

LECTURA Y ESCUCHA DEL MUNDO:
LA ESCRITURA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
ANTE LA TRADICIÓN MÍSTICA

Javier Gómez-Montero
Universidad de Kiel (Alemania)

[...] La capilla está envuelta en la penumbra. Avanzas, caminante en lo oscuro, como en un escenario dispuesto para hacer de ti mismo otra pieza inconsciente de un teatro imposible. Frontones y columnas se despliegan. La figura se inclina en diagonal sobre el espacio. Véale en las manos un dardo de oro largo, dijo. El dardo se dirige al corazón extático, al nudo de la sangre en que late secreto el dios que lo posee. La hornacina se llena de ojos ávidos. Fluyen sobre la piedra en olas, sobre los pliegues ardorosos. (Andrés Sánchez Robayna, “Capella Cornaro”.)

La figuración del éxtasis místico de Santa Teresa -traspasada en contemplación por el dardo del amor divino- representado por Bernini en el grupo escultórico de la Capella Cornaro en la romana Chiesa de S. Maria della Vittoria, y cuya exacta descripción en el *Libro de su vida* (capítulo 29) fue comentada profusamente por G. Bataille como emblema de la experiencia erótica en su punto corporal culminante¹¹⁵, queda enmarcada en el poema en prosa de Andrés Sánchez Robayna “Capella Cornaro” (de su libro *La sombra y la apariencia*, 2010) por dos consideraciones que trascienden la percepción individual y reformulan la relación entre materia y espacio en los términos de una contemplación de totalidad, expresión de una conciencia subjetiva y emocional a un tiempo: “Plenitud de la piedra que parece colmar el espacio vacío. [...] Cielo y tierra se juntan en los rayos

115 Bataille, G.: “Mística y sensualidad”, en su libro *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1979, pp. 306-345 (trad. de Toni Vicens).

de oro. En el sueño de dios hay dolor y dulzura. Ojos, dolor, dulzura y sangre y dardo atraviesan sin fin la piedra arrebatada.”¹¹⁶

Percepción y desposesión de la materia, penetración del espacio por una mirada que lo vacía y colma a un tiempo, cifran la plenitud estética a que aboca la contemplación de la materia como en un gabinete de espejos en el que escritura (la de Santa Teresa y la de Sánchez Robayna) y escultura (Bernini) sirven de medio de representación donde se reproduce la contemplación extática hasta que la voz poética la interioriza apropiándose de ella. En esa representación y lenguaje confluyen experiencia poética y experiencia mística, cuya coincidencia pone de manifiesto el poema transcrito.

En este texto iniciático, lenguaje e imagen transmiten una disolución intencional de la conciencia subjetiva en el todo del cosmos por vía de una interiorización radical de la experiencia, pero ¿se ciñe “Capella Cornaro” a ahondar en el “abismo que se abre más allá de la carne y del tiempo — Paz, Vacío, *Nirvāna*, Silencio... —” como característica de una *mística salvaje* según Michel Hulin¹¹⁷ (aunque referida en nuestro caso a la conciencia subjetiva y a una apropiación estética, poética, cabría apostillar) ¿O se debería, antes bien, considerar esas líneas fruto de una “iluminación profana” (en el sentido secularizado y estético de W. Benjamin) que iría más allá de todo éxtasis profano?



116 Sánchez Robayna, A.: *El espejo de tinta* (Antología 1970-2010), ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra (col. Letras Hispánicas), p. 270.

117 Hulin, M.: *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*, Madrid, Siruela, 2007, p. 176 (trad. de María Tabuyo y Agustín López).

1. PETICIÓN DE PRINCIPIOS

A los dos momentos cruciales de la apropiación poética del discurso místico por parte de la lírica moderna discernidos por Paolo Valesio —uno tardorromántico en torno a procesos de *efusión* y sublimación, el otro postvanguardista vinculado a las artes del silencio y cifrado en la auscultación poética de los límites de la palabra (Valesio, 1995: 223¹¹⁸)—, cabría añadir un último y contemporáneo momento de secularización de la escritura mística cifrado en la corporización y resubstanciación del Logos, proceso que se lleva a cabo de forma más precisa mediante la referencialización del discurso poético eminentemente en una tradición poetológica y poética específicamente moderna. En estos casos se manifiestan con claridad las tensiones y la *rivalidad* (el concepto es de P. Valesio) que estructuran las relaciones entre mística y poesía moderna como pone de manifiesto, por ejemplo, la sustitución de la sustancialidad de Dios por la sustancialidad de la palabra (materia, cuerpo) en la pragmática poética de referencialización del Logos en la última y más intensa poesía de José Ángel Valente, fuertemente ligada a lo sagrado en libros como *Mandorla* y *El fulgor*. Estos poemarios han supuesto la instauración de un paradigma contemporáneo y un punto de inflexión de la tradición poética moderna gracias a su alegato para superar una conceptualización de la poesía de San Juan sólo en términos lingüístico-estilístico-figurativos, propuesta por D. Alonso¹¹⁹, y para romper con la limitación del discurso del carmelita a un misticismo de lo inefable por parte de J. Guillén¹²⁰.

La incorporación de Andrés Sánchez Robayna a esa tradición poética abunda en las conexiones implícitas entre el discurso místico y la reflexión poetológica del autor sobre el fenómeno poético en sí mismo y a propósito de los discursos poéticos del barroco hispánico, el romanticismo europeo y la poesía moderna *tout court* en que abreva su propia escritura poética. Es decir, que son de carácter hermenéutico y conciernen por tanto a la comprensión del fenómeno poético en sí mismo, a su excelencia epistemológica, y en particular a una indagación de la naturaleza de la conmensurabilidad de la experiencia mística y la experiencia poética (por ejemplo, la “tensión entre la inefabilidad y la necesidad de decir”), como recientemente ha subrayado el poeta mismo en una reseña de la monografía de M. Hulin (“Bajo puentes de silencio”, en *Revista del Occidente*¹²¹). De otro lado, vemos en su caso también un desligamiento de formalismos lingüísticos o

118 Valesio, P.: “El contorno de la ausencia. (Reflexión sobre la poesía valentiana)”, en: Hernández Fernández, T. (ed): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 217-258.

119 Alonso, D.: *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1966 (4.ª ed.).

120 Guillén, J.: “Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en su libro *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

121 Sánchez Robayna, A.: “Bajo puentes de silencio”, *Revista de Occidente*, núm. 323 (abril 2008), págs. 143-149.

figurativos y una voluntad de desligar de la experiencia erótica la refuncionalización poética del paradigma místico (dominante actualmente en España). Así, el punto de llegada de la escritura de Andrés Sánchez Robayna será, a mi entender, la auscultación del mundo en su propia materialidad y una indagación del lenguaje poético no sólo en términos de su inefabilidad o de la cortedad del decir sino más bien en los términos inusitados de su escucha. El concepto de *escucha del mundo*, por tanto, se revela como punto culminante de un proceso iniciado por una escritura que primero se entiende como lectura del mundo (digamos hasta *Fuego blanco* por lo menos, 1992) y que a partir de *El libro, tras la duna* (2002), pero sobre todo con *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), se adentra plenamente en lo que sería una escucha del mundo, como se expondrá en detalle mediante una concisa interpretación del poema “Las primeras lluvias” y varios fragmentos del libro recientemente traducido por Christina Bischoff y publicado en la colección del Taller de Traducción Literaria de Kiel (Verlag Ludwig) que servirán para ilustrar estos planteamientos.

Quizá sean José Ángel Valente y Andrés Sánchez Robayna quienes, en las últimas décadas, de forma más productiva hayan mantenido viva la dinámica del conocimiento que late bajo esta tradición poética desde su momento fundacional con San Juan y Santa Teresa en las letras hispanas e hispánicas para llegar a un conocimiento del mundo, del ser, del lenguaje. Valente insistía en sus palabras liminares del libro *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz* (1995)¹²² en la íntima relación entre poesía y pensamiento subyacente a un discurso poético contemporáneo que bebe en las fuentes de San Juan —que lo hace suyo y quizá sea también el de Andrés Sánchez Robayna—, que trasciende conceptos poéticos urdidos sólo a partir de los principios de *comunicación, emoción o experiencia*. Expresión de esos ligámenes entre poesía y pensamiento es la búsqueda de una convergencia entre mística y silencio en la tradición poética contemporánea, entre lo poético y lo religioso, valga decir lo sagrado y —añado ahora— el hallazgo de una plenitud o transcendencia en la inmanencia por la sobreabundancia de una sola experiencia (el conocimiento, el ser) que conduce a la suspensión del sentido, ya que los versos nunca podrán aportar su sentido último en razón de la inefabilidad misma de la realidad, como ya subrayé a propósito de Andrés Sánchez Robayna en un estudio publicado hace ya más quince años (1996)¹²³.

122 *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, eds. J. Á. Valente y J. Lara Garrido, Madrid, Tecnos, 1995.

123 Gómez-Montero, J.: “Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna”, in: *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XL (1996), pp. 41-74.



De este punto fundamental parte la consecuente conclusión a que llega Andrés Sánchez Robayna sobre la palabra poética de San Juan en un artículo recogido en *Hermenéutica y mística* (p. 153-160) —pero que ya había visto la luz en *Syntaxis* (1992)— al poner de relieve un aspecto en la lírica del místico carmelitano común a la experiencia poética (la autonomía de lo “espiritual poético”) aduciendo entonces las palabras de Meister Eckhardt: “la más alta forma del conocer y el ver es el conocer y el ver, el desconocer y el no ver”. La forma de este conocimiento es *otra*: “No es preciso *entender*, pues se trata de una sabiduría «no reducible a sentido»”. La subversión de la palabra, “una vez desprovista de su instrumentalidad comunicativa y, así, apta para la expresión órfica y analógica del conocimiento” (pp. 8-10), opera la anulación del sentido y manifiesta un “anonadamiento del ser”, es decir, la sujeción del sujeto a la contingencia del saber (p. 18). Finalmente para cerrar este preámbulo, hay que consignar la correspondencia del concepto de inefabilidad de la experiencia mística con el de la legibilidad del mundo mediante la poesía, es decir la lectura del mundo mediante la poesía enraizada en un pensamiento que le otorga el privilegio de la posibilidad de conocimiento. Pero insisto, sin querer adelantar acontecimientos, que la voluntad más reciente de Andrés Sánchez Robayna es traspasar el umbral de la indecibilidad poniendo énfasis en el momento de la escucha del mundo hasta llegar incluso a la escucha del silencio, obsesión de poetas, músicos y tantos artistas: Escuchar “las miniaturas del silencio”, como propone su poema “Playa” (dedicado a Anton Webern), como propuso John Cage (en su composición 4’33”) y como realizó materialmente Georg Doukopil en una *máquina del silencio* que me enseñó en su estudio en Colonia allá por el verano de 1992 cuando el artista checo-alemán preparaba allí una exposición.

Se trata de una escucha del lenguaje y del espacio, percibidos ambos también en su materialidad, es decir: palabra-materia, espacio-materia (también la luz, la oscuridad en tanto que materias), lo que hace remontar la experiencia poética no obstante hacia formas de sacralidad, religiosidad o espiritualidad muy elementales y fuera de discursos institucionalizados (también en cuanto a los relativos a la mística).

2. ESCUCHA Y LECTURA DEL MUNDO

Para Sánchez Robayna, la escritura significa el mundo y la página espejea su imagen exterior (tanto lo sensible como lo insensible): la tinta con los espacios blancos constituyen la materia del poema y “el fuego que los devora —en palabras de Severo Sarduy que celebraban la aparición de *Fuego blanco*— es tiempo, [...] duración”. Naturaleza y poema se constituyen en un espacio de signos y la representación es fruto de una “operación barroca”: su objeto no es en absoluto paisajístico, sino un referente metafísico y una realidad metapoética, la escritura del significante. La interpretación del poema que cierra la primera “quema” de *Fuego blanco* sirve para desarrollar estos asertos. Este poema, “Las primeras lluvias”, supone el punto de partida para la dialéctica entre lectura y escucha del mundo, de *saber y no saber* como forma de conocimiento, y de la materialidad del lenguaje y el espacio que convergen en la escritura poética:

LAS PRIMERAS LLUVIAS

La tierra de que hablo, hacia noviembre,
conoce el viento. Llega, desde el este,
hasta los arenales como un ave sedienta,
sopla las aguas negras. Esta noche
removió los postigos mal calzados
y agitó la palmera. En los cristales
chillaba como un pájaro perdido.

Dibujará en la grava algún signo remoto,
y verá casi al alba las huellas del fragor
sobre los restos del volcán, el naufragio nocturno.
Será un signo de nuestra vida, un eco,
ya inerte, de la tromba del cielo, que ignoramos,
querré leer en él, y será como unir,
nuevamente, las hojas secas para un fuego.

¿Qué nos aguarda, puro, en el estruendo,
en el pico del ave enhebrando los mundos
de cuanto conocemos e ignoramos? Seguimos

recogiendo las hojas, y veremos
 en la rama quebrada una imagen posible
 del estertor del cielo, anoche, entre las nubes
 aún grises a esta hora temblorosa.

Nada, ni tan siquiera el viento que rompía,
 de madrugada, contra los postigos,
 contra la grava, oscuro contra oscuro remoto,
 podrá decir el signo, en la ignorancia.
 Saber de un no saber, ni siquiera el sentido
 de la ignorancia, ahora que las gotas resbalan
 sobre el cristal, sobre la transparencia.

“Las primeras lluvias” ofrece una lectura del espacio y su percepción. La contemplación de la naturaleza se traduce en una escritura generada a partir de una dialéctica entre el ver y el decir (o, también, entre el oír y el decir). En el primer verso, el sujeto se manifiesta como voz lírica (“la tierra de que hablo”), mientras que en la segunda estrofa aparece la percepción visual (y la auditiva) como su otra pulsión elemental (“veré... las huellas”, “fragor”, “eco”). Así, lenguaje y espacio se vinculan intrínsecamente en su materialidad y dominan la representación hasta tal punto que el sujeto, constituido en los actos de hablar y ver (u oír), desaparece tras esa voz y esas imágenes. El resto del poema desarrolla el deseo de leer los signos que contiene el espacio representado, tal y como anuncia el cierre de la segunda estrofa. La lectura de la naturaleza no corresponde a un impulso de asimilar o interiorizar el espacio, ni a un intento de apropiación o subjetivación, sino exclusivamente a un afán de conocimiento. La exterioridad del espacio no se cuestiona en ningún momento: su diferencia con el sujeto es radical. El deseo de lectura es un impulso que no pone en entredicho la diferencia de identidad. Desde la perspectiva de la escritura, ese mismo deseo tensiona hasta sus límites el lenguaje.

Se puede, por tanto, retener que el único punto de referencia del espacio es la escritura; ambos convergen, por su condición signíca, en un mismo lenguaje. Dada la exterioridad de ese lenguaje con respecto al sujeto, el poema no es expresión de la subjetividad, sino manifestación del lenguaje mismo. El sujeto se elide y la voz lírica traduce meramente el espacio en escritura. Otra voz aparece en las dos últimas estrofas del poema: la voz de un lector que busca desentrañar el espacio representado, recomponer “una imagen posible” y descifrar los signos aparecidos. Ese intento parece fracasar: no más “decir el signo”, pero sin abandonar el estado de “ignorancia”. Sin embargo, de manera aparentemente contradictoria, la negatividad de esa “nada”, de ese “no saber”, se resuelve en la positividad del “cristal” y la “transparencia”. Ambas imágenes, de impronta mallarmeana, pertenecen al espacio de lo Absoluto poético.

La constatación final, la renuncia a dilucidar “el sentido de la ignorancia”, permite relacionar este poema con otro incluido en *Clima* (“El sentido del poema ha de ser destruido”). Esta composición enlazaba tanto formal (por su disposición tipográfica) como poetológicamente con el *Coup de dés* de Mallarmé, ya que equiparaba la “frase” a una “página de la tierra” e identificaba las “olas / contra el acantilado blanco” con la modulación, fragmentada, de los versos sobre la página. Si este poema-ideograma transponía gráficamente, y con clara función metapoética, una estampa paisajística en el espacio de la página escrita (de modo que, incluso visualmente, paisaje y escritura se superponían) para reivindicar la abolición del sentido del poema y consumir la destrucción de su significado mimético en aras de la autonomía significativa de las palabras, en “Las primeras lluvias” la aniquilación del sentido del texto se manifiesta en la suspensión o no realización del acto cognoscitivo, en la contingencia de su positividad y en su negación.

El antepenúltimo verso resume las ideas referentes a la anulación del sentido y a la sujeción del sujeto a la contingencia del saber: “saber de un no saber”. El lenguaje en el poema es un rescoldo, de modo que “decir el signo” sitúa la cuestión del ser más allá de la subjetividad emplazándola en los términos del lenguaje: el lenguaje sustituye al sujeto como entidad ontológica.

De esta interpretación se desprende que Sánchez Robayna, en “Las primeras lluvias”, asume un paradigma órfico de expresión, propio de la experiencia mística y poética. La representación del espacio sirve de punto de partida figurativo a un discurso metapoético.

A nivel figurativo, el poema mantiene —en sus dos partes esenciales— una elemental dimensión de oscuridad que sólo en su final contrasta inopinadamente con un foco de luz: “la transparencia”. La trayectoria desde la oscuridad hasta la luz es la propia de la poesía mística que —como este poema— opera en el límite extremo del lenguaje, en los bordes de lo indecible. Así no es casual que George Steiner vincule la poesía (y, en concreto, toda una tradición dentro de la lírica de la modernidad) a la escritura mística en cuanto que en ambas se asiste a la voluntad de ir “más allá del lenguaje”, por lo que la actividad poética opera ya sea su “traducción en luz”, sea su retención mediante el silencio, donde “la palabra limita [...] con la noche”¹²⁴.

La facultad figurativa del lenguaje es en “Las primeras lluvias” un vehículo esencial que retiene el proceso cognoscitivo del poema. La imagen del “ave sedienta” es el núcleo metafórico que, constantemente, desarrolla el signo “viento” en una creciente espiral y converge con él desdoblándolo y superponiéndosele. El viento y el ave van dibujando un tejido de signos que conforma el conocimiento: “¿Qué nos aguarda [...] / en el pico del ave enhebrando los mundos / de cuánto

124 Vid. “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990 (11976), pp. 65-85, trad. de Miguel Ultorio; la cita, en p. 76.

conocemos e ignoramos?”. Esa imagen es el texto del mundo que urden y reflejan las palabras del poema. Remito a las reflexiones de Sánchez Robayna en “Deseo, imagen, lugar de la palabra” (1995), que aporta la exacta cifra de la intencionalidad que anima la escritura poética:

Conocimiento y no-conocimiento, palabra y silencio, interioridad y exterioridad: la palabra de la poesía se sitúa tal vez en los vertiginosos intersticios que, en efecto, se abren entre cada uno de esos planos [...]. El poema representa o es una gnosis de o por la palabra; y, al mismo tiempo, una convocación de la presencia. Una convocación que, en rigor, no se aparta en ningún punto del sentimiento y experiencia de lo sagrado.¹²⁵

Como punto de inflexión a propósito de la cita, se pueden traer a colación los versos de *Reflejos en el día de año nuevo* (2010), de perenne raíz sanjuaniana, que se detienen en la consideración de la nada, que proclama la nulidad de posesión o conocimiento de algo en la nada: “No quieras saber algo en nada”, “No quieras, no, / poseer algo en nada” (*El espejo de tinta*, p. 296).

3. SOBRE UNA CONFIDENCIA DEL MAR GRIEGO¹²⁶

Este poema es una sucesión de veinte fragmentos que constituyen veinte latidos con un desarrollo narrativo muy preciso: Un recorrido por las islas Cícladas sirve de pauta para un diálogo entre conciencia y espacio que a lo largo de ese viaje físico y poético va derivando hacia una espera, hasta la llegada de la confianza que la voz poética está deseando sonsacarle, arrancarle al mar. La voz poética va así desgranando una espera (p. 6), un proceso de inminencias siempre en el umbral de la escucha, que primero se articula mediante la percepción del viaje y la brisa marina, en la luz, en el aire, hasta que en los últimos cuatro versos rompen las palabras del mar que acierta a retener el poema. Desentrañar del mar su mensaje es algo que se gesta muy paulatinamente y que se inicia con percepción de un rumor, una sílaba de silencio, y está animado por la certeza de las palabras que el mar está diciendo al sujeto poético (p. 56):

ESCUCHASTE,
casi inaudible, sumergido,
al fondo de los pozos de la luz,

125 “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 534 (septiembre de 1995); recogido como “Epílogo” en Andrés Sánchez Robayna, *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.

126 Andrés Sánchez Robayna: *Was das griechische Meer mir anvertraute / Sobre una confianza del mar griego*. Nachwort von J. Gómez-Montero, Taller de Traducción Literaria, Band 5, Kiel, Verlag Ludwig, 2010.

un rumor, una sílaba casi,
entre las aguas.

Caía, desde el tímpano,
en el espacio
de lo no dicho, de lo indecible acaso,
caía, breve
rumor salino, en el silencio.

Lo escuchabas nacer
a lo decible, desde lo impronunciado.

El poema será por tanto el paso de lo indecible e impronunciable a lo decible y escuchable. Una extrema tensión desiderativa se hace patente, por ejemplo, en el oximoron “oír el silencio” que cierra el poema. Sabido es que la conjunción de contrarios (*coincidentia oppositorum*, para decirlo con la expresión de Nicolás de Cusa) es propia de las experiencias místicas, y en este poema, los procesos de comunión y destrucción son constantes: la palabra y la escucha, conciencia y materia, vida y muerte, como articula otro fragmento en que la mirada es el vehículo para un aprendizaje en la luz, que, no obstante, conduce al deseo de ser:

EN LA isla, perpetuo
aprendiz de la luz, viste la casa
construida por soles que fluyeron
sobre la urdimbre de la cal. La verja
no dejaba seguir.

Vivir allí, pensaste,
vivir ocultamente,
sin que la duración te atormentara,
respirar entre aquellos muros blancos
la duración, ser con la casa, pura
materia que también
los soles destruirán, pero con ella
fluir, morir, mirar en sus umbrales
la belleza que llega en la brisa salina.

El aprendiz de la luz se irá transformando en un aprendiz de la escucha. Presencia y ausencia de signos, plenitud y vacío de significación, como manifiesta la voz poética, son las marcas que indefectiblemente acompañan el deseo de comprender el esperado mensaje, pues “las aguas te decían otra vez / su palabra ignorada” (p. 68). Uno tras otro van sucediéndose poemas, y cada uno aporta una

contemplación del espacio que se va revelando progresivamente en el libro, un espacio que resulta ser así también una teoría (“sucesión”) de poemas al igual que el espacio es también una “dispersa teoría de islas” (46). Son espacios de dispersión, consumación e ignición de signos, que a veces han sobrevivido como testimonios vivos de la historia cultural del territorio. Signos del tiempo, por tanto —como ya desarrollé en el posfacio de la edición alemana del libro¹²⁷. La civilización micénica y sus rastros en la topografía real o en las lecturas de la cultura helénica en la obra de Hölderlin y otros autores, todo ello conduce a la concitación de la *presencia pura*, a la *duración de la belleza* que puede ser también destructiva (p. 82).

Entre realidad y arte, historia y presente, mirada y escucha, se inscriben obsesivamente la experiencia poética y los textos transidos de conocimiento, como retiene una alusión a los pulpos que adornan las vasijas micénicas:

EL PULPO

no en los grandes jarrones:
en el vano, secándose.

Susurrantes, las aguas
se deslizaban entre
guijarros. Qué palabra
estuvieron a punto de decir
sobre los hornos del verano.

Óyela, pasajero de la luz.

Un motivo de raigambre cultural, sumado a la referencia contemporánea, deja paso de nuevo a una lectura del espacio que incide en la proximidad e inminencia de palabras que la tórrida luminosidad deja ya casi percibir. La conciencia inscrita en el poema se apresta a escuchar su emergencia en los últimos versos en los que lectura y mirada del mundo se transforman definitivamente en una escucha del mundo cuyo soporte es la escritura. La confianza del mar griego va surgiendo como una resonancia del *Nous*, el *Weltgeist*, “eco del Uno” (ese Uno que remite a Plotino en diversos lugares de la obra del autor) el lo que será toda una revelación:

QUE UNA serenidad, en el aire que hierve,
ruede entre los espinos y las piedras,
hasta encontrarte, por las sendas
del barranco y sus luces enlazadas,

mientras escuchas, eco
del Uno, como en círculos,

127 Ed. cit., pp. 100-106.

una vez más la voz del mar,
su confidencia bajo el cielo hirviente:

«En estas aguas, que aquí ves incendiarse,
arden todos tus mares, este de hoy,
aquel en que tus ojos aprendieron,
el que arderá contigo en la brasa del tiempo».

La confidencia significa una ignición de Tiempo y la Conciencia en el espacio donde se confunden tierra y mar, el aire y la luz, ayer y hoy, lo personal y lo colectivo. En esas brasas del ser se consume también la comunión entre el Decir y la Escucha con el proceso de aprendizaje que resulta ser así una iniciación en el conocimiento pleno. Ello equivale a una iniciación en lo sagrado, en cuya dimensión poética se instala lo indecible que traduce el poema.

Este momento de *escucha del mar* se corresponde con la conclusión del extenso poema *El libro tras la duna* (2002), que incluye una variación de un fragmento de Heráclito, incluido por Aurora Egido en la celebración del silencio propia de la tradición mística universal desde Pitágoras¹²⁸.

LXXVII

Sobre los picos,
paz.
(leí).

Las aguas se quietaron
al alba
(leí
el mar).

Cruzan
nubes blancas,
leí
al fin.

El niño juega. Ruedan
los dados.

(*El espejo de tinta*, p. 264)

128 *Hermenéutica y mística*, cit., pp. 161-195.

Si, a su vez, el díptico final remite al aliento biográfico del poema en su totalidad (enlazando con el primer fragmento de éste), y se refiere también al discurso de los versos según el paradigma formulado por *Un coup de dès* de Stéphane Mallarmé, es el momento de *lectura del mar* (metonímicamente también lectura del mundo) el resorte constitutivo de conocimiento que traduce el poema. Lo significativo, al conectar ambos cierres poemáticos (éste con el de la *Confidencia...*), es la deriva de la *lectura* del mar hacia una *escucha* del mar para aprehender el misterio del hombre y del mundo en un momento de suspensión del conocimiento donde convergen lo uno y lo múltiple, el tiempo lineal, el cíclico o el absoluto.

4. POESÍA SALVAJE

Me he ceñido, en conclusión, a interpretar el texto poético desde su condición de escucha del mundo, y no más de lo que me limité al principio —mediante la lectura de “Las primeras lluvias”— a esbozar el trasfondo que me permite categorizar ese fenómeno en la densa obra lírica de Andrés Sánchez Robayna. Para completar el mapa de lecturas y escuchas que ofrece su escritura poética, aludiré muy brevemente, y para terminar, a tres poemas incluidos en la *editio princeps* del libro y sus traducciones —a partir de las “correspondencias” con Antoni Tàpies— y que pueden leerse a modo de iniciación en esa escucha del mundo.

El primero de ellos parte de un motivo muy concreto, un humilde almendro avistado por la mirada, que da pie a la emergencia de la red de motivos y referencias con la que nos hemos familiarizado tras la anterior lectura de *Sobre una confidencia del mar griego*:

VERÁS, incomprensible,
blanco, casi vencido,
un almendro, de noche,
florece junto a un muro.

Aún dura bajo el polvo,
seco, en el aire último.
Ahora muestra en silencio
sus hojas en lo oscuro.

Verás los brotes pobres
en lo negro, desnudos.
Verás ramas y tallos
en los brazos del Uno.

Materialmente, incluso, otro poema nos adentra en un recinto sagrado, propiamente en el Panteón de Roma, cuya vivencia culmina en una contemplación del vacío:

Tras las columnas, el vacío
colma todo el espacio.

Arriba, el ojo hueco,
el cedazo sagrado.

Llegan la luz, la lluvia,
a tus manos, abajo.

Cóncavo, el esplendor
en el espacio vacío.

El tríptico se cierra con la manifestación de una experiencia totalizadora gracias a la comunicación entre persona y espacio. Experiencia onírica o vivencia real, otra vez lo luminoso que colma un espacio de límites... Este es el universo donde en la escritura de Andrés Sánchez Robayna se funden poesía y silencio, escritura y conocimiento, lectura y escucha del mundo.

LA CALLE BLANCA

Tus pasos te han llevado hasta los bordes,
hasta el lugar abierto, una calle vacía,
en los ojos del sueño inmemorable.

Es una calle blanca. En altos muros
se vierte el cielo, y ya no hay nadie
en la mudez del aire. En el silencio,
intacto,
todo va a consumarse.

Y fluyes en el sueño, sobre la luz grabada.

Se acallan las palabras, vas por la calle blanca.

(*Correspondencias*, p. 38)

El vacío, el silencio y la luz que colman el espacio tratado en el poema suponen una vez más el adentramiento de la escritura en el misterio del hombre y

el mundo gracias al acto de expansión de la conciencia inscrito en el instante de plenificación poética representado. Justo así, en ese nivel de representación del conocimiento mediante la escritura, es factible hermanar de nuevo al poeta y al místico definiendo su operación epistemológica como una dinámica de ingreso en aquellos misterios que son inefables, pero que se condensan figurativamente en la luz y las tinieblas, en la música y el silencio, en el vacío y la posesión de plenitud, como retiene el segundo cuarteto en el poema “A una música”, de *Sobre una piedra extrema* (*El espejo de tinta*, p. 199):

A UNA MÚSICA

Cánticos altos, como de voces en el cielo,
por el aire delgado, sobre el cuerpo del mundo.
Hasta el cuerpo, extendido bajo las nubes blancas,
llegan las hondas voces, secretas, ya inaudibles.

Ah, música en el templo de la luz entreabierta,
callada: entro en tu cuerpo. Atravieso los rayos
de tiniebla hasta ti, camino de tu entraña,
ya sin ruido de voces, bajo la oscura luz.

Como felizmente anota José F. Ruiz Casanova, el sintagma “rayo de tiniebla” remite por sinécdoque desde el Pseudo Dionisio a la contemplación (*El espejo de tinta*, 228) y no hace falta señalar que la “música callada” pertenece al acervo de expresiones acuñadas para la poesía hispánica por San Juan de la Cruz.

La contracción de luz y tinieblas, vacío y plenitud, Uno y Todo, lenguaje y silencio, ingreso y salida en un solo acto de (no) conocimiento, contemplación y escritura, es rasgo definidor de la *poesía salvaje* que implica el discurso poético concebido en la tradición de autores que, en la tradición moderna, han recalado de formas muy dispares en experiencias extáticas como A. Rimbaud, R.M. Rilke, H. Michaux y otros citados por M. Hulin, a cuyo estudio sobre la mística salvaje y el sentimiento oceánico a ella asociado por Freud reprocha Andrés Sánchez Robayna no obstante y con razón no haberse detenido en las convergencias entre experiencia poética y experiencia mística. En esos términos cabe entender el marco discursivo acotado en este estudio como expresión de una poesía salvaje alargando el sentido con que Paul Claudel aplicó el término a Arthur Rimbaud.

Justo esa “confluencia entre poesía y mística” (Andrés Sánchez Robayna) alberga un inmenso potencial creativo que precisamente la escritura poética del autor de *La roca* ha sabido desarrollar consecuentemente aportando en sus últimos libros cuyo aliento llega a la altura de los fundadores de ese discurso y sus más excelentes representantes en la tradición moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D. *La poesía de San Juan de la Cruz*. (Desde esta ladera), Madrid: Aguilar, 1966 (4ª ed.).
- Bataille, G. “Mística y sensualidad”, en *El Erotismo*, Barcelona: Tusquets, 1979.
- Gómez-Montero, J. “Escritura del espacio y plenificación de la palabra en la lírica de Andrés Sánchez Robayna”, en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XL, 1996.
- Guillén, J. “Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Hulin, M. *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*, Madrid: Siruela, 2007.
- Sánchez Robayna, A. “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, en *Cuadrenos Hispanoamericanos*, n° 534, septiembre 1995; recogido como “Epílogo” en Sánchez Robayna, A.: *En el cuerpo del mundo*. Obra poética 1970-2002, Barcelona: Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores, 2004.
- “Bajo puentes de silencio”, en *Revista de Occidente*, n° 323, abril 2008.
- *Was das griechische Meer mir anvertraut/ Sobre una confidencia del mar griego*, Taller de Traducción Literaria, Band 5, Kiel: Verlag Ludwig, 2010.
- *El espejo de tinta* (Antología 1970-2010), ed. de Ruiz Casanova, J.F., Madrid: Cátedra, 2012.
- Steiner, G. “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México: Gedisa, 1990.
- Valente, J.A., Lara Garrido, J. (eds). *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid: Tecnos, 1995.
- Valesio, P. “El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiniana)” en Hernández Fernández, T. (ed): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid: Cátedra, 1995.