afirmaciones, de conocimiento y no conocimiento, de ausencias y presencias, que permite por un arduo trabajo verbal sobre todos los componentes del signo tender a lo que, con María Zambrano, denomina, en otra ocasión, «una palabra liberada» o «desprendida del lenguaje» (*Inm*, 108 y 195), evocadora de un mundo desconocido pero deseado, sensitivo y espiritual, más allá de los referentes inmanentes, arquetípico, más o menos hermético, con un horizonte que llamaría con M. Collot³⁸ «horizon différé», distinguible en el título, me pare-

diferencias entre ambos poetas. El autor español parte de una carta de Mallarmé a H. Cazalis (1865) en la que comenta «los dos abismos que le desesperan: la nada a que ha llegado sin conocer el Budismo y el vacío en el pecho», que se debe a una inquietante insuficiencia respiratoria (p. 57). A tal Nada se añade el abismo que en el interior del lenguaje el poeta experimenta entre Lenguaje y Realidad (p. 58), «un néant sonore» que, según nuestro poeta, muestra en Mallarmé toda «su potencia, su *presencia* y que, lejos de anular toda la escritura» permite que se convierta «en el centro de la escritura misma» (p. 63). Tal «paradoja desconcertante» fascina a Sánchez Robayna, que habla de «una palabra de resurrección» experimentada también por su admirado amigo José Ángel Valente.

³⁷ Véase *SM*, p. 200.

³⁸ M. COLLOT, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989. Al analizar «la portée ontologique des paradoxes de la référence poétique» de la que Sánchez Robayna es muy consciente, el crítico precisa

ce, *El libro, tras la duna*, en aquel lugar 'apartado' —'traspaís'³⁹— que nos está esperando.

Es obvio que si Sánchez Robayna insiste, en el mismo texto epílogo, en el *logos* poético «que traduce al mundo y es el mundo» (46), repitiendo que «el mundo de la palabra es ya [...] la palabra del mundo» (51), es que le parece necesario y urgente, en la situación cultural actual, abogar por la reintegración a las palabras «de su valor y espesor espiritual», a menudo contemplativo, pero también ético y humanista, aunque este adjetivo no aparezca explícitamente. En tal reintegración se funda la poética que el autor presenta desde su más íntima visión o conciencia del mundo: «la vida de la palabra pide hoy del poeta un reencuentro (una religación) con el más allá de la palabra como único modo de reconciliar al hombre con el *mysterium* del ser que no elude el 'ser terrible' y sus 'abismos dolorosos' en la Historia» (51). *Más allá* de las palabras, hay, pues, todo un mundo personal de deseos y angustias que el lector descubre en el lenguaje, y sólo en él, en el contenido y la expresión, en la sustancia y la forma de una enunciación subjetiva cuyas marcas particulares, predilectas y repetidas, nada inocentes, debe observar, siempre en vista de la unidad de una *pensée parlante y parole pensante*⁴⁰ que aniquila en toda pura poesía la frontera entre lo individual y lo genérico. Constituyen un *estilo* que el análisis de los textos revela en toda su originalidad y coherencia evolutiva⁴¹.

que tal referencia «vise un terme indéfiniment différencié, puisqu'il n'est autre que l'horizon insaisissable de l'être» (pp. 182-3). Un horizonte que en última instancia es «el silencio» (p. 184).

³⁹ *Infra*, p. 31. La expresión es de Y. Bonnefoy, que habla de «arrière-pays» (véase *Inm*, 146 y 118). Algo de esto nos dice «Más allá de los árboles», el segundo poema de *Sobre una piedra extrema* (1992-1995) cuando el poeta intenta entender el lenguaje de las hojas, toda una llamada venida del mundo vegetal: «una llamada del lenguaje [...] / una llamada de más allá de él, como si aquella luz / hablara de otro mundo, siendo el mundo mismo» (*Poemas*, p. 307).

⁴⁰ *Qu'est-ce que le style*, actas editadas por G. Moulinié y P. Cahné, Paris, PUF, 1994, p. 85. La expresión es de Merleau-Ponty.

⁴¹ Tomo 'estilo' en el sentido que le da I. CALVINO, *La machine littérature*, París, Seuil, 1984, pp. 24-5: escribir «présuppose toujours le choix d'une attitude psychologique, d'un rapport avec le monde, d'une position de la voix, d'un ensemble homogène de moyens linguistiques, de données

5. LAS PALABRAS EN SU CONFIGURACIÓN SEMÁNTICA

Lo primero que los textos nos revelan es 'el drama de humana temporalidad', muy presente en los *Diarios* desde el principio (*Inm*, 75-6) y puesto de relieve en el ya citado epígrafe de Wordsworth que abre el *Libro* serenamente, «with hope». El tiempo es el problema que encierra los demás. Determina la estructura poética del libro que es lineal y circular, que gravita alrededor de un centro pero no se cierra. *Tiempo* es, por otra parte, la palabra clave.

Para acercarme a la sustancia del contenido he interrogado las palabras, limitándome a los sustantivos⁴². Huelga decir que la poesía se caracteriza, contrariamente a la narración, por una frase nominal, que, según el lingüista E. Benveniste, «complète en soi, pose l'énoncé en dehors de toute localisation temporelle ou modale et hors de la subjectivité du locuteur»⁴³. Es uno de los rasgos estilísticos que permite reforzar el poder evocativo de una 'poesía poesía' genérica, no episódica, de una temporalidad originaria en la que un *yo* generalizado (el *moi pur* de antaño) trasciende «los humanos días en el tiempo» (LXXII), también cuando se ve implicado en acontecimientos cotidianos.

Por otra parte, es obvio que la importancia de los sustantivos tiene que ver con su frecuencia. Lo observó ya Baudelaire, para quien curiosamente *oeil* y *coeur* son los sustantivos predilectos⁴⁴: los más repetidos nos llevan a una preocupación mayor del poeta, lo que el autor francés llama su 'obsesión'. En el caso de Jorge Guillén, he podido observar que la palabra más frecuente es *luz* (*mot-clé*), aunque el poeta consideró que *aire* era para él

d'expérience et de fantasmes, en somme, d'un *style*» (pp. 24-5). Se notará que al estudioso sólo le es dado estudiar objetiva y concretamente 'el conjunto homogéneo de medios lingüísticos'.

⁴² Los apunté manualmente de manera que hay que tomar en cuenta un margen de error que espero mínimo. Incluyo en la lista los sintagmas pronominales lo + adjetivo como *lo visible*. Y tomo en cuenta la forma nominal del infinitivo como *el errar*.

⁴³ *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. I, p. 160.

⁴⁴ Véase D. BOUVEROT, «Comparaison et métaphore», *Le Français moderne*, 1969, p. 307.

el elemento fundamental (*mot-témoin*). En los textos metaliterarios insiste en ello⁴⁵.

Tal dicotomía no se da en Sánchez Robayna⁴⁶. En *El libro, tiempo* con 52 apariciones se destaca inequívocamente como la palabra clave, mientras los comentarios metapoéticos la confirman como tal. Las otras palabras más frecuentes son: *cielo* (documentada 46 veces); *luz* y *noche* (36); *sol* (33); *nube* (28); *mundo* (25); *piedra, ser* y *tierra* (23); *ojo* (22); *cuerpo* (21); *mano* (20); *aire* (18); *tarde* (17); *ciudad, día, libro, mañana, oscuridad* y *pasos* (15); *estrella* y *mar* (14); *agua* (13); *muerte* y *rostro* (13); *eterno / eternidad, instante, nombre, silencio* (12); *deseo, dolor, y niño* (11); *figura, sombra* y *hombre* (10). Con otras, menos frecuentes, pueden agruparse en campos léxicos o semánticos cuya constelación global corresponde a tres zonas: la del Tiempo, del Espacio, liderado por *cielo* (46), y la del Ser, el ser humano y su praxis, la cual es la más variada y nutrida. Más allá de ellas divisamos los polos de *Cosmos* y *Anthropos*, comunes a todas las culturas.

No es fácil delimitar rigurosamente los campos semánticos y no voy a intentarlo. Los criterios lingüísticos (clasemas) como animado/inanimado, persona/no persona, material/inmaterial, continuo/discontinuo, tal como los manejan los estudiosos de la semántica estructural, por ejemplo, no evitan que interfieran criterios referenciales. Me basaré en criterios conceptuales y referenciales, tomando en cuenta los enlaces entre los campos, sus respectivos *rappports de force* y, dentro de un campo, las modalidades más visibles de asociación y oposición.

En ningún caso se puede pedir a los campos semánticos necesariamente movedizos que revelen el sentido de una obra. Las palabras agrupadas se sitúan fuera del contexto poemático y fuera de la estructura de la obra. No permiten distinguir un

⁴⁵ Remito a mis estudios sobre Jorge Guillén empezados en *Cántico de Jorge Guillén. Une poésie de la clarté*, Bruselas, Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1969. Ha sido interesante ver el uso hecho de ambos términos en el resto de *Aire nuestro*.

⁴⁶ Se nota que curiosamente el poema que inicia *Poemas* y se destaca como epígrafe es *Día de aire*, donde «La mañana / sobre los médanos te llama / a la busca del aire, al dominio del sol». A Guillén le hubiera encantado.

uso metafórico ni conocer la distribución de los términos concentrados en unos pocos poemas o diseminados a lo largo de la obra. No obstante, su presentación global ordenada, distribuida en zonas de interés externas e internas, tales como se imponen al poeta en un momento determinado de su evolución, ofrece una orientación factual, útil al análisis y preparatoria a la interpretación.

En seguida se nota que *tiempo* (52), palabra clave, está representado a partir de un «Ahora», que es la primera palabra del *Libro*, «Ahora, / mientras el tiempo gira» (I), conforme a la cronología del *día* (15) y de la *noche* (36). Aunque menos frecuente que *noche* y *crepúsculo* (en 5 ocasiones), *día* va acompañado de *alba* (7), sobre todo de *mañana* (15), *mediodía* (2). Se destaca *tarde* (17), una fase privilegiada de meditativa disponibilidad, como aquella «tarde / olvidada, en lo eterno. // Pero vuelve / como imposible olvido» (XXIX). Entre los meses del año, *abril* (6) se repite más. *Presente* y *pasado* aparecen cada uno sólo dos veces. *Futuro* falta. Las estaciones no tienen mucha relevancia. Llama la atención el contraste equilibrado entre *eternidad* (12) e *instante* (12), ambos asociados con variantes combinatorias como *inmortalidad* (1), de un lado, y *finitud* (1), *caducidad* (1), *lo impermanente* (1), que denotan la fugacidad del tiempo. La oposición refleja una de las tensiones más vivas experimentadas por el poeta, atento a «cuanto adviene y sigue sucediendo / de eternidad a instante / sin transición de instante a eternidad» (XIX).

«En la cadena del tiempo», cuando «el presente ya no se funde con el tiempo todo» (*Inm*, 267), hay otras dualidades, la existencial de *nacimiento* (con 4 presencias) y *muerte* (13), la nocional de *comienzo* (8) y *fin* (4), a la que volveremos a propósito de los dos primeros poemas del *Libro*; la sensitiva de *oscuridad* (15) y *claridad* (6), que nos lleva a la complementariedad cósmica entre *Tiempo* (52) y *Espacio* (9). Aunque *noche* y *luz* tienen la misma frecuencia en el tercer rango, globalmente las fuerzas de *luz* (36) y *claridad* (6) son más poderosas que las de *oscuridad* (15) y *sombra* (10) en el *mundo* (25) de nuestro vivir, ser y estar.

Esta palabra, *mundo*, ocupa sólo el séptimo lugar en la es-

cala de frecuencia, pero llama la atención la inmensa 'variedad del mundo'. Numerosos sintagmas determinativos del mismo tipo sintáctico (sustantivo + de + predeterminante + mundo) lo demuestran: están «la desnudez del mundo», «la verdad de los mundos», «la alegría matinal / de los mundos», «los colores del mundo», «la música del mundo», «la esperanza del mundo», que contrastan con «dolor del mundo», «desorden del mundo», «mudos restos / del naufragio de un mundo». Tras la dualidad *alegría* (en 3 ocasiones) / *dolor* (11) se perfila, como en la obra de Jorge Guillén, un «mundo que está bien hecho» (1928) y otro, el del hombre, que está «mal hecho» (1945). Para el poeta de *Cántico* y *Clamor* la oposición recubre toda la diferencia que hay entre Creación y Sociedad⁴⁷.

Aquí, en el espacio de la Creación —falta la palabra—, *cielo* (se documenta 46 veces) prevalece: está más presente que *tierra* (23) o *mar* (14). Presenta el campo más nutrido con *sol* (33), *estrella* (14), *luna* (5), *astro* (4), *constelación* (3), *nube* (28) y *aire* (18). Contrariamente a lo que uno podía pensar por parte de un poeta insular que ha «celebrado» con «una total entrega» (*Inm*, 267) su mar, «un signo de signos» (*Inm*, 109), la palabra no ocupa un área extendida. Hay *agua(s)* (13), *oleaje* (3), *orilla* (2) y términos asociados por contigüidad como *duna* (3), *médano* (4) o *arena* (6), *arenales* (2). Aunque no tienen gran peso verbal, pueden ser signos emblemáticos, tanto *médano*⁴⁸ como *duna* que figura en el título, repetido éste en el *explicit* del admirable poema céntrico (XXXV). Una baja frecuencia o la ausencia de una palabra tienen su propia relevancia.

La diversidad del campo *tierra* es notable. Frente a *piedra* (con 23 apariciones), *montaña* (4), *monte* (1), *colinas* (2), lo resistente y lo macizo, sin las *rocas* de antes, o la ya citada *arena*, con *médano* y *duna*, y el inmaterial *camino* (3), está la diversidad de la vegetación con *árbol arboleda* (8), *hoja* (8), *rama*

⁴⁷ J. GUILLÉN, *El argumento de la obra*, Milano, Pesce d'Oro, 1961, pp. 36-7.

⁴⁸ Presente en la primera página de *Poemas*, luego en el quinto poema como título *Médano* (*ibid.*, p. 24) que lleva un epígrafe de H. DE CAMPOS, «Sintaxe e / dunas». En el *Libro* se repite en contextos similares —órficos— donde el niño va corriendo por los médanos solares (V y XXV).

(7), *prado* (5), *pradera* (1), *hierba* (5), *flor* (4), *bosque* (2). *Pájaro* (3) es uno de los pocos representantes 'animados no humanos' con *abejas* (1), *gaviotas* (1) y un *perrillo* (1). *Lobo* (2) es metafórico y otros *animales* (2) como *caballos* (2), *jabalíes* (1), un *bisonte*, una *cierva* ofrecen (pre)históricas representaciones contempladas en una cueva no nombrada que es la de Altamira (LXI), «aquel espacio originario» descrito anteriormente en el primer *Diario* (*Inm*, 296-99), donde le fue dado respirar «el aire de lo inmemorial».

En el mismo campo caben, opuestas a las anteriores, las palabras agrupadas alrededor de *ciudad* (se documenta en 15 ocasiones) y *casa* (9). Están *calle* (8), *muro* (7), *ventana* (6), *patio* (5), *cuarto* (6), *espejo* (5), *parque* (3), *escaparate* (1). El poeta no es sólo un hombre de la *naturaleza* (0), cuyo *resplandor* (4) no ha dejado de celebrar. Conoce las ciudades. En un momento importante de su formación espiritual, llegó «a una ciudad nueva» que es Barcelona. Allí comprendió «ante todo una tierra»: en ella «aprendía / la conciencia del otro y de los otros / de mi ser, en la edad / del otro y de lo otro / y también de mí mismo, / de mi otro y de mis otros» (XXV).

Frente a los grandes campos del Tiempo y del Espacio, está el inmenso campo del *Ser* (23 apariciones), del *hombre* (10), del *otro* (9). En él se percibe la otra cara del mundo, la Sociedad, poco representada en el vocabulario. Aunque el poeta aborda acontecimientos históricos precisos de guerras y dictaduras que ensombrecieron y ensangrentaron en el siglo xx la *patria* (2) y el *mundo* (25), trasciende la inmediatez circunstancial de los hechos conocidos por todos para evocar lo genérico de un dolor universal. «“El libro del hombre es el libro del mal”, / leíste.» (XL). Un *mal* (6 presencias) poco lexicalizado pero evocado a propósito de *La Tempestad*, el inquietante cuadro de Goya (LXVI y LXVII), donde lee «toda la verdad del mal» que «en su remolino / ha arrastrado con furia la esperanza del mundo». Lo completan *muerte* (13), *dolor* (11), *horror* (5), *llanto* (5), *odio* (1), *guerra* (1), menos frecuente que *paz* (8), que encuentra un refugio feliz en la noche o la tarde, en lugares como el prado o sobre los picos, en la casa o las palabras.

Antes de hablar de los seres humanos, menciono a *dios* sin

mayúscula (se documenta 4 veces) y con mayúscula (5), ajeno a cualquier religión o fe institucionalizada. Anecdótico resulta «el loro dios» de Puerto Rico (LXV) o el enigmático llamado «pájaro de Dios» (LXXII) que será la abeja; en un bello poema de amor *dios* es el gran principio de la total unidad —«Dios de unidad en muslos enlazados» (XLVI), como veremos.

Entre los humanos surgen figuras inocentes: *niño* (11 veces), *muchacho* (6), *estudiantes* (6), *mujer* (4), *amigos* (3), *madre* (1) y «tú, trémula *criatura*» (1) (LIX). Destaco *padre* (1) e *hijo* (1) porque son los protagonistas excepcionales de unos versos que remiten a una paradoja muy citada de Wordsworth —«the Child is Father of the Man»—: «Hijo, [...] guíame [...], ahora que veo / [...] a un niño que es padre de quien soy» (LVIII). La contradicción tiene menos que ver hoy con la psicología que con un tiempo que gira, progresivo y regresivo.

Destaco también la palabra *poeta* (se documenta en 5 ocasiones), cuyas apariciones se concentran en dos poemas XXVIII y LV. El primero es, según una nota de Sánchez Robayna, un bello y sentido homenaje al admirado poeta amigo Brossa, que podría ser a su vez Mallarmé o el propio poeta. «Ved ahora al poeta / en la constelación legisladora, / a quien, en forma humana, / y habitado por el lenguaje, / tiró los dados / y abrió los libros». El segundo poema valora a «un poeta pensador», maestro en «una multi- / facetada palabra», prestidigitador verbal, identificable, gracias a otra nota de Sánchez Robayna, como Haroldo de Campos, ya mencionado, estudioso de Hölderlin, a su vez traductor de *Antígona* de Sófocles, poeta que «nos condujo hasta una ermita / y una fiesta en el cielo / de la pintura», la de San Antonio de la Florida, evocada en todo su esplendor en un *explicit* digno de Góngora⁴⁹.

Tal enlace combinatorio de referencias culturales nos lleva, en la Sociedad, al importante grupo de sustantivos relacionados con el quehacer artístico que dignifica y salva al hombre gracias a la literatura, la poesía —ambas palabras faltan—, *la pintura* (5 apariciones) o *la música* (2), menos presente ésta en los versos que en los ensayos.

⁴⁹ «Y en aquel cielo oval vi reflejado / un ajedrez de estrellas» (LV).

Alrededor de *libro* (se documenta 15 veces), muy presente, se agrupan *nombre* (12), *lenguaje* (6) y *lengua* (3), *palabra* (9), *versos* (1), *texto* (1), casi todos presentes en el poema XVII donde el poeta recuerda el impacto decisivo que tuvo en él la *lectura* (5) juvenil de *Trilce* —«y yo supe de pronto que el lenguaje / era el nombre de aquellas ramas vivas, / el otro nombre de la salvación / encima del abismo, una llamada / oscura»—. La cita es todo un fragmento de poética. Quedan más palabras cuya extensión semántica es menor, como *sílaba* (4 apariciones), *silabario* (2), *letra* (4), *verbo* (3), y mayor, como *signo* (8), *imagen* (8), *figura* (10), *forma* (6) o *dibujo* (5), con usos metafóricos que se refieren a la Creación artística.

No olvidemos, sin embargo, que el ser no es sólo *mente* (1 presencia), por importante que sean sus facultades noológicas, la *memoria* (9), la *reminiscencia* (3), la *conciencia* (8), el *saber* (8), la *contemplación* (3), el *conocimiento* (1), *entendimiento* (1). Es *cuerpo* (21) con *ojos* (22) y *visión* (4), *manos* (20), *brazos* (4), *rostro* (13), *boca* (2), *voz* (2) y *pie* (6) —con cuatro apariciones en el poema VI cuyo dístico final «El sol tenía / la anchura del pie» está tomado prestado a Heráclito⁵⁰—, *pie* y *pasos* (15), con *piel* (7), *sangre* (6), *venas* (3). El ser es también *alma* (4) inseparable del cuerpo, como vemos en la primera estrofa de un intenso poema de amor: «En el libro del cuerpo leí el alma. / Y comprendí que el cuerpo / compone, con el alma, un solo libro, / soberana unidad de un dios entero» (XLVI), sentido homenaje a la plenitud del ser humano. La metáfora se repite en otro poema de amor: «los misterios de amor / se forman en las almas, pero el cuerpo es su libro» (XLIV). No cabe duda: vemos «alma ardida en deseo». Habita el cuerpo amoroso, es su inmanencia erótica y su trascendencia divina 'enlazadas'. Hay más presencias de *deseo* (11), pero no de *alma*.

Aunque *amor* (se documenta en 8 ocasiones) no se repite mucho —mucho menos que en Guillén—, lo completa *abrazo* (7) y un único «beso glorioso» (XLIV). Es intenso, corporal y contemplativo. Surge misterioso, casi místico, cuando el ser se enfrenta a la otra gran paradoja de la existencia, el saber del no

⁵⁰ Fragmento 74 en la edición que consulté, HÉRACLITE, *Fragments*, trad. y ed. de J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, 2003. Se comentará más tarde.

saber, y descubre, gracias a un texto místico anónimo muy buscado por el poeta, «la nube clarísima / del no saber, la nube interna del amor / y la contemplación» (X) a la que tendremos que volver.

Quedan más términos inmatereales cuya abstracción plantea un problema clasificatorio que no importa aquí. Completan lo sensitivo, lo afectivo, lo mental, lo físico ya evocados. Si *calor* (6 apariciones) y *frío* (4) tienen poca importancia, no es el caso de *lo visible* (7) e *invisible* (6) o, en lo auditivo, de *silencio* (12) frente a *rumor* (6) y, en lo móvil, *movimiento* (9) confirmado por la importancia de *pasos* (15)⁵¹. Son más significativos aquellos sustantivos de poca frecuencia cuya significación tiene una máxima extensión: *verdad* (8), *presencia* (7), *posesión* (5), la misma *extensión* (4), *unidad* (4), *belleza* (3), *esperanza* (5), *desolación* (3), *inminencia* (2), comentado éste en el *Diario* del mismo nombre (*Inm*, 253).

Para averiguar todo ello, hace falta adentrarnos en los poemas: pasar de la constelación de los signos —huellas, señales, imágenes, figuras, símbolos, arquetipos— a la forma expresiva y estructural que adquieren en los motivos desarrollados a lo largo del *Libro*.

6. EN EL UMBRAL DEL *LIBRO*, EL INTERTEXTO AGUSTINIANO⁵²

Después del epígrafe tomado prestado al *Preludio* —«Nuestro sino [...] Está en el infinito, y sólo en él»— y una discreta dedicatoria a M. y A., las iniciales de la mujer y el hijo, hay una *Nota* (p. 11) que remite, en relación con el fragmento XI, a un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín (XI, §27)⁵³, el cual tiene «una indudable importancia en la estructura de uno de los

⁵¹ Véanse *DyM*, 344. En diciembre de 2000 nota que la mayor parte de los fragmentos de este *Libro* «han sido concebidos en mis paseos nocturnos por Tamarco».

⁵² Entiendo *umbral* e *intertexto* en el sentido que G. GENETTE les da en *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁵³ No tuve a mano la traducción del Padre de Ribadeneyra, recomendada por Sánchez Robayna. Cito la de O. García de la Fuente, Madrid, Atal, 1986.

motivos fundamentales del poema». Éste no puede ser otro que el tiempo. ¿Cómo medir un tiempo que no se deja medir?, es la pregunta: «no medimos ni el tiempo futuro, ni el pasado, ni el presente, ni el que está pasando. Y no obstante podemos medir el tiempo». Después de plantear la paradoja de manera general, San Agustín la especifica aplicándola a un verso de ocho sílabas en el que alternan sílabas breves y largas, *Deus creator omnium*. Al darse cuenta de que sólo se podrán medir las sílabas cuando «han pasado y han terminado de ser pronunciadas», concluye «no son esas sílabas, que ya no existen, las que mido. Mido algo de mi memoria que permanece fijo en ella». Y prosigue, pasando al discurso elocutivo, afectivo y enfático:

En ti, alma mía, mido yo el tiempo. No me importunes que así es. No te aturdas con la multitud de tus sensaciones. En ti, vuelvo a repetir, mido yo el tiempo. La sensación que en ti producen las cosas que pasan y que permanecen cuando han pasado, es lo que mido como presente. No mido las cosas que han pasado para causar esta sensación. Cuando mido el tiempo, mido esa sensación. Luego o esta sensación es el tiempo o yo no puedo medir el tiempo⁵⁴.

No nos extraña que en el fragmento XI, que marca el inicio de una segunda etapa en el recorrido autobiográfico, haya una concentración de las palabras *tiempo(s)* (7 presencias) y *memoria* (4). En la parte central del poema que ostenta una equilibrada estructura tripartita, al apostrofar la memoria, como hace San Agustín, *yo* hace suya explícita y hasta literalmente la declaración del pensador que inició la tradición filosófica de la mirada interior, aunque no está escribiendo ninguna *confesión* necesariamente narrativa:

Memoria que atesoras
y nutres lo vivido:
naciste al mismo tiempo que la noche
en que andamos oscuros.
En ti mido los tiempos,

⁵⁴ Señalo que en la traducción francesa de J. Tabuco, Paris, Flammarion, 1964, «alma mía» es traducido por «mon esprit» y «sensaciones» por «impressions». En el fragmento XI, Sánchez Robayna opta por «afección».

no quieras perturbarme, que es así,
 [...]

 Pues la afección que en ti produce
 todo cuanto sucede
 (y que, aunque haya pasado, permanece)
 es la que de presente mido yo,
 no las cosas aquellas que pasaron
 y que la produjeron:
 es ésta la que mido
 cuando mido los tiempos.
 Luego o ésta es el tiempo
 o yo no mido el tiempo (12-29).

La memoria es personal, no colectiva, aunque se emplea la primera persona del plural; es afectiva (*pathos*, *affection*, *mne-me*), menos voluntariosa (*anamnesis*, *rappel*, *recollection*)⁵⁵ que la de Wordsworth: una memoria-pasión (en el sentido clásico de la palabra) que nace en el espacio más íntimo del ser representado como un espacio de penumbra. Dista de ser la memoria feliz del Santo⁵⁶. En las partes laterales (de 12 y 14 versos cada una), se enumeran datos y acontecimientos de una infancia indudablemente feliz, mostrada en los primeros fragmentos, aunque un «crepúsculo largo / envolvió nuestros pasos primerizos / en la conciencia de la finitud» (4-6). Fue en «una noche incierta [...] que también engendra / la memoria de sí y de lo pasado» (8-11), presentada en la parte final a través de otras imágenes y sucesos entrañables de la infancia que completan los anteriores, pero que formas verbales nominales como *derrumbada* o *hundido*, *hundir*, expresando la pérdida, tiñen de una afectividad no exenta de melancolía. El poema termina con estos versos contundentes de puro intertexto agustiniano:

No lo que sucedió
 ni lo que lo produjo:
 la afección,
 lo que en ti permanece, es lo que mido (40-4).

⁵⁵ Los términos son de P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points 494, 2000, pp. 4 y 31. En *Inm*, 37, cuando, ya en abril de 1981, la memoria le «entreabre su libro», confiesa que el texto «nunca lo había leído como ahora, de una manera tan involuntaria».

⁵⁶ P. RICOEUR, *op. cit.*, pp. 118-9.

Una *afección* —‘afecto, pasión del ánimo’, según el *DRAE*— que el poeta va a pormenorizar a lo largo del poemario, contando y ajustando las sílabas de sus versos.

Por firme y detallada que sea tal declaración, quedan las interrogaciones de siempre. ¿Quién es el *yo* que se acuerda *de presente*, qué recuerda del pasado, en esta autobiografía trascendida?, ¿con qué afección?, ¿por qué? Tendremos que ensamblar poco a poco los fragmentos de una posible respuesta.

7. ESTRUCTURA CIRCULAR DEL *LIBRO*

7.1. *Del incipit al explicit*

En el primer poema, hablando en primera persona del plural, el poeta —entendiendo el sujeto como instancia poética— que nos implica en su decir se enfrenta al tiempo desde el presente. *Ahora* es la palabra inicial, repetida cuatro veces y destacada gráficamente. Corresponde a un presente escritural con que empieza tanto la escritura como la lectura y que reaparece de manera intermitente hasta el final del *Libro*. Aquí está situado «en la mañana oscura del desceñido octubre» —en la penumbra— y proyectado en un lugar donde el mar «umbroso y en calma», el cielo y el «deslizarse de las nubes blancas» son los signos de una querida naturaleza que nunca defrauda. Es un presente circunstanciado, visto en una transitoriedad serena, actualizada en una sola larga frase de 22 versos y puntuada en dos etapas, iniciadas cada una, paralelamente, por el adverbio *mientras*: la más dramática que nos concierne como seres humanos presos todos en la matriz del tiempo y la simbólica que presenta a un niño, nacido para ser poeta:

ahora,
mientras el tiempo gira
[...]
y damos vueltas en su vientre ciego,
[...]
mientras un niño juega,
después de echar los dados,

ahora,
sólo ahora, el comienzo
comienza (I, 8-22).

La referencia a Heráclito manifiesta claramente que el poeta comparte las ideas del filósofo sobre el movimiento de todas las cosas. En las *Notas* remite al conocido y enigmático fragmento «el tiempo es un niño que juega a los dados; el reino es de un niño», cuyas interpretaciones varían⁵⁷.

Los estudiosos han observado que el tiempo puede ser 'tiempo fundamental' (*chronos*) o 'tiempo de vida' (*aiôn*). Aquí el tiempo de vida del poeta comienza *ahora* con la escritura del *Libro, nel mezzo del cammin* de su existencia, mientras se rememora otro alumbramiento, el del niño, en un tiempo fundamental que tal «un puñado de arena / [...] vemos escurrirse entre las manos», sin que nadie sepa en qué medida una jugada de dados lo determine.

Existen distintas traducciones de *dados*: dados, peones, *trictrac*. Ha sido interpretado como un juego que combina azar y ordenamiento. Todo juego tiene reglas y, según Coloubaritsis, «cette ordonnance est au coeur de la pensée d'Héraclite, car elle explique pourquoi il y a Logos». Logos que permite al hombre aprehender por el pensamiento y por la palabra el tiempo como Todo-Uno⁵⁸ y al poeta llevarlo al *Libro*. Sánchez Robayna no puede no haberse acordado también de Mallarmé, autor de un

⁵⁷ No he conseguido consultar la edición a la que Sánchez Robayna se refiere. Él alude al fragmento 52. En la traducción francesa que tenía a mano, citada en la nota 50, el fragmento (124) se traduce «la vie est un enfant qui joue au tric-trac: c'est à un enfant que revient la royauté» (pp. 304-5). «Tric-trac» significa 'jeu de dés, où l'on fait avancer des pions (dames) sur un tablier à deux compartiments'. L. COLOUBARITSIS, *Aux origines de la philosophie européenne*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 1995, p. 56, propone otra traducción: «Aiôn est un enfant qui joue en déplaçant des pions: royauté d'un enfant».

⁵⁸ Cito a L. COLOUBARITSIS, *ibid.*, p. 57, que, traduciendo *tiempo* por *aiôn* y no por *chronos*, entiende que «le monde qui s'ouvre à l'homme est compris non seulement au travers des choses présentes qui sont et en même temps ne sont pas, qui sont provisoires selon un temps-de-vie limité, mais selon une ordonnance (*Logos*) liée au Temps, et dont il convient de dégager le sens et l'unité». Lo que es una forma de realizar el saber (*to sophon*).

ensayo *Quant au livre*, que será evocado más tarde⁵⁹, y del famoso poema, «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», cuyo título paradójico ha surgido de un proyecto hiperbólico⁶⁰. Entiendo que *dados* pone y supone el azar como algo ineluctable e inapelable en cualquier vida, pero vencible y, de hecho, vencido en este *Libro* —logos, juego con reglas, que rememora la propia vida desde el comienzo.

Al final del *Libro*, en el último fragmento, la imagen del niño que juega a los dados se repite. «El niño juega. Ruedan / los dados» (LXXVII). Son los versos finales. Se destacan en un breve poema de una escueta estructura ternaria con pocas palabras, que combina la enumeración nominal de signos plurales de la tranquila y clara armonía del mundo natal ya trascendido —*picos, las aguas, nubes blancas*— con la repetición de un solo verbo —«(leí)», «(leí / el mar)», «leí al fin» (sin paréntesis)— que retoma la metáfora predilecta del mundo-libro, presente a lo largo del poemario⁶¹, cuando ambos se juntan en el tiempo perfecto, cerrado, del pretérito, plenamente asumido por la primera persona. Logos ha obrado. El mundo está leído, el libro está escrito y leído por la instancia poética que ha renunciado al presente de la escritura. Contrasta con el presente final que se hace genérico: pertenece al niño de siempre, ya no habitado por el poeta, y se inserta de nuevo en *chronos* y el azar de siempre.

Se cierra, pues, un ciclo del tiempo-vida mientras el Tiempo sigue en el ciclo del eterno retorno, grato a Heráclito, cuya teoría de lo Todo-Uno asume la multiplicidad y la contradicción expresadas en otro *Fragmento*⁶² —«le commencement et la limite (fin) sont communs» (29)— que da lugar a una expresión menos paradójica en otro poema al comienzo del *Libro*.

En el segundo poema el primer verso reza razonablemente «Todo comienzo es ilusorio» antes de introducir una larga reflexión sobre «la cadena del tiempo»:

⁵⁹ *Infra*, *Quant au Livre*. Véase nota 67.

⁶⁰ Según P. BÉNICHOU, *op. cit.*, pp. 53-59, la idea de poder vencer al azar en el verso Mallarmé la encontró en *Philosophy of composition* de E. A. Poe.

⁶¹ Véase *infra*, p. 169.

⁶² Véase el *Fragmento* 88 en la edición antes citada.

Todo comienzo es sólo un enlazarse
del principio y del fin en la cadena
del tiempo. (2-4)

La frase se desarrolla de manera continua en la cadena del poema, a lo largo de 18 versos enlazados, con una sola pausa marcada en el verso 9, en el centro de la frase, cuando el poeta introduce una imagen bajo la forma de una comparación explícita con «la lluvia que esta tarde / vi caer sobre el mar», un *acontecimiento simple* de la naturaleza, pero emblemático para él, comentado en distintas entrevistas⁶³. Aquella tarde —momento privilegiado de disponibilidad reflexiva— la lluvia que caía sobre el mar —«con las nubes agolpadas / sobre los mármoles celestes»— le impresionó tanto que fue integrado en el poema como metáfora *in praesentia*, como la figura original de la que arrancó un largo discurso poético sobre el proceso de formación de la conciencia humana —a la Wordsworth— que es desde el principio una conciencia metapoética. Yo insiste en que «estas líneas»

... semejan un comienzo
pero el comienzo surge a cada instante,
como la lluvia que esta tarde
vi caer sobre el mar (8-11)

Nada ni nadie elude el fatal enlace entre principio y fin «en un eterno recomienzo», ni el niño que nace, ni la lluvia que cae, ni el poeta que escribe. En el dístico final, separado por un blanco del resto del fragmento, aparece un futuro abierto a todas las potencialidades, en otro tiempo de vida más allá de este *Libro*:

y la línea inicial es un comienzo
y la línea final será un comienzo (16-7).

Huelga decir que estos fragmentos periféricos (I, II y LXXVII), lúcidos y explícitos, nada retóricos, replegados sobre la propia escritura / lectura, encierran el problema angustioso del

⁶³ Véase, por ejemplo, *Revista Crítica*, op. cit., pp. 10-11.

Tiempo, circularmente infinito pero, a pesar nuestro, linealmente finito. En *El Libro*, dentro del eterno recomienzo, se destaca, en efecto, una línea vital, el curso de un tiempo-vida-escritura cuyos acontecimientos el sujeto nos va revelando en su desarrollo cronológico, recordados y medidos desde su más íntima afeción, con alguna anticipación notoria.

Es representado como un ciclo en varias etapas dispuestas alrededor de un centro (XXXV) con simetrías y contrastes. Están más nítidamente marcadas en la primera parte del *Libro*, donde se relatan los sucesos fundamentales del aprendizaje juvenil, que en la segunda parte, donde las nuevas experiencias del adulto, más variadas, completan o matizan las anteriores. Cuando los acontecimientos van representados en fragmentos más bien narrativos se acoplan «emparejados»⁶⁴ con otros, más breves, de índole contemplativa, a menudo expresados en presente, que retoman lo vivido ya expuesto, profundizando la experiencia en una perspectiva de trascendencia. Métricamente las dos tonalidades se distinguen: los fragmentos que relatan los nuevos sucesos se explayan en versos más variables de arte menor y mayor, mientras los contemplativos, más contenidos, piden estrofas regulares y versos isosilábicos.

Se observan también, sobre todo en la segunda parte, núcleos o secuencias temáticas de dos o más fragmentos alrededor de los afectos más impactantes, el mal (XXXVI-XL) o el amor redentor (XLII-XLIII). Vista en su conjunto, la estructura circular y lineal combina narración y meditación, rigor y flexibilidad, cálculo y afecto, conforme los distintos ritmos de la memoria y la afeción por ella producida.

7.2. *En la zona central, el fragmento XXXV*

Aunque no se erige en el centro matemático que correspondería al fragmento XXXIX, éste, de sobrio y tenso dramatismo, constituye un momento clave en el curso mudable de la vida del *yo*, representado en tercera persona por «el que». A medio ca-

⁶⁴ La expresión es de P. Ballart. Figura en la reseña del *Libro* que publicó *Quimera*, 214-215 (2002), pp. 95-7.

mino del *Libro*, éste constata: «Un libro, no visible, iba escribiéndose» (v. 4). Un libro en el que el lector va descubriendo un logos admirablemente ordenado que rige el mismo poema, estructurado en analogía con el conjunto en el que se inserta.

Consta de 20 versos endecasilábicos, 19 versos seguidos y un último destacado por un blanco que enuncia el título del poemario: *Verá formarse el libro, tras la duna*. La importancia de este verso final ha sido reconocida por la crítica, que insiste en la *mise en abîme*, una figura narrativa que opera por desdoblamiento y trueque de niveles, con rebasamiento de la frontera del contexto⁶⁵. En estos versos, la autorreferencia al *Libro*, al incluir la mención del texto publicado que estamos leyendo en la *autobiografía* que se está escribiendo, tiene el efecto de rebasar la frontera vida / libro. De hecho, no hay frontera. Si todo lleva a un libro, un bello libro, es que todo en la vida es libro para Sánchez Robayna, texto leído no sólo en el gran libro del mundo, que le fascina desde siempre, muy presente en estos poemas, sino en «el libro de mi memoria», abierto en el fragmento III, a la manera de Dante en el *incipit* de la *Vita nova*, y ahora inscrito en el núcleo de *El libro, tras la duna*.

¿No es una manera de incluirse a sí mismo, con nosotros, en un mundo de palabras entretajidas en aquel «lenguaje de sílabas secretas» (v. 2) que nos contiene y nos pone a salvo en los ciclos del Tiempo? Convencido por la «alegría del lenguaje» y «la paz que deparan las palabras» (XLI), Sánchez Robayna nos contará más tarde la fascinación envolvente de la lectura que puede desdoblar al lector leyente, «leído por el libro» (LVI) (*DyM*, 234).

Por funcional que sea *hic et nunc*, la figura reflexiva

⁶⁵ C. BLASCO RAMÓN, «Un libro en movimiento», *La Página*, op. cit., pp. 34-35. A. KRAWIETZ, «Poesía, tiempo, enigma: *El libro, tras la duna*», *Ínsula*, 666 (junio de 2002), p. 27. La Retórica solía hablar de *metalepsis*: al crear un relato dentro del relato, el autor duplica y trueca los niveles narrativos, tanto los diegéticos como los discursivos, poniendo en tela de juicio las complejas fronteras entre lo intra y extranarrativo. Los efectos pueden ser vertiginosos en Cervantes o Borges, por ejemplo. Huelga decir que aquí la duplicación y el trueque no son diegéticos. Véase «La *metalepsis* narrativa» en mi estudio *Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología*, Genève, Librairie Droz, Romanica Gandensia XXVI, 1996, pp. 199-121.

—metaléptica—, no nos olvidemos ni del futuro *verá*, ni del sintagma *tras la duna*, ya señalado, ambos de perspectiva abierta no sólo al final del libro y al mundo entrañable de la tierra natal representada por la duna ancestral, sino a un más allá sin límite, un territorio apartado y deseado, en lo que con Y. Bonnefoy podríamos llamar *l'arrière-pays*, este *traspais*, comentado por Sánchez Robayna en una bella página de *La inminencia*. Considera que «tras estas palabras parte un camino. A no sabemos dónde. Parte, en fin, tal vez, el espíritu más que a un lugar, a sí mismo» (*Inm*,146). Tal vez. De todas formas, el caminar sigue.

No olvidemos tampoco que el poema no consta del solo verso final, por importante que sea. Presenciamos un momento decisivo de transición en la historia personal del aprendiz cuando la conciencia que va creciendo se enfrenta al problema del mal circunstanciado en los fragmentos posteriores. Se opera entre los versos 10 y 11 en el centro mismo del texto, que consta de dos partes, cuando pasamos de los tiempos del pasado (imperfectos y pretéritos) al futuro mantenido hasta en el último verso:

el que inventó en la luz la llama viva
y la vio en la mañana diamantina,
sabrás también del mal, del hosco viento
de destrucción, de muerte. Verá arder
el tiempo [...] (9-12).

La primera parte rememora —por *anamnesis*— hasta literalmente episodios señalados en la primera parte del *Libro*, llenos de luz, evocados en los fragmentos III —«El niño que trazó en la piedra un nombre» (v. 5), dejando así su huella de poeta *in spe* escrita en el mundo—; V —«y recorrió los médanos solares» (v. 6)—; VIII —«el muchacho que vio el inmenso cerco / de la luna de abril» (vv. 7-8)—; XX —«el que inventó en la luz la llama viva / y la vio en la mañana diamantina» (vv. 9-10).

En la segunda parte se anticipan recuerdos de mayor alcance por la afección que producen, correspondientes a fragmentos a veces comentados en el último *Diario*⁶⁶ presentados en la

⁶⁶ Narrativamente tal anticipación sería lo que G. Genette llama una paralepsis, que consiste en «donner une information que l'on devrait laisser» (*Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 211-12).

segunda parte del *Libro*. Señalo ya los más visibles: LXVI —«sabr  [...] del hosco viento / de destrucci3n, de muerte» (vv. 11-12) (inspirado por *La Tempestad* de Goya)—; LVII —«Verá arder / el tiempo en el crepúsculo espacioso / de una ciudad, al norte (vv. 12-4) (en la Viena finisecular)—; LVIII —«escuchar  / una canci3n de p3stuma belleza» (vv. 14-5) (un *Lied* romántico escuchado antes de que aparezca la repetida visi3n trascendental de «la nube / del no saber»)—; o LXXV —«verá caer un pétalo / en la mañana oscura» (vv. 17-8) (de particular corte simb3lico).

Hay un antes y un después en este libro, «architectural et pr m dit », como lo quería Mallarm ⁶⁷, que se ha ido formando y nos aparece ordenado alrededor de este punto mediano.

8. JALONES EN EL CRECIMIENTO DE LA MENTE

8.1. Formaci3n iniciadora

Leamos con el protagonista narrador algunos fragmentos decisivos, deteniéndonos en la primera fase que nos lleva al fin de la infancia, cuando «Un niño deja / el exento país entre el gorri3n y el g3ngaro» (IX). Empez3 «All , en aquella parte / del libro que se abre / de la memoria mía» (III), ya mencionada, en la que relata las circunstancias del acto fundacional de una escritura nada impersonal:

la tarde en la que, solo, me alej  de la casa
y grab  en una piedra,
bajo los cielos c3mplices,
la inicial de mi nombre
para dejar señal
del nombre y su secreto (8-12).

Tal *libro de la memoria* se superpone al *libro del mundo* basado en la hist3rica y sublime metáfora del «gran libro de la Naturaleza». Sánchez Robayna la tiene presente desde hace años, cuando empez3 a escribir *La inminencia*. Estudiada con detalle en G3ngora, reaparece a lo largo de la obra poética,

⁶⁷ S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 370. L. FINAS, «Mallarmé ou le papillon blanc», en *Quant au Livre*, Tours, Farrago, 2003, p. 20.

diarística y crítica⁶⁸. Encontrarla fue para el poeta un importante descubrimiento en una época en la que la relación poética entre palabra y mundo le resultó problemática:

Entre palabra y mundo —distancia sentida como problema o como dificultad de lenguaje—, el hallazgo de la metáfora del mundo mismo como escritura [...] me hizo reconquistar un espacio verbal. En un doble sentido: en el espacio de la tradición poética y en el espacio de la palabra en sí mismo. (*SM*, 201).

Confiesa que en su búsqueda le ayudó esta cita de Mallarmé, «l'homme poursuit noir sur blanc», que se encuentra en el ensayo *Quant au livre...*, donde la escritura, a menudo red negra con negros caracteres para Sánchez Robayna, se contraponen a la escritura celeste de blanco sobre negro: «on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc»⁶⁹. Si las escrituras son inversas, la lectura de los signos es una. Nuestro poeta busca y descubre la iluminación en la tinta como en los astros nocturnos. Es legible de día y de noche, se ofrece plenamente a los sentidos e invita a un *abrazo* tanto entre el hombre y el cosmos («abrazo solar», XX), como entre el cosmos y las palabras («¡Claros astros / y palabras fundidas en abrazo!», LI). ¡Afecto creador! Palabras luminosas de tinta negra en un lenguaje poético trabajado y purificado, recreado hasta que palabra y mundo alcanzaran la unificación, unificación que es la meta deseada de esta escritura. Mundo como Libro, *Libro* como mundo —trasmundo—, en él la memoria como otro libro, y, más tarde, el libro del hombre que es, por una parte, el libro del mal (XL) y, por otra, el libro del cuerpo deseante (XLVI).

⁶⁸ Con *In quella parte del libro de la mia memoria* se abre *La inminencia*, empezado en julio de 1980. La cita se repite (p. 37) en abril de 1981, cuando el autor precisa que «la memoria es un texto» y confiesa que «nunca lo había leído como ahora, de una manera tan involuntaria». Por otra parte, estudia la metáfora en «Góngora y el texto del mundo», *Tres estudios sobre Góngora*, pp. 37-57, analizando con admiración versos como «los anales diáfanos del viento» o «el papel diáfano del cielo». Véase también en 1984, *Poesía y poética*, la cita reproducida aquí (*SM*, 201).

⁶⁹ S. MALLARMÉ, *Quant au Livre, L'action restreinte*, op. cit., p. 379. Véase el comentario gramatical de esta frase por L. FINAS, art. cit., p. 17.

Desde el principio «Cada día, una página / del desplegado libro de la luz / se entregaba a mis ojos» (V). Sin ella la celebración de la tierra no hubiera sido posible. «Aprendía», constata el protagonista en aquel fragmento cuyas dos estrofas de siete versos están enteramente cubiertas por una isotopía de arquetípica luminosidad («Fulgurante blancura [...] Oh renacida claridad»). Sabemos que *luz* es una palabra clave; con ella el campo semántico de la claridad prevalece: «Oh desasida claridad», entre el ser humano y «nuestra luz / abrazando los mundos» (VII). No sólo ilumina, le revela «la irradiación del negro» (XIII), aprendida de joven, entre los colores del mundo, «toda la luz del negro». *Luz negra* será un oxímoron bastante repetido en el que el adjetivo refuerza al sustantivo. Sánchez Robayna reconoce «la epifanía de lo oscuro»⁷⁰.

En uno de los primeros fragmentos, la unificación con el mundo no se debe a los ojos. *Yo* deja el papel de sujeto a una sinécdoque más física: «Los pies desnudos en la tierra» pisan toda la materialidad del suelo —las uvas, las piedras, el limo solar—. «El pie dejaba / su huella por los mundos» —otra huella—

[...] En las acequias
se lavaba tan sólo
para poder ser uno con el sol.

Pisaba el pie la luz.

El sol tenía
la anchura del pie humano (VI, 7-12).

El final es otra cita tomada prestada a Heráclito⁷¹. Sea cual sea la dimensión del sol para los Antiguos, o sus límites, el dicho se aplica al pequeño pie del niño que se siente plenamente

⁷⁰ Véase CHA (1995), p. 41. El oxímoron *la luz negra* está muy presente en los textos metapoéticos. Es el título de un conjunto de ensayos de 1985. El autor lo justifica en la *Nota preliminar* como alusión «al signo mismo de la escritura» y cita *L'homme poursuit noir sur blanc* de Mallarmé. «El hombre busca —y se busca— en la iluminación de la tinta, en la luz negra».

⁷¹ Se trata del Fragmento 3, según la edición consultada por Sánchez Robayna, y 74 en la edición francesa ya citada a la que me refiero en la

religado con la tierra en la luz unificadora del sol⁷²: *para poder ser uno con el sol*.

El mundo vivido sensorialmente, visto, a menudo oído, también pisado, es leído y reescrito con audaz imaginación. ¿Quién no se acordará de Góngora? Aunque los contextos son necesariamente distintos, el verso «Pisaba el pie la luz» no es del todo ajeno, en el *Polifemo* (IX), al paso lento de los bueyes «pisando la dudosa luz del día» o en las *Soledades* (I, 48) al caminar del peregrino «entre espigas crepúsculos pisando»⁷³. Naturaleza escrita y naturaleza pisada expresan una eufórica visión unitaria en la que el ser de los cinco sentidos se adueña del universo, dando a lo celeste una dimensión humana —o al revés. Visión que eleva al uno —«Yo habitaba / en las torres del sol»— y, a la vez, humaniza al otro. «El rumor de los árboles / y su texto infinito se escribían / con negros caracteres en el ojo / del sol» (VII): es otra modalidad de *fundición* afectiva (*pie / sol*) y conceptual (*sol / ojo*) y, con ella, de retórica *religación* en el espacio verbal de la escritura, explorado a lo largo de la modernidad tanto por Góngora como por Sánchez Robayna.

Cuando el libro del cielo es leído de noche invita rápidamente a otra lectura, la del conocimiento. En el fragmento VIII, contemplando en una noche de agosto los signos astrales —«¿Era Sirio o Capella, Vega o Pólux?»—, el *yo* —niño todavía— intuye el poder cognoscitivo de los nombres:

y cuántas veces quise
penetrar por su nombre en el secreto
silabario del cielo,
y saber la palabra que escribían
las luminarias renacientes, claro
secreto escrito en el fulgor supremo (9-14).

nota 50: «Le soleil, qui conformément à la nature a la largeur d'un pied humain, ne transgresse pas ses limites».

⁷² Fuego para Heráclito. En el fragmento 46 nos dice «de l'un proviennent toutes choses et de toutes choses provient l'un».

⁷³ J. GUILLÉN cita más ejemplos en su tesis *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación J. Guillén, 2002, pp. 145-6. Insiste en «la materialización extrema» que el verbo comporta y en el amor de Góngora hacia el objeto que le lleva a «solidificarlo todo, hasta la luz». Lo que no es el caso aquí.

El deseo de entender la enigmática escritura nocturna del cielo se repite ulteriormente, cuando «bebía aquel libro, aquellas letras» (XXXI) o cuando «supe que esas sílabas buscaban / el silabario sideral, querían / estrecharlo en lo oscuro» (LI), o cuando «en la página nocturna» el mismo *yo* divisaba «la arcaica duración, la eternidad, / sacra letra, la estrella de la estrella» en un *trascielo* (LX). Da lugar a experiencias intensas, contemplativas, alguna inspirada por un *Canto* amoroso de Leopardi (LI), otra por las *Eneadas* de Plotino (LX), que le llevan a adentrarse en el significado de los signos, hasta alcanzarlos absorto. Es lo que Sánchez Robayna ha llamado «la aventura del conocimiento», tan importante para él hoy, aunque linde con el «no-conocimiento»⁷⁴, como sabremos más tarde.

Esta fase inicial da paso a la etapa de las grandes interrogaciones que el adulto tendrá que afrontar. El primer aprendizaje termina en el fragmento IX, estructurado en tres cuartetas separadas por blancos, donde el poeta apostrofa a una naturaleza que hemos visto desplegarse y que recrea con fastuosa maestría metafórica en el primer cuarteto, invitándola a contemplar «a un niño abandonar tu paraje». Su salida se confirma en el verso final, con una ingeniosa referencia por metátesis a Góngora:

[...] Un niño deja
el exento país entre el gorrión y el góngaro (11-12).

Es como si el poeta quisiera también dejar constancia de una etapa de su poética⁷⁵.

8.2. *El primer saber*

En el fragmento X interviene una experiencia espiritual nueva y decisiva, entendida años después, que el niño sólo podía intuir. El poeta la comenta al final de su *Diario* (*DyM*, di-

⁷⁴ *Revista Crítica*, pero también *CHA*, 42.

⁷⁵ Véase «Poesía y poética», *SM*, 201-7. Hay como una transición del Barroco a una mística *sui generis*, encarnada. En la nota correspondiente al fragmento X, Sánchez Robayna remite a *The Cloud of Unknowing* § 69 y a *Dios deseado y deseante* de Juan Ramón Jiménez.

ciembre de 2000, pp. 344-5), al terminar la lectura de un texto muy buscado, *La nube del no saber*, de un anónimo inglés del siglo XIV⁷⁶. El texto se inserta en una larga tradición mística relacionada con San Dionisio que deja huellas en San Juan («y quédeme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo») que reveló al *yo* un nuevo modo de saber presagiado por el niño. «Por este tiempo comencé a sentir / la sombra de esa nube / ante mí» (vv. 26-8). Que el descubrimiento esté comentado con gran anticipación —por prolepsis— subraya su larga proyección. Sánchez Robayna interpreta la experiencia en el *Diario* como «Negación del saber y afirmación del amor» (p. 345) más allá de nuestras contradicciones racionales y fuera de cualquier teosofía.

Comenzaba a saber
 (pero sólo del modo en que ignorarlo
 es una forma de conocimiento) (1-3).

Así empieza este largo fragmento seguido de 35 versos impares de heptasílabos y endecasílabos. *Nube*, una de las palabras muy presentes (28) en el *Libro*, se repite 7 veces. Deja de ser una de las inocentes «nubes blancas» de la infancia (I), aunque éstas, literales, del mundo visible, no desaparecen del todo. En singular se hace metafórica sin que se pueda captar todo su significado translaticio de compleja abstracción y trascendencia. El poeta nos permite asistir a esta mutación:

una nube interior, muy parecida
 a la que fluye quieta en la mañana
 hecha de transparencia entrecruzada,
 se alza hasta la visión
 de la nada que somos, y que es todo.
 [...] Sólo
 años después sabría que su nombre,

⁷⁶ *The Cloud of Unknowing* consultado en su versión francesa, *Le nuage de l'inconnnaissance par un anonyme anglais du XIV^e siècle*, ed. de A. Sainte-Marie, Paris, Éditions du Cerf, 2004. Por específica que sea, como toda teología mística trata del no conocimiento de Dios. La nube del no saber es una nube oscura «entre toi et ton Dieu pour t'empêcher de le voir clairement à la lumière de l'intelligence rationnelle». Al creyente le queda «la flèche acérée d'un amour languissant» para atravesarla y llegar a su Dios (§ 3, p. 58).

[...]
 es la nube clarísima
 del no saber, la nube
 interna del amor
 y la contemplación. Es una nube
 oscura y clara a un tiempo,
 hecha de cegadora oscuridad (X, 18-25).

Con tal nube de tenor místico irrumpe la expresión paradójica, las tensiones bipolares y las contradicciones reconciliables. «Aquella nube, aquella / sombra del no saber era un saber» concluye el poema. La negación es positiva. La paradoja es una figura predilecta del afecto amoroso y/o religioso: permite expresar, más allá de lo racional, el deseo de restituir la unidad perdida de contrarios que se oponen para mejor unirse en lo desconocido de nuestro mundo o lo absoluto de un más allá. Saber y no saber, un decir que es silencio, una nada que es todo, lo exterior y lo interior, lo oscuro y lo claro, lo inmanente y lo trascendente, son polaridades que Sánchez Robayna reconoce y ha resumido en el conocido ensayo-epílogo (*CHA*, 42). Su tensión antinómica será variable, relativa en lo inmanente, cuando es observable, y absoluta en lo metafísico.

En la décima del fragmento XXI, la nube del no saber reaparece vista «en mi interior», quieta y en silencio. El sujeto se da cuenta de que «en aquel silencio / palpitaba una forma de lenguaje» (vv. 6-7), concebido como «la expresión perfecta de su nada» (v. 10).

Más tarde, percibida y reconocida en uno de los emblemáticos cuadros de Rothko, *Brown / and Grey, Black on Grey* (XXXII), es invocada como instancia protectora. Sólo en la segunda parte (LXIV) y, sobre todo, en los últimos fragmentos, la nube nos revela su verdadera dimensión metafórica y función trascendental (LXXIV y LXXVI) (*infra*, pp. 192-3). Sea cual sea «la potestad» de su «sombra», en esta fase de la vida no es «a cloud of forgetting»⁷⁷. La enseñanza aprendida de San Agustín

⁷⁷ Para el místico la nube del olvido completa la del no saber: «il convient qu'à l'image de ce nuage d'inconnaissance qui te surplombe et se glisse entre toi et Dieu, tu mettes un nuage d'oubli en contrebas entre toi et les créatures jamais créées». No cabe duda: «tout doit être enfoui sous le nuage d'oubli» (§ 5, p. 67).

y expuesta claramente en el fragmento XI sigue siendo válida: inmerso en el tiempo-vida, el protagonista sabe cómo medirlo en la memoria-afección. Mucho permanece. Y aunque «tú olvidas», «el tiempo no olvida». Aun en «el aire del olvido infinito», paradójicamente, cuando el rostro y las manos de un ser querido se borren, «en una tarde / olvidada [...] esa tarde vuelve / como imposible olvido» (XXIX, vv. 3-6).

8.3. *El encuentro con la palabra poética*

En aquel recorrido por la memoria involuntaria se destaca otro momento importante, que es el descubrimiento de la palabra poética: la lectura decisiva de versos en negro sobre blanco, con referencias explícitas, en primer lugar, a «Recuerdo infantil» de Antonio Machado (XII), seguido de *Trilce* de César Vallejo (XVII-XVIII), *Ladera Este* de Octavio Paz (XXII). Cada una de estas lecturas aportó al joven nuevas revelaciones y muy diferentes representaciones del mundo.

El poema de Antonio Machado, «Recuerdo infantil», leído en el colegio hacia los 11 años, reencontrado «pasados unos años», tiene una doble importancia: por el recuerdo de las palabras —*radiantes y oscuras*— y más aun «por el misterio de la reminiscencia», experimentado con emoción por el adulto y recreado por el poeta en un «espejeo laberíntico»⁷⁸ del leído «Recuerdo infantil» insertado en su propio recuerdo infantil:

Palabras descubiertas,
lluvia, coro infantil, timbre sonoro,
[...]

Ellas saben
más que yo y me contemplan
desde su lejanía: somos siempre
su extensión y su ser, *monotonía*
y lluvia y colegiales (XII, 9-19).

He subrayado las palabras tomadas prestadas a Machado. Al reproducirlas en su literalidad, Sánchez Robayna muestra cómo

⁷⁸ El poema está citado y comentado en *DyM*, 341. Véase también la entrevista en *La Página*, *op. cit.*, p. 41.

lo vivido, la emoción de lo recordado y las palabras de lo leído se unen en la nueva escritura del *Libro*, convencido de que «no somos más que una dimensión del lenguaje» (*DyM*, 341).

La lectura de *Trilce* en el fragmento XVII es de otra índole: «las palabras que vi como tomadas / por manos que sangraban, empezaron / a incendiarse en mi boca» son los tres versos finales de un largo fragmento seguido de 30 versos nada isosilábicos, cuyo hermetismo verbal, recordado también en sintagmas literales —«piedra prístina y última, infundada ventura» (v. 16), «pura yema infantil innumerable, madre» (vv. 17-8)⁷⁹—, genera un dramatismo existencial interpretado metafóricamente: «Y el ser estaba unido / al mundo, se diría, / sólo por un ramaje en la pared / de un abismo, un ramaje que agarraba / con firmeza, unas ramas salvadoras» (vv. 9-13). Se destaca la ecuación *el lenguaje = aquellas ramas vivas = la salvación / encima del abismo, una llamada / oscura* (vv. 21-3). En el fragmento siguiente —emparejado— formado por tres cuartetos, la preocupación por «lo que escuché» se mantiene. Tras interrogarse, formula tres preguntas y contesta en la última estrofa, compuesta de cuatro endecasílabos, con esta bella definición del lenguaje poético cuyo metaforismo en claroscuro no necesita comentario:

Fue el tormento, el lenguaje que decía
el dolor y el enigma y, en lo oscuro,
la noche matinal, la claridad,
el rayo de tiniebla sobre el mundo (XVIII, 9-12).

En cuanto al fragmento XXII, las ‘dos sílabas altas’ de *Delhi*, *fétida Delhi*, remiten explícitamente al largo y trepidante poema inicial, «El balcón», de *Ladera Este*, en cuya lectura de máxima afección el *yo* comparte de un modo vertiginoso el contemplar de un hombre «acodado al balcón» que «se veía / sostenido en las manos / del tiempo incandescente» (vv. 18-20). Mientras leía, «el tiempo regresaba / hasta un dónde enterrado / y hasta un tiempo sin tiempo» (vv. 23-25). La experiencia de esta lectura

⁷⁹ Se trata del primer verso del poema X y del segundo verso del poema XXIII. Notemos que la única ocurrencia en este poemario de *madre* se debe a Vallejo para quien es una palabra clave.

total fue tan incluyente que «Yo mismo era leído por el tiempo» (v. 32), como amparado por él. Sánchez Robayna nos hace entender en muchas ocasiones que «la palabra poética nos reconcilia con nuestra esencial temporalidad»⁸⁰. Más tarde, en circunstancias totalmente distintas, ajenas a la vida del espíritu, después de haber tomado conciencia del mal que la historia de los hombres acarrea, dirá la consolación —*alegría, paz*— que le aportan las palabras y el lenguaje en general.

8.4. *Una edad nueva*

Cuando llega el momento de completar los estudios, es decir, la transición hacia la edad adulta, irrumpen en la memoria acontecimientos circunstanciales decisivos en la *formación de la mente*, como la llegada a Barcelona, donde empieza «una edad nueva» en otro lugar (XXV, v. 7). «Y aprendía / la conciencia del otro y de los otros / de mi ser, en la edad / del otro y de lo otro / y también de mí mismo, / de mi otro y de mis otros» (vv. 18-23). Todo es aprender, «desear y conocer», que serán «la misma cosa» (XXVI). Se destaca «la afección» de unos encuentros: con el «maestro» en el patio de la Universidad, donde dialogan como si se prolongara «el diálogo infinito» entablado en la *La República* III de Platón; o el encuentro con «aquel poeta», Joan Brossa, quien «de su mano me llevó hasta el alto / verbo secreto que es / el más abierto verbo / de todos sin dejar de ser secreto» (XXVIII, vv. 23-6). Es otra etapa en el encuentro —vivo— con el enigma del lenguaje poético.

Tales gratos recuerdos estudiantiles hacen que la reflexión se detenga otra vez sobre el tiempo: «vuelvo a preguntarme por los giros del tiempo». En un fragmento de 15 versos seguidos, muchos de arte mayor, los giros se comparan con la «luz de un faro» que es «tan sólo el movimiento, / y no permite ver, sino ser vista / ella misma». Concluye, acordándose de San Agustín,

Así, el tiempo, me digo, lo que en él permanece,
no la sustancia, la afección, semeja

⁸⁰ CHA, *op. cit.*, p. 53.

esa torre, esos giros, sus destellos efímeros
sobre los hoscos cercos de un mar negro (XXXIII, 12-5).

Aunque el poeta prefiere ver «la irradiación del negro: / toda la luz del negro entonces aprendida» (XIII), el / lo negro puede ser un color sin irradiación, de pena.

El estudiante ha atravesado momentos en que un romántico *Weltschmerz* se apoderaba de él, como cuando «¡[...] en mis venas, / red negra, se espejaban el llanto y los latidos / de estrellas y de párpados en el cielo pletórico!» (XXIV, vv. 6-8). «¿No es todo poema [...] una elegía?», se ha preguntado el poeta alguna vez⁸¹. Aunque la conciencia de la muerte es subliminal en este poemario, la imagen de la muerte se impone en circunstancias brutales.

9. LA EDAD ADULTA

9.1. *El mal*

En el céntrico fragmento XXXV, se anunciaba que el protagonista sabría también del mal. En el largo fragmento siguiente, en modo narrativo y *no-style*, el sujeto describe en forma personal el «espanto y sobresalto» sentido al ver el filme de Alain Resnais y al oír el testimonio de un sobreviviente de Mauthausen. A «la faz visible del horror» se añadía «un horror / que, en realidad, no puede / decirse: ese decir / está acaso en el límite imposible / del decir» (XXXVI, vv. 29-33). Sánchez Robayna sabe que «la mudez *después de Auschwitz*» no es una solución ni para Paul Celan⁸². La ética no lo permitiría.

En los cuatro fragmentos siguientes (XXXVII-XL), todos de estructura armoniosamente equilibrada, el sujeto sigue detallando los crímenes en los campos o evoca el holocausto, sin *pathos* ni moralismo, con palabras sencillas, de metaforismo clásico, nada enigmáticas, que describen todo el horror y llevan a preguntas sin respuesta. «¿Y cómo perdonar / en nombre de los

⁸¹ *Ibid.*, p. 43.

⁸² *Ibid.*, p. 51.

muertos?» (XXXVII, vv. 19-20). Por destructora, deshumanizadora o negacionista —«Todo puede negarse» (XXXVIII, v. 8)— que sea la crueldad de los hombres, «No llega el humo a ahogar los cielos. / ¿Luce con tizne acaso el sol?» (*ibid.*, vv. 9-10). No. Mirando así a lo alto, se sitúa uno, más allá de las circunstancias, *au-dessus de la mêlée*. No es el designio de Sánchez Robayna. En este fragmento y más aún en el siguiente, donde los 20 versos, menos el último, van entre comillas, recurre a un discurso bi-fónico, frecuente en la narrativa, que integra, a menudo con ironía, un discurso ajeno en el propio. Aquí no hay ironía, sólo un distanciamiento de lo dicho, formulado además de forma interrogativa para expresar desconcierto ante lo incomprendible. ¿Cómo expresar el mal cuando el sentimiento de lo sagrado o el designio de religación condicionan tan hondamente la percepción del mundo? Andrés Sánchez Robayna se acuerda, quizás, de las *Ensoñaciones* de Rousseau, para quien el mal es un gran tema y que busca sin amargura en la Naturaleza la «última ratio de la esperanza de un hombre» (*Inm*, 158-160). Él mismo ha encontrado la paz contemplando simplemente el cielo de la noche, «una calma / activa [...] un sordo aquietamiento / de lo que en mí luchaba» (XLI, vv. 12-14). Pero se mantiene la pregunta: ¿cómo reaccionar frente a las luchas feroces en y entre los hombres?

«“El libro del hombre es el libro del mal”, / leíste. ¿Cómo asentir?» (XL, vv. 1-2), no sólo con Edmond Jabès, a quien se refiere aquí⁸³, sino con Baudelaire o P. J. Jouve, citados en el *Diario*. El mal subsiste como «una inevitabilidad (y un vértigo) del hombre entre los hombres» (*Inm*, 159). *Homo homini lupus est*. La metáfora clásica da lugar a un paralelismo analógico: «Recorre el lobo la planicie helada» —sin conciencia— como «Recorre el hombre la llanura, y cree/ ser libre» (vv. 5 y 9-10) hasta que los dos se encuentran y el hombre reconoce en el animal «su fosca mirada» (v. 12).

El estilo denota un malestar de Sánchez Robayna frente al mal. Es como si la palabra no llegara a encarnarse más allá del

⁸³ La Nota proporciona la referencia a *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*.

lenguaje. Frente al dolor observado, «Dolor del exilado, dolor del perseguido» o vivido, «Dolor de una patria usurpada / hecha de mutaciones y de muerte» (LIII, vv. 1 y 4-5), recordado en el fin de una dictadura ominosa (LII), el poeta encuentra un estilo de inmediatez afectiva. Pero cuando la visión se ensancha y contempla el dolor del mundo, el estilo se depura y se metaforiza en lo arquetípico:

Dolor del mundo, sólo se escuchaba
tu murmullo incesante. Lluvia oscura
sobre la tierra, y tras la lluvia un canto
ahogado junto al borde del tormento (LXII, 6-9).

Es el segundo cuarteto de un sobrio y simétrico poema, de bella melancolía, que concluye con este verso destacado por un blanco: «Miré un charco, y no supe» (v. 10). Es la única conclusión posible: un no saber. No hay *sentido*.

Más tarde el mal y el dolor, esotéricamente denunciados por los gnósticos⁸⁴, los encuentra mediatizados estéticamente en el misterioso cuadro de Goya *La nevada* o *El invierno*, donde el poeta nota «la expectación de las fuerzas del mal actuando sobre el desorden del mundo», comentada en el *Diario* (*DyM*, 328-329) y representada en el poema con la intensidad dramática sentida por el espectador, ya sea poeta o lector. Después de describir detalladamente, en presente, la escena con los ‘tres campesinos, un mulo y dos hombres oscuros’, e interpretar el afecto que le produce, el *yo* concluye con este dístico:

En el ojo del mal giran la nieve,
la muerte, el mal, el cielo, las colinas (LXVI, 20-1).

Esta enumeración correlativa final que sintetiza el poema no deja lugar a dudas. No hay escapatoria posible. Todo va incluido en el ojo del mal que no es de nadie y rige el mundo.

⁸⁴ En la *Nota* correspondiente a los fragmentos LXVI y LXVII, el autor remite a los ensayos de H-Ch. Puech, *En quête de la Gnose I.* (1978) y de J. LACARRIÈRE, *Los gnósticos*. Véase J. LACARRIÈRE, *Les gnostiques*, Paris, Métailié, 1991.

En los ocho versos seguidos, mayoritariamente endecasilábicos, del fragmento emparejado que sigue, después de la evocación circunstanciada del mal, el poeta se atiene a «la verdad del mal» en sí, escueta y total. Concluye:

Sin comprenderlo, sin reconocerlo
 en su cercado embozo, el mal nos cerca
 y nos habita. Y en su remolino
 ha arrastrado con furia la esperanza del mundo (LXVII, 5-8).

Es uno de los momentos más negros del poemario. A pesar de todo, para los gnósticos, leídos con simpatía por Sánchez Robayna, el ojo humano es el punto mágico que permite ver la chispa de vida que brilla en un *hiper-mundo* de luz. No hemos perdido del todo el cielo⁸⁵.

9.2. *Eros*

Felizmente, fuera del «desolado / mundo de negaciones» (XLVII, vv. 23-4), otras experiencias le han marcado. Cuando la mujer surge por primera vez es inventada, pero ya «en el sueño / ganaba realidad, y presencia y figura» (XX, vv. 6-7). Esta primera visión es luminosa: aparece «en la luz de la mañana límpida». Su cuerpo sensual —*cintura, hombros, rostro, grupa, pechos, pubis*— es todo luz y resplandor, mientras es «secreto el sexo». La celebración sensual es tan intensa como púdica. Es *deseo* (11). La palabra se emplea más que *amor* (se documenta 8 veces) pero tiene apariciones concentradas en unos pocos poemas ulteriores, como en el fragmento XXX ya mencionado, que relata la historia de un deseo —«Era ya junio, y el calor tomaba / mi cuarto de estudiante» (vv. 1-2): el deseo, desde que nace (v. 11) con «el abrazo / de la piel y la noche» (vv. 13-4) en «una de aquellas noches» (v. 28) mágicas cuando el protagonista, asomado «a la ventana abierta» (v. 6), percibe «el eco, / en lo eterno, de toda posesión» (vv. 29-30) y siente al final del poema «el aquietamiento del deseo» (v. 35) en un apaciguado instante del tiempo-cronos que sigue girando.

⁸⁵ J. LACARRIÈRE, *ibid.*, pp. 37-8 y 51-2.

En el *Diario* el poeta confiesa que «todo confluye en la celebración del deseo», sugiriendo que su «propia poética no sería, tal vez, otra cosa que una esencial, radical poética del deseo. Del deseo erótico. No de la posesión anuladora» (*DyM*, 84). Lo vemos en la segunda parte del *Libro* cuando la amada se hace presencia viva. Su llegada se celebra en un maravilloso poema de dos cuartetos que el *yo* le dirige y termina con estos versos:

[...] Y fuiste
el sol ondulatorio y la estrella arenosa,
la casa corporal, el rostro de los mundos (XLII, 6-8).

de una estructura sintagmática paralela y armonioso ritmo binario, con un metafóricismo clásico que une cuerpo y mundo, lo humano y el cosmos, entrelazados como defensa segura contra las fuerzas devastadoras.

Con éste se inicia una secuencia de seis poemas de amor, algunos inspirados por Ficino, traductor y exegeta renacentista de Platón (los XLII y XLV)⁸⁶, o el poeta John Donne (XLIV). Una vez más, lecturas y vivencias se completan en interflujos que Sánchez Robayna establece también en sus *Diarios* entre poesía y pensamiento.

Los dos primeros poemas son los más eufóricos, en particular la danza primaveral del fragmento XLIII, digno de un Matisse y su «gnosis de lo sensible»⁸⁷ —en contrapunto del XLVIII con la evocación de la «destructora X» en los cuadros de Tàpies⁸⁸— aunque también en aquéllos hay algún signo negativo como «Sol en cenizas» y «cielo ceniciento» que abren y cierran el poema. El fragmento más significativo me parece ser el XLV, de 33 versos, que no elude la amenaza de «lo impermanente / contra nuestro designio / de eternidad y de inmortalidad» (vv. 24-6). Aunque falta la palabra *amor*, de él se trata; se llama *deseo* y es *simiente*, metáfora repetida tres veces y tomada prestada a Ficino, para quien «amor est auctor omnium et

⁸⁶ Sánchez Robayna se refiere a distintos discursos del *De Amore*.

⁸⁷ *CHA*, p. 45.

⁸⁸ En la nota correspondiente, A. SÁNCHEZ ROBAYNA cita «*En forma d'X marró i gris* y otras pinturas; y *Porta metàl·lica i violí*». En ellos ve «la nada / y el éxtasis: la tela del encuentro» (versos finales).

seruator» (§III, 2). Enunciada como sujeto pospuesto al final de una larga primera frase en el centro del poema, la metáfora define el amor como:

[...] la clara
siente de belleza
unida a eternidad, a ella mirando
con lágrimas que ruedan por el rostro
de los mundos. Siente
y centro y ojo,
dios y demon, su risa
se funde con su llanto (XLV, 10-17).

Las complementariedades visibles en «su risa» son múltiples. La risa de amor, «tu risa», también la «de Filis y Beatriz, de Laura y Lesbia» (v. 21), no impide, por fuerte que sea «la tempestad / del deseo» (vv. 17-8), que se oiga «al fondo, un viento de dolor / por la caducidad, por la conciencia del fin» (vv. 21-4). Queda la «reminiscencia», a su vez repetida tres veces en el poema, al principio y al final, como forma de salvación: «Hecho reminiscencia, sé latido puro / de eternidad» (vv. 32-3). Queda también en el último fragmento el recuerdo de un sueño compartido, el que permitiera a los amantes liberarse y «alzar, / allá lejos, / junto al mar de las islas, / una casa en los médanos» (XLVII, vv. 4-7), fatalmente en el lugar deseado de la tierra natal donde más nos sentimos unidos a aquella tierra y en un tiempo que sigue, se deshace y renace cada día.

Mirémonos, ahora,
andar sobre los médanos
del tiempo. (XLVII, 34-6)

Son los versos finales del último poema de la secuencia amorosa; separados de los anteriores, se destacan por la irrupción del sujeto que desde su presente elocutorio recupera con la amada un entrañable sueño que parece proyectarse silenciosamente *tras la duna*, lejos del «desolado / mundo de negaciones» (vv. 23-4).

Maravilloso amor lleno de tensiones, presencias y sueños. Amor oximorresco. Aunque asimila las contradicciones por ser idealmente uno y absoluto, es *fuego negro*, sombrío e irradiante

de este mundo, visible y legible. El sintagma se repite en dos breves y densos fragmentos anteriores (XLIV y XLVI) que ciñen el citado XLV y se corresponden como si el segundo fuera un eco ampliado del primero. Fuego del deseo y por ende de trasgresión, cercado en el primer caso o en total expansión en el segundo, pero siempre fuego oscuro de nuestro mundo⁸⁹.

Amurallado fuego en el beso glorioso,
fuego negro en el fuego renacido (XLIV, 1-2).

Luz material de lo que existe,
y cuanto existe, ardido en fuego negro (XLVI, 7-8).

En el primer dístico, que es el inicial de los tres que componen el fragmento XLIV, se celebra el único beso del poemario, como expresión de un intenso amor e interrogación sobre el sentido del cuerpo, apostrofado, un sentido planteado por el poeta neoplatónico John Donne en *The Extasie*, a quien Sánchez Robayna toma prestado el último dístico todo en alejandrinos:

Recuérdalo en sus sílabas: los misterios de amor
se forman en las almas, pero el cuerpo es su libro (XLIV, 5-6)⁹⁰.

El libro del mundo se completa: al *libro de la luz*, al *libro del hombre que es el libro del mal*, se añade el *libro del cuerpo* que no es sólo del cuerpo:

En el libro del cuerpo leí el alma.
Y comprendí que el cuerpo
compone, con el alma, un solo libro,
soberana unidad de un dios entero (XLVI, 1-4).

Y para que nadie dude de la trascendental sustancialidad y sensualidad del cuerpo, el poeta precisa en el tercer y último cuarteto:

Dios de unidad en muslos enlazados,
alma ardida en deseo (v. 9-10).

⁸⁹ La metáfora la emplean también los gnósticos. Cf. J. LACARRIÈRE, *op. cit.*: «Notre monde est celui du feu obscur», pp. 26 y sig.

⁹⁰ «Love mysteries in soules doe grow, / But yet the body is his booke».

Si «en el amor todo es dos y todo tiende a ser uno», como leemos en *La llama doble* de Octavio Paz⁹¹, es «la unidad de Dios resuelta en fuego», según el último verso de este fragmento. Fuego todopoderoso, ni negro ni blanco, más fuerte que la muerte.

«No tengo un cuerpo: soy un cuerpo», ha precisado Sánchez Robayna (*DyM*, 241). A la luz de tales versos entendemos el tenor de dicho aforismo. Más tarde, hacia el final del *Libro*, vuelve el poeta al «cuerpo del amor», para evidenciar con rigurosa lucidez todo su sentido en lo perenne del mundo como principio de vida universal. Haría falta citar los nueve versos del fragmento LXXI que una *Nota* relaciona con *Diálogos en el limbo* de G. Santayana⁹². Son versos con una presencia discreta de la primera persona al final del poema en una enunciación asertiva y nominal, en la que sólo caben sustantivos genéricos singulares, palabras claves como *pedra* (23), *cielo* (46), confirmado por *azul* (3), *luz* (36), *noche* (36); casi todos están predeterminados por el artículo definido y articulados por la cópula definitoria, *ser*, repetida con insistencia en sintagmas predicativos (*fue*), con la reiteración enumerativa de los cuatro sustantivos básicos en forma de correlación cerrada, semánticamente englobadora:

[...]

El cuerpo del amor fue el fundamento
de la noche, el sentido de la luz
y su destino cierto, fue el sentido
de la piedra, del cielo, de la noche
y del azul. Certeza del desnudo
cuerpo del mundo (LXXI, 3-7).

Aquí no cabe duda. *Sentido*, anagrama de *destino*, es determinado por uno de los pocos adjetivos utilizados en el poema, *cierto*, colocado en el centro y reiterado en *certeza*, soporte del sintagma elegido luego como título general de la *Obra poética* (1970-2002), *En el cuerpo del mundo*. Se puede conjeturar que encuentra aquí su plena justificación. En un mundo-cosmos

⁹¹ Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 131.

⁹² *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe y Diálogos en el limbo*, México, Porrúa, 1994.

material e inmaterial que sigue dual en el tiempo (*noche / luz*) y en el espacio (*pedra / cielo*), *el cuerpo del amor* es para el protagonista la experiencia fundacional o seminal que le asegura el *sentido* del ser en *el cuerpo del mundo*. ¿Hay mayor religación posible? Reconfortado, el *yo* puede concluir: «no quedó sabor / de residuo en mi boca, o de ceniza» (vv. 8-9). La certeza serenamente conseguida excluye el sabor de ceniza, clásica metonimia de nuestra mortalidad que se repite en algunas ocasiones (XLIII), en particular, en el penúltimo fragmento (LXXVI).

Pero mientras los misterios del amor nos aseguran y fortalecen, la vida sigue, aleatoria. Ocurren otros acontecimientos y experiencias con más lecturas y excursiones cercanas o lejanas. La memoria va atesorando emociones, siempre medidas en el tiempo, y la poesía, como la reflexión, se basa en los mismos *fundamentos*.

Se destaca la pregunta por el ser, por quién es ese *yo* en todo su hacer y estar que hemos ido descubriendo, en su ver, leer, caminar, desear, amar... —la enumeración queda abierta. Así, en el fragmento L de 36 versos seguidos repite con insistencia *Me pregunté por el que* (vv. 1 y 13), *aquel que* (v. 9), nada im / personal, hasta preguntarse «quién era aquel que hacía / esa misma pregunta» (vv. 20-1) en un giro reflexivo que se repite en otras circunstancias y le lleva a rechazar toda forma de solipsismo o de tantrismo:

Me vi multiplicado,
no en los claros reflejos del traslúcido
icosaedro de cristal de 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 (vv. 29-36)⁹³.

⁹³ En una *Nota* el poeta remite a W. RAWSON, *The art of Tantra*. Consulté la versión francesa (Paris, Thames and Hudson, 1996). Hay una representación del icosaedro en la p. 67, figura 45. Como indica Sánchez Robayna, es de cristal de roca; tiene facetas triangulares que condensan el significado del Sri Yantra, usado para la meditación.

Aunque Sánchez Robayna ha hablado de «un yo fantasmal e inasible»⁹⁴, la percepción del vacío, quizá más filosófico que existencial en algún momento, no es predominante en *El Libro*. En otro fragmento, el sujeto, que no es ningún demiurgo, relata con algún detalle narrativo su encuentro —«Una vez, en Sevilla», una mañana de abril (vv. 1-2)— con «el otro», su otro, visto «al fondo de un espejo» (v. 7), pero tal encuentro no le causó una emoción vertiginosa: «nos encontramos y reconocimos. / Adiós. Los adoquines recibieron / otra sombra fugaz que palpitaba» (LIV, vv. 10-12). El desdoblamiento en sombra es externo y, aunque tiene en cuenta la condición humana de un ser que no es indiviso, elude la problematización interior del ser escindido. Parece un *non-event* en aquella ardiente mañana andaluza.

Otros acontecimientos ocurren con nuevos afectos. Así, cuando nace el hijo, un *tú*, «trémula criatura», el *yo* reconoce en este nacimiento «la semilla de todo renacer» (LIX, v. 10): «volví a nacer contigo» (v. 13), confiesa, mientras gira el tiempo «en su círculo perpetuo» (v. 12). Mucho más tarde, paseando por un bosque con el niño cogido de la mano, le pedirá, acordándose de Wordsworth, que lo guíe él «por las sombras del tiempo, ahora que veo / en sus cercos a un niño que es padre de quien soy» (LXXIII, vv. 7-8). Será cuando nos acerquemos al final del ciclo poemático y empiece con *el* niño otro cerco el tiempo.

Mientras tanto, el protagonista se ha hecho viajero. Camina por el mundo. *See the world before you leave it* parece ser un nuevo lema de alguien que no envejece. Rememora excursiones a lugares prehistóricos como Altamira (LXI) o los *talayots* de las Baleares —«De piedras, también ellas, destruidas» (LXIII), o a lugares coloniales como la isla de Puerto Rico, donde «Éramos una parte / de lo que contemplábamos» (LXV), o un convento de Puebla, «Lugar ilimitado» (LXVIII), cuyos muros fueron abatidos luego por un terremoto (*DyM*, 209-11). Está también el reencuentro con lo que parece ser la ciudad de Florencia en un poema de factura más bien narrativa (LXX) que es el último de los fragmentos largos de este tipo.

⁹⁴ Véase «Diario de primavera», *ABC Cultural*, 23 de marzo de 2002.

La evocación más arquetípica la debemos a una visita de la cueva de Altamira. Comentándola en el *Diario*, Sánchez Robayna confiesa que se emocionó al «respirar siquiera por unos momentos el aire de lo inmemorial que se sumerge en los pozos de la religiosidad humana» (*Inm*, 297-9). Añadió excepcionalmente una primera versión del poema. En la versión definitiva que es bastante distinta, más estructurada, completa y densa, al avanzar en la cueva, el *yo*, mientras interpreta las figuras enigmáticas que va viendo y que parece oír, imagina un mítico regreso al origen del universo:

todo es latido allí, todo mirar
 ocurre en el origen [...]
 todo grito ha brotado y brotará
 de aquel espacio originario, todo
 es una oscuridad engendradora (LXI, 29-34).

No falta la imagen de la matriz en aquella «piedra abombada como un vientre materno». Matriz del tiempo humano, en movimiento y quietud perpetua, de vida y muerte —para siempre.

10. HACIA EL FINAL, HACIA LA TRASCENDENCIA

Quedan pocos poemas pero son trascendentales en todos los sentidos de la palabra. Los cinco últimos son breves, contemplativos, de gran alcance, estructurados con rigor en estrofas variables. Trascienden los *spots of life*. Destaco los fragmentos LXXIII, LXXIV y LXXV, inspirados o confirmados por lecturas de distinta índole metafísica cuya ética va más allá de la razón o la mera racionalidad e invita al *no saber* intuitivo de niño, ya identificado y nombrado como la nube del no saber, y ahora experimentado en serena y melancólica contemplación.

Pero antes, aparto el largo fragmento LXXII que precede a los cinco últimos. Es distinto tanto de los narrativos anteriores como de los contemplativos finales por combinar ambas modalidades poéticas. Relata un acontecimiento que permite indagar una creación artística ajena y cercana. Métricamente es el único poema compuesto de trece dísticos endecasilábicos asonan-

tados con regularidad en los versos pares (*tiempo, eterno*, etc.). Inspirado por las *Canciones entre el alma y el esposo*, toma prestadas imágenes y expresiones del *Cántico espiritual*, como en el último verso —«Y pasará los fuertes y fronteras» (v. 26). No es, sin embargo, un poema de amor ni un poema místico. Se trata de un homenaje a «una pintura que va a nacer» y «tarda en nacer» (vv. 3 y 5) en la que «bajo la cera» el poeta, que opta por la tercera persona, nos insta a ver «el minucioso / manuscrito de Juan, que no se lee» (vv. 15-6), deliberadamente ilegible. Aunque creo reconocer en ella un cuadro de José María Sicilia⁹⁵, sabio, casi metafísico pintor de la flora, que utiliza mucho la cera y trabaja con *collages*, la obra —*work en progress*— es un paradigma de la creación artística —«obra / de la mano y la luz, y de lo eterno» (vv. 3-4)— que puede aplicarse también a la poesía ya sea del Santo o del propio Sánchez Robayna.

Nada sabe el pintor. Y lo que busca
es saber las imágenes del tiempo:

ver en la cera el insondable rostro
y contemplar la flor de la materia (vv. 17-20).

Se puede pensar que a ambos poetas también los hechiza la materialidad o carnalidad del mundo. Sabemos que Sánchez Robayna ha hablado de «la *carnalidad* de la palabra»⁹⁶. En el poema la palabra *carne* se repite dos veces en relación con el acto pictórico:

Carne de Dios bajo la luz lechosa
del óleo que se funde con la cera.

Carne bajo la mano que no sabe
y que palpa esa luz, y lo hace a ciegas (vv. 21-4).

Es *carne* asociada a la *luz* que fabrica el propio artista con la materia del mundo utilizada en distintos materiales —«Hilos,

⁹⁵ Véase *DyM*, pp. 232-233. Y también el ensayo «Bajo el abrigo céreo: la pintura de José María Sicilia», *CHA*, 595 (enero de 2002), pp. 67-77, que el poeta tuvo la amabilidad de procurarme.

⁹⁶ *CHA*, p. 41; el subrayado es del poeta.

seda, acuarela, un manuscrito» (v. 11)— para crear un fabuloso mundo sereno, cercano, con almendros, y sin límites, donde, como el aire, el tiempo sigue pasando. Parece que a estas alturas «el crecimiento de la mente de un poeta» se ha completado. Las *imágenes del tiempo* han sido numerosas, inquietantes o sosegadas. Antes de que el *Yo* renazca en «un niño que es padre de quien soy», ha sentido «el cuerpo del amor» como «el fundamento de la noche», ha comprobado la «certeza del desnudo / cuerpo del mundo» y ahondado en el significado complejo y enigmático de la creación estética que en distintas ocasiones permite al hombre reconciliarse con su esencial temporalidad. ¿No son, sin que lo diga, momentos de feliz integración al mundo y celebración de la vida tal como nos es dada? Podríamos pensar que el poema, lugar de epifanía, ha dejado de ser elegía⁹⁷. Pero no es cierto. Quizá estaba la muerte más presente de lo que pensábamos. Podemos preguntarnos, con el poeta, si todo poema no es *el homenaje que la conciencia de la muerte hace a la vida* —conciencia que no llega a eliminar, pero sí a aquietar, al final del *Libro*, por las vías de una reflexión inspirada y guiada por una esotérica instrucción espiritual de tradición occidental y oriental.

Hay que subrayar el impacto que tuvo en Sánchez Robayna la lectura deslumbrante de *El zen en el arte del tiro con arco*. El libro fue escrito por un filósofo alemán, E. Herrigel, que estudió durante largos años el tiro con arco en Japón. Su relato fascinó a nuestro autor, que lo comenta detalladamente en su *Diario* y lo recomienda a todos los que quieran «adentrarse en el significado de la creación» (*DyM*, 333-5), y entiendo por ella la micro y la macrocreación. El poeta encontró en aquel pequeño libro⁹⁸ la enseñanza espiritual que le faltaba para completar aquellas de las que había ido apropiándose en las distintas experiencias de la vida y que le ayudan en el momento de cerrar el *Libro* a desdramatizar la problemática de nuestra mortalidad, sobrepasando los límites de la individualidad, integrándose, más allá de la dualidad vida-muerte, en un espacio acogedor, visible

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 41 y 43.

⁹⁸ Lo he leído en la versión francesa que se debe a Dervy-Livres, Paris, 1984.

y simbólico, que une o religa todo. Un no-lugar en un no-tiempo del mundo.

El fragmento LXXIV es el más significativo. Consta de sólo 13 versos, con una mayoría de heptasilabos distribuidos equibradadamente entre dísticos y tercetos alrededor de un terceto central. «El arquero» es el sujeto fonológicamente destacado de una breve *historia* prototípica, en tercera persona y tiempos del pasado:

El arquero
no respiraba: él era respirado (vv. 1-2).

El primer dístico resume toda la filosofía oriental del tiro con arco. Según Herrigel, consiste en que «cuando la cuerda está estirada hasta donde lo permite el arco, éste encierra el universo» (*DyM*, 334). La inclusión o *absorción* del personaje en el cosmos es total, como lo es, al mismo tiempo, su desprendimiento físico —respiratorio— y mental, que lo convierte en mera «présence d'esprit» (p. 77). El arquero no actúa. *Algo* en él dispara, no él. «El arte que de verdad merece este nombre no conoce fin ni intención», le dice el Maestro al aprendiz (p. 46). La flecha se hace actante en un espacio oscuro. «El alejado blanco» (v. 5) apenas se ve a la luz de una vela y el golpe es de los más ligeros: «Cayó la flecha / como nieve agolpada / sobre la rama» (vv. 6-8). El aprendiz ha visto cómo el maestro consigue lo más improbable: cómo sin moverse él más que la rama de bambú y viendo apenas, los dos tiros sucesivos de las flechas dan en el blanco:

Y la segunda flecha astilló la primera
hasta dar en el centro (vv. 9-10).

Es la maestría absoluta a la que el aprendiz aspira y que pocos consiguen. Da una «impasibilidad inquebrantable» frente a la vida y la muerte (p. 102). Aquí el arquero, con quien el poeta se identifica por afección, la consigue. Le queda ser testigo de una visión de total extrañeza, a la vez inquietante y salvadora para el profano:

Entonces vio
el relámpago negro de la nube que todo
lo comprende y abraza (vv. 11-3).

Vuelve el fuego oscuro que alumbraba la mente. ¿No es el «relámpago negro» como un desgarro en el cielo —un vertiginoso intersticio— a través del cual el arquero percibe la total unidad que excluye todo antagonismo? Herrigel, citado por Sánchez Robayna, habla del «relámpago generado por la nube de la verdad omnímoda» (*DyM*, 335) (p. 104). ¿Será la otra faz de la «nube del no saber», varias veces vista «en mi interior» o la nube «interna del amor», percibida ahora en su trascendencia cósmica, antes de que le dirija una última plegaria?

Parece que la condición humana que puede ser trágica ya no perturba al *yo*. Lo vemos en el siguiente y antepenúltimo fragmento, un breve y maravilloso poema emparejado de 9 versos cortos, inspirado por el mismo pensamiento zen que se aplica también al arte de la espada.

El pétalo
que reflejaba el tenue rayo
de sol de la mañana
se desliza hasta el suelo (LXXV, 1-4).

Según E. Herrigel, otro protagonista zen, el samurai, que no teme la muerte, considera la delicada flor del cerezo como «el más puro emblema» del «hombre impávido»: el pétalo de una flor de cerezo que se desliza en un rayo de sol matinal es el símbolo de la vida que serena y silenciosamente se desliza (p. 102). Aunque la analogía es implícita aquí —Sánchez Robayna no la señala y no hay samurai— no deja lugar a duda. Los versos finales la expresan admirablemente en un enunciado nominal de cláusula yámbica, sin verbo que dinamice la armoniosa quietud, en el momento en que el ciclo del libro-vida o la vida-libro está a punto de terminar:

La nube clara,
el sol,
el sol final
sobre el pétalo echado
en la mañana oscura (vv. 7-9).

Queda un refinado toque de melancolía⁹⁹. La angustia del principio parece vencida, la memoria de sí y de lo pasado desvanecida, la enseñanza de San Agustín trascendida, más allá de la afección. Antes de que el niño de Heráclito tome el relevo en la última línea del *Libro*, el poeta se despide con la invocación de la anunciada «nube clarísima/ del no saber», sentida en el fragmento X (vv. 20-1), cuando era «una nube / oscura y clara a un tiempo, / hecha de cegadora oscuridad» (vv. 23-5), nombrada anticipadamente «entre otros nombres justos [...] nombre conseguido de los nombres» (X, vv. 18-9). Adquiere aquí en el penúltimo poema (LXXVI) su plena significación progresivamente constituida.

El poema se compone de dos cuartetos endecasilábicos, como los dos anteriores que invocan la nube (XXXII y LXIV) y presentan analogías enunciativas. El *yo* ha renunciado a la desaparición elocutiva para apostrofar como primera persona plural, en nombre nuestro, la «Nube del no saber, espesa nube / o niebla» (vv. 1-2). Le dirige una súplica que formuló ya en parte al contemplar el cuadro de Rothko (XXXII), cuando le instaba «en-vuélvenos, abrázanos» (v. 8):

Blanda materia de tiniebla y nada,
acógenos. Que el cielo remontado
alce nuestra ceniza y que seamos
una nube cernida sobre el mar (vv. 5-8).

Aquí la nube debería ser el último refugio, nuestra metamorfosis final, nuestro destino en un espacio de cielo y mar, en la inmensidad cósmica donde «nos fundes / a tu indiviso ser, y desaparecemos» (vv. 3-4). Es difícil imaginar distanciamiento más sereno frente a la mortalidad, sobre todo si comparamos esta conclusión con otra anterior, despiadada, «A la orilla del tiempo me arrojarás desnudo» (LXIV, v. 8).

⁹⁹ El poeta no puede evitarla. Véase su reflexión sobre el problema XXX de Aristóteles que asocia *excepcionalidad* y *melancolía*. Sánchez Robayna entiende el concepto de melancolía como «el abismo del ser, la experiencia de un límite de nuestra propia conciencia ontológica». Pero cita también a Chamfort, para quien «existe una melancolía que conduce a la grandeza de espíritu», antes de preguntarse cómo reconocer los signos de tal melancolía (*DyM*, pp. 204-5). Aquí los tenemos.

La nube del no saber, imagen clave que Sánchez Robayna ha tomado prestada de un texto místico cristiano donde es una nube de oscuridad entre el creyente y la luz divina, se interpreta en consonancia con la enseñanza del budismo zen: una «figura» en la linde de lo visible —«la variedad del mundo»— como el punto desde el que se accede a lo invisible —«tu verdad» (LXIV, vv. 3-4¹⁰⁰)—, bien sea la Vida unitiva o la Verdad universal explicada por el filósofo como «La Vérité supérieure à toute vérité, l'origine sans forme de toutes les origines, le Néant qui cependant est tout». Son las últimas palabras de Herrigel, palabras que anuncian la experiencia de una trascendencia a la que las palabras de esta poesía, que es conocimiento y no-conocimiento¹⁰¹, dan sustancia y presencia.

El recorrido ha sido largo, de Wordsworth a Herrigel, pasando por el anónimo místico inglés, y el rumbo menos errático de lo que dice el poeta. La mente ha evolucionado con el tiempo que ya no vemos escurrirse entre las manos. La imaginación creadora se ha apoderado, con sus imágenes, metáforas y símbolos, de la memoria abriéndose paso en el «cuerpo del mundo» a una contemplación espiritual y avanzando cada vez más «por los caminos últimos».

Al lector le tocó seguir en una venturosa experiencia, con el afecto de la empatía, los caminos visibles e invisibles de esta relación poética siempre dentro de los límites de un conocimiento humano, intelectual y cultural.

OBRAS CITADAS DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

El libro, tras la duna, Madrid-Buenos Aires-Valencia, Valencia, Pre-Textos, 2002 (*El libro*).

Poemas (1970-1999), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004.

La inminencia (Diarios, 1980-1995), Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (*Inm*).

¹⁰⁰ Y véase *CHA*, p. 46.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 41-2.

- Días y mitos (Diarios, 1996-2000)*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (DyM).
- Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Edicions del Mall, 1983.
- La luz negra*, Madrid, Júcar, 1986.
- Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- La sombra del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 1999. (SM)
- «Deseo, imagen, lugar de la palabra», *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 543 (1995), pp. 39-53. (CHA)
- Números (1 a 33) de la revista *Syntaxis* dirigida por el poeta durante diez años de 1983 a 1993, Tenerife.

* * *

- W. WORDSWORTH, *El Preludio (1799)*, traducción de F. Galván y A. Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Taller de Traducción Literaria, 1999.