

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXV, 2012, 103-119

Recibido: 3 de abril de 2012.

Aceptado: 25 de junio de 2012.

UNA APROXIMACIÓN A LA EXPRESIÓN POÉTICA ANTOLÓGICA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA EN *TINTA*

BERNADETTE HIDALGO BACHS

Universidad Blaise Pascal. Clermont II. Paris IV Sorbonne

Resumen

La originalidad de este trabajo estriba en el hecho de abordar el concepto de antología ya que, en este análisis pormenorizado de la estructura externa e interna de la selección de poemas de *Tinta* (1978-1979) efectuada por Andrés Sánchez Robayna en *Ideas de existencia, Antología poética, 1970-2002*, examinamos las constantes y las variaciones en la expresión poética e insistiremos en el sistema muy elaborado de ecos y de correspondencias. La concepción del mundo como un ser total, en el que pueden fusionar realidades normalmente incomunicadas, se recrea en la constitución formal de los poemas. Por eso, plasma en su escritura un universo que funciona de modo analógico. Mediante modalidades expresivas metapoéticas, el poeta se afirma como un vector de relaciones, un receptor de un lenguaje procedente de la realidad sensible y sobre todo de la naturaleza concebida como matriz poética.

Palabras clave: Antología, prosa poética, estilística, metapoesía, filosofía.

Abstract

The concept of anthology is basic in this study. The originality of the analysis of the structure, external and internal, of the eleven poems of *Tinta* selected by Andrés Sánchez Robayna in *Ideas de existencia, Antología poética, 1970-2002*, stems from the examination of the constant and variable data in the poetic expression, remarking the sophisticated system of echoes and correspondences. The world conceived as a holistic entity, in which non-communicating realities frequently get in contact, is recreated in the formal structure of the poems. Thus, the author fixes into his writing a universe of analogies. Through metapoetical modes of expression, the poet becomes a conduit for relationships. He is a receptacle of the language of sensible reality, above all of the nature conceived as a poetical matrix.

Keywords: Anthology, Poetic prose, Estilistic, Metapoesie, Philosophy.

La selección de poemas de *Tinta* (1978-1979) efectuada por Andrés Sánchez Robayna en *Ideas de existencia, Antología poética, 1970-2002*¹ ha llamado nuestra atención por su cohesión y su originalidad. Desde luego, puede resultar sorprendente estudiar solamente once composiciones del poemario, pero precisamente, lo que está en juego es la noción de selección para una antología. Y, es lo que hace que este trabajo sea pionero. En este análisis pormenorizado de la estructura externa e interna de las composiciones en cuestión, nos proponemos sacar a luz las constantes y las variaciones en la expresión poética, insistiendo en un sistema muy elaborado de ecos y de correspondencias. Asimismo, nos interrogaremos sobre lo que motiva tal organización, y acerca del valor metapoético² de tal selección. Precisamos que no explotaremos los datos biográficos que motivaron la redacción de *Tinta* en 1975³, ya que preferimos centrarnos en lo que aporta el texto mismo. Este método supone un acercamiento a los poemas desligado de lo circunstancial, para analizar ante todo la elaboración de los textos y la relación que existe entre ellos, con el fin de enfocar su alcance digamos universal. Como lo explican Umberto Eco⁴ y Antoine Compagnon⁵, procediendo así, nos colocamos en posición de igualdad con cualquier lector que desconoce las circunstancias de la creación del poemario, y que procura apreciar e interpretar la expresión poética tal como se ofrece en los poemas.

Para formar parte de esta última antología publicada por Andrés Sánchez Robayna en 2006, once piezas de *Tinta* han sido elegidas. No se trata de poemas versificados como lo son la mayoría de las composiciones de dicha antología, sino de textos escritos en prosa poética. Se podría aplicar a estos poemas de *Tinta* el término de «prosías» acuñado por Federico García Lorca, y el de «fluir poématico», formulado por Luis Felipe Vivanco⁶.

Entre los once poemas, sólo seis llevan un título. Por consiguiente, orienta el poeta la lectura del poema, o deja al lector total libertad para abordar el texto: una primera variación que comprobamos.

Veamos en primer lugar los títulos: el tercer poema se titula «El vaso de agua», el sexto «Sistema», el séptimo «Tinta», el octavo «Miríada», el noveno «Madrigal» y el oncenno «El espejo de tinta». Por lo tanto, a parte del séptimo

¹ México, Editorial Aldus, 2006.

² Damos a este término el sentido que le da Sánchez Torre Leopoldo, en el mismo título de su obra: *La poesía en el espejo del poema*, Universidad de Oviedo, 1993.

³ Cf. Andrés Sánchez Robayna, *En el cuerpo del mundo, Obra poética (1970-2001)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pág. 449.

⁴ En *Lectore in Fábula*, Paris, Grasset, 1985, págs. 67-71.

⁵ En *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1990, págs. 179-208.

⁶ *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1957, pág. 105.

y del oncenio que mencionan un material para escribir, los demás títulos ponen de realce la heterogeneidad aparente de los poemas.

El hecho de no dar título a casi la mitad de los poemas (1, 2, 4, 5, 10) indica la voluntad por parte del poeta de hacer descubrir el contenido del poema sin indicación alguna. Solicitando más o menos la cooperación del lector, se introduce así una variación en cuanto al modo de acercarse a los poemas.

Es de notar la similitud entre tres composiciones: la primera, la segunda y la cuarta ya que versan los tres sobre el motivo del árbol vinculado a la experiencia de la contemplación y de la poetización de elementos naturales. En los poemas 5, 7, 10 y 11 se pone en escena la naturaleza, relacionada esta vez con lo acuático. Estos poemas restituyen detalles sobre la naturaleza canaria. Es obvio que están arraigados en la vivencia personal del poeta.

Asimismo, tres poemas llevan una dedicatoria y ponen la expresión poética bajo la presencia tutelar de tres personas destacadas, sea en el área de la filosofía, de la poesía o de la creación artística: Ramón Xirau para el tercer poema, Severo Sarduy, para el sexto, y Haroldo de Campos, para el séptimo. Por su relación con la creación poética, empalman perfectamente con el título del poemario *Tinta*.

Los poemas elegidos son más bien cortos y su volumen gráfico representa entre once y veintidós líneas, poniendo a parte el segundo que sólo tiene ocho líneas. La mayoría de las composiciones forman bloques compactos (1, 4, 5, 8, 9, 10, 11), excepto el segundo y el tercero que están ordenados en párrafos, y el séptimo por tener repartidas sus veintidós líneas en tres partes precedidas por números romanos.

Cabe señalar que no hay puntuación en las cinco últimas composiciones, es decir: «Tinta» (7), «Miríada» (8), «Madrigal» (9), la décima, sin título, y «Espejo de tinta» (11). Eso exige una cooperación más activa del lector ya que se trata de leer unos textos cuya materia poética fluye sobre una media de quince líneas sin pausas marcadas. Tiene que adentrarse el lector en la dinámica del proceso mental ininterrumpido del creador que ensarta o asocia ideas y buscar la combinación adecuada de las palabras para restablecer el orden lógico entre las oraciones.

Alternan frases cortas con otras mucho más amplias en los poemas 1, 2, 3, 4, 5, 6; el ritmo viene modulado con períodos de amplitudes diversas, lo cual introduce el concepto de variación en la entonación y en la respiración.

Existen variaciones también en cuanto al modo de ataque de los poemas. La tipografía tiene su importancia puesto que permite poner énfasis en el semantismo de las palabras que inician la composición. Cuando no hay

mayúsculas parece que ya estamos en el poema, que vivimos una forma de continuidad con algo anterior. La materia poética irrumpe como in medias res, y sigue su flujo sin ruptura con lo que precede.

Tres verbos en letras mayúsculas: «GIME», «CONTEMPLA», «FLUYE» encabezan respectivamente las composiciones 1, 4 y 5, e imponen de entrada vivencias contrastadas.

Otras piezas prescinden de la mayúscula al inicio, se trata de «Tinta» (7), «Miríada» (8), «Madrigal» (9), «El espejo de tinta» (11).

El segundo poema, al empezar por un demostrativo en letra mayúscula «ESTE», pone al lector en contacto directo con la realidad. Es el caso también del tercer poema que arranca con un sustantivo precedido por un artículo definido: «El vaso», así como del sexto que debuta por «El hilo», y del décimo, el cual reanuda con las letras mayúsculas «LA MUCHACHA».

Por su tipografía llamativa, mención aparte se merece el séptimo poema sin puntuación, cuyo título es «Tinta». Dividido en tres partes, la primera empieza por un adjetivo calificativo en letras minúsculas («oscuro»), la segunda por un sustantivo con un adjetivo calificativo («cuerpo enarcado»), y la tercera consta de dos secuencias que inician dos sustantivos con un adjetivo calificativo («el cielo negro y su escritura blanca», que rayan lo paradójico. Estos sintagmas anuncian la formulación «otro el texto», que encabeza la última secuencia del poema.

El poema titulado «Madrigal» invita a enfrascarse tanto en lo musical como en lo poético, y empieza con el sustantivo «voces» en plural. La polifonía sugerida se relaciona a la vez con la música y con la creación poética.

Un complemento circunstancial «desde el balcón nocturno» sirve de punto de partida a la composición ocho, remitiendo mediante una metáfora a un espacio celeste elevado, que domina otro espacio de las alturas: «el de los fuegos artificiales». La misma forma sintáctica es elegida ya que la número once se inicia con «en el mar del papel»; se abre también una perspectiva muy amplia y del todo exterior. En este caso se trata de nuevo de una metáfora para evocar la superficie del soporte material de la escritura: «en el mar del papel».

Desde luego, a base de diversas modalidades formales descuella la recurrencia del tema de la creación poética, evocado a menudo merced a elementos vinculados a su realización o a su transcripción en el papel.

La estructura circular es otro factor de cohesión de las piezas seleccionadas ya que se practica en los textos 1, 2, 3, 4, 6, 7 y 11.

Es patente la organización circular en el primer poema. En efecto en la primera y en la última línea figura la palabra «barranco», y todo lo descrito

desde una ventana se concentra en este aspecto geográfico. Es evidente la correspondencia entre el principio de la segunda frase («En el barranco, sacos, un círculo de piedras, el sol de las seis»), y el final de la última frase («el golpear del viento de las seis de la tarde al fondo del barranco»). Lo espacial y lo temporal coinciden exactamente y atestiguan la circularidad del texto que resulta ser una celebración de la naturaleza vinculada al advenimiento de la palabra.

«ESTE solo árbol nocturno» abre el segundo poema que se cierra con «en el centro de la ausencia del árbol y su idea». Estas dos cláusulas dan fe de un texto centrado sobre el árbol, y comunican la experiencia poética generada por la vista del árbol.

La temporalidad notificada al principio del tercer poema: «El vaso en pleno día», y la expresión inicial de lo experimentado: «El vaso es un ensayo de quietud», sirven de base para detectar la circularidad del texto que se termina por «el vaso no echa sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud», a fin de recalcar la concentración visual que engendra lo poético.

En el cuarto poema, de pasivo, el árbol se convierte en activo, mediante el proceso de la contemplación. En el árbol se concentra toda la atención del yo lírico al principio: «CONTEMPLÉ el árbol», y al final sigue siendo el objeto de la contemplación: «el incendio total que el árbol presidía».

La primera frase de la sexta composición («El hilo de la tarde descansa sobre la hoja roja») está en parte reproducida al final, integralmente, y escindida en dos períodos («El hilo de la tarde descansa. Ved la hoja roja»). Por consiguiente dicha configuración pone de manifiesto la circularidad del texto que evoca la función esencial de la mirada en el proceso creativo.

La concepción circular del séptimo poema es menos patente, ya que la oración que lo inicia es la siguiente: «oscuro reposa sobre sí mismo reaparece cada noche ese texto se engendra cada noche», y en la última se lee:

«otro texto que desconstruye y se agita y se enarca—
cerca del rumor de los tilos
la noche—
la tinta—»

Se intuye la coincidencia de estas dos secuencias por las ocurrencias de los sustantivos «noche» y «texto», además cabe emparentar los verbos «reaparece», «se engendra», «desconstruye», «se agita», «se enarca» para restituir el proceso de la escritura poética.

Llaman la atención el principio y el final del poema once, puesto que «en el mar del papel» se convierte «en el papel del mar»: una inversión

significativa que apunta primero la metaforización del papel, para metamorfosarse al final el mar en papel. El elemento natural se transforma en el soporte de la escritura, o sea que la naturaleza desempeña una función determinante en lo poético.

En la materia lingüística de las composiciones destaca el uso del lenguaje enumerativo en la mayoría de las composiciones. Sin embargo, en el primer poema alternan frases nominales y oraciones verbales. Así, acción, y ausencia de acción, coexisten en el lenguaje poético. Las frases nominales plasman lo que el yo poético llama en el mismo poema la «perfecta inmovilidad» del paisaje. Cuando los elementos naturales, los seres inanimados cobran vida, las frases se animan con el verbo, como es el caso en el segundo poema sin título, y en el tercero «El vaso de agua». Notamos en el poema cuatro, sin título, que para insistir sobre su percepción de la naturaleza, el yo lírico inicia el poema con el verbo contemplar, en primera persona del singular en pasado: «CONTEMPLÉ», y reparte verbos de percepción por el texto, sobre todo al inicio de las cláusulas: «no oí», «veía», «Miré», «Vi». Recurre el yo poético a la forma verbal, de manera particularmente insistente, en la quinta pieza al repetir cuatro veces el verbo *fluir*, conjugado primero en la tercera persona del singular del presente del indicativo, y luego al imperativo, dirigiéndose a un fenómeno cósmico: «FLUYE, fluye sin fin oh tejido invasor, oh red que ciernes. Fluye secamente de toda ausencia oscura. Fluid, rayos extensos, sobre los arenales».

Prosigue el texto con el modo imperativo de manera llamativa, ya que sobre las siete frases siguientes, seis empiezan con verbos en imperativo, imprimiendo una dinámica notable al ritmo del poema, y actualizando la presencia del interlocutor: «Salid», «Que venga», «Da», «Llégate» y «sé».

Recurre otra vez el yo lírico al imperativo de modo muy llamativo en el sexto poema, o sea que en dos poemas seguidos se observa el mismo procedimiento estilístico. Llega a su paroxismo en esta sexta pieza: el único verbo utilizado es el verbo *ver* en segunda persona del plural del imperativo y aparece once veces en trece líneas. Así, la incitación a la percepción visual satura la expresión del texto.

A tales elecciones estilísticas que dinamizan el lenguaje del poema se añaden otras que dan una impronta muy personal a la expresión poética de estos once poemas de *Tinta*.

Al examinar la organización interna de las composiciones conseguimos poner de manifiesto una red de ecos y correspondencias que construyen un factor de cohesión patente en la escritura de las piezas en cuestión. Esta distribución del léxico muy peculiar que vamos a poner de relieve le confiere al texto tanto un cariz pictórico, por su composición esmerada,

como un carácter dramático, por la colocación escénica muy pensada de los protagonistas de la selección.

Al aspecto circular de la estructura del primer poema, se añade la recurrencia del léxico de la circularidad en el mismo texto, como para corroborar tal enfoque. El sustantivo *círculo* y el adjetivo *circular* están notificados: «En el barranco, sacos, un círculo de piedras», «los pájaros negros en el círculo henchido de las ramas de una palmera», «el vuelo circular de una golondrina». Un sistema de ecos semánticos estructura el texto, ya que otras formas geométricas se relacionan con lo circular: «la línea curva», «el arco de la pata del gato», de este modo, se va tejiendo una red plástica centrada en lo circular que puede hacer pensar en la composición de un cuadro.

La musicalidad de la composición, que estriba sobre todo en la repetición, o en una nueva formulación de ciertos sintagmas, aporta su contribución al fenómeno de circularidad. La frase que abre el poema: «GIME LA masa de los árboles» se repite en parte en la enumeración de la cuarta línea: «La masa de los árboles», «los ojos amarillos del gato negro» precede «En los ojos del gato el sol sestea», y al final de texto vuelve a aparecer el gato: «el arco de la pata del gato en la roca soleada»; grupo nominal que se repite dos veces línea 10 y 14; el sintagma «las ramas secas» de la quinta línea viene repetido en la tercera línea antes del final; la recurrencia del sustantivo *sol*, o de palabras derivadas *soleada*, así como del sustantivo *agua* tienden a saturar el texto de sensaciones opuestas. Haciendo figurar elementos contrastados, se consigue una dramatización.

Sin embargo, lo percibido puede formar una totalidad. Entre los elementos constitutivos, se verifica un fenómeno vital común, una intercomunicación: «Desde la ventana, todo respira y se responde». Aquí, asoma la visión del poeta que penetra y vive la realidad de manera singular.

A pesar de lo estático, y de lo reseco de muchos elementos, la arquitectura del texto plasma dicha relación vital entre todo. Lo que impera es el sentimiento de la vida sugerido por el movimiento de la respiración. El efecto especular, logrado mediante la referencia al reflejo del paisaje en los ojos del gato, facilita la animación de lo inanimado. Todo está en todo, se trata de una mística natural⁷ que remite tanto a la analogía universal de los simbolistas⁸ como al integralismo, o al unanimismo⁹ (al «senti-

⁷ Cf. Louis Gardet y Olivier Lacombe, *L'expérience du soi*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, pág. 28.

⁸ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, pág. 17.

⁹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Privat Editeur, 1960, págs. 291-294, 371-373, 411-412, 450-451.

miento oceánico» descrito por Romain Rolland¹⁰ o a *La Vie unanime* de Jules Romains¹¹).

El segundo poema compagina la evocación de un árbol con el proceso de la escritura. De nuevo se instauro un juego de repeticiones entre tres vocablos. La densidad repetitiva de árbol, *sombra*, *jardín* en este texto muy reducido crea un espacio muy íntimo en el que el yo lírico hace la experiencia de la fugacidad de lo presenciado, y de la pérdida de la relación entre realidad y escritura, como lo comprobamos en «desleída realidad de la sombra, ola disuelta en el jardín, desvanecida en el instante de abatirse en el centro de la ausencia del árbol y de su idea».

La anáfora y la prosopopeya son dos recursos estilísticos que aseguran la cohesión de la tercera pieza. Ésta puede ser asimilada a una letanía merced a dos sistemas anafóricos referentes a un objeto cotidiano: «el vaso», y a un elemento del cosmos: «el sol». La saturación lexical del texto de estos dos constituyentes informan la letanía. El objeto *vaso* va cambiando de categoría a lo largo del texto; primero leemos: «El vaso no es una medida. El vaso en pleno mediodía. Es vaso es de cristal, ligero, delicadeza medida, estancia bajo el sol. El vaso de agua es un ensayo de quietud». Ya en esta primera evocación asoma la equiparación entre el objeto y el alcance conceptual de éste. A continuación el vaso cobra vida: «El vaso es la mirada», se trata de una transmutación del ser inanimado en ser animado, lo cual sitúa el vaso en un pie de igualdad con el elemento cósmico que se anima también: «El sol bebe con un sorbo invisible», «El sol sin uñas», «quieto y rasgado». Aludiendo al gato, así es como está descrito el sol, por el yo poético. Un sistema de intercambios entre los seres se verifica, y objetiva la posibilidad de una identidad distinta para las cosas. En realidad, se trata de la transcripción del proceso creativo como puesto en escena para dar a conocer lo que sucede en la mente del poeta órfico que puede metamorfosear la realidad, hacerla otra. Asimismo insiste el locutor en la observación de lo real sensible que oscila entre presencia y ausencia, y nos da a entender lo que genera la creación: «Todo sucede en una ausencia. El vaso de agua estaba [...] El sol confluye aquí y allá, y presencia y ausencia son formas giratorias». La contemplación de un objeto es un medio de acceso al ser: «y el sol busca pulsar cada cosa, y todo le devuelve su ser». El poeta puede revelar lo que no es manifiesto, puede sacar a luz la fuente invisible de cada cosa: el Ser que está en el interior de cuanto está a su alcance.

¹⁰ Jacques Sédard y Henri Vermorel, «Freud et le sentiment océanique», en Michel Cazenave, *Bible et religion*, Paris, France Culture, Desclée de Brouwer, 2002, págs. 117-138.

¹¹ Paris, Gallimard, 1983.

Se sigue evocando el poder órfico del poeta en la cuarta composición, pero es la complejidad sensual la que caracteriza más bien la expresión poética del cuarto poema centrado en «visiones» a raíz de la contemplación de un árbol. La intensidad de la vivencia es tal que provoca un trastrueque de las categorías normales de la percepción de lo real: «veía el silencio movidizo, el murmullo inmóvil», «Los árboles eran oídos con los ojos». Entre lo auditivo y lo visual se establecen conexiones inesperadas. Otra vez se trata de metapoesía al sugerir el potencial del poeta que es capaz de vivir y transcribir la realidad de un modo inédito. Por lo tanto el locutor de Tinta sigue a Rimbaud, ya que «procura ser un vidente¹²».

En el texto se comprueba una trama lexical muy densa focalizada en variaciones contrapuntísticas que entran en relación: «el árbol», «el camino» señalan lo vertical y lo horizontal; «el murmullo» y «el silencio», lo sonoro y lo mudo; «amasijos de luz» y «de luz ciega», lo luminoso y lo oscuro.

Abundan asimismo denotaciones de lo sensual en el quinto poema respecto a lo visual y lo auditivo. Se trama una dialéctica entre presencia y ausencia, oscuridad y luminosidad, sequía y humedad. El oxímoron y el hipálage de la secunda frase son reveladores del énfasis que pone el locutor en estos fenómenos opuestos que llegan a coexistir en el lenguaje poético: «Fluye secamente de toda ausencia oscura». Esta segunda frase, es la objetivación de la interconexión que opera el poeta entre los componentes de la realidad. Ésta puede ser contradictoria, a modo de anuncio, en la formulación que cierra la primera frase: «oh red que ciernes».

Las tres frases breves que clausuran la composición remiten al acto creador: «Da, luz, tu paso entero. Llégate hasta la lengua que jadea. Sé el agua de esta nada». El afán del locutor por hacerse palabra poética, se hace obvio con el empleo repetido del imperativo, y con la elección de la expresión «la lengua que jadea». El agua es asociada a la vida y el yo lírico asimila la poesía a un acto que da vida a lo que no existiera, si el poeta no lo transcribiera en el papel. Fijar la realidad en el papel mediante la escritura es concederle un modo de existencia único que le quita a lo real su condición efímera y contingente¹³. Cobrando una nueva vida que es la vida poética, existen para siempre los seres en el poema y salen del anonimato, como lo sugiere el locutor en este fragmento: «Sé el agua de esta nada». En

¹² Rimbaud Arthur, *Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871*.

¹³ La fórmula de Emmanuel Levinas (en *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, pág. 51): «un *présent-qui-ne-passe-pas*» puede aplicarse al concepto de eternidad engendrado por la poetización de lo real. Asimismo, podemos recordar los propósitos de Paul Ricoeur (en *Du texte à l'action*, Paris, Seuil 1986, pág. 124) que explica que al fijar la palabra poética lo real en el papel para siembre, lo salva de la destrucción, y le asegura una existencia en un presente sin cesar renovado, por los sucesivos lectores a través de los tiempos.

eso reconocemos una poética que convoca lo expuesto por Pedro Salinas en una conferencia de 1933: «El concepto poético cambia, muda con las demás cosas, se define por el tiempo, palpita profundamente con lo temporal. Esa es la belleza y el peligro de la poesía, ese buscar a las eternidades con los elementos de lo temporal¹⁴». Viene formulada también esta poética en varios poemas del mismo, como «Salvación¹⁵» de *Fábula y signo*: «Pero te estaban llamando/geometrías a gritos/doncellas —¡qué brazos tiernos!—/piedras, cuerpos;/te estaban llamando a ser», o en «Signos¹⁶» de *Confianza*: «A ese cándido papel/aun el candor se le aumenta,/si siente posarse el verso/que del vacío le salve/y a inmortalidad le ascienda». Desde luego, se trata de una concepción de la poesía que tiene su origen en la Antigüedad, como lo demuestra Ernst Curtius en *Literatura europea y edad media latina*¹⁷.

Por lo tanto poco a poco emerge una poética de estas piezas. Este enfoque metapoético explica, en el sexto poema, la insistencia enfática del yo en un elemento vegetal emblemático del otoño: «la hoja roja». Se acumulan las repeticiones anafóricas del verbo *ver* en imperativo: la mirada se afirma como un elemento esencial en el proceso de poetización de la realidad. La finalidad, para el poeta, es conseguir una asimilación entre un componente espacial y un componente temporal. Por consiguiente, el locutor no deja de formular, y de volver a formular, de manera obsesiva, el proceso poético que pasa de manera ineludible por la mirada, y lleva a la transmutación de una realidad determinada, como lo muestran estas citas: «El hilo de la tarde descansa sobre la hoja roja», «Sobre la hoja roja, ved el otoño», «La hoja roja en que descansa el otoño, vedla», «Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa. Digo: *Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa*; lo escribo y lo leo». Con la repetición del sintagma «hoja roja», cuyas sonoridades se basan en la paronomasia, se establece un vínculo específico entre los dos elementos que el poeta quiere fundir. Además la frecuencia notable de la vocal «o», signo circular que simboliza la perfección, prepara la formulación de la fusión anhelada, explicitada en este fragmento: «ved la hora como una hoja, en su descanso de otoño», y en este otro: «Hora roja en que descansa el otoño, vedlo». Se expresa dicho deseo hasta conseguir comprobarlo, y animar a los demás a que lo vivan. La palabra proferida cobra mucha fuerza con la reiteración del imperativo «Ved», y le confiere al texto un valor dramático. Con el uso insistente del imperativo en segunda persona del plural, el yo se abre, por cierto, a los demás. Por lo tanto, se hace

¹⁴ Pedro Salinas, *Mundo real y mundo poético*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pág. 42.

¹⁵ Pedro Salinas, *Obras completas, I, Poesía*, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 246.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 719.

¹⁷ Ernst Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

patente la voluntad de compartir con otros hombres la experiencia poética. Se origina lo poético en un proceso de contemplación de un ser inanimado, como lo recuerda la última oración del poema: «Ved la hoja roja»; la percepción visual de un mero elemento vegetal puede dar pie a una vivencia que crea un mundo nuevo, basado en relaciones que rebasan las categorías lógicas que clasifican normalmente los seres. Se trata de una transgresión del orden establecido, ya que correspondencias analógicas sorprendentes nacen de la observación de la realidad sensible: «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 el otoño, vedlo. El hilo de la tarde descansa». La simbiosis entre elemento temporal y elemento vegetal, viene presentada como algo sosegado, explicitado por el verbo «descansa», y por la continuidad sugerida por la metáfora «el hilo de la tarde». A parte del impulso rítmico dado por el imperativo, todas las palabras son paroxítonas, dicha acentuación regular sirve de eco rítmico al semantismo del verbo reiterado: *descansar*, que infunde paz y serenidad al texto.

Podemos pensar que este poema tiende a expresar una modalidad de la armonía universal, y hace eco al primer poema. Recuerdan estas piezas la concepción de la armonía de los neoplatónicos al querer establecer correspondencias entre seres que pertenecen a órdenes diferentes pero que tienen en común el hecho de existir.

La composición siguiente enlaza con la anterior por el tema del proceso poético aludido gracias a la metonimia del título: *Tinta* y por el verbo *reposar* que recuerda el verbo *descansar* de la sexta.

Se confirma el tema de la creación poética en el contenido de la primera parte, que citamos parcialmente: «reaparece cada noche este texto se engendra cada noche». Se hace referencia a un largo proceso que se inscribe en un contexto temporal nocturno señalado dos veces («cada noche», «en plena oscuridad»), y que va del no-ser al ser del poema. La expresión «en la mente baldía», y la repetición del adjetivo «desierta», convocan la presencia de la nada previa al advenimiento del lenguaje poético. El término *nada* convoca efectivamente el vacío mental, el silencio necesario que precede el nacer de la palabra poética. Por lo tanto, la nada se afirma como consubstancial con la creación poética.

En los sintagmas: «viento salado» y «soplo súcubo», la inspiración se manifiesta en esta composición bajo una forma metafórica entre trillada e inédita, entre sorprendente e inquietante como para subrayar su índole misteriosa.

Otro fenómeno de correspondencia se verifica en con el empleo del verbo *enarcar*. Aplicado en la primera parte a un elemento acuático en «El

oleaje roto que se enarca», califica este verbo, en la segunda parte, al ser humano: «cuerpo enarcado», o sea que un enlace léxico hace corresponder dos fuentes de inspiración del poeta: el mar y el cuerpo humano. Dos protagonistas salen a escena, y van a sufrir transformaciones. Ya se anuncia la metamorfosis poética del cuerpo en bóveda, y también se recuerda la nocturnidad: «cuerpo enarcado noche cuerpo escrito bóveda». También, se nos presenta el espacio marino («frente al mar que se oye») como vinculado al acto de creación: «líquida página de oscuridad». Todo está en todo y puede interpenetrarse. Se cita también un componente vegetal, «el tilo», y aparecen dos elementos nuevos de lo cotidiano: «la cama deshecha» y «las bolsas de plástico llevadas por el viento». Nada se sustrae a la vista del yo lírico, todo entra en su visión poética que se plasma en dos oraciones separadas y aisladas tipográficamente, para poner de realce el resultado del proceso descrito: «aquí te poseo bóveda otra enarcada y oscura» y «la luna inunda el árbol estuoso».

En los grupos nominales opuestos que abren la tercera parte, llaman la atención los adjetivos calificativos: «el cielo negro y su escritura blanca». Si bien el tono del cielo recuerda el ambiente nocturno anterior, la metáfora de las nubes aporta un matiz cromático nuevo. Pero, lo más sorprendente es la humanización de la naturaleza, la cual se apodera del proceso de la escritura: «se vierten se tienden se escriben». Los tres verbos seguidos actualizan la autonomía inaudita que cobran los elementos cósmicos sin que se suprima la realidad cotidiana con la mención de «el ruido de los claxon lejanos apagado». Se da una importancia especial al mundo urbano dotado de la capacidad de escribir. Un diálogo se entabla entre lo sonoro lo táctil, entre lo visual y todo se relaciona con la voz poética del viento. Así, el ruido de los claxon se vuelve signo gráfico: «respuesta escrita en el tejido de la ventisca hendedura invisible». Esta última expresión abre la finitud de la forma gráfica del poema sobre el misterio del acto creador cada vez único y que implica un perpetuo quehacer y rehacer. La otredad siempre re-experimentada la expresa el yo poético en las últimas líneas de la composición:

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

Al final, es el texto que cobra autonomía con el uso de los verbos en forma pronominal. Se restituye de manera sintética los constituyentes que entran en el proceso de la creación poética, merced a una dramatización. De hecho, destacando *noche* y *tinta* de modo marcado a nivel tipográfico, y mediante el uso de guiones, se percibe una voluntad de «representación»; el

poema se concibe como «teatro de signos o figuras verbales¹⁸». Organizado en tres actos, tal una obra dramática, el texto se cierra sobre una concisión extrema como para recordar de manera concentrada los componentes básicos de lo vivido a modo de desenlace.

Como en otros poemas, en la octava pieza titulada «Miríada», componentes inanimados están dotados de vida, y, en este caso, se ven atribuidos un poder independiente: «los fuegos artificiales retienen la implosión de la noche», «sílabas escriben la noche». El contraste entre lo fulgurante de los fuegos artificiales, y lo profundo de la oscuridad nocturna es utilizado para reanudar con la metapoésia. La red lexical que integra «tinta», «sílabas», «vocales», «entintadas sílabas» convoca el acto de escribir en un contrapunto cromático entre lo negro y lo variopinto. De nuevo, se transgreden las categorías lógicas ya que la percepción visual se convierte en auditiva, en esta secuencia: «sobre el ojo que escucha la tinta estentórea que mancha la noche». La analogía entre la noche y el papel negro (y no blanco como es de esperar), así como entre los cohetes y los signos de la escritura, va progresando a lo largo del texto hasta sumir al lector en un espacio-tiempo fabuloso, pues la mirada maravillada ante las formas circulares (símbolo de perfección, ya se sabe), descubre la fusión entre *noche/luces/sílabas*. Dicha fusión se plasma en el lenguaje poético mediante el encadenamiento del léxico sin puntuación alguna, y gracias a la forja de un neologismo («dedaluz») en: «el ojo en un racimo de miradas hendidas en un dédalo luces noctámbulas sílabas deambulantes dedaluz, y miríada sucumben en sus súbitos cubos». Por último, observamos el paralelismo establecido entre «luces noctámbulas sílabas deambulantes». Éste conduce a una equiparación clara entre las dos realidades; se puede decir que se tiende a reducir al máximo la distancia entre los componentes de lo que se percibe.

Las palabras *luz* y *voces* sirven de núcleo estructurante a la novena composición; se relacionan con la anterior permaneciendo la luz, y sustituyendo lo escrito por lo oral. Notamos a la vez un contraste y una continuidad con el octavo poema: contraste porque dominaba en éste la noche, si bien surgían luces, y, contraste entre dos mundos paralelos: lo celeste y lo marino. A la vez se nota continuidad, puesto que ambos son espacios horizontales, y remiten a la experiencia de la creación poética. Por supuesto, la palabra *voces* insiste en la comunicación que se entabla entre el poeta y la realidad sensible.

Las diez ocurrencias de *luz*, repartidas por todo el texto así como las de *voces* en la misma proporción, forman la urdimbre del texto. Con estas

¹⁸ Jordi Doce, en Andrés Sánchez Robayna, *Ideas de existencia, Antología poética, 1970-2002*, México, Ed. Aldus, 2006, Prólogo, pág. 10.

repeticiones, si se crean de esta manera efectos de ecos entre lo visual y lo auditivo, se incrementa también el valor musical del lenguaje poético.

Varios elementos de lo real emiten voces, y este fenómeno satura el texto como lo prueban los numerosos ejemplos: «roca aviva en el fondo de voces fijas», «saltaba la luz de sal y roca aviva talladas por las voces de nuevo atravesadas», «los pasos eran voces los ojos eran voces», «en la lava cordada de la costa voces cordadas también», «la luz que voz cuando al fondo marino la luz alcanza rocas corales dibujados por la voz», «montañas recorridas por las voces», «agua diáfana salta sobre la breve avenida de losetas de sol que irradia altas voces». Estas citas, diseminadas por el texto, ponen de realce una percepción del mundo fuera de lo común: todo puede hacerse voz, para conectar con el poeta capaz de experimentar la realidad de una forma totalmente inhabitual. Esta llave hermenéutica consiste en rebasar lo inmanente merced a la reunión de elementos normalmente aislados. Las reiteradas notificaciones de la luz, y de las voces se combinan para dar a entender como nace el poema y esa temática une esta composición con las demás.

Se fija también el décimo poema en el mar y en la luz, así como en lo metapoético, al introducir lo humano, en letras mayúsculas, al inicio: «LA MUCHACHA». En todo el poema vuelve a aparecer la figura femenina, con atributos eróticos, siempre vinculados a los elementos naturales: «la luz pensada breves labios lascivos ojos ágiles», «blusa azul para sus pechos y los pasos del día y brisa en su blusa oreá», «el lupuloleaje de los ojos de la muchacha», «por el aire que oreá el oleaje de su blusa mar margen de luz pensada por su ágiles ojos labilascivos», «más allá del mar margen molusco incesante para sus hombros y sus pechos». Esta serie confirma la repetición, y la creación verbal, como rasgos específicos de la expresión poética de *Tinta*. El uso de neologismos como *lupuloleaje*, *labilascivos* al que se añade *solhendido*. Significa tal recurso una voluntad de transcribir un mundo distinto, nuevo, para traducir un universo extra-ordinario que funciona de modo inclusivo, y no exclusivo. A la par de la compenetración entre la muchacha y el paisaje, el mismo paisaje se hace palabra, y ocasiona la vuelta al mundo de los orígenes: «en el cuaderno en la arena desojado donde reposa el habla antes del habla». Lo cósmico fusiona con materiales que se usan para escribir como lo muestra este fragmento: «el mar margen vuelto y escrito por el solhendido en la página pétrea que reposa donde el habla medita en el cuaderno dehojado en la arena». Con la repetición del verbo *reposa*, y el uso de una formulación prácticamente idéntica, parecen dialogar las dos citas: «en el cuaderno en la arena desojado» y «en el cuaderno dehojado en la arena»; en efecto, sólo se diferencian por la variación sobre colocación del adjetivo *desojado*. Ya no hay fronteras entre los elementos a nivel nocional. La ausencia

de puntuación, así como la animación de un elemento temporal («el día»), el neologismo «lupuloleaje» que asocia lo vegetal con lo marino, resultan eficaces para objetivar la simbiosis, sin discontinuidad, entre los componentes evocados en este fragmento: «y el día abre el cuaderno inicia el oleaje el deseo bajo la luz de Fasnía el lupoleaje de los ojos de la muchacha».

De nuevo, *mar*, *noche* y *papel* son motivos recurrentes en la última pieza cuyo título «Espejo de tinta» recuerda él de la séptima: «Tinta». Pero no sólo se acercan por su título ambos poemas sino que comparten la presencia del mar, de la noche y la evocación de la escritura. Cabe señalar además que el sustantivo *roca* pasa de una ocurrencia en «Tinta», a cuatro en «Espejo de tinta». Lo marino sólo se evoca en el séptimo poema de la siguiente manera: «abajo el escollo la roca más desierta», «frente al mar que se oye», «el mar que se precipita desde una barraca», cuando en el último poema, el mar es representado por una red lexical mucho más amplia, variada, a veces repetitiva, y, se asocia con el material que sirve para escribir, o con la acción de escribir: «en el mar del papel», «del agua olalínea», «el agua olalínea», «en el agua que escribe hendido dibujado esculpido contra la roca negra», «ante el papel del mar que lee rocas manchas», «encima del horizonte de agua olalínea leída por pardelas», «arenales leídos en el papel del mar». Es de notar que no se trata de un paisaje cualquiera, sino de una evocación de una vivencia personal en Canarias por notificar el nombre de un ave de allí (la pardela). La fusión operada entre lo acuático y lo escrito o lo leído, convierte lo natural en vector y actor de lo poético, llegando a equiparar lo natural con lo poético, lo que ya asomaba en «Tinta», en estas dos líneas: «frente al mar que se oye— / líquida página de oscuridad—».

La oscuridad es otro elemento que comparten los dos poemas: en «Tinta», es explícita, por triple repetición del sustantivo *noche*, y por los dos sintagmas: «en plena oscuridad», «líquida página de oscuridad». Igualmente se sugiere en «la falda negra», «el cielo negro», y evidentemente, en el mismo título de la pieza. En «Espejo de tinta», lo oscuro se traduce por variaciones como «la luz extinta», y «la luz que se extingue», después por la notificación reiterada del color negro en «la roca negra mancha de tinta negro sobre negro». A continuación, destaca por la palabra *noche* yuxtapuesta a *tinta*: «en la noche la tinta», y, al final, por la repetición del grupo nominal *luz extinta* yuxtapuesto a *la noche*: «en el papel del cielo ya sin nubes de luz extinta la noche en su cuaderno de rocas y medusas». En este caso, los efectos de ecos léxicos así como la falta de puntuación permiten asociar elementos para intensificar la sensación de una totalidad bañada en la oscuridad. De nuevo, los neologismos: *olalínea* (con cuatro ocurrencias) y *olaluz*, cuyas sonoridades líquidas encierran mucha musicalidad, contribuyen a crear otra impresión de totalidad: la de un mundo que se vive como

un Todo, en el que los componentes pueden fundirse gracias a la mirada poética, por consiguiente el yo lírico tiende a configurar un mundo unificado e indiviso.

Como en otros poemas, en este último poema, el papel de lo natural es determinante. Descuella en las siguientes expresiones: «escritura del agua olalínea que escribe en la mancha de luz», «en el agua que escribe», «cangrejos que escriben otras líneas». El yo lírico atribuye a los seres inanimados dos facultades inherentes al ser humano: la escritura y la lectura, lo notamos en «ante el papel del mar que lee rocas», o en «el agua olalínea leída por pardelas», y en «arenales leídos en el papel del mar». Estas modalidades expresivas insistentes bien podría significar que la naturaleza es Poesía, y la naturaleza es palabra poética para quien sabe leer sus escritos. En su mismo proceso creador, la naturaleza sirve de modelo al poeta, ya que, bajo el efecto de la luz, se va transformando. Al sugerir que existe una poesía de la naturaleza, una poesía inherente a la naturaleza, Andrés Sánchez Robayna convoca a otros poetas que comparten esa concepción, como Coleridge, Hölderlin, Baudelaire, Bécquer, y Salinas entre otros. La naturaleza es libro de Poesía, eso puede explicar que en «El espejo de tinta» encontremos «olalíneas», que «en el mar del papel» se convierta «en el papel del mar». La identificación entre lo natural y lo poético se concreta en este poema mediante este juego metafórico. Alianzas inéditas pueden surgir si el yo es receptivo a lo natural, si percibe el potencial poético de lo real. Esta aptitud de concebir el mundo como un ser total en el que pueden fusionar las realidades se recrea también en la constitución formal de este poema gracias al fluir de las palabras sin interrupción formando concretamente el texto un todo.

Alternancia y sucesión, contrapunto y similitudes, repetición y circularidad, caracterizan la expresión poética de esta selección de poemas de «Tinta». Ecos y correspondencias estructuran las composiciones dando a entender que las cosas son una y diferentes. Asimismo puede haber una simbiosis entre elementos de categorías normalmente incomunicadas. Mediante estas modalidades expresivas, se afirma el poeta como un vector de relaciones, un receptor de un lenguaje procedente de lo real, y así puede plasmar en su escritura un universo que funciona de modo analógico. La expresividad del yo poético se manifiesta también en la elección de la forma de las piezas; deja que la palabra fluya sin demasiadas coacciones en el espacio-tiempo del poema, salvo la de tener en cuenta el ritmo de la respiración sobre todo en las composiciones sin puntuación. Además de la ausencia de puntuación, la enumeración es un medio eficaz para objetivar que el ser humano puede juntarlo todo. El uso de neologismos y de metáforas contribuye a crear una relación inédita entre el poeta y la naturaleza,

concebida como matriz poética. Esta selección cuyo alcance metapoético es innegable, bien puede considerarse como un poemario de por sí: es decir que esta selección de poemas constituye una nueva unidad poética creada a partir de la obra *Tinta*. Se fundamenta este nuevo poemario antológico en el vínculo instaurado entre el yo poético y la realidad que le rodea, y en la que reconoce un potencial creador sin par. El poeta tiene acceso a la comunión que se nutre de la diversidad de las fuerzas cósmicas y telúricas; no sólo desea volver a su origen primero, sino también a la autenticidad primordial y natural. Se pueden interpretar estos once poemas de *Tinta* como una reivindicación de la suma importancia de la relación hombre/naturaleza, y como una voluntad de destacar una aptitud específica del hombre: la expresión poética. En esta selección antológica se pone énfasis en el estatuto privilegiado del poeta que es capaz de restaurar la unión entre los seres animados e inanimados, y de hacerse cargo de la transcripción del vínculo esencial entre el ser humano y lo natural. El lenguaje poético de estas once piezas de *Tinta* se puede interpretar como una concentración expresiva de lo que da sentido a la vida del poeta, y como un modo para el locutor de explicarse a sí mismo lo que le hace existir.

