

Tomás Sánchez Santiago, El que desordena, Barcelona, DVD, 2006, 96 pp.

La obsesión por el decir y el cómo decir, por lo que es la poesía y lo que puede convertirse en poesía, y la función y el sitio que debe ocupar el poeta es en este libro tal, que se puede decir que todos los poemas que lo componen son, más o menos explícitamente, una metapoética, una dilucidación o una práctica de ello.

El poeta es el que desordena, el que mira el mundo de otra manera y dice lo que ve de forma no dicha. Ni como habla habitualmente la masa, ni como manda la tradición poética. A sabiendas o no, partiendo de los presupuestos nietzschianos de que la palabra está secuestrada y adulterada por el uso interesado del poder y sólo transmite falsedad, Sánchez Santiago (Zamora, 1957) se plantea la función de la poesía. y, naturalmente, la del poeta, que es el dueño y garante de la palabra que pronuncia o escribe. Y la respuesta es clara, como dijo Barthes: debe transgredir. Desordenar, negar, husmear en los márgenes, en los detritos, desechar lo consabido u oficializado, rendirse sólo al asombro de lo inesperado, a la disonancia... Una semántica múltiple para expresar lo que debe ser inocencia e imprevisión, resplandor de la extrañeza.

En el poema pórtico se habla ya de la inspiración, qué buscar en ella y cómo buscarlo. Hacerlo desde el inconformismo. Utiliza en él la gramática distanciante de la tercera persona con reiteración: referente deíctico de alejamiento (“allí”) y agente de impersonalidad (“el que”). Será el poeta “el que no se conforma y rompe / los espejos, / el que abre por el centro las palabras / en busca de otra luz / y pulsa todos los timbres prohibidos, / el que busca con esmero, el que no sabe parar el asombro, el que decide que vence / cuando pierde (...)”.

En el primer poema de la parte primera –“Seguro en la extrañeza” la titula- enfrenta dos poéticas aludiendo a las posibles temáticas de ambas: frente a lugares neutros, impersonalizados, que pudieran representar “los alquitranes” y “los vestíbulos”, los lugares o referentes decadentistas, tópicamente líricos, como “jardines” y “mecedoras”. Él eligirá “la canción del desapego contra los apacibles”, naturalmente. Lugares áridos y solitarios, nada proclives a la autocomplacencia, donde el poeta, la voz que entona, sea un extraño y preserve su anonimidad. De “las calles auxiliares” habla un poema, como buen ejemplo de humilde no-lugar de pequeña provincia. Y al anochecer, en ese momento parduco, neutro,

ya de retirada, (las reiteradas referencias a lo crepuscular nada tienen que ver con la sentimentalidad modernista). “Allí”, en esas circunstancias transitorias, sin relevancia, desasistidas, la poesía debe ejercer.

El extrañamiento del poeta se ejemplifica meridianamente en el segundo poema de esta parte primera: en cinco estrofas consecutivas va achicando los espacios hasta llegara su propio interior (ciudad - calle - casa - cama- corazón) para proclamarse ajeno a todo lo que en ellos encuentra con un verso final que sirve de bordón de rechazo. ¿Qué puede, en realidad, decir el poeta, que no esté dicho ya, que no sea un mero repetir lo que es obvio o lo que impone el poder o la ley? Los nombres esconden su trampa y ha de estar alerta para no caer en ella. Se salva sólo si es capaz de escuchar “la música de lo insólito”.

En el poema último de esta parte primera habla de “la música de los débiles”. Es un poema largo que titula aclarativamente “sueño de himno” y que empieza con un cierto tono de vibración y ampulosidad verbal y rítmica que, sin embargo, acaban desinflándose. “La música de los débiles” no es esa música oficial, enfática, a la que tan bien se adapta cierta poesía.

Poesía de la contra, de la subversión, para desvelar lo que nadie espera, los rincones más sombríos de los actos humanos, del

roce diario, de la rutina y lo banal. En escenarios neutros y sin brillo y con palabras devaluadas por el uso repetido, sin prosapia retórica, pero descubriendo en ellas una música oculta capaz de desvelar en la extrañeza, en la humildad de lo necesario.

Hablaba también Nietzsche de “danzar con la palabras”, de liberarlas de la fría racionalidad de los conceptos en que habían sido encarceladas y darles una nueva vibración en las metáforas. Quizás esto es lo que esté practicando en este libro Sánchez Santiago, a lo que aluda en esas reiteradas invocaciones a la música. Habla con prevención de los nombres, pero cuando alude a la música lo hace con la conciencia de quien busca una clave especial que dé sentido nuevo a la aventura. Puede hablarse en su discurso de una reiterada “sensorialidad de lo abstracto”, pues cultiva una imaginaria muy particular que saca sus chispas de voces comunales de lo doméstico y lo urbano y que, sin embargo, se le antojan, voluntariamente claro está, “citas desafinadas” como dice en “Vals de lo tardío”, un poema de la segunda parte. Ejemplifico esta sensorialidad con el poema “Invisible comercio”: “El fragor que cometen las cucharas / desdentadas y frías / en el oscuro estar del adocenamiento” o “La intervención del miedo, su canción / que cuelga limones asustados / en todos los aspectos de las cosas”.

Habla el poeta de lo descuidado, de lo que alienta sin aspavientos, de lo pobre y lo humilde que habita en lo humano, sean sentimientos o pensamientos o recuerdos, todo lo que alienta en "el desencuentro con las cosas". Y por eso es fácil encontrar alusiones a "música de omisiones", "músicas confusas y extrañas", "la música imposible de las despedidas", "la música de las escapatorias", "música destruida", "una música blanda de vísceras", "la música menor de las decepciones". Un oído atento a lo que nadie escucha o quiere escuchar y una mirada atenta también a lo que no se mira o no se desea ver porque aparece en "un mugido de luz que nadie se esperaba", "luz de revuelo", "una luz adversaria", "en la última luz que cancela la tarde"... Esta sensibilidad distinta, ávida de lo no descubierto, de lo oculto en su rareza, me recuerda al Baudelaire que leyó (escribió) de otra forma la avalancha de la modernidad que despertaba. Bien es cierto que algunos poemas de la segunda parte -en la que hay más claros referentes y ajustes de cuentas consigo mismo- como "Hacia calles propicias", vuelta a la ciudad de su infancia, Zamora, o "Uno que no descansa", arrancan de motivos de otros poemas de Claudio Rodríguez, o que "Las formas de la inocencia" agrupa un rumor metafórico claudiano (también del Neruda de las odas, quizás), pero es fácil ver cómo, tras tomar impulso, sigue un

camino propio en el tratamiento del lenguaje y en el sentido que da al poema. Una particular hibridación metafórica, como ya se dijo, o una adjetivación que siempre le pilla al lector a contrapié, por conjugar ese mundo real del que parte y ese otro agazapado, renuente, que quiere desvelar en el sigilo.

Poemas como "Uso" o "Nuevas preocupaciones" inciden una vez más en esa poética. Dice en éste: "Ya no sé donde dejar las palabras. / Sé / de donde tomarlas / todavía: / del picor de las ortigas, del plasma / oscuro del aburrimiento, de las lágrimas / que cuelgan en los grifos mal cerrados". Palabras que no nombren lo que se debe. Que desvelen el desvalimiento de lo devaluado, para el poeta tan valioso precisamente por eso: por su invalidez o incorrección. Ello otorga a esta poesía un sentido moral (de "correlato ético" y "voluntad regeneradora" habla Eduardo Moga en el esclarecedor prólogo, y es así). Una propuesta ética y estética contra la poesía complaciente de las músicas ajustadas a la melodía de lo ordenado.

César Augusto Ayuso