

LA TINTA QUE DEVINO POEMA

I

Algo es claro desde el principio en la escritura de Andrés Sánchez Robayna: *nada* es anterior al poema o al ejercicio del poema: escritura como metalenguaje, metalenguaje como función crítica, función crítica como par de la función específicamente poética. Estamos, en cierta forma, en las funciones del lenguaje que Roman Jakobson tomara, para una ampliación, del esquema tripartito de Karl Bühler, agregándole a las tres primeras (expresiva, apelativa, comunicativa) otras tres: poética (la que se centra en la materialidad del lenguaje), fáctica (referida al medio mismo de transmisión del mensaje) y metalingüística (relacionada al código, o sea al sistema que establece un repertorio de signos y sus reglas de combinación). La única diferencia que establece la poesía actual de la anterior, a grandes rasgos, es la siguiente: la función metalingüística es la aliada directa de la función poética. Relegada a la crítica, la función metalingüística era solamente lateral en cuanto a su participación en el poema. Claramente con Mallarmé, el poema se vuelve rabiosamente sobre sí mismo, se muerde la cola y participa íntimamente de un proceso reservado generalmente a la función expresiva y —a veces, sobre todo en el barroco hispánico— a la función poética (Góngora). A partir de Mallarmé, el poema encierra su propia crítica y no sólo se critica, quitándole especificidad a ese género que rara vez comprendió algo de la creación misma, sino que juega en el espejo de su misma materialidad. El poema se escribe y dice que se escribe. Este rasgo precisamente evolutivo, ya que agrega la materialidad a su conceptualización, tiene una raíz sincrónica: la fijeza, ese hacer depender de sí mismo (o pretenderlo al menos) la historia de la creación. Es la acepción que dice que un poema es ya una poética. Creación *ex-nihilo*, sin ningún hilo anterior que lo ligue a una realidad predisponible, el poema se encaja dentro de su propia Pandora.

▲ Andrés Sánchez Robayna: *Tinta*. Ediciones del Mall. 1981.

II

La poesía de Sánchez Robayna significa un paso adelante en cuanto a su actitud frente al lenguaje poético. De la mejor herencia de la poesía de este siglo en habla hispánica (la herencia que va desde Huidobro hasta Gironde, de Borges a Paz, pasando por los poetas concretos brasileños, marginados por la lengua pero no por la lucidez) Sánchez Robayna recibe lo único que en poesía es verdadero: la herencia del significante sumada a la herencia crítica, ya indisolublemente ligada a la primera. Esa herencia es de una singular responsabilidad: significa el ejercicio de la crítica en el poema sin matar al poema; el poema y la crítica son contrarios apasionados y febrilmente atraídos; la *poética crítica* tiene ya una carrera larga que en la mayoría de los casos —generalmente jóvenes— no ha dado más que ejemplos de superficialidad. Los ejemplos señalan que la influencia no ha ido más allá del epifenómeno. El caso de Sánchez Robayna promete, por varias razones, ser considerado como excepción: una de ellas es su gran bagaje teórico, que en toda poesía que pretenda ir más allá de la repetición de fórmulas manidas es fundamental, sobre todo si se rompe, de una buena vez por todas, el ya legendario pero todavía cercano sueño romántico del poeta como loco acrílico, destinado al diván del psicoanalista. Estamos ya en una etapa cualitativamente superior. En términos de informática, la novedad es informada por definición: no queda tiempo ni espacio para la ingenuidad o para la inocencia. El poeta ya no tiene que saber lo que un intelectual: tiene que saber más. La preparación del poeta es tan dura como cualquiera: resultará menos espectacular que la divina musa que todavía planea, pero será más eficaz. Como decía y repetía Huidobro: "no hay tiempo./ no hay tiempo./ no hay tiempo". O: "el adjetivo cuando no da vida, mata... O, como decían los poetas concretos de São Paulo: "esencias y médulas". Toda poética lúcida es una poética del metalenguaje.

III

En el prólogo que escribe Haroldo de Campos al libro de Sánchez Robayna se indica que la escritura de éste difiere de la mimesis. Sin duda, el poeta y teórico

brasileño se refiere a la más corriente y tradicional definición de mimesis como representación. Pero de acuerdo a los orígenes aristotélicos del concepto, la mimesis es más cercana, más barroca en cierta forma, a lo que se considera su antítesis creativa: la poesis. En efecto, es similar la concepción poética de hacedor, de construcción a esa segunda instancia del objeto que para Aristóteles es la mimesis. Esa *segunda instancia* del objeto quiere para sí algo de la construcción de la poesis. Quiere algo, sino del inicio, del proceso de la creación *ex-nihilo*. Ni un hilo de anterioridad: escritura como afirmación primaria que avanza por negación, dialécticamente, afirma la poesis. Pero hay un no sé qué que quedan balbuciendo las palabras y que habla de la nostalgia del paraíso de la mimesis. Tal vez eso sea la transparencia.

IV

Una realidad que se copia a sí misma en las diferentes realidades que va inaugurando. Tantas realidades, que el origen se ha perdido. Queda el texto, la testificación de ese proceso: el poeta como *coronista* de su invención. Perdió el origen del vuelo, el pájaro está en la boca. La boca de la noche. En la boca de la noche del poema.

Tinta: pluma-reloj. Está el tic-tac y está el tacto en sucesión de pisadas. Las palabras se atigran en el ya viejo animal de la escritura. *Tinta* es la conciencia del goteo: la escritura china. No apartarse del comienzo, aunque este comienzo no sea más que el comienzo particular, o sea la negación del origen. No hay autor: el autor murió allá lejos del poema que siempre recomienza. La fecha no es legible sino en la flecha: paronomasia que siempre da en el blanco.

V

Tinta: el metalenguaje como materialidad. *Tinta* es el nombre, la palabra que en primera instancia es un signo material, y en segundo lugar es materia calificada como atributo de sí misma. Se transforma así en cosa simbólica: símbolo de lo material que existe en el terreno de la creación del poema. Se tiene así el puente entre lo significativo propiamente y el efecto simbólico dado por el metalenguaje. Hay que remarcar

una vez más la diferencia que resulta del metalenguaje como mera función crítica y de su apareamiento con la materialidad significativa. En el primer caso el metalenguaje es prolongación de un lenguaje objeto, prolongación crítica que califica al lenguaje objeto a que se refiere. Es la función que se atribuye la crítica literaria, cuando tiende sus redes sobre la poesía, por ejemplo: es *hablar sobre*. Pero esta operación, en la crítica literaria, termina con la descripción, o cuando mucho con la interpretación del lenguaje objeto. En poesía, en el proceso de la creación poética, el metalenguaje tiene una atribución que va más allá de la separación de los dos lenguajes: tiene la propiedad de asimilarse al lenguaje objeto, por hacerlo más explícito, como otorgándole nacimiento. Esto es lo que produce que en la poesía actual sea difícil separar metalenguaje de lenguaje objeto y ambos de cualquier otro lenguaje. Un buen ejemplo de ello son los poemas de *Tinta*. En este libro el juego (función poética) no está separado de la crítica (función metalingüística.) Más aún: ambos lenguajes construyen una suerte de lenguaje neutro donde todo es juego y todo es crítica a la vez. Es el eco del poema mallarmeano *Un coup de dés*, el poema por excelencia metalingüístico. En el poema de Mallarmé todo es metalenguaje: desde el lenguaje del poema mismo hasta la *mirada* que el poeta francés lanza sobre su poema junto a los dados. Es la concepción fenoménica que asimila la página al universo estrellado, la página a la bóveda que deja de ser cóncava para desplazarse como un flujo infinito. Esta es la herencia mallarmeana que recibe Sánchez Robayna a través de las dos lecturas de Mallarmé que resultan *Blanco* de Octavio Paz y las *Galáxias* de Haroldo de Campos. Posiblemente con mayor cercanía de esta segunda obra estén los poemas de Sánchez Robayna. Pero el puente de lecturas, creo, es éste. Y la cercanía que mantienen los poemas de Sánchez Robayna con las *Galáxias* de Haroldo de Campos no termina con la interpretación común que ambos hacen del poema mallarmeano: es una cercanía que es visión del mundo, en lo que comporta de visión del mundo la visión poética. El mismo Sánchez Robayna había escrito uno de los ensayos que cierran la edición brasileña de *Signantia*: *Quasi Coe-*

lum, el último libro de poemas de Haroldo de Campos. Sánchez Robayna supo leer más allá de la barrera de la lengua la significación poética de uno de los grandes poetas latinoamericanos y la versión radical de Haroldo de Campos de la problemática poética actual.

VI

Tinta se divide en dos partes: *Lectura y Tinta*, ambas a su vez subdivididas. La diferencia entre ambas está marcada sólo por una mayor o menor ambición experimental del autor. El espacio ocupa la mayor parte de la atención creativa del texto: espacio *ocupado* por una miríada de signos que se desplazan en busca de significación. Y en la concep-

ción espacial está ya la raíz de la concepción poética de Sánchez Robayna. En efecto, el espacio está concebido como la matriz textual donde se alojan las palabras que aluden permanentemente a él: la palabra *espacio* es el espacio pero además es la alusión siempre presente al espacio del texto. Este espacio no está concebido desde la anterioridad poética sino que se crea en la medida en que el poema avanza. Este aspecto es importante porque el espacio juega así su segundo papel desde el poema: producir la ruptura genérica. No hay verso, no hay prosa: hay espacio que ocupa más espacio en la medida en que lo exige la significación. La concepción del espacio en Sánchez Robayna no termina con el respeto que un poeta más o menos consciente manifiesta por el blanco. Ese respeto que fue febril en Mallarmé y que, salvo las excepciones ya mencionadas de Paz y de los poetas brasileños, generalmente cae en la arbitrariedad a que obliga un vasto dominio que promete ser inaugurado cada vez, siempre que el poema sea tomado desde una actitud materialista y espacial. En Sánchez Robayna ese respeto es trasladado a las relaciones entre los distintos fragmentos del texto. La fiebre aquí es la búsqueda de la transparencia de la palabra de manera que se permita ver a través. Esta relación entre espacialidad y transparencia, relación aquí especial porque es feliz, es la síntesis que logra Sánchez Robayna de su aprendizaje del espacio mallarmeano. Obviamente, después de las lecturas mencionadas no se podía seguir con el poema como espacio semidesértico: aquella exhibición espacial, suerte de striptease de estrellas, ya está ofrecida y patentada. Ahora se trata de ver cómo seguir. Las relaciones internas del poema llevan la mayor expectativa, sobre todo cuando el verso está considerado obsoleto y su música ya no tiene aquella bienvenida cómplice y anterior: aquí la música se inventa.

Es obvio que identificar una tradición y hacerse cargo de su herencia, sobre todo en poesía, donde todo es derroche o al menos debería ser, significa un avance. Y alegra ver la continuación de una de las vías más difíciles de la poesía, la materialidad, por el recorrido coherente y lúcido.

Eduardo Milán



Andrés Sánchez Robayna