

La sombra y la apariencia en Andrés Sánchez Robayna

Carlos Peinado

LA APARICIÓN, TRAS UNA LARGA ESPERA, DEL NUEVO POEMARIO DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *LA SOMBRA Y APARIENCIA* (TUSQUETS), ES SALUDADA EN ESTE ENSAYO.

Χάρις χάριν γάρ ἐστιν ἠτικτοῦσ' αἰ
(Sófocles, *Ayax*, 522)

Sólo en la medida en que hay quienes presienten, hay también quienes pertenecen a la naturaleza y le corresponden. Esos que corresponden a la maravillosamente omnipresente, la poderosa, la divinamente hermosa, son «los poetas». (...) Sólo ellos persisten en la correspondencia a la naturaleza que reposa y presiente. Es desde esa correspondencia desde la que se decide nuevamente la esencia del poeta.
(Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, p. 62)

La publicación de *La sombra y la apariencia*¹ nos permite conocer íntegramente el último ciclo de la poesía de Andrés Sánchez Robayna (cuatro de cuyas siete secciones –o movimientos– habían sido publicadas con anterioridad en cuidadas ediciones acompañadas de dibujos de Broto, Sicilia o Tàpies), de modo que podemos afirmar que nos encontramos sin duda ante un conjunto unitario, pues la obra se descubre como continuo girar en torno a un centro

¹ Andrés Sánchez Robayna, *La sombra y la apariencia*, Barcelona, Tusquets, 2010. Citaremos en adelante sólo el número de página.

inasible y enigmático: la relación entre lo finito y el fondo misterioso del que brota y al que, de una manera inexorable, regresa. La sección primera, «Inicial, o fracturas de una invitación imperiosa», no sólo contiene las claves principales del conjunto de la obra, sino su movimiento originario, ya que, en efecto, el libro parte de una «invitación imperiosa», de una llamada que se apodera incesantemente del poeta y se renueva a lo largo del poemario: «convocación» en el poema «Abierto», la llamada a la celebración («De una danza»), la «llamada de la claridad» que constituye el conjunto del movimiento quinto, el irresistible imán en Trocadero, la «danza invitadora» en el centro de La Habana, el «loco raptó» de ebriedad platónica en Lipsí y ante todo, la llamada del nombre («Patmos») o la Palabra que atrae al poeta desde las islas y es origen del canto. No en vano el autor ha observado como origen de la parte central del libro la «llamada de Grecia»². Volvemos a encontrar esa identificación que Dionisio el Areopagita tomó del *Cratilo* entre belleza y llamada, pues es la belleza quien arrebató al poeta y lo convoca a un espacio de encuentro y de revelación, que se vuelve especialmente intenso en el arder solar de las islas helenas. Esa llamada se redobla con la insistente invocación a un tú, que puede ser en primera instancia un desdoblamiento del poeta, pero que deviene figuración del lector al que el autor quiere invitar a seguir el rastro luminoso de la revelación que ha tenido: «mira», «arde», «escucha ese murmullo», «ama», «óyela», «deja caer», «vete». Es esta belleza la que hace salir de sí al poeta, pero en tanto que ella misma es huella de un éxtasis, una desapropiación que al entregarse llama e invita al encuentro y la celebración en el canto, de ahí que el poeta no desee más que (ante la visión de una casa en una isla griega) morar en la belleza: «fluir, morir, mirar en sus umbrales / la belleza que llega en la brisa salina» (p. 81).

La relación entre luz y belleza no deja de remitir al lector a la herencia neoplatónica, especialmente a Plotino y al Areopagita, cuyo rayo de tinieblas se encuentra tan presente en la poética de Sánchez Robayna y constituye una de las fronteras del lenguaje (junto con la música y el silencio, como observa George Steiner),

² Andrés Sánchez Robayna, «Dos prefacios», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2010, n.º 723, p. 27.

pues «donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz»³. Todo el libro habita en este límite o frontera y trata de decirlo, como señala su poema inaugural:

Tú que has amado el sol
y el centro, y que deseas
adentrarte en la luz,
la roca y la presencia,

desnudas, invencibles,
y que sobre la arena
escuchas los latidos
del cuerpo y de la tierra

visibles, invisibles,
di también, entreabiertas,
en la luz de los mundos,
la sombra y la apariencia⁴.

El poeta, que se adentra en la luz (sacralizada al aparecer unida al centro) y escucha la materia viviente, afronta el juego de visibilidad / invisibilidad, que se desdobra en la sombra y la apariencia. En el claro («la luz de los mundos») de lo abierto, resplandece la apariencia, al tiempo que un resto queda latente, oculto en una infinitud misteriosa, pues en el de-velamiento o *aletheia*, luz y sombra, desocultamiento y ocultamiento son inseparables (como observa Heidegger en *Parménides*). El símbolo de la sombra proyectada por la luz que aparece en el comentario de Heidegger a los versos «pero más pura / no es la sombra de la noche con las estrellas» recuerda el texto juanramoniano que da título a uno de los libros de ensayos de Andrés Sánchez Robayna (*La sombra del mundo*). Así, en el poema (sostiene Heidegger en «Poéticamente habita el hombre...») la apariencia deja ver lo invisible, la imagen toma medida de lo mis-

³ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003, p 56.

⁴ Es significativa (especialmente en las secciones segunda y sexta) la presencia de la rima asonante. Por otra parte vuelve a adquirir importancia en este libro el poema en prosa, ausente en la obra de su autor desde *Fuego blanco*.

terioso, deja avistar lo extraño en el aspecto de lo familiar, coligando «en Uno claridad y resonancia de los fenómenos del cielo junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño».

El cuerpo es formación visible de la luz, pero ésta igualmente se retrae, cegadora; la luz, que hace lo visible, se retira; tras la figura, late la sombra impenetrable. Hasta tal punto el cuerpo es formación de la luz, que la piedra blanca que brota de aquélla acaba revelándose como «luz hecha piedra» en uno de los poemas del libro (p. 105) y la materia como sol («La Alianza», p. 32). Si Rahner concibió la materia como espíritu enfriado, en *La sombra y la apariencia* se descubre como luz cristalizada. De este modo comprobamos la co-pertenencia entre forma y luz, que se sustenta en una concepción unitaria de lo existente. Esta correspondencia que se descubre por doquier en la Naturaleza procede de una primera entrega o des-apropiación (la del Ser que se retrae o desposee) que llama al hombre y lo solicita hasta poseerlo mediante el eros que despierta la belleza. Descubrimos, pues la huella nuevamente del Areopagita y, antes de él, de Plotino, para quien «la belleza es más el resplandor que se trasluce de la proporción que la proporción misma, y ese resplandor es lo amable (...) porque es más deseable, y lo es porque tiene alma, y porque se parece al bien» (*Enéadas* VI 7, 22). De ahí que todo el libro se halle traspasado por el deseo que engendra la fulguración de la belleza, ese arrebató que sin cesar abre al poeta a la trascendencia, al encuentro con la revelación. Este predominio del eros se muestra con rotundidad en el poema «Exordio», que encabeza la sección central del libro («En el centro de un círculo de islas»): «Arde ahora la cal, y una calma se adueña, cuerpo mío, de ti. ¿Me entregarás un poco de tu don, oh deseo, sabia sal absoluta?» (p. 117). La belleza se muestra como el resplandor de la verdad y la luz se entrelaza a «las formas del deseo» (p. 35), pues «el deseo es la luz» (ibíd.).

La luz descubre en el poema a que pertenece este último verso («La luz del sol en un café»), a través de los reflejos que produce, el juego de lo finito y lo absoluto, la apariencia y lo permanente, que sitúa al poeta ante la nihilidad de las formas, el abismo de la nada sobre el cual ve brillar por un instante los seres. Como ya observamos, la sección inicial del libro cumple la función de movimiento inicial en el que se contienen las fugas posteriores, de modo que este

tema encontrará su pleno desarrollo en la sección quinta, «Reflejos en el día de año nuevo». En ésta asistimos a un instante de revelación, cuyo detonante no descubrimos hasta casi el final de esta parte: el viento agita las hojas de los árboles, y entre ellas se filtran los rayos que se reflejan en la habitación, dejando manchas de luz en las cortinas. Este instante se convierte en objeto de contemplación hasta arrancar la plegaria final (en la que resuenan las palabras de san Juan de la Cruz) impulsada por el deseo de unión con la nada revelada, sólo posible a través de la luz que baña lo visible:

No apenas nada, o poca cosa, o algo,
no, sino una pura nada.

No quieras conocerla, salvo si
conocimiento es sólo crepitación.

Arde, pues,
con estas llamas, con
los reflejos ardientes
en la tela abrasada
de todo lo visible.

En esta tensión entre lo visible y lo invisible emerge la nada, que se apodera de toda la sección, construida como una salmodia en la que el nombre divino que se repite de principio a fin (el único que podría enunciarse en esta teología apofática) es el de la nada (la nada es la última forma de aparición de lo sagrado, observa María Zambrano en *El hombre y lo divino*): «No es nada. Es solamente la vibración errátil» (p. 153); «No es nada, es solamente el cielo que se teje» (p. 155); «Es una nada. Y una nada inunda / el saber» (p. 159); «Dicen nada. Es la nada» (p. 161); «la nada deseante» (p. 163); «Mira esa nada» (p. 167); «en el pozo de la nada: son nada» (p. 169); «No es nada, son tan sólo / reflejos» (p. 171); «Nada, la nada, la sedienta / nada, las manchas ondeantes, / en las cortinas serpentean, nada» «van a su nada, vienen de su nada» (p. 173); «Vístete de esa nada» «Nada son, sin embargo» (p. 177); «Arde también el tiempo / hacia su nada» (p. 183). En este nombrar la nada, observamos esa búsqueda de una formulación específicamente religiosa

de la obra de arte a partir del nihilismo presente, según manifiesta Sánchez Robayna en *La inminencia* (comentando las tesis de Steiner expuestas en *Presencias reales*).

Revela el mundo su pobreza y fragilidad en estos versos, en el temblor que recorre la superficie de las cosas («la nada deseante»), la fugacidad de los seres (como reflejos de luz en una cortina, pues «somos reflejos de esos reflejos»). En «Reflejos en el día de año nuevo» se medita de manera continua sobre esta imagen que ya había surgido en el segundo poema del libro («A las imágenes de la meditación») y se prolonga a lo largo del poemario. El reflejo del sol en el mar, la nube de septiembre o la sombra en la tierra del vilano muestran al poeta la fugacidad de la vida humana: «¿(...) no sabes / que eres menos aún / que el ápice brillante / de la ola en el sol?» (p. 97). El sentimiento de finitud, que es una de las variaciones del juego entre lo mediato y lo inmediato (la forma y el fondo insondable), gravita continuamente sobre los versos de *La sombra y la apariencia*.

El descubrimiento de esta nihilidad que recorre los seres no suscita en «Reflejos en el día de año nuevo» angustia, dado que en esta menesterosidad de la forma se muestra la belleza que suscita el deseo, como revelación de la gracia de lo celeste: «Mira esa nada que es ahora / la forma grácil, pura, / del mundo, en este cuarto, en esta casa, / bajo el cielo dador» (p. 167). Detrás de esta pobreza late la llamada a lo celeste: remite al Ser que se oculta y retrae, que pudiendo haber permanecido en sí, se hace nada para darse en lo múltiple. El cielo se quiebra (es decir, se rompe) para entregar el don de la luz o la lluvia (p. 183), se anonada para traer a la luz los reflejos: «son nada / suave lumbre del cielo anonadado» (p. 169). Este movimiento de la luz, del cielo «dador», es el salir del ser que permanece como nada para darse graciosamente en la multiplicidad. La luz, belleza de la forma finita, pone al hombre ante el misterio. Se percibe una relación insondable entre esta forma frágil y los giros del tiempo, como regalo o don del cielo que señalaría un sentido o fin a esta nada: «Y, sin embargo, el cielo / entrega, se diría, imperceptibles casi, / algo como los signos de unas bodas / del tiempo y de la luz. Aunque no sepas, / al cabo, si hay sentido, si hay en ellos / una verdad, o forma de certeza, / una forma bastante de certeza o verdad, / habitas esos rayos, lates en su alegría» (p. 175). A

cada instante se puede percibir una concordancia en la Naturaleza, un ápice de plenitud en el que los distintos elementos se responden y se acuerdan, unas bodas de lo fugaz y lo eterno en las que podría palpase algo más que sin embargo se hurta y, por tanto, no puede enunciarse más que como aspiración, esperanza, deseo o promesa. Queda la maravilla de la luz, su belleza refulgiendo sobre la nada, y esta belleza es suficiente para dotar de sentido el canto: su llamada se apodera del poeta, que ha de habitar en el regalo y la alegría de esta luz que se le ofrece. De ahí que el tono del poemario, a pesar de la presencia constante de la finitud y de la nada, sea celebrativo: el canto celebra estados de asombro o sorpresa ante el surgimiento de los instantes de plenitud que encuentra en la Naturaleza, celebración del don de la existencia, canto a la belleza y el gozo de ser, porque lo que se da se da graciosamente y se entrega en múltiples y sorprendentes formas, de modo que el poeta ha de acogerlo, entregándose y ofreciéndose al don con una apertura que corresponda a la entrega que lo convoca. Pues la gracia siempre llama a la gracia. Según Heidegger, mientras dura este advenimiento de la gracia, el hombre se mide con la divinidad y «entonces el hombre poetiza desde la esencia de lo poético», morando poéticamente sobre esta tierra. No es de extrañar el deseo expresado por el poeta de habitar esa luz y latir esa alegría; no ha de conocer los objetos, sino (en un final que recuerda *El fulgor*) arder con ellos «en la tela abrasada / de todo lo visible».

El poeta ha de mantenerse en la apertura a lo abierto, en la entrega a cuanto se entrega, y en ello consiste el habitar poéticamente. Pues el poeta, en el raptó de la luz es situado en lo abierto, como manifiesta *La sombra y la apariencia* desde su inicio: «El sol arde en los mundos, en lo abierto» (p. 36), «Tus pasos te han llevado hasta los bordes / hasta el lugar abierto» (p. 69). Aunque lo Abierto parece destacarse en el espacio heleno, donde se descubre el lugar del «sol absoluto» en el que «incluso la sombra / tiene luz» (p. 121), este espacio se hace patente en la obra de arte, ya que precisamente en esto consiste la misión del artista, según queda enunciada con claridad en el poema dedicado a Morandi, «La Alianza»: el artista no se cierra en el objeto, en la forma finita, sino que contempla en ella el comienzo de lo indivisible (o en terminología heideggeriana, lo mediato en lo in-mediato, que es lo abierto): «Pero lo que

comienza, / un objeto en su límite, en su estancia, / es un reflejo, vivo, / de lo abierto»(p. 29). La obra de arte se convierte en el espacio en el que se puede tocar lo indivisible, en el que se celebra la alianza, las bodas de la forma y lo infinito, alumbrando, así, la esperanza: «Pintor, / que en la proximidad fundas lo abierto, / que en el fulgor de un vaso ves / el reflejo del cielo que arde, el eco de una alianza» (p. 32).

Pero, según vemos, si en su abrirse el cielo envía la luz, el hombre ha de salir de sí para marchar al encuentro de esta llamada que lo convoca a lo abierto. De ahí que la figura del peregrino atraviese el libro de principio a fin: el «caminante en lo oscuro» que penetra en la «Capella Cornaro», el que visita los sepulcros de Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Shelley y Keats, Mallarmé (la tumba de los santos es sustituida por la de los poetas como lugar de peregrinación). El poeta, «aprendiz de la luz», es fundamentalmente un «pasajero de la luz» (p. 107), peregrino que sale en busca de la revelación, como queda patente en la multiplicidad de espacios sagrados que el poeta visita: Capella Cornaro, sepulcro de san Juan, iglesia de la Vera Cruz, capillas griegas anónimas, Sunion, Delos, Patmos. Donde queda más claro este impulso es en el viaje por las islas griegas, en el que el poeta se convierte en un «navegante».

Quizá el poema paradigmático sea el que da título al movimiento central del libro, «En el centro de un círculo de islas», en el que el poeta se dirige a Delos, manifestándose en la travesía este co-per-tenecerse entre el peregrino y el centro sagrado. La barca avanza «como imantada a un punto, su fin fiel», los rostros muestran la fidelidad, el ofrecimiento y la entrega; pero Delos, igualmente avanza hacia los navegantes y viene hacia su encuentro (mostrando el rasgo personal de lo divino, que es siempre animado y toma la iniciativa, según la caracterización ya clásica de Rudolf Otto). Se trata, por tanto, de un diálogo, de una entrega mutua, en la cual se va a «alcanzar el borde, el ciego origen / de toda luz, la luz indestructible». El libro se concibe como un continuo y reiterado regreso al centro, en el que el poeta trata de hallar respuesta a su existencia («la belleza que cifras / y nos cifra»). Y en Delos se descubre la doble dimensión de lo sagrado, como «mysterium tremendum et fascinans».

La gracia y belleza de Delos se une a la destrucción y ruina que alberga y promete (como «memento mori»): «en tus piedras no quedan sino signos / de nada y nadie. Queda / sólo la luz» (p. 133). De ahí que el viaje a Delos se convierta en imagen del viaje hacia la noche definitiva, en la que el hombre será destruido: «hace mucho que viajamos / hacia ti desde un fondo de oscuridad y miedo / aquel miedo del niño, esta cerrada oscuridad, / este miedo invencible a la noche de hielo / que nos espera» (p. 132). La tierra, como espacio de nacimiento y destrucción, evoca la *Φύσις* en su perpetuo brotar y retraerse, pero plantea el misterio de su destino final, que permanece desconocido («adónde avanzas tú»).

La dimensión fascinante se manifiesta en la armonía que se encuentra en la naturaleza, en la que (en instantes de plenitud que parecen escapar del devenir temporal) se revela la unidad de los mundos, el lugar de la concordia. Así el poeta ve «ramas y tallos / en los brazos del Uno». La analogía preside la Naturaleza, en la que todo se corresponde: las olas saludan al sol y renacen (p. 79), un rebaño de ovejas en la playa duplica «en la arena el mar innumerable» (p. 93), las cigarras cantan a coro junto al murmullo del mar (p. 109), «la sal repite el blanco de la luz cegadora» (p. 137). No en vano la segunda sección lleva el baudeleriano título de «Correspondencia». En este pensamiento analógico, la Naturaleza se personifica: el «mar respirante» –que recuerda la cita de las *Geórgicas* tan cara a Sánchez Robayna, «spirantia signa»-, la pupila del sol, «los párpados del mar». Pues la Naturaleza es símbolo o cuerpo de esa trascendencia (lo in-mediato) que sale al encuentro del hombre, lo llama en la belleza para que se una a él. De ahí que ella guarde en sí una palabra (como había sucedido anteriormente en otros poemas del autor, como «Más allá de los árboles»), que ahora late principalmente en el mar, como testimonia el propio título del movimiento tercero del libro («Sobre una confidencia del mar griego»). El mar contiene una palabra misteriosa y la misión del poeta será estar atento (en lo abierto) para poder oír lo indecible, de modo que en el poema pueda escucharlo «nacer / a lo decible, desde lo impronunciado» (p. 77).

En la composición «Llega a un lugar de encuentro con lo terrible» parte (como en «Correspondences») de la concepción de la Naturaleza como un templo, en el cual «hasta el viejo olivo / es

pilastra»⁵, «y el viento silba en bosques de pilares». Las columnas que yacen en el mar son el «sanctasanctorum», lugar de la unidad y alianza, espacio de lo terrible («dans une ténébreuse et profonde unité» –leemos en Baudelaire-). El contacto con lo sagrado, la llegada a la suprema unión, no parece posible en esta cosmovisión sin la destrucción del individuo («la belleza que nos destruye», p. 103), sin la aniquilación de lo finito. De este modo el poema parece moverse elípticamente entre el instante de armonía y la devastación. Por una parte, el instante de correspondencia parece augurar unas bodas de la forma y el tiempo (en el que «todo parece alejado de la erosión de los días») y la paz se expande por el mundo, respondiendo amorosamente cada uno de los seres a la solicitud de los otros (como se observa en el poema que concluye el libro): «El sol abraza la quietud de los mundos / y las olas alisan la tierra que lo alaba. // Toda belleza, toda consonancia, / la integridad, se funden con el cielo» (p. 233). Pero, por otra parte, el poeta es consciente de que nada está alejado de la erosión del tiempo (pues no hay instante inmóvil, «sino el punto candente del instante que gira»). La luz se convierte en símbolo de destrucción, los desconchones de la cal en un muro son un caudal de blancura que destruye sin fin toda apariencia, como la consumación o extinción de la forma en la nada. El movimiento circular del tiempo (tan presente en «Reflejos en el día de año nuevo») reaparece sin cesar en el poemario, arrastrando en su remolino todo lo viviente:

Cero, origen, turbión o remolino, interminable círculo, ¿cómo fijar tu vértigo, según dijo el amado designio, aprehender tu espiral? Ojo del tiempo, somos tu obra. Sólo el mar quedará cuando volvamos a la entraña del astro. Qué lejos hoy, en esta playa, solo, de tu círculo ciego. El mar entrega sebas y maderos, restos de naufragada eternidad. (p. 123).

Si hay un poema en el que parezcan anudarse los principales hilos del libro (y que, desgraciadamente, por la extensión del pre-

⁵ Semejante imagen se encuentra también en la anotación de Camus en su visita a Sunion (*Carnets* 3, VIII, 29 de abril), en *Obras*, 5, Madrid, Alianza Editorial, p. 324.

sente trabajo, no podremos comentar), este es «Patmos». En él, el poeta es llamado por el nombre (en el que resuena todo el pasaje heleno, al tiempo que la poesía de Hölderlin –naturaleza y arte, como en todo el poemario-) y comienza una peregrinación a través de la memoria en la que, al igual que el yo de *El mono gramático*, sabe que no tendrá revelación: «¿Y a qué dios has venido a buscar en la isla, / qué peregrinación estás haciendo / entre los tamariscos y las olas? // Nada, / el sol, / el inviolado sol es el testigo, / nada / te será revelado. // Conocerás tan sólo el signo / del sol» (pp. 221-222). Sólo encuentra el signo del sol (belleza y devastación) y la tierra (que, en el silencio, le muestra su finitud). Finalmente, en su viaje al origen a través de la palabra, la paz y la nada coronan la aventura poética. Pues en el trato con el fondo misterioso (ese saber tratar con lo otro al que María Zambrano denominó «piedad»), en el límite que no puede ser traspasado (pero en el que se revela el «señor del límite») encuentra el hombre dolorosamente su quicio y su verdad. Y en ese instante puede presentir (si acaso ya no prueba) la paz definitiva:

Caminas otra vez. Regresas a los pastos
de la palabra, cruzas, en la tarde,
hasta las aguas del principio,
oh pastor de silencios, de la nada
ávida de una paz, la paz de Patmos.