

**«LATIENDO SOBRE EL OJO QUE ESCUCHA LA  
TINTA»: ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA Y  
EL POEMA EN PROSA**

**“STRIKING THE EYE THAT LISTENS TO THE INK”:  
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA AND HIS POEMS IN  
PROSE**

**Ana Mata Buil\***

Recibido: 8 de mayo de 2012

Aceptado: 23 de mayo de 2013

[...] Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir,  
et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*. De joie, je prenais  
une expression bouffonne et égarée au possible :

Elle est retrouvée !  
Quoi? l'éternité.  
C'est la mer mêlée  
Au soleil.

ARTHUR RIMBAUD, «Délires», *Une saison en enfer*

**Resumen:** El propósito de este artículo es estudiar el poema en prosa en la obra de Andrés Sánchez Robayna. Para ello, nos centramos en las reflexiones del propio poeta canario, recogidas en sus ensayos y en la articulación de su poética,

así como en el análisis de varios de sus poemas en prosa, en su mayoría extraídos del poemario *Tinta*. El análisis hace hincapié en la experiencia sensorial dentro de la poesía de Sánchez Robayna y, en concreto, en la relación sinestésica

---

\* Profesora asociada de la Universitat Pompeu Fabra y estudiante del Doctorado en Traducción y Ciencias del Lenguaje. Universitat Pompeu Fabra. Campus de la Comunicació. C/ Roc Boronat, 138. 08018. Barcelona. España. Teléfono: +34 933 228178; Móvil: +34 649 516 018. Correos electrónicos: ana.mata@upf.edu / anmata@ono.com

entre imagen, sonido y palabra en sus poemas en prosa.

**Palabras clave:** Andrés Sánchez Robayna, poema en prosa, *Tinta*, *La sombra y la apariencia*, imagen y palabra, sinestesia en poesía.

**Abstract:** The aim of this article is to study the prose poems of Andrés Sánchez Robayna. We include both the thoughts of this poet from the Canary Islands, as expressed in his

essays and poetics, and the analysis of some of his prose poems, mainly from his series, *Tinta*. Our paper underlines the significance of sensorial experience in Sánchez Robayna's poetry and, more precisely, the union of the senses (synesthesia) in image, sound and word combined, in his prose poems.

**Keywords:** Andrés Sánchez Robayna, prose poem, *Tinta*, *La sombra y la apariencia* (title), image and word, synesthesia in poetry.

## INTRODUCCIÓN

Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, 1952) es un auténtico hombre de letras que ha cultivado la traducción (entre otros, de autores como Wallace Stevens, William Wordsworth, Haroldo de Campos, Salvador Espriu y Joan Brossa), el estudio literario y artístico (por ejemplo, *Tres estudios sobre Góngora*, 1983; *La luz negra*, 1985, con artículos dedicados a los escritores Juan Ramón Jiménez, Giuseppe Ungaretti y María Zambrano, así como a los pintores Paul Klee, Tàpies y Saura; o «El poema en prosa en Ángel Crespo», 2000), y, por supuesto, la poesía desde hace más de treinta años. Además, dirigió la revista *Syntaxis* desde 1983 hasta su desaparición en 1993. En dicha publicación se habló, por ejemplo, de Agustín Espinosa, Tomás Morales y el *Ulises* de Joyce, y se tradujo a John Ashbery, a H.D. y a los ya citados Haroldo de Campos y Joan Brossa<sup>1</sup>.

La obra poética de Andrés Sánchez Robayna suele dividirse en tres etapas: la primera es más radical y está centrada en el espacio –a ella pertenecen los libros *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984)<sup>2</sup>–, la segunda se concentra en la muerte y en

<sup>1</sup> Para un repaso de la trayectoria de la revista *Syntaxis*, véase MAINER (1983).

<sup>2</sup> A pesar de que su obra poética no ha dejado de crecer hasta el momento, la importancia de estos primeros poemarios experimentales, en los que destaca la utilización del poema en prosa, ha llevado a algunos críticos a ubicarlo dentro de la generación del 70. A esta generación pertenecen también otros poetas que han cultivado el poema en prosa, como Leopoldo María Panero y

la finitud humana, e introduce la noción de temporalidad – compuesta por *Palmas sobre la losa fría* (1989), *Fuego blanco* (1992) y *Sobre una piedra extrema* (1995)–, y la tercera tiene un corte metafísico e incluye el largo poema unitario *El libro, tras la duna* (2002), y el último poemario del autor: *La sombra y la apariencia* (2010). A estas publicaciones debemos añadir las que ha escrito en colaboración con diversos pintores (*El resplandor*, 1990, junto con Vicente Rojo; o *En el centro de un círculo de islas*, 2007, con José Manuel Broto), así como sus reflexiones acerca del propio acto creativo, una suerte de poética que Sánchez Robayna ha plasmado en su obra *Deseo, imagen, lugar de la palabra* (2008).

No es de extrañar que un poeta que experimenta tanto con la palabra y con los límites del significado como Andrés Sánchez Robayna opte en ocasiones por un género poético tan propio de la modernidad como el poema en prosa, que rompe con las limitaciones métricas y estéticas de toda la poesía anterior y se atreve a conjugar dos términos en apariencia contradictorios<sup>3</sup>. Como apunta Jiménez Arribas<sup>4</sup>, en Sánchez Robayna el poema en prosa «puede venir precisamente a restaurar el discurso poético en el mundano, por su carácter irónico, urbano, y por su alejamiento, en definitiva, de estrategias fonológicas de enunciación».

Teniendo en cuenta la controversia que ha despertado la propia denominación del género, en estas páginas intentaremos establecer sus márgenes y contemplaremos las reflexiones del mismo Sánchez Robayna acerca del poema en prosa, diseminadas en sus ensayos literarios y en la articulación de su poética.

---

Jenaro Talens. Precisamente fue Jenaro Talens (1999, p. 255) quien introdujo el concepto de «iconotexto sonoro» para referirse a la «relación imagen-sonido-cuerpo (voz)» que hace posible la «unificación» en la obra de Andrés Sánchez Robayna.

<sup>3</sup> Nótese que la contradicción aparente nace de la comparación de dos términos que pertenecen a planos diferentes de la experiencia literaria. «Poesía» corresponde a un género literario (opuesto a novela o teatro) mientras que «prosa» corresponde a un estilo discursivo (opuesto a verso). Así pues, como bien se ha demostrado en la práctica poética desde el Romanticismo, ambos términos no son excluyentes, sino que pueden coexistir.

<sup>4</sup> JIMÉNEZ ARRIBAS (2004), p. 508).

Una vez hecho esto, pasaremos a analizar algunos de sus poemas en prosa (en su mayoría pertenecientes al poemario *Tinta*), en la línea de las *Illuminations* de Rimbaud e indudablemente influidos por Mallarmé, pero también por autores como Haroldo de Campos y María Zambrano, a quienes dedica sendos poemas en su libro más reciente, *La sombra y la apariencia* (2010), o como Góngora, James Joyce y Velimir Jlébnikov<sup>5</sup>. Para ello, atenderemos a la doble vertiente visual y auditiva de su poesía, ente bicéfalo al que alude el título de este artículo: «Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta». Con él introducimos el tema recurrente de la palabra escrita (la tinta) y la sinestesia entre vista y oído, presente en muchos poemas en prosa de Sánchez Robayna, en los que la experiencia sensorial global se manifiesta de forma sorprendente y remite a distintos planos de realidad.

## 1. EL CONCEPTO DEL POEMA EN PROSA

La pregunta en apariencia sencilla de «¿qué es el poema en prosa?»<sup>6</sup> se ha convertido casi en una pregunta metafísica, pues definir el poema en prosa resulta tan difícil como definir lo intangible. Tanto es así que la aparente contraposición de los dos términos hizo que algunos pusieran en duda su existencia, como José Gómez de Hermsilla –quien, en el prólogo de su traducción de la *Iliada* (1831), decía que «no hay ni puede haber prosa rigurosamente poética»<sup>7</sup>–, y eso en una época en la que, para autores como Aullón de Haro, el género ya se había inaugurado en Alemania con la publicación de la versión definitiva

<sup>5</sup> Al respecto, dice el poeta brasileño Haroldo de Campos en el prólogo a *Tinta* de Andrés Sánchez Robayna, recogido en SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), p. 3, que la voluntad palimpséstica de su poesía abraza la tradición del «libro infinito» de Friedrich Schlegel, que resurge, «en la práctica espiritual del *Libro mallarmeano*, en el “Libro Único” (*Ednaia Kniga*) del poeta-derliche, numerólogo y visionario, Velimir Jlébnikov».

<sup>6</sup> Agradecemos al crítico y profesor José Francisco Ruiz Casanova el habernos planteado dicha pregunta, pues el intento de darle respuesta fue el germen de este artículo.

<sup>7</sup> RUIZ CASANOVA (1999), p. 264.

de *Himnos a la noche*, de Novalis<sup>8</sup>. Una década después de estas palabras, se publicó *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand (1842), en quien Baudelaire reconoció haberse inspirado para crear sus *Petits poèmes en prose* (1864), cuyo prólogo parecía una respuesta a la negación rotunda de Gómez de Hermsilla, pues el poeta confesaba haber «rêvé le miracle d'une prose poétique [...] assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme»<sup>9</sup>.

Por fortuna, el aparente oxímoron, nacido de la aceptación generalizada de que poesía y verso métrico son indisociables –una asociación que ya cuestionaba Mallarmé en la «Enquête sur l'évolution littéraire»: «en dehors des préceptes consacrés, est-il possible de faire de la poésie ? On a pensé que oui et je crois qu'on a eu raison. Le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...]. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes»<sup>10</sup>–, se ha desvanecido ante el peso de la realidad poética. Hoy en día ya no se cuestiona el lugar del poema en prosa en el campo literario, si bien algunos críticos todavía son reticentes a incluir poemas en prosa en sus antologías poéticas.

La heterogeneidad de los poemas en prosa existentes hace que la definición del género sea complicada, hasta el punto de que, más que de definir, algunos críticos y poetas, como Ángel Crespo<sup>11</sup>, hablan de «delimitar» el campo. En este sentido, podríamos decir que el poema en prosa ocupa un espacio intermedio entre la poesía en verso (que distinguimos de la épica o narrativa en verso según el esquema de Tzvetan Todorov<sup>12</sup>) y la prosa narrativa, pues, si bien la forma coincide con la de la narración, su esencia no es representativa sino presentativa, es decir, creativa. No obstante, conviene recordar que la liberación de las ataduras formales del verso, iniciada con el Romanticismo europeo, conlleva la necesidad de marcar otras pautas

<sup>8</sup> LEÓN FELIPE (2005), p. 13.

<sup>9</sup> BAUDELAIRE, (2000 [1864]), p. 6.

<sup>10</sup> Entrevista a Mallarmé realizada por Jules Huret (incluida en: *Oeuvres complètes*, 1945, p. 867).

<sup>11</sup> 1996, en LEÓN FELIPE (2005), p. 10.

<sup>12</sup> TODOROV (1983 [1978]), p. 77.

conscientes y voluntarias que caractericen el poema en prosa. Así, el poeta que cultiva este género debe apoyarse en imágenes, simetrías y elementos recurrentes que plasmen su voluntad de crear una nueva poética en la que el poema, «plein de sens et complet en soi [...] a sa logique propre»<sup>13</sup>.

Pese a que es imposible ser preceptivo en la categorización de un género que prima tanto la libertad creadora como el poema en prosa, entre sus características más aceptadas, introducidas por Suzanne Bernard en 1959 y analizadas en profundidad (con algunas reservas) en estudios posteriores como el de Todorov<sup>14</sup>, están la unidad, la brevedad<sup>15</sup>, la voluntad y la síntesis, cualidades que confirman que «le poème est un monde clos, fermé sur soi, se suffisant à soi-même, et en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé [...] d'une infinité de suggestions»<sup>16</sup>. Gracias a la unidad y la voluntad liberadora de las restricciones del verso, el poema en prosa se convierte en «el lugar más cercano al *idiolecto poético* que la obra de cualquier autor persigue libro a libro»<sup>17</sup>.

La dualidad del poema en prosa es la que permite a Bernard establecer la distinción entre dos tipos principales: el «poème formel ou cyclique» y el «poème-illumination»<sup>18</sup>, ejemplificados por las creaciones de Baudelaire y Rimbaud respectivamente. A estas dos categorías, que León Felipe<sup>19</sup> denomina «poema en prosa “discursivo”» y «poema en prosa “puro”», añade este crítico canario una tercera, el «poema en prosa “integrado”», que correspondería a poemas más largos concebidos para for-

<sup>13</sup> BERNARD (1959), p. 460.

<sup>14</sup> TODOROV, *op. cit.*

<sup>15</sup> Aunque algunos autores, como Luis Ignacio Helguera [(1993), en LEÓN FELIPE (2005), p. 18)], discrepan en que la brevedad sea obligatoria en el poema en prosa, lo cierto es que la mayoría la defienden, entre ellos los citados Bernard y Todorov, John Simon (1965), Michel Beaujour (1983) y el poeta Luis Cernuda (1971), quien también cultivó este género con maestría y dijo al respecto: «si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa», en LEÓN FELIPE (2005), p. 17.

<sup>16</sup> BERNARD (1959), pp. 439-440.

<sup>17</sup> RUIZ CASANOVA (1999), p. 261.

<sup>18</sup> BERNARD (1959), pp. 443 y ss.

<sup>19</sup> LEÓN FELIPE (2005), p. 25.

mar parte de «una entidad literaria superior», como *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, o *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez.

Obviaremos esta tercera categoría, que se aleja de los poemas de Sánchez Robayna, y nos centraremos en las dos primeras. El «poème formel» (o «poema en prosa “discursivo”») suele tener un estilo narrativo y una extensión más larga que el «poème-illumination». Se diferencia del microrrelato en la voluntad poética y la presencia de elementos retóricos y estilísticos que lo enlazan con la lírica, entre los que Bernard incluye la metáfora (los elementos del poema se comparan con otros del mundo exterior), la repetición, la organización rítmica y la circularidad. No obstante, como esperamos ilustrar en las siguientes páginas, consideramos que dichos recursos estilísticos no son privativos del poema en prosa de corte baudelaireano, pues también sirven para dar simbolismo a la segunda clase de poemas en prosa.

El «poème-illumination» (o «poema en prosa “puro”») es el poema breve, detenido, que filtra una experiencia y la trasciende, alejándola de las relaciones lógicas externas al poema, que «rompt avec toutes les formes de la durée: le temps, l'espace, le raisonnement logique»<sup>20</sup>. Esto no quiere decir que carezca de lógica, sino que crea una nueva y particular, próxima a la de los sueños o las visiones (es el poema en prosa que Todorov asocia más directamente con el carácter «presentativo») y aporta una impresión de choque, de punto luminoso. De ahí que se denomine *illumination*, en honor a la obra de Rimbaud. Debido a la voluntad creadora, dichos poemas no se apoyan en la metáfora ni en la comparación, sino en la metonimia: «[they] do not create a world of correspondences»<sup>21</sup>. Es decir, no tienen un equivalente claro fuera del poema, sino que provocan una sensación de oscura extrañeza, de «incomprensión».

En nuestra opinión, los poemas en prosa de Sánchez Robayna (en especial los del poemario *Tinta*), además de presentar ecos de creadores tan diversos como Góngora y Jliébnikov,

<sup>20</sup> BERNARD (1959), p. 443.

<sup>21</sup> TODOROV (1983), p. 71.

están muy influidos por Mallarmé y otros simbolistas, y en su mayoría pertenecen a la categoría de *illumination*. Lo mismo ocurre con los poemas compuestos por José Ángel Valente y Ángel Crespo, cuyo modelo de poesía en prosa era, para Sánchez Robayna<sup>22</sup> «el que, desde Aloysius Bertrand hasta Max Jacob o Pierre Reverdy, pasando por Rimbaud [...], llena todo un siglo de modernidad». No obstante, nos gustaría apuntar también el acercamiento al estilo baudelaireano de otras composiciones en prosa posteriores de Sánchez Robayna (como las incluidas en *Fuego blanco*), de carácter más narrativo.

## 2. EL POEMA EN PROSA PARA SÁNCHEZ ROBAYNA

A lo largo de su trayectoria literaria, el poeta canario ha reflexionado acerca de su propia poética y del fenómeno del poema en prosa, tal como se refleja en sus obras ensayísticas *La luz negra* (1985) y *Deseo, imagen, lugar de la palabra* (2008), además de en sus análisis sobre Mallarmé, Góngora y especialmente en el dedicado al poema en prosa en Ángel Crespo (2000). Esta doble vertiente del autor nos ha llevado a tener en cuenta tanto lo dicho por Sánchez Robayna en sus ensayos como lo que se desprende del sujeto poético de sus poemas en prosa.

En su artículo «Ángel Crespo y el poema en prosa», Sánchez Robayna<sup>23</sup> insiste en que este «género o subgénero peculiar de poema lírico»<sup>24</sup> tiene «un tronque directo con las raíces de la modernidad poética», pues permite dar salida a las preocupaciones y búsquedas esenciales contemporáneas que quedaban constreñidas por el poema en verso. Asimismo, Sánchez Robayna considera el poema en prosa un «lenguaje de síntesis» que une destrucción y creación, dicotomía que recoge la división de Suzanne Bernard<sup>25</sup> de los polos opuestos que operan en el poe-

<sup>22</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000) p. 138.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>24</sup> Su visión del poema en prosa contrasta con la de GIL DE BIEDMA (1994), p. 331, para quien, en España «esa forma literaria no acaba de presentarse en cuanto tal, no acaba de adquirir autonomía de género».

<sup>25</sup> BERNARD (1959), p. 444.

ma en prosa: «l'organization artistique, l'anarchie destructrice». Según el poeta canario<sup>26</sup>, la creación y la destrucción establecen un diálogo en Ángel Crespo<sup>27</sup>, ya que sus poemas crean un lenguaje a la vez que destruyen las formas convencionales que encarna.

Sánchez Robayna, muy interesado en las distintas artes, no podía pasar por alto la relación entre esta modalidad poética y la pintura, en especial el cubismo europeo y el cubo-futurismo ruso de Kasimir Malévich o Natalia Goncharova. Para Sánchez Robayna, las «pistas» dadas en el poema sobre la estampa o la iluminación evocada pueden interpretarse como pinceladas en apariencia inconexas pero que, contempladas de lejos y en conjunto, evocan una realidad muchas veces poliédrica. Tampoco podía obviar la importancia que tuvo el poema en prosa para la corriente simbolista, que Sánchez Robayna<sup>28</sup> relaciona con la «matriz romántica de la modernidad», pues este movimiento literario explota las posibilidades de la imagen mejor que ningún otro.

Además de la imagen visual, encontramos en Sánchez Robayna una potente imagen auditiva, si se nos permite la expresión, que lleva a «las palabras a la materialidad rítmica, como si su carnalidad fuese el reflejo o el doble de la materialidad misma del mundo»<sup>29</sup>, fenómeno que observa en su admirado Mallarmé, «para quien la Idea se transformó en un ser carnal y, al mismo tiempo, en música»<sup>30</sup>. Como veremos en el análisis posterior, la vista y el oído, la pintura y la música, adoptan muchas formas en Sánchez Robayna y acaban fundiéndose en una especie de sinestesia, que se relaciona con la «aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento

<sup>26</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), p. 128.

<sup>27</sup> Este diálogo puede extrapolarse a la obra de Sánchez Robayna, pues entre los fundamentos de su poesía está, como él mismo apunta, «la pregunta por la palabra» –(2008), p. 332–, entendida tanto de forma literal (la propia palabra pregunta) como metafórica (qué significan las palabras y los silencios que quedan entre ellas).

<sup>28</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), p. 130.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2008), p. 317.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 328.

en sentimiento» que, según T.S. Eliot<sup>31</sup> llegó con la recuperación moderna de los poetas metafísicos.

En esencia, el poeta canario acepta la división entre los dos grandes tipos de poemas en prosa que para Bernard ejemplificaban Baudelaire y Rimbaud, y califica al «poème formel» de «discursivo», «descriptivo y narrativo», y al «poème-illumination» de «epifánico», «una “iluminación” fundada en la imagen y en la intransitividad de la palabra»<sup>32</sup>. Sin embargo, resulta interesante que el poeta no comparta la idea generalizada de la intencionalidad del autor como rasgo imprescindible para que una composición se considere poema en prosa, «puesto que hay numerosos casos en que no ha existido esa intencionalidad [...] sino la más radical libertad expresiva, a la hora de escribir lo que sólo a posteriori podremos interpretar y clasificar desde el punto de vista de las categorías literarias»<sup>33</sup>. Con esta explicación pretende insistir en que la aproximación al género se haga sin intención prescriptiva, contemplando la versatilidad de un tipo de poesía tan heterogéneo como los poetas que lo practican, que permite unir «la expresión y la visión sintético-analógica de la poesía en el marco tradicionalmente analítico-discursivo de la prosa»<sup>34</sup>.

De entre los poetas que han cultivado este género en nuestro país, Sánchez Robayna destaca el papel de Juan Ramón Jiménez, con su *Diario de un poeta recién casado* y en especial su obra *Espacio* (en opinión de Robayna<sup>35</sup>, «máximo exponente, a mi juicio, del poema en prosa en español»). Según el autor canario, «la ruptura con el verso, iniciada en el *Diario*, significaba una nueva perspectiva de su obra; el poema en prosa era la *otra cara*, la otra posibilidad de la poesía moderna desde Baudelaire y Rimbaud; era el *otro costado*». Y añade acerca de la modernidad de *Espacio*: «un poema cuya proposición es la proposición central de la poesía moderna, un poema cuyo mo-

<sup>31</sup> Recogido en SÁNCHEZ ROBAYNA (2008), p. 319.

<sup>32</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), pp. 133 y 139.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), p. 132.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 135.

tivo es la propia escritura»<sup>36</sup>, como veremos, también uno de los temas recurrentes en Robayna.

Además de a Juan Ramón Jiménez, nuestro poeta elogia a Luis Cernuda, con *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano*, más próximo al poema baudelaireano; a José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald; y, por supuesto, a Ángel Crespo. A propósito de Crespo señala Robayna<sup>37</sup> que, a pesar de no haber cultivado mucho el poema en prosa, «la significación de esos textos compensa con creces la desproporción». Para Crespo, igual que para Sánchez Robayna, el verso se vuelve insuficiente para plasmar ciertas sensaciones y reflexiones poéticas, frente a lo cual, la libertad formal de la prosa permite «la irrupción y el estallido de la imagen», «la síntesis visionaria». En ese contexto, la palabra, el signo, «llega entonces a ser iluminador y a anunciar un conocimiento de lo impensable»<sup>38</sup>.

## 2.1. Desde *Tinta* (1981) hasta *La sombra y la apariencia* (2010)

De todos sus poemarios, *Tinta* es el que agrupa un mayor número de poemas en prosa de Sánchez Robayna. El libro está dividido en dos partes, «Lectura» y «Tinta», y también en dos tipos de composición poética: la primera parte consta de cuatro ejemplos de poesía espacialista cercanos a Mallarmé<sup>39</sup>, y la segunda, mucho más extensa, está compuesta por veinticinco poemas, casi todos ellos escritos en prosa.

No obstante, la afinidad de Robayna hacia el género del poema en prosa no puede circunscribirse a una única etapa de su poesía, sino que aflora, con mayor o menor intensidad, a lo largo de toda su carrera poética. Así, su más reciente poemario,

<sup>36</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1985), p. 52.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), p. 137.

<sup>38</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2004), p. 430.

<sup>39</sup> A propósito de la influencia del poeta simbolista en Sánchez Robayna, Pilar Gómez Bedate dice en su epílogo a *Cien años de Mallarmé* (1998), p. 198: «su lección está presente en toda obra que tenga de la poesía una noción religiosa y que (o que) se plantee la depuración del lenguaje, [...] entre quienes es imprescindible señalar a Andrés Sánchez Robayna –gran mallarmeano también como estudioso–».

*La sombra y la apariencia* (2010), también está salpicado de poemas en prosa, como «La latencia sin fin de todo nombre» y «El lugar del zunzún». La diferencia estriba en que dichos poemas en prosa no conforman una unidad compacta como la sección «Tinta», sino que, entremezclados con los poemas en verso, corroboran la idea de que, para Sánchez Robayna, verso y prosa no son más que dos manifestaciones posibles y combinables del espíritu poético.

No parece casualidad que sea precisamente en *Tinta*, con sus abundantes poemas en prosa, donde el autor se dedique de manera más explícita a la reflexión sobre el acto de escribir (unida a «Lectura», la palabra «Tinta» nos remite de forma casi inmediata a «Texto» o «Escritura») y a ese «gesto palimpsestico» al que aludía Haroldo de Campos<sup>40</sup>, que consiste en «Inscribir nuevas siglas en un espacio poblado de signos, proliferante». Mediante el uso del poema en prosa, Sánchez Robayna corrobora la idea de que la libertad formal y métrica acerca al autor a su ideolecto poético más que otras opciones poéticas.

Curiosamente, entre los pocos poemas de *Tinta* que combinan prosa y verso está el que da título al libro, dividido en tres secciones. Centrémonos en la última:

el cielo negro y su escritura blanca cerrados sobre el paseo de  
palmeras se vierten se tienden se escriben la arboleda tamiza el  
ruido de los claxons lejanos apagado sonido respuesta escrita en  
el tejido de la ventisca hendedura invisible

otro el texto que desconstruye y se agita y se enarca-  
cerca del rumor de los tilos  
la noche-  
la tinta-

A primera vista destaca la falta de puntuación y la disposición del poema en dos bloques diferenciados: el primero en prosa y el segundo (separado por una línea blanca) cercano al poema visual, en el que los elementos se suceden, unidos y separados por guiones largos que abren nuevas posibilidades de significado. Como dice Mallarmé en el prefacio a *Un coup de dés*:

<sup>40</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2000), p. 3.

«Los “blancos”, en efecto, asumen importancia, impresionan de entrada»<sup>41</sup>, y junto con el fluir de las palabras del primer bloque, crean la sensación onírica propia de los poemas-iluminación. El poema comienza con una primera imagen que introduce dos asociaciones generadas por la palabra «Tinta»: la escritura y la negrura de la noche («el cielo negro y su escritura blanca»), idea reforzada por los dos sintagmas que cierran el poema («la noche- / la tinta-»), un recurso muy frecuente en los poemas en prosa. Con dicha imagen, Robayna invierte la metáfora de Mallarmé «l’homme poursuit noir sur blanc», convertida aquí en blanco (la escritura) sobre negro (el cielo).

Cielo y escritura se vuelven dinámicos y casi líquidos en una remisión a la tinta gracias a la enumeración trimembre «se vierten se tienden se escriben». Al mismo tiempo, su abstracción se contrapone a las alusiones a elementos físicos («el paseo de palmeras», «la arboleda»), y sonoros («el ruido de los claxons lejanos apagado sonido»), que, en un juego de trasposiciones, acaban remitiendo también a la escritura, esta vez invisible: «respuesta escrita en el tejido de la ventisca hendedura invisible». El nexos entre la primera parte en prosa y los cuatro versos que cierran el poema recae precisamente en la repetición de la estructura de tres verbos «desconstruye y se agita y se enarca», ahora unidos por la conjunción que los acelera y acentúa el movimiento, así como por el «rumor de los tilos», que remite a la arboleda que «tamiza el ruido», en una bella transformación del sonido en materia granulosa capaz de filtrarse por el tamiz de los árboles.

Este ejemplo sirve para ilustrar los poemas en prosa «puros» que predominan en *Tinta*, en los cuales basaremos principalmente nuestro análisis. De todos modos, nos parece apropiado referirnos también a los otros poemas en prosa de Sánchez Robayna, incluidos dentro de *Fuego blanco* (1989-1991): «El resplandor», «Fuego blanco», «Pájaro», «El deseo» y «La rama». Como veremos, algunos de esos poemas, escritos casi diez años después que el resto, tienen una disposición más narrativa que los acerca al «poème formel». No en vano pertenecen a una eta-

<sup>41</sup> Traducción de Cintio Vitier incluida en *Cien años de Mallarmé* (1998).

pa de la creación de Robayna en la que el componente espacial ha sido sustituido por el temporal (propio de la narración), en una especie de guiño a las obras de Juan Ramón Jiménez, «Espacio» y «Tiempo». Aunque por supuesto, no debemos pensar que el paso de una fase a otra es nítido ni excluyente, pues para Robayna, «la *evolución* no ha de dibujar por necesidad una línea recta, que es para algunos la única “congruencia” posible»<sup>42</sup>. Ambas fases son más bien componentes de una experiencia global en la que el autor se mueve, recurriendo a unos temas y estilos u otros según lo juzgue necesario<sup>43</sup>.

### 3. EXPERIENCIA VISUAL Y AUDITIVA PLASMADA EN EL POEMA EN PROSA

Cuando leemos un poema en prosa de Sánchez Robayna solemos hallarnos ante una estampa «visionaria», un fognazo atemporal, lo que Mariano de Santa Ana, recogiendo las palabras de Sánchez Robayna en su entrevista al autor<sup>44</sup> denomina la «“palabra en el espacio” marcada por el legado de Mallarmé». Precisamente a Mallarmé y a otros simbolistas debemos esta concepción de la poesía como iluminación, como visión que trasciende lo real y lo sensorial y se adentra en lo *surreal*, en el sentido etimológico de la palabra. Es como si Sánchez Robayna se uniera al deseo de Juan Ramón Jiménez de crear un poema en prosa «sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesivas, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia»<sup>45</sup>.

Lo que nos ofrece Sánchez Robayna no son retazos de realidad, sino imágenes poliédricas filtradas por el recuerdo: «Las

<sup>42</sup> De la entrevista realizada a Andrés Sánchez Robayna por Rafael-José Díaz (1995) para la revista *Poesía en el Campus*, núm. 31, dedicado en exclusiva al estudio del poeta canario. La cursiva de esta y las demás citas pertenece al original.

<sup>43</sup> Por ejemplo, el titulado «La rama» es un auténtico poema-iluminación de resonancias metafísicas: «Mírala. Bajo las circunvoluciones de los días, la rama simplemente está, entregada a la conjugación de los aires y a la metamorfosis de los cielos».

<sup>44</sup> SANTA ANA (2002), p. 37.

<sup>45</sup> JIMÉNEZ (1954), en RUIZ CASANOVA (1999), p. 267.

palabras reconstruyen no los hechos, sino su memoria»<sup>46</sup>. Y esa memoria de fronteras difusas, que «registra de forma aleatoria los acontecimientos y los pensamientos», sin duda está conectada con el sueño, lo onírico, algo que podríamos considerar una suerte de *memoria inventada*, que recrea sonidos e imágenes sin referente en el mundo externo al poema. Veamos este fenómeno en el poema «Miríada»:

Desde el balcón nocturno allá abajo los fuegos de artificio retienen la implosión de la noche latiendo sobre el ojo que escucha la tinta estentórea que mancha la noche y que sube al balcón suspendido latiendo a tientas para la evanescencia de una noche más negra rumor y llamaradas de instantáneo rocío nocherniego allá abajo las cintas y sus círculos rubros bullen en llamas fluyen en sílabas que escriben la noche tintineo y rocío de luz desde el balcón volado sobre la noche de volcadas vocales y gotas entintadas sílabas verdinegras cintas de luz estelas súbitas estrellas en círculos rubrican sobre círculos rojos el ojo en un racimo de miradas hendidas en un dédalo luces noctámbulas sílabas deambulantes dedaluz y mirada sucumben en sus súbitos cubos

Lo que empieza como una estampa real vista «Desde el balcón nocturno» se escapa enseguida del plano de lo existente con la personificación de los fuegos artificiales, que «retienen la implosión de la noche latiendo» y, con su explosión de color («la tinta estentórea que mancha la noche»), lo llenan todo con «las cintas y sus círculos rubros». Ese «ojo que escucha» –sinestesia que da subtítulo a nuestro trabajo–, percibe la contraposición entre la noche cerrada («una noche más negra») y la vistosidad de los fuegos de artificio («rumor y llamaradas de instantáneo rocío», «bullen en llamas», «cintas de luz»), que nos recuerdan al «mer de flammes et de fumée au ciel» de Rimbaud («Mauvais sang») y, en un juego simbolista, se convierten en tinta que escribe «sílabas verdinegras» y «volcadas vocales». Ésta no es la única aliteración del poema, en el que con frecuencia las palabras se combinan por su sonoridad («círculos rojos el ojo»), a expensas del significado, creando imágenes imposibles, como la que cierra el poema: «sucumben en sus súbitos cubos».

<sup>46</sup> SANTA ANA (2002), p. 38.

Por último, nos gustaría comentar las asociaciones creativas de Sánchez Robayna, como «rocío nocherniego», que funde el rocío, asociado a la mañana y lo virginal, con «nocherniego», por definición referido a quien anda de noche. La unión de conceptos lo lleva en ocasiones a unir físicamente las palabras, como el «dédalo de luz» convertido en «dedaluz» dentro de este poema, o los «ojos labilascivos» (mezcla de «lábiles» y «lascivos») del poema que empieza «La muchacha recorre el camino de piedra laja filosa...»<sup>47</sup>, al más puro estilo de James Joyce. Resulta interesante que el poeta canario abordara también el tema de los «experimentos lingüísticos de Joyce» en su artículo «Borges y Joyce»<sup>48</sup>, donde rebatía la opinión de Borges de que el español no admitía tanta creatividad compositiva como el francés, para lo cual daba ejemplos que iban desde Quevedo o Góngora hasta Gracián y Cervantes. Tal vez entre dichos ejemplos habrían podido incluirse algunos del propio Sánchez Robayna.

Volviendo al breve poema «Miríada», diremos que encierra varias de las categorías visuales y auditivas detalladas en el siguiente apartado. En concreto, denota la extrañeza que puede provocar la «materia» de las palabras (falta de puntuación, léxico creativo como «dedaluz»), la alusión a un referente real (los fuegos de artificio), las connotaciones plásticas y cromáticas («sílabas verdinegras», «círculos rojos») y el contenido simbólico («sus círculos rubros bullen en llamas fluyen en sílabas que escriben la noche»). Además, apreciamos la sonoridad de las propias palabras (aliteraciones y juegos fónicos) y la alusión a sonidos y música («la tinta estentórea», «tintineo y rocío de luz»). Por supuesto, el poema encierra también otras constantes de la poesía de Robayna, que exceden a nuestro análisis, pues el poeta canario busca siempre una unidad<sup>49</sup> poética, como asegu-

<sup>47</sup> Incluido en *En el cuerpo del mundo*, (2004), p. 121.

<sup>48</sup> *Ínsula*, 437: 1 y 12 (abril de 1983).

<sup>49</sup> «Unidad» se titula precisamente el primer poema en prosa de *Tinta*, donde, junto a enumeraciones que mezclan lo visible y lo invisible («sacos, un círculo de piedras, el sol de las seis, la perfecta inmovilidad»), encontramos «los ojos amarillos del gato negro» y la admirable imagen siguiente, en la que se invierten los papeles entre el gato y el sol, y se concentra toda la fuerza del simbolismo: «En los ojos del gato el sol sestea».

ra en una entrevista: «la escultura o la pintura o la música que más me conmueven son aquellas que, como la poesía, aparecen como llevadas por una especie de sentimiento litúrgico, un sentimiento unitivo»<sup>50</sup>.

#### 4. LA IMAGEN DE LA PALABRA

Al hablar de «la imagen de la palabra» nos referimos tanto a la imagen «física» y plástica de los propios términos dispuestos en el poema como a la potente imagen «espacial» (real o imposible) y simbólica evocada por el significado de las palabras.

En nuestra opinión, estas dos aproximaciones dispares a la naturaleza de la palabra –como signo autónomo y material cuyo poder «se antepone a los ojos del lector por encima de los significados inmediatos y mediatos»<sup>51</sup> y como poderosa evocación de una escena, que surge del «deseo del espacio, o redescubrimiento del lugar»<sup>52</sup>– no son contradictorias ni excluyentes. Pertenecen a un continuo que, como detallaremos a continuación, va desde la imagen más concreta y material de los signos lingüísticos hasta la imagen más abstracta de lo invisible, de connotaciones metafísicas.

##### 4.1. *La materialidad del poema*

Incluimos en esta categoría los poemas en prosa que juegan con el componente visual del poema y otorgan a la materialidad de las palabras mismas y a su combinación una importancia capital, sacrificando el significado cuando es preciso, en un particular homenaje a *Un coup de dés* de Mallarmé. Como veremos, lo que Jaime Moreno<sup>53</sup> afirma en su prólogo a la traducción de *Variaciones sobre un tema* («La escritura mallarmeana está respunteada por el silencio; el poeta exige al lector pausas im-

<sup>50</sup> DÍAZ (1995), p. 6.

<sup>51</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1985), p. 87.

<sup>52</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2004), p. 434.

<sup>53</sup> MORENO (1998), p. 26.

previstas, impone ritmos que escanden su línea [...]: una sola cláusula puede leerse de diferentes maneras») puede aplicarse a estos poemas experimentales del poeta canario, que ve la escritura como combinación de palabras y silencios. Al respecto nos dice Robayna en su artículo «El texto y su negativo»<sup>54</sup>: «Escribir sería una proposición no siempre, entonces, relacionada con una gestión activa, visible, gestual de signos en la página, ya que la decisión de *no escribir* deja lugar a una ausencia de texto que es la definición inversa del texto mismo, de la presencia de texto», reflexión que relaciona con lo escrito por Maurice Blanchot: «Hay dos escrituras, una blanca y otra negra». A este grupo de poemas visuales pertenecen, entre otros, «Escrito / sobre el tejido del aire nocturno...», «La luz / un paso / maduro / sobre la arena y su himno oído...», y los dos poemas en prosa que reproducimos a continuación, que «delinean en la página figuras gráficas, estilizados dibujos de clara reminiscencia mallarmeana, como si su autor buscara convertirse en una especie de Cummings puesto del revés»<sup>55</sup>.

## II

### *A Jacques Roubaud*

Sordos nombres cobertura del blanco sobre el pensamiento  
sobre el lenguaje que traduce sobre el silencio quebrado que  
traduce bajo la quebradura del lenguaje (nombres) (inmóviles)  
(tenso surco invisible del viento cruzado por el automóvil sobre  
la avenida)  
(rasgados silencio y lenguaje bajo la noche sin nombres) (palme-  
ras oscuras de la noche de focos de centellas de brisa de sopro  
por la avenida norte de la ciudad en el coche que cruza)

transcrito

sobrescrito

veladura cobertura del blanco

la noche

escrita y desleída sobre el blanco

<sup>54</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1985), p. 125.

<sup>55</sup> TALENS (1999), p. 251.

Este poema, dedicado al poeta experimental y matemático francés Jacques Roubaud, es un buen ejemplo de la dualidad de la poesía moderna a la que se refería Bernard, lograda al yuxtaponer dos planos diferentes: el de la realidad prosaica («palmeras oscuras», «avenida norte de la ciudad») y el de la abstracción del lenguaje y el pensamiento («sordos nombres», «sobre el pensamiento», «tenso surco invisible»), una dicotomía acentuada por los fragmentos entre paréntesis, que parecen filtrarse en el pensamiento «principal» y cruzarse con él como el propio «automóvil sobre la avenida». En este poema se cumple lo apuntado por Mainer<sup>56</sup> a propósito de la poesía de Robayna: «la convicción radical de que el lenguaje podía ser, además de un instrumento, una autorreferencia». Observamos también la mezcla de poema en prosa continuo (sin puntuación) con un poema visual que recoge los conceptos de la primera parte y salpica con ellos la página, a la manera de Mallarmé.

Asimismo, destacan las anáforas trimembres («sobre el pensamiento sobre el lenguaje [...] sobre el silencio») que crean una especie de secuencia, la encadenación de sintagmas preposicionales en los que se invierte el orden lógico («de la noche de focos de centellas de brisa de soplo» en lugar de «focos de la noche» o «soplo de brisa»), y la repetición del verbo «traduce» (otra de las ocupaciones del poeta canario), que vincula las acciones y las vuelve recíprocas mediante la oposición nominal (lenguaje / silencio) y preposicional (sobre / bajo), así como con las palabras derivadas de la misma raíz (quebrado / quebradura): «el lenguaje que traduce sobre el silencio quebrado que traduce bajo la quebradura del lenguaje». Esta fijación por el lenguaje («transcrito», «sobrescrito») se repite al final del poema: «escrita y desleída sobre el blanco»<sup>57</sup>, donde destaca el

<sup>56</sup> MAINER (1995), p. 10.

<sup>57</sup> Relacionado con la reflexión de Robayna, (1985) p. 121, en el artículo «Leer, esa práctica» (incluido en *La luz negra*): «lectura y escritura no constituyen más que formas de una sola realidad o de lo que es, en suma, una realidad dual». Para Jenaro Talens, (1999), p. 250, esta es la mayor originalidad de Robayna en su aproximación al acto de «leer»: «su voluntad constante, no tanto de “desentrañar” el sentido del mundo, cuando de “construirlo” como resultado de una mirada».

neologismo «desleída» (otro ejemplo de la creatividad lingüística de Sánchez Robayna, de herencia joyceana), cuyas múltiples resonancias están presentes en varios de sus poemas. Por una parte, el término nos remite a «leer» y «desleer», como si la acción pudiese anularse igual que «decir» y «desdecir», y por otra parte, recuerda al verbo «desleír», con el que compartiría participio, de modo que «la noche / escrita y desleída sobre el blanco» sería también «desmenuzada», «disuelta». El segundo sentido de «desleída» se relacionaría con la otra constante del poema: las alusiones a la pintura («veladura», «cobertura del blanco»), un fenómeno que comentaremos con detalle más adelante. Desde esa perspectiva, la noche (el negro) se mezclaría en la paleta con el blanco en un sentido plástico, dando, a partir de los dos contrarios (la ausencia de color y la unión de todos ellos), el color intermedio, el gris.

En el siguiente poema elegido, la visualidad de las palabras se convierte en «fisicalidad» ya desde la primera palabra, que nos introduce con presión en él.

Hendedura con nombre de aspa arco nocturno que se cierra  
 pliegue nocturno que llama con signos hendidos nuca curva-  
 tura  
 del brazo que se curva sobre el vientre con el codo apoyado en  
 algún lugar tenso de la noche cuerpo todo vientre brazo codo  
 apoyado nuca agitada vientre que bracea zarandeado erguido  
 bajo la lengua que lo lee

«Hendedura con nombre de aspa...» es un poema erótico en la línea del Mallarmé más baudelaireano (pensemos en «Une négresse par le démon secouée...», que recoge una imagen del sexo femenino). Alrededor de esa «aspa» se articulan casi todas las imágenes del poema. Asimismo, destaca el campo semántico de las partes del cuerpo (nuca, brazo, vientre, codo...), que remiten al título de la *Obra poética, 1970-2002* de Robayna: *En el cuerpo del mundo* (2004) y crean una unidad, acentuada por el sustantivo «todo», entre el «cuerpo» y la enumeración «vientre brazo codo». Asimismo, la composición del poema y la selección verbal («se cierra», «bracea», «zarandeado», «erguido») acentúan el movimiento, y percibimos la «hendedura» de los

«signos hendidos» mediante la ruptura de la palabra «curva- / tura» justo debajo de la expresión «pliegue nocturno». Gracias a este recurso visualizamos la «curva- / tura / del brazo que se curva», reforzada por la repetición léxica, y casi nos sentimos tentados a colocarlo «sobre el vientre». No obstante, como tantas veces en Robayna, la descripción física se vuelve imposible de inmediato, pues el codo (sinónimo de la curvatura del brazo) se apoya «en algún lugar tenso de la noche», creando de nuevo una imagen simbolista.

Por último, merece la pena comentar la metonimia del «vientre que bracea», donde se ha convertido en verbo el «brazo codo» y se ha personificado el omnipresente «vientre» en movimiento (cuyos braceos remitirían de nuevo al «nombre de aspa»), así como el juego con la palabra polisémica «lengua». Lo que en un principio parece describir otra parte del cuerpo («erguido / bajo la lengua») se asocia después con el lenguaje mediante la introducción del verbo «leer», en una nueva transposición de capacidades: «bajo la lengua que lo lee». Esta lengua-lenguaje lee tanto el «vientre que bracea zarandeado» como el propio poema, reflexión metalingüística frecuente en Sánchez Robayna.

#### 4.2. *La imagen real evocada*

El fenómeno de la insularidad y el influjo de su procedencia canaria están muy presentes en la poesía de Sánchez Robayna<sup>58</sup>. No obstante, la continua alusión a elementos naturales (por ejemplo: «Nísperos y estramonio cernícalos cernidos sobre el cráter») y fabricados por el hombre («en la tela de cubos verdes rojos») adquiere siempre, como veremos, una dimensión superior; pues para Robayna «la poesía dice el mundo y *es* el mundo, nos habla de lo real y *es* lo real»<sup>59</sup>. A menudo, la realidad queda superada por sinestesias inesperadas, como la que cierra ese mismo poema. Además, el hecho de repetir en orden inverso los

<sup>58</sup> Obsérvense los títulos de algunos de sus poemarios: *La roca*, *Palmas sobre la losa fría* o *El libro, tras la duna*.

<sup>59</sup> DÍAZ (1995), p. 6.

dos primeros términos del poema crea una sensación circular, un recurso que Bernard<sup>60</sup> restringía al «poème formel» («repri-se en place finale de la phrase du début»), pero empleado aquí para un poema absolutamente «illumination», que termina con una imagen imposible: «donde el sol tañe azules estramonios y nísperos».

Veamos otro poema inspirado en un objeto real que acaba convertido en puro simbolismo. Se titula «El vaso de agua» y está dedicado al poeta y filósofo mexicano de origen catalán Ramon Xirau:

El vaso no es una medida. El vaso en pleno mediodía. El vaso es de un cristal ligero, muy delgado, delicadeza medida, estancia bajo el sol. El vaso de agua es un ensayo de quietud.

El sol bebe con un sorbo invisible. El sol sin uñas, quieto y rasgado.

El vaso está en reposo bajo el sol. Y bajo la mirada, erguido y soleado. El vaso es la mirada. El vaso quieto bajo el sol rasgado. Todo sucede en una ausencia. El vaso de agua estaba. Pero puedo dejar de pensar en lo que miro o escucho. Puedo dejar de decir lo que miro o escucho. Sólo existe la verja de hierro recorrida por flores perezosas, el aire quieto, la terraza a esta hora crecida y plena.

El sol confluye aquí y allá, y presencia y ausencia son formas giratorias. En la terraza del sol quieto y vacío una hoja dibuja su sombra y ésta le devuelve su presencia, y la luz entra y sale del vaso de agua abatido por sombras dispersas, y el sol busca pulsar cada cosa, y todo le devuelve su ser –y cuando se detiene sobre el vaso, luz recta y presencia obediente, el vaso no echa sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud.

Lo que empieza siendo una descripción física del vaso («El vaso no es una medida. [...] El vaso es de un cristal ligero, muy delgado»), marcada por la repetición del sujeto en las cuatro primeras frases y por la utilización de «medida» como sustantivo y adjetivo («una medida», «delicadeza medida»), se convierte de pronto en una imagen simbolista casi a modo de sentencia: «El vaso de agua es un ensayo de quietud», «El vaso es la mirada». La oscuridad de esas identificaciones, «la

<sup>60</sup> BERNARD (1959), p. 451.

opacidad del lenguaje poético» en palabras de Robayna<sup>61</sup>, nos recuerda una vez más a Mallarmé: «Hablar tiene que ver con la realidad de las cosas sólo comercialmente: en literatura, basta con hacer una alusión a ello o sustraer la cualidad de las cosas que incorporará alguna idea»<sup>62</sup>.

En el siguiente párrafo el sujeto es el sol (secuencia alterna que se repite en todo el poema y que le da cohesión) que, como un gato manso e indefenso («sin uñas, quieto y rasgado»), «bebe un sorbo invisible». La contraposición entre el vaso y el sol se relaciona con la dicotomía «presencia y ausencia», términos repetidos en el poema, que Sánchez Robayna identifica con «formas giratorias» –lo cual alude a su circularidad, tal vez a su sentido complementario–, así como con el contraste entre la hoja que «dibuja su sombra» (que a su vez, a modo de ofrenda, «le devuelve su presencia»), y el vaso que «no echa sombra alguna». Esta falta de sombra, es decir, de corporeidad (existencia), contrasta con el verbo presencial por antonomasia «El vaso de agua estaba» y refuerza la frase central del poema: «Todo sucede en una ausencia». Tal como apunta Terry<sup>63</sup>, «todo esto queda visto a través de la calidad peculiar de la luz insular», otro tema recurrente en Robayna, aunque, al mismo tiempo, esa luz disuelve y anula la realidad<sup>64</sup>.

Este poema en prosa nos interesa también por otro motivo. En él queda patente la reflexión metapoética de Robayna, quien es consciente de que el sujeto poético va construyendo el poema: «Pero puedo dejar de pensar en lo que miro o escucho. Puedo dejar de decir lo que miro o escucho». Obsérvese la alusión a las dos actividades sensoriales en las que centramos nuestro análisis («lo que miro o escucho»), asociadas a dos

<sup>61</sup> En TERRY, (2002), p. 42.

<sup>62</sup> MALLARMÉ (1998 [1895]), p. 65.

<sup>63</sup> TERRY (2002), p. 85.

<sup>64</sup> El símbolo de la luz reaparece en el último poemario de Sánchez Robayna (2010), en cuyo poema en prosa «Y de qué mal habrías de protegerme tú», dedicado a las figurillas-amuleto de mármol de la cultura cicládica que debían proteger al muerto en su viaje al más allá, es identificada con su contrario (la oscuridad, la muerte) en un juego de ambivalencias: «Protégeme del ácido del tiempo, ya que no de la tumba, tu oscuridad, tu luz». Así, la luz del amuleto alumbrará el camino del difunto en la oscuridad de la tumba.

actividades intelectuales, que son lo único que varía en las dos frases: «pensar» y «decir». También es interesante la afirmación del carácter voluntario de su creación a través de la perífrasis que introduce ambos términos de esta secuencia bimembre: «Puedo dejar de...». Así queda patente la libertad que otorga al pensamiento la libertad formal, mucho mayor en el poema en prosa. Si comparamos este poema con otro de Robayna escrito en verso de igual título y temática (incluido en *La roca*), comprobaremos que el versificado, más breve, recoge las mismas imágenes simbolistas («el vaso no es una medida / sino su estancia solamente», «lo que reposa en él reposa / sin ser más cosa que mirada») pero no las reflexiones sobre el acto voluntario de la creación poética. Es como si en la concisión del verso no cupiese la abstracción de la metapoética.

#### 4.3. *Poemas nacidos de las artes plásticas*

Ya hemos apuntado que en la obra de Sánchez Robayna están muy presentes las artes plásticas, en especial la pintura<sup>65</sup>, entendida tanto desde su vertiente técnica y cromática (por ejemplo, en el poema «Miríada») como desde su plasmación en el lienzo, que sirve de inspiración al poeta. Así se aprecia en el poema «Sistema», que Sánchez Robayna dedica al poeta y ensayista cubano Severo Sarduy y que Jiménez Arribas<sup>66</sup> aporta además como ejemplo de la «filiación que el libro sugiere para con el estructuralismo».

El hilo de la tarde descansa sobre la hoja roja. Ved el otoño.  
Ved. Sobre la hoja ved el otoño. La hoja roja en que descansa  
el otoño, vedla. El hilo de la tarde descansa. Vedlo rojo.  
Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa. La

<sup>65</sup> Tanto es así que en la solapa de su último poemario *La sombra y la apariencia* (2010), se le compara con los pintores esencialistas en su manera de entender y plasmar el mundo: «Como Morandi o los pintores esencialistas a la manera de Cézanne, Sánchez Robayna encuentra en los objetos, en su perfil y en la luz que proyectan, en los estímulos que configuran un momento irrepetible, ocasión para explorar los signos de la naturaleza, las claves de lo real».

<sup>66</sup> JIMÉNEZ ARRIBAS (2004), p. 506.

hora indecisa como el lecho en que la hoja descansa. Digo: Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa; lo escribo y lo leo. Y lo desleo: preveo que hoja y hora pueden asociarse de otra forma, establecer una corriente: ved la hora como una hoja, en su descanso de otoño.

Vedla. Ved el hilo que va de hoja a hora. Vedlo en su otoño. Sobre la hoja ved el otoño. Ved. Hora roja en que descansa otoño, vedlo. El hilo de la tarde descansa.

Ved la hora roja.

El propio Sánchez Robayna ha explicado que este poema es un homenaje al artista norteamericano Mark Rothko, en concreto a su cuadro *Ochre and Red on Red*, que Terry<sup>67</sup> describe con detenimiento en su artículo «Andrés Sánchez Robayna o la palabra y el signo». Terry coincide con Haroldo de Campos<sup>68</sup> en que el poema tiene «un efecto palimpséstico», de capas superpuestas, que recuerdan las veladuras y ambigüedades que se observan al mirar con detenimiento el cuadro de Rothko. Esas ligeras variaciones se manifiestan en la transformación conceptual de «hoja» y «hora», lograda con un mínimo cambio fónico, así como en el horizonte que dibuja una línea fina en el lienzo («El hilo de la tarde descansa sobre la hoja roja»). Aquí, en una metonimia de la parte por el todo que contiene una fuerte aliteración, el bosque en otoño se convierte en «hoja roja».

Destaca asimismo el juego de repeticiones que sirve de exhortación continua al lector, a quien se le insta a hacer algo que normalmente es involuntario («Ved», en un guiño al «voici le simple boniment» de Mallarmé en «Le phénomène futur»), otorgando al verbo sensorial una intencionalidad nueva. La sucesión con elipsis «Ved el otoño. Ved. Sobre la hoja ved el otoño» (relacionado con el ocre del cuadro) se transforma en: «Ved la hora roja», en alusión al otro color predominante en la obra de Rothko, que crea una nueva imagen simbolista.

Para concluir, nos gustaría comentar la presencia del poeta en dos planos contrapuestos (interno y externo al poema).

<sup>67</sup> TERRY (2002), pp. 102-104.

<sup>68</sup> Poeta traducido por Robayna, a quien dedica su artículo «Una micrología de la elusión (la poesía de Heraldo de Campos)» y quien, a su vez, escribió el «Preliminar» a la obra *Tinta* (1981).

Tras la apreciación «Diríase que la hoja roja...», el yo poético se manifiesta en el poema con un verbo de dicción en primera persona que, a pesar de repetir léxicamente el anterior («Digo: *Diríase que la hoja roja...*»), le da una dimensión totalmente diferente, pues se sitúa fuera del poema, casi como un demiurgo que crea los objetos al nombrarlos. A continuación, Robayna introduce el binomio escritura-lectura que ya hemos comentado: «lo escribo y lo leo. Y lo desleo: preveo que *hoja* y *hora* pueden asociarse de otra forma». Dicha frase, que emplea el verbo «desleer»<sup>69</sup>, nos zambulle en lo que Hillis Miller llama el «momento lingüístico», «el momento en que un poema llama la atención en cierta manera a su propio medio»<sup>70</sup>. Asistimos sin quererlo al mecanismo creador de Robayna, a su establecimiento de conexiones fonéticas y semánticas entre «hora» y «hoja».

Este segundo término se repite al final de otro poema en prosa, dedicado a Eduardo Chillida: «en la hoja entre espacio y luz llenos de vacío suspendido que está en ninguna parte aquí varada sobre el lugar del aire que es lugar de encuentro de los encuentros de luzgar luzaire». El poema refleja el vacío y la materia que caracterizan las esculturas de Chillida y al mismo tiempo juega con el concepto mallarmeano de la nada con el oxímoron «llenos de vacío» y con el cambio de perspectiva. Si lo habitual es pensar que el aire rodea una escultura, en el poema de Sánchez Robayna la pieza está «Llena de aire opuesta al aire alzada sobre el aire suspendida bajo el aire que entra y sale», en una repetición introducida por distintos adjetivos de raíz verbal que dan sensación de movimiento, acentuado asimismo por los verbos contrapuestos («entra y sale»). Aunque son muchos los aspectos de este poema que podrían comentarse, nos detendremos únicamente en los extraños términos «luzgar luzaire», de ecos joyceanos o gongorinos, que cierran el poema y engloban tres elementos: luz, lugar y aire. Estos vocablos inventados ejemplifican la voluntad «presentativa» de Sánchez Robayna,

<sup>69</sup> A propósito de esta acción, dice Robayna: «Cuando escribir es *leer el texto del mundo* [...] la escritura se postula con un *borrar* o *tachar* lo leído, un ejercicio de desconstrucción del mundo», (1985), p. 126.

<sup>70</sup> TERRY (2002), p. 14.

un poeta receptivo que permite que el lenguaje sea creador por fidelidad a las exigencias o «necesidades» del propio lenguaje.

#### 4.4. *La imagen simbólica*

Ya hemos apuntado que la poesía de Sánchez Robayna arranca en parte del simbolismo, del que toma imágenes oníricas e imposibles y una gran libertad creativa, plasmada en las palabras de Mallarmé: «Para qué la maravilla de trasponer un hecho del natural en su casi desaparición vibratoria según el juego de la palabra, entretanto; si no es para que de él emane, sin la incomodidad de una próxima o concreta referencia, la noción pura»<sup>71</sup>. Cuando leemos los poemas en prosa de Robayna, en los que cielo y mar se confunden y los colores deslumbran a la vista, oímos también el eco del «Adieu» rimbaudiano: «Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie. Un grand vaisseau d'or, au-dessus de moi, agite ses pavillons multicolores sous les brises du matin».

Una sensación similar de bamboleo es la que obtenemos al leer el poema «El espejo de tinta» de Sánchez Robayna, acrecentada por la falta de puntuación y la presentación en bloque:

en el mar del papel la luz extinta llama a otro mar que anochece súbitamente  
nubes papel manchado hoja núbil del aire escritura del agua olalínea que escribe en la mancha de la luz que se extingue entre aves dormidas y rocas recortadas por la línea olalínea en que flotan estrellas antomedusas algas en espejo de agua olalínea aquí estuvo el bañista de lentitud sonora ahora está por espejo tan sólo la silueta contra olaluz de ausencia recortado en la arena sumergido en el agua que escribe hendido dibujado esculpido contra la roca negra roca mancha de tinta negro sobre negro ante el papel del mar que lee rocas manchas cangrejos que escriben otras líneas dentro debajo encima del horizonte de agua olalínea leída por pardelas puntuación de vigilia en la noche la tinta en la hoja del aire en el papel del cielo ya sin nubes de luz extinta la noche en su cuaderno de rocas y medusas cuaderno deshojado de olas líneas pardelas arenales leídos en el papel del mar

<sup>71</sup> MALLARMÉ (1998 [1895]), p. 70.

A una única escena real, marcada por un verbo en pretérito con leve tono narrativo («aquí estuvo el bañista de lentitud sonora»), se oponen en el poema decenas de imágenes atemporales en presente («llama», «escribe», «flotan») y en participio, que acentúan el carácter descriptivo (fogonazo momentáneo) del poema («dormidas», «recortadas», «sumergido»). Una vez más, el mar se convierte en papel («mar del papel») en el que «la luz extinta» (nótese también el juego de palabras con «el espejo de tinta» y la luz «ex tinta») «llama a otro mar», el de las palabras, en el que el agua escribe; un mar que, en una enumeración trimembre que remite a las artes plásticas, queda «hendido dibujado esculpido». El paralelismo se refuerza si comparamos el título («El espejo de tinta») con la expresión «en espejo de agua», que, en una correspondencia inevitable, acaban pareciéndonos sinónimos.

Todo el poema se mueve de manera ondulante entre el plano marítimo y el de la escritura, pues se establecen dos campos semánticos muy marcados («mar», «bañista», «agua», «algas», «cangrejos», frente a «escritura», «tinta», «hoja», «puntuación»), unidos por la repetición de la palabra inventada «olalínea», en la que confluyen los dos planos. También «en el mar del papel la luz extinta» funde ambos planos, ya que el adjetivo «extinta» se refiere tanto a la «luz extinguida», es decir, la noche, como a la luz que mana de la tinta, de la escritura. No obstante, Robayna va más allá en su afán de sorpresa y, en mitad del poema, cuando ya hemos incorporado «olalínea» a su idiolecto, introduce como un destello luminoso (de nuevo, la «iluminación») el término «olaluz», contra la que se dibuja la silueta del bañista ya desaparecido. De este modo, convierte la palabra *ola* en una especie de prefijo, que también, al ser recitado en voz alta, introduce la disyuntiva: «escritura del agua olalínea que escribe» o bien: «escritura del agua *o la* línea que escribe».

Cuesta desmenuzar el significado de «olalínea leída por pardelas puntuación de vigilia», pues la condensación simbólica es precisamente lo que el poeta busca con su acumulación de imágenes: las líneas blancas de espuma que forman las olas en una playa larga serían «leídas» (contempladas) desde el aire por las pardelas, aves que a su vez son como signos de puntuación

suspendidos (retomando una conocida imagen de Góngora). Tal como expone en el epílogo a *En el cuerpo del mundo*<sup>72</sup>: «La palabra posee desconocidos magnetismos. [...] El signo llega entonces a ser iluminador y a anunciar un *conocimiento de lo impensable*». Y este conocimiento implica aceptar las paradojas. Si en otro apartado veíamos cómo la «cobertura del blanco» poblaba el cielo nocturno, ahora tenemos en el poema «contra la roca negra roca mancha de tinta negro sobre negro», es decir, la negrura absoluta, y «mediante ese trazo [aparece] el emergente negro, la epifanía de lo oscuro»<sup>73</sup>.

#### 4.5. *La imagen de lo invisible*

Nos centraremos aquí en la imagen invisible, metafísica, que destilan algunos de los poemas en prosa de Andrés Sánchez Robayna, en especial los que integran *Fuego blanco* (1989-1991), libro que pertenece a su segunda etapa poética, inaugurada con *Palmas sobre la losa fría* (1989). En ella, el poeta da «un paso adelante hacia los dominios de lo místico [...], los intersticios que se hallan entre lo visible y lo invisible», tal como lo describe Rafael-José Díaz<sup>74</sup> en su entrevista a Sánchez Robayna. Esta quinta categoría vincularía a Sánchez Robayna con la poesía religiosa y mística, que tanto le interesaba<sup>75</sup>, y que el propio autor asocia con «un sentido sacramental de la práctica de la poesía [...] una suerte de *mysterium* milagrosamente traducido en la palabra»<sup>76</sup>, a modo de encarnación. En esta línea se encuentran los poemas en prosa «Pájaro» («Se hizo carne en el aire») y «El resplandor», que reproduce casi una experiencia mística, presentada como un recuerdo<sup>77</sup>: «El cielo, herido. / Los

<sup>72</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2004), p. 430.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>74</sup> DÍAZ (1995), p. 4.

<sup>75</sup> Recordemos que Sánchez Robayna es autor del estudio *Para leer «Primer sueño» de sor Juana Inés de la Cruz* (1991), y coincide con Cernuda y Valente en ver «la afinidad de los poetas metafísicos ingleses con los barrocos y místicos españoles», SÁNCHEZ ROBAYNA (2008), p. 319.

<sup>76</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2004), p. 442.

<sup>77</sup> Según el propio autor, se trata del recuerdo de una ascensión a la pirá-

nudos de la tormenta corrían sobre los charcos de la llanura». Robayna opta aquí por un estilo narrativo, más baudelaireano<sup>78</sup>, pero cargado de lirismo trascendente, que se resume en la frase «Sobre la piedra henchida dormía el dios» (II). Como muestra, reproducimos la sección VI del poema:

Bajábamos. Vimos, de pronto, un resplandor entre las nubes, la luz acumulada en el cielo vacío.

Pareció detenerse aún más el polvo sobre la inmensidad de la llanura, inmovilizarse aún más el reflejo de las negras imágenes en los charcos, suspenderse en el aire el aire atravesado por el ave sombría.

Bajábamos. Sólo entonces supimos que aquella construcción se alzaba entre la tierra y el cielo como imposible lugar de mediación entre la humana lengua y la lengua del dios.

El carácter discursivo de este poema en prosa «formal» se observa en los tiempos pretéritos en primera persona del plural («Bajábamos», «Vimos», «supimos»), que crean la sensación de comunidad. El ojo que observa «se impregna de sensorialidad y calor», porque ahora es «*el ojo de alguien* también perecedero y consciente de su propia finitud»<sup>79</sup>. Las acciones de los personajes se ven contrastadas con la visión («un resplandor entre las nubes»), que relaciona el poema con las iluminaciones místicas de un dios convertido en ave, uno de los símbolos religiosos por antonomasia, aunque aquí no es paloma blanca sino pájaro oscuro («atravesado por el ave sombría»). Junto a esta imagen metafísica tenemos algo tan terrenal como «los charcos» y «el polvo», elemento de claras reminiscencias bíblicas («polvo eres y en polvo te convertirás»), en contraste con lo etéreo, el aire repetido en una imagen especular como «el reflejo de las negras imágenes»: «suspenderse en el aire el aire atravesado».

Para terminar, comentaremos el binomio contrastado que empieza con un hipérbaton: «la humana lengua y la lengua del dios». En él llama la atención el determinante y la inicial mi-

---

mide mayor de Teotihuacan, en México.

<sup>78</sup> En el juego de contrarios que define su poesía, Sánchez Robayna emplea el modelo de poema «formal» o narrativo para introducir una temática que es pura «iluminación»: el «resplandor» o revelación.

<sup>79</sup> TALENS (1999), p. 253.

núscula para «el dios», que adquiere así reminiscencias míticas o politeístas (opuesto a «Dios»). La dicotomía entre el hombre y el dios, reforzada por la contraposición anterior («entre la tierra y el cielo») introduce de nuevo el elemento del lenguaje, entendido como «su *realización poética*», a propósito de lo cual dice Sánchez Robayna: «Que hayamos puesto el lenguaje en el lugar de Dios, que el lenguaje haya ocupado su *espacio*, es una traslación que preserva, en efecto, la presencia de lo sagrado»<sup>80</sup>.

## 5. EL SONIDO DE LA PALABRA

Igual que la imagen, el sonido de la palabra tiene en Andrés Sánchez Robayna una doble vertiente: la sonoridad de las palabras mismas y el sonido o la música que representan (o en la que se inspiran, pues Sánchez Robayna reconoció la influencia de la música de Claudio Monteverdi en algunos poemas de *Tinta*<sup>81</sup>. En la entrevista realizada por Rafael-José Díaz, dice el poeta canario: «No concibo la palabra de la poesía si esa palabra no se configura también como realidad sonora, una realidad que se hace presente, y presencia, gracias a su tersura musical».

### 5.1. *La cualidad sonora de las palabras*

Nuestra primera categoría se centra en la musicalidad de las palabras, pues, tal como afirma Robayna<sup>82</sup>: «La primera música, la música originaria, es, claro, la de la palabra misma, puesto que *in principio erat verbum...*», una máxima que remite de nuevo al carácter metafísico y religioso de su poesía. Esa palabra explota sus posibilidades fónicas y se relaciona con las demás palabras en un juego de ritmo y aliteración al que a veces se supedita el significado. En su artículo «Juan Ramón Jiménez en el otro costado», Robayna<sup>83</sup> dice que el acercamiento de Juan

<sup>80</sup> SANTA ANA (2002), p. 42.

<sup>81</sup> DÍAZ (1995), p. 6.

<sup>82</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1995), p. 6.

<sup>83</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1985), p. 58.

Ramón a la poesía en prosa es parte de un «camino que enlaza la obra última de Jiménez con una de las tendencias centrales de la poesía moderna: la de la creación verbal, el “furor fónico”, la palabra-montaje». Estas palabras son aplicables también al mismo Sánchez Robayna, aficionado a usar de forma creativa el lenguaje e inventar vocablos («olalínea», «cenitza»<sup>84</sup>, «dedaluz»), y a combinar palabras por su afinidad fonética («volcadas vocales», «de hora a hoja», «Ved la hora roja»). Como ejemplo, hemos elegido el poema en prosa breve «Cuadrado negro», cuya sonoridad se capta mejor con una lectura en voz alta:

El borde acuña su fracción de nada el centro acude a cada punto que se reparte cuanto cubre sobre su cubo vacuo la lengua reposa como el pie en una estera soleada cuadrado negro sólo el borde del pie sobre la estera inclinado leído en el dado negro del poema

Esta abstracta descripción del «Cuadrado negro», sintagma repetido dentro del poema, en la que aparecen términos geométricos («el borde», «el centro»), constituye una aliteración continua. Por un lado tenemos la repetición de sonidos oclusivos y explosivos de tonos graves /c v u a o/ referidos al cuadrado («cuanto cubre sobre su cubo vacuo») <sup>85</sup> y, por otro, la aliteración de fonemas líquidos, vibrantes y agudos /l s i e/ para la imagen real del pie en la estera («la lengua reposa como el pie en una estera soleada»). Como en tantos otros poemas de Robayna, nos hallamos ante una dualidad de planos (real y abstracto), que se contraponen incluso en la elección léxica. En este caso, no es aplicable el lamento de Mallarmé («mi entendimiento deplora que el discurso falle al expresar los objetos con toques que les respondan en colorido o en ritmo, como los que existen en el instrumento de la voz»<sup>86</sup>, pues los sonidos graves y las vocales *o*

<sup>84</sup> Palabra que cierra el poema «La muchacha recorre el camino de piedra laja filosa...», SÁNCHEZ ROBAYNA (2004), p. 121, y que funde «cenit» y «ceniza»: «sobre la arena de ceniza el lupuleaje de cenitza».

<sup>85</sup> Nótese cuántas palabras contienen la combinación *cu-* del cuadrado: «acuña», «acude», «cuanto», «cubre», «cubo», «vacuo». La boca misma crea una cavidad negra al pronunciarlas.

<sup>86</sup> MALLARMÉ (1998), p. 60.

y *u* remiten a la oscuridad del «cuadrado negro», mientras que los sonidos agudos y las vocales *e*, *i* nos recuerdan, en un juego sinestésico, la alegría y la luminosidad del sol, que se proyecta en la «estera soleada».

Asimismo, en este poema observamos dos temas recurrentes en Sánchez Robayna: «la nada», que incluso el cuadrado posee («acuña su fracción de nada») y la lectura («inclinado leído»). Esta actividad incide en «la noción romántica del lenguaje recibido; del autor como receptor o como lector»<sup>87</sup>. Y, por último, el cuadrado negro, alusión implícita al famoso *Cuadrado negro* del pintor ruso Maléwich, se convierte en «el dado negro del poema», en una especie de homenaje intertextual a *Un coup de dés* de Mallarmé, que despierta en nosotros múltiples resonancias. Por ejemplo, la suerte obtenida al echar los dados en «la partie / au nom des flots» («Le Maître») se vuelve funesta en el poema en prosa de Sánchez Robayna, ya que el dado es «negro», un color con connotaciones negativas en nuestra cultura. Pero al mismo tiempo, el poema explora en el interior de la oscuridad, de la que el lenguaje aspira a extraer alguna luz.

## 5.2. *El sonido y el silencio*

La poesía en prosa de Sánchez Robayna está plagada de sonidos, que, junto con las imágenes, confieren actualidad a la visión, a la iluminación, y la vuelven, paradójicamente, más tangible. En los poemas comentados hasta el momento hemos escuchado «la implosión de la noche», «rumor y llamaradas», «lentitud sonora» y «sordos nombres». En otros, oímos el silencio: «la perfecta inmovilidad», «las palabras que acalla el soplo ardiente» («Unidad»), «un silencio sólo roto por el canto de un pájaro visible» («El resplandor», II). Esta combinación forma lo que para Robayna es el sonido: las palabras y el silencio combinados, «un rumor, el de la agitación y el choque de las hojas, que es escuchado como un lenguaje»<sup>88</sup>. Podría decirse que las

<sup>87</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1995), p. 122.

<sup>88</sup> DÍAZ (1995), p. 6.

palabras de Terry<sup>89</sup> a propósito de Valente sirven también para definir el estilo del poeta canario: «interdependencia de la forma y lo sin forma, el modo en que el sonido puede sentirse como una interrupción del silencio».

En el siguiente poema, las alusiones al ruido y al silencio se multiplican, aplicadas a elementos que normalmente creemos ajenos al sonido, como la luz.

Meditación en círculo tensión (la de la luz) (la del foco de lámpara alguien escribe se tiende sobre el solo aliento nocturno sin la pesantez ni el ruido de las piedras junto al mediodía o junto a las aguas que entrechocan su espondeo) (vibrátil) (sobre otro ruido que un silencio golpea)

el silencio bajo la piedra allá latido pulsado por la luz que cavila sobre la quebradura sobre el puro ángulo roto del barranco sobre el arco de luz de Agua de Perra

no la lámpara solo foco nocturno no el ruido sino la pesantez de la luz en la meditación sobre la piedra al sol

El poema está dividido en tres párrafos, cada vez más cortos, que van creciendo en abstracción. El primero –donde el paréntesis sirve para destacar palabras, a veces con violencia: «... espondeo) (vibrátil) (sobre otro ruido...)»–, presenta una estampa («Meditación en círculo tensión»), que actúa como punto de apoyo para una reflexión sobre la luz de un foco que ilumina la noche en la que no se oye «la pesantez ni el ruido de las piedras junto al mediodía». Los otros dos párrafos se centran en sendos aspectos: «el silencio bajo la piedra», metonimia del barranco Agua de Perra (barranco del sur de Gran Canaria, uno de los pocos referentes reales de sus poemas en prosa), y el efecto de la luz: «no la lámpara solo foco nocturno». La yuxtaposición y la falta de puntuación acentúan la impresión de fluidez y «meditación».

Podríamos establecer tres campos semánticos predominantes en el poema: el primero recoge los ruidos fuertes, reflejados en la aliteración de consonantes oclusivas y vibrantes («ruido»,

<sup>89</sup> TERRY (2002), p. 41.

«piedras», «entrechocan», «vibrátil», «quebradura», «roto del barranco»); el segundo reproduce sonidos suaves con aliteraciones de consonantes débiles /l s/ («solo aliento», «silencio», «latido pulsado»); y el tercero se refiere a las fuentes de luz. Merece la pena detenernos un momento en la forma de plasmar esos tipos de luz a través de la sonoridad, pues Robayna utiliza una especie de «aliteraciones cruzadas». Es decir, cuando habla de la luz fuerte, brillante y clara del mediodía, la relaciona con sonidos discretos /l s/ («la de la luz», «la lámpara»), y cuando la iluminación es tenue o furtiva, por tanto, asociada a la noche, que debería ser sigilosa, utiliza sonidos fuertes y oscuros («solo foco nocturno»).

Por último, también relacionado con los sonidos, nos gustaría comentar el fragmento «(sobre otro ruido que un silencio golpea)». Como en el caso del «sol que sesteá», aquí se invierte la relación agente-paciente y, mediante un oxímoron en el que destaca la posición del verbo «golpea», el silencio es el que rompe el ruido. Tal es la fuerza del silencio que vuelve pesada incluso la etérea luz («la pesantez de la luz»). En el cierre del poema cíclico o circular, marcado por la repetición de la palabra «meditación», esa luz ha pasado de la noche al día: «la piedra al sol».

### 5.3. *La música como inspiración y creación*

En Robayna, igual que en Mallarmé<sup>90</sup>, la música («una fuerza de incalculable poder espiritual»<sup>91</sup>) es fuente de inspiración y de «aspiración», ya que sus poemas en prosa son muchas veces como composiciones musicales, cargadas de ritmo y melodía, que aspiran a conseguir con palabras la inmediatez y transparencia que tienen los sonidos. Como fuente de inspiración, Robayna<sup>92</sup> apunta que varios de los poemas de *Tinta* fueron

<sup>90</sup> Quien dice: «Oír el indiscutible rayo —cuando algunos trazos doran y desgarran un meandro de melodías: o la Música reencuentra al Verso para formar, a partir de Wagner, la Poesía», MALLARMÉ (1998 [1895]), p. 62.

<sup>91</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (1995), p. 7.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 7.

escritos «bajo el influjo de los *Madrigales* de Monteverdi», entre ellos el titulado «Madrigal», que reproducimos a continuación:

Voces atravesadas por la luz caídas en el centro de lentas travesías al fondo sólo esta luz que acuña fijos perfiles sólo filos tejidos de luz roca viva en el fondo de voces fijas como rocas la luz saltaba la luz de sal y roca viva talladas por las voces diáfanas voces de nuevo atravesadas ego dormio un bañista saltó entre rocas de lentitud sonora sonaba el mediodía y el fondo marino vislumbrado tejió de luz el ojo sobre rocas de perfiles filosos los pasos eran voces los ojos eran voces al remontar el agua de luz tasajeada ego dormio sobre la luz en la lava cordada de la costa voces también cordadas los contornos los bordes desbordados en el vaso alto ego dormio animal respirado por la luz que es voz cuando al fondo marino la luz alcanza rocas corales dibujados por la voz et cor meum y así et cor meum montañas recorridas por las voces cordadas montañas recorridas por la luz agua diáfana salta sobre la breve avenida de losetas de sol que irradia altas voces que cortan el agua atrás corvas montañas de pesantez de luz el bañista se para entre rocas animal acezante ego dormio ego dormio et cor meum vigilat

El título mismo del poema nos sitúa en el terreno musical y alimenta la intertextualidad, pues, si bien toma inspiración de los *Madrigales* de Monteverde, a su vez estas composiciones estaban inspiradas en obras poéticas de autores como Petrarca o Guarini. De ese modo, el eco de dichos poetas resuena también en las palabras de Sánchez Robayna. En primer lugar, destaca la composición en bloque y sin puntuación, ya observada en otros poemas, y que aquí obliga a buscar el ritmo que compone la canción. Al mismo tiempo, sirve para plasmar el devenir continuo de las olas y la «lentitud sonora» (sinestesia de aspecto paradójico ya empleada en «El espejo de tinta»), reforzada por la repetición fónica, que provoca juegos semánticos y acentúa el ritmo repetitivo: «la luz saltaba la luz de sal y roca», «la lava cordada de la costa voces también cordadas», «bordes desbordados».

En segundo lugar, es notable la intercalación de las expresiones latinas «ego dormio» y «et cor deum», presentes en el conocido motete de Monteverdi *Ego dormio*, basado en palabras del *Cantar de los Cantares* (5:2). Juntas constituyen una segunda

voz (ya anunciada en la primera palabra del poema: «Voces»), que se va intercalando en el discurso de la primera. Estas dos expresiones, la segunda de las cuales carece de significado completo a priori («y mi corazón») se desvelan y adquieren pleno sentido al final del poema, apoteosis de la pieza musical, en la que, tras una repetición que recuerda a un coro, se presenta la imagen más potente del poema: «ego dormio ego dormio et cor meum vigilat». La contraposición de la mente dormida del sujeto poético y la vigilia del corazón nos introducen de nuevo en el mundo onírico propio del simbolismo.

En tercer y último lugar, destaca el léxico relacionado con el canto y entremezclado con los temas recurrentes del autor (la luz, el entorno isleño): «voces atravesadas por la luz», «voces fijas como rocas», «voces diáfanos voces de nuevo atravesadas», «la luz que es voz». Esto corrobora la idea de Robayna<sup>93</sup> de que la palabra poética «celebra lo existente» y «la celebración tiende al canto, esto es, a llevar las palabras a la materialidad rítmica, como si su carnalidad fuese el reflejo o el doble de la materialidad misma del mundo».

## CONCLUSIÓN

Como hemos comprobado, en la poesía en prosa de Andrés Sánchez Robayna la experiencia de los sentidos es continua y unitaria y, en muchos casos, sirve de hilo conductor que agrupa las distintas composiciones del poeta. Tal es el grado de simbiosis, que la sinestesia del «ojo que escucha la tinta», repetida en «Los árboles eran oídos con los ojos»<sup>94</sup>, da paso a una auténtica encarnación, en la que «los pasos eran voces los ojos eran voces» («Madrigal»). Es decir, no es ya que los ojos escuchen, materializando el deseo de Mallarmé («Tout oreilles,

<sup>93</sup> SÁNCHEZ ROBAYNA (2008), p. 317.

<sup>94</sup> A propósito de la experimentación sensorial en los poemas de Robayna dice Jenaro Talens (1999), p. 251: «Poemas para ser vistos, no oídos, o, mejor, oídos con los ojos, los que integraban esta primera etapa de la obra de Sánchez Robayna».

il fallut être tout deux»)<sup>95</sup> sino que se convierten en voz misma, es decir, en materialización acústica.

A modo de cierre, comentaremos el poema que da título a *Fuego blanco*, un poema que podemos confrontar con el poemario de Ángel Crespo escrito totalmente en prosa: *El fuego verde*, y en especial con el poema homónimo que empieza: «La imaginación de la llama, de todas las llamas. La llama verde que adopta no quemar, incendio sin tiempo que se propaga para refrescar la memoria del aire, para obligar al agua a nuevos cauces, a la tierra a sus danzas estáticas». Dice así:

#### Fuego blanco

Ardió durante todo el día, y aún pude ver las brasas sobre los círculos nocturnos. Las piedras hirvieron. Humearon los árboles secos, los animales se retiraron hasta sus bordes de sigilo. Enrojeció la breve nube única como mancha celeste. Jadearon los muros de desprendida cal. Aún pude ver la luz abreviar en lo oscuro, por los invernaderos destrozados.

En Sánchez Robayna, el fuego verde crespiano<sup>96</sup> se convierte en fuego blanco, con lo que surge otro binomio, recurso muy habitual en el poeta canario (negro-blanco, escritura-lectura, sonido-silencio), tal como hemos repasado en estas páginas. Además, la atemporalidad del «incendio sin tiempo» de Crespo se concreta «durante todo el día», cosa que lo convierte en un incendio real que el sujeto poético presencia («aún pude ver las brasas»). No obstante, como corresponde a los poemas-iluminación, el momento real es apenas un fogonazo, captado mediante verbos que apelan a los sentidos («hirvieron», «Humearon», «enrojeció», «jadearon»), que no sólo se perciben con la vista y el oído, sino también con el tacto (la sensación térmica).

Las breves líneas de «Fuego blanco» sintetizan muchos de los temas del idiolecto poético de Robayna: la luz que se hace visible y activa («pude ver la luz abreviar»), los elementos reales («las brasas», «los animales»), el color y la pintura («Enrojeció», «mancha celeste»), la imagen simbólica («la luz abreviar en lo os-

<sup>95</sup> «Un spectacle interrompu», *Divagations*.

<sup>96</sup> Cuya simbología se explica en RUIZ CASANOVA (1999), p. 276.

curo»), el sonido («Jadearon»), el silencio («sus bordes de sigilo») y la voluntad unitaria, simbolizada en la forma geométrica circular («círculos nocturnos»). Esta evocación de temas de la época anterior, dedicada al espacio, confirma que en Robayna la evolución no es un elemento lineal que descarte temática y recursos conforme avanza, sino que ha de verse como un todo coherente que retoma las imágenes pasadas cuando le son propicias.

Si tuviéramos que resumir en una sola imagen la concepción de la poesía en prosa de Robayna, recurriríamos, junto con Jenaro Talens, a la del «relámpago», cuya definición toma de Paul de Man<sup>97</sup>. El relámpago «se expresa (si la palabra tiene todavía sentido) plenamente en el instante de la iluminación. Suspende, de hecho, la diferencia entre lo manifiesto y lo que manifiesta, produciendo en su instantaneidad un momento de presencia plena. Sin embargo, la brevedad de su destello es tal que desplaza su significación de sí mismo a la oscuridad circundante, cuya composición interna revela. [...] El destello no es el secreto sino la oportunidad del momento en el que todo queda expuesto a la luz –la recompensa por mirar en la oscuridad».

## BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, P. (1979). «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española». *Analecta Malacitana*. Universidad de Málaga, II, 1, pp. 109-136.
- BAUDELAIRE, C. (2000 [1864]). *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. París: Éditions Mille et Une Nuits.
- BERNARD, S. (1959). *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet.
- CAMPOS, H. de (2000). «Prólogo», en *Poemas. Andrés Sánchez Robayna*. «Cuaderno de Literatura», 79. San Roque (Cádiz): Aula de Literatura José Cadalso.
- CANO GAVIRIA, R. (1998) (ed.). *Cien años de Mallarmé. Igitur y otros poemas*. Montblanc: Igitur.
- CRESPO, Á. (1996). *Poesía*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, vol. 3.
- DÍAZ, R.-J. (1995). «La poesía como unificación. (Entrevista a Andrés Sánchez Robayna)». *Revista de Poesía. Poesía en el Campus*. Universidad de Zaragoza, 31, pp. 4-7.

<sup>97</sup> PAUL DE MAN (1983), en TALENS (1999), pp. 252-253.

- GIL DE BIEDMA, J. (1994 [1977]). «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», en *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona: Crítica, pp. 327-338.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2004). «Lectura del mundo como texto: el poema en prosa en *Tinta* de Andrés Sánchez Robayna», en *El poema en prosa en los años setenta en España* (tesis doctoral). UNED.
- LEÓN FELIPE, B. (2005) (ed., introducción y notas). *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MAINER, J.-C. (1995). «La sintaxis del mundo (aproximación a una revista)». *Revista de Poesía. Poesía en el Campus*. Universidad de Zaragoza, 31, pp. 8-11.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- MALLARMÉ, S. (1998a [1895]). *Variaciones sobre un tema*. México D.F.: Verdehalago.
- MALLARMÉ, S. (1998b). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. París: Gallimard.
- MORENO VILLARREAL, J. (1998). «Negro sobre blanco» (prólogo), en MALLARMÉ, S., *Variaciones sobre un tema*. México D.F.: Verdehalago, pp. 5-37.
- RIMBAUD, A. (1997). *Poesías completas*. Madrid: Visor Libros.
- RUIZ CASANOVA, J.F. (1999). «El poema en prosa en la obra de Ángel Crespo», en BALCELLS, J.M. (ed. e introducción). *Ángel Crespo: una poética iluminante*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, pp. 257-277.
- RUIZ CASANOVA, J.F. (2009 [1998]) (ed. e introducción). *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra, 7.<sup>a</sup> ed.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1983). «Borges y Joyce». *Insula*, 437: 1 y 12 (abril de 1983).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1985). *La luz negra: ensayos y notas 1974-1984*. Madrid: Júcar.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2000). «Ángel Crespo y el poema en prosa», en ROSI, St. (ed.). *En Florencia, para Ángel Crespo. Atti Della Giornata di Studi. Firenze, 7 dicembre 1999*. Florencia: Alinea.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2004). *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Incluye las obras: *Día de aire (Tiempo de efigies)* (1970), *Clima* (1978), *Tinta* (1981), *La roca* (1984), *Tríptico* (1986), *Palmas sobre la losa fría* (1989), *Fuego blanco* (1992), *Sobre una piedra extrema* (1995), *Inscripciones* (1999), *El libro, tras la duna* (2002) y un epílogo del autor.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2008). *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2010). *La sombra y la apariencia*. Barcelona: Tusquets, «Nuevos textos sagrados».
- SANTA ANA, M. de (2002). «Es preciso no confundir tradición con tradicionalismo. (Entrevista a Andrés Sánchez Robayna)». *La Página*. Santa Cruz de Tenerife, 50, pp. 37-43.
- TALENS, J. (1999). «El sonido de la visualidad: el iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna», en MONEGAL, A. et al. (coords.). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, pp. 249-255.

- TERRY, A. (2002). *La idea del lenguaje en la poesía española: Crespo, Sánchez Robayna y Valente. Conferencias inaugurales de la Cátedra de poesía e Estética José Ángel Valente*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico. Campus Universitario Sur.
- TODOROV, T. (1983). «Poetry Without Verse», en CAWS, M.A. y RIFFATERRE, H. (eds.). *The Prose Poem in France*. Nueva York: Columbia University Press, pp. 60-78.