

LOS «TEATROS ARDIENTES» DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: PERCEPCIÓN, REALIDAD Y PALABRA

Candelas GALA

Wake Forest University

galacs@wfu.edu

En el poema «Médano» (Sánchez Robayna, *Clima*: 24) se describe una escena donde «el mar estival / el azul y la rama de agosto» llevan a cabo un juego de perspectivas entrecruzadas ante un hablante que observa a la vez que está inmerso en la acción. En su cuerpo se encarnan esos «teatros ardientes» donde se representan escenas de una realidad local, la de la isla de Gran Canaria donde nació Sánchez Robayna. La percepción fenomenológica, indudable protagonista de esta obra, busca captar en el contexto o realidad el punto pre-reflexivo anterior a la conceptualización y articulación en palabras. Los teatros ardientes de este poeta plantean un juego donde la fenomenología, la ecología y la escritura se comprometen en la búsqueda de conocimiento¹.

El mismo título de la poesía recogida de Sánchez Robayna, *En el cuerpo del mundo*, no solo hace eco de la llamada de Merleau-Ponty a insertarse en «la carne» del mundo, sino que nos sitúa dentro del marco que la percepción adquiere en el siglo XIX como fenómeno basado en el cuerpo, por oposición al perspectivismo cartesiano donde se privilegia un sujeto ahistórico, descarnado e ignorante de su pertenencia al mundo (cit. en Martin Jay, 1988: 10). Ya sea «cuerpo» o «carne», el sujeto deja de ocupar el centro para ser parte del *continuum* con el entorno, anulando la clásica división entre el interior y el exterior. Figuras como Sartre y Lacan confirmarían la descentralización del sujeto en el siglo XX, dejando atrás el modelo cartesiano de una visión distanciada y transcendental para dar paso a la inmanencia e inminencia (Brysson, 1988: 87; Danius, 2002: 56).

Según Merleau-Ponty, el ver es siempre ver desde algún lugar (2012: xi), que en Sánchez Robayna es el entorno canario de su infancia en La Angostura y que, como señala Ruiz Casanova, «configurará, como poeta, su memoria estética» (2012: 19). No se trata de un espacio como trasfondo de la interioridad, sino de un paisaje vivido con el que el hablante, como si de una «auscultación» se tratara, mantiene una comunicación directa (Sánchez Robayna, 2004: 433). Este

¹ Sánchez Robayna parece coincidir con Merleau-Ponty en que todo conocimiento gira en torno a la percepción (2012: xxxvi). Según Fernández Hernández en Sánchez Robayna se da «la intensificación del poema como *percepción*» (1992: 104), y para Jordi Doce esta poesía no es una descripción de elementos del paisaje sino «un teatro de signos verbales» pues «Los versos y las palabras [...] se distribuyen sobre la página como en un escenario» (1998: 116). Todas las referencias a los poemas de Sánchez Robayna parten de su compilación *En el cuerpo del mundo* (véase la bibliografía).

hablante observador podría decir con Paul Klee que, estando en un bosque muchas veces, sintió que no era él quien miraba el bosque sino los árboles los que estaban mirándole y hablándole (Merleau-Ponty, 2012: 358; 1968: 139). Y la percepción no busca captar conjuntos de cosas, sino establecer cortes en el *continuum* –mar, aire, retama, hojas...- lo que Merleau-Ponty describe como «rayos del mundo» (1968: 218).

Sánchez Robayna ha confesado repetidamente su amor por el espacio, y especialmente el espacio desnudo e inaugural de la «*Tierra seca, el alma más sabia y la mejor*» donde reside la verdad (2004: 427-446, 434). Ese amor se traduce en el objetivo deseado de «Escribir con la tierra, escribir el lugar» para lograr fundir la percepción del contexto concreto en la escritura². Se trata de articular lo que Sánchez Robayna llama la «gnosis de lo sensible», siguiendo la pauta de Matisse quien habló de la pintura como un «buen sillón» por ofrecer el puro placer sensible ante «un universo sensorial casi autosuficiente» (2004: 435).

La percepción situada implica una primera persona en un cuerpo presencial que mira el mundo con atención para determinar no simplemente lo que es la cosa, sino analizar cómo se manifiesta y cómo se produce la experiencia perceptiva y su correlación con la propia subjetividad (véase Heise, 2015: 171). Por tanto, implica conocimiento, ya que supone un estar consciente del fenómeno y un deseo de esclarecer su significado. Se trata de dilucidar las leyes que rigen la experiencia de la percepción con el fin de constituir un mundo que tenga sentido. Fue el crítico americano Leonard Scigaj quien, en 1999, puso un reto a la textualidad en la línea derrineana al destacar el origen físico y fisiológico de sonidos y signos. Sobre esa base desarrolló la teoría de la *référance* con el fin de dirigir la atención a los procesos de la naturaleza como fuente de sentido (Murphy, 2009: 5). Es aquí donde se puede identificar una de las aportaciones más destacadas de la ecocrítica, es decir, la de dirigir la atención al mundo que, contrario a lo que afirmó Derrida, sí existe fuera del texto.

La lectura de los poemas de Sánchez Robayna deja claro el papel central que juega la percepción, así como la creencia del autor en el habla o la palabra como único medio por el cual la percepción y el pensamiento adquieran realidad. Concuere con Merleau-Ponty en reconocer que el sentido queda atrapado en la palabra y la palabra es la realidad externa del sentido (2012: 183). La percepción conlleva el intelecto para este poeta en una conexión que el filósofo francés describe como «orgánica» (2012: 95, 96).

En el «Epílogo» a su poesía reunida, Sánchez Robayna descarta todo objetivo utilitario a su palabra pues su aspiración es llegar a ser «una palabra de transmutación y transubstanciación» (2004: 427). La sugerencia sacramental en la cita apunta a la intención central de esta escritura de lograr que la palabra exprese en su propio cuerpo la cosa «sin dejar de ser ella misma, una parte del mundo». Los ámbitos de palabra y mundo no tienen por qué estar opuestos, pues se trata de «dos dimensiones que ahora se vuelven indistinguibles» (2004: 444). Sin embargo, y a pesar de la intensa mirada que

² Y, de hecho, continúa Sánchez Robayna, «la *pulsión del espacio* que la insularidad “inocula” representa algo semejante a un punto de mira de la realidad toda. [...] Pues somos [...] un todo con la tierra, un todo con nuestro deseo [...] La tierra [...] espera de nosotros volver a ser un lugar de encarnación» (2004: 434-435).

dirige al entorno intentando leer sus signos, el poeta observador de Sánchez Robayna se confronta con un contexto cuyos elementos resisten a la referencialidad, resultando en un hablante limitado a describir lo que ve sin que no siempre sea capaz de esclarecer el sentido.

«Médano» puede servir como punto de partida para ilustrar los teatros ardientes que se juegan entre percepción, realidad y palabra y que constituyen el meollo de la poesía de Sánchez Robayna y su búsqueda de conocimiento. El hablante en el poema se refiere directamente a su cuerpo inmerso en la escena, al que compara en ligereza con las «frescas sombras sobre / el sonido del mar». En la sinestesia de lo visual –las sombras- con lo acústico –el sonido- se articula un entorno sensorial como «agrupación viva» o *living cluster* (según Merleau-Ponty, 2012: 40) donde el cuerpo es un elemento más reflejándose en el mar y mezclándose con el sonido de las olas (véase Krauss, 1988: 82). El efecto que resulta del juego entre los distintos elementos se describe como «espejeante» y se repite en muchos otros poemas referido también como «responsaje» (2004: 71, 80). La inmersión total del poeta en ese entorno especular se manifiesta en el detalle con que da cuenta de sus más nimios aspectos, como si estuviera obedeciendo a la llamada de Ruskin de recobrar la inocencia del ojo para «ver» y después relatar lo «visto» de manera sencilla y desprovista de retórica (cit. en Danius, 2002: 116). Así percibe que la hoja estival se arquea, las raíces y arbustos cruzan ante la orilla con la ventisca y las gotas de las olas saltan en el aire y tocan su piel, que es del sol por estar inmersa e inscrita en ese paisaje. Si viento y rama «están sobre las olas» y toman su color, la luz crea la roca, salta sobre las dunas y rueda bajo las nubes³.

Lo «espejeante» de la escena se debe al movimiento de la luz por el que los contornos de las cosas se dejan ver para disolverse casi simultáneamente en un juego de presencias y ausencias que es en sí la realidad. Es evidente que el espacio no es algo «ahí fuera», sino «un modo de percepción», en palabras de Karl Pearson (cit. en Vitz & Glimcher, 1984: 134), y, por tanto, parte intrínseca del individuo observador. Se trata de lo que Merleau-Ponty llama una «espacialidad vivida» que, frente al espacio euclideo, contenedor incambiable e idealizado de la experiencia visual, refleja la fracturación de la visión en el postmodernismo (Vitz & Glimcher, 1984: 126), y así sucede en el poema donde la multiplicidad de perspectivas es la de un espacio fragmentado. Por eso en «Médano» se reincide en preposiciones que ubican a la vez que reflejan el movimiento constante de la percepción debido a la inmanencia del observador: «ante el mar estival», «sobre el viejo escenario de antiguos / cuerpos y voces», «entre las huellas de la duna», «ante / el filoso tejido de rocas / quemadas». Los «teatros ardientes» de Sánchez Robayna describen un entorno vivo donde la luz, su gran protagonista, llega por la percepción y es responsable del movimiento que constituye la realidad⁴.

³ Como ya señala Rodríguez Padrón (1981: 3), los poemas de Sánchez Robayna muestran la perplejidad, pero también el asombro del observador ante lo que ve, por lo «espejeante» de las percepciones, las «variaciones, reflejos, signos [...] los viajes del agua y del aire, las imprecisiones de la luz y la oscuridad con las aliteraciones, los cruces de palabras, los silencios inesperados».

⁴ La fenomenología muestra que cuando miramos algo nuestros ojos no se mueven de forma equilibrada sino mediante pequeños saltitos llamados movimientos sacádicos (véase Vitz & Glimcher, 1984: 122).

Nos fuerzan a considerar lo que fue el lema principal de Husserl, es decir, volver a las cosas mismas, no como conceptos o contenidos de experiencia que hemos aprendido sino como algo vivido (Merleau-Ponty, 2012: viii). Por eso es necesario prestar atención a la «primacía de la percepción» pues es ahí donde se revela la experiencia tal y como es. En «Médano», además de los elementos del paisaje (mar, duna, rocas...), se encuentra la referencia al «viejo escenario / de antiguos cuerpos y voces» (2004: 24), con lo que la percepción adquiere un «sentido» (un *perceptual sense*, según Husserl), cuyo contenido incluye no solo lo que el ojo ve sino todo un vasto trasfondo de «assumptions, memories, associations, and anticipations that make my experience [...] inexhaustibly rich» (Merleau-Ponty, 2012: ix, 43). Además de que el observador existe como parte de todo el entorno, su campo de visión está atravesado por la memoria con todo su bagaje cultural (ver Brysson, 1988: 100). Hay que hacer notar que Darwin ya unió el mundo sensible y el mental al mostrar que la complejidad de la mente ha seguido el mismo proceso de selección natural que la organización física de las cosas vivas (Barkow, Cosmides, Tooby, 1992: 20)⁵. Por eso la escena nos llega gracias a los brazos del poeta entregándonos «el pulso y la raíz» de ese entorno en su palabra, fundiendo así percepción, lugar y escritura (Merleau-Ponty, 2012: xx), la triada que en este ensayo se analiza como el componente central de la poesía de Sánchez Robayna.

La complejidad de los juegos de espejos en los «teatros ardientes» de la realidad se ilustran bien en el poema «Platas» (36). Los tres primeros versos se refieren a la complejidad de las relaciones en la red cósmica donde todos los elementos están conectados: «Teje el cielo sus redes altivas». A su vez, la luna y sus rayos se reflejan en las charcas y entre las rocas creando un juego que el poema llama «tremor» y «espejeo» de sombras de ramas y nubes bajas. El 'yo' del observador se introduce como testigo: «Vi el cielo entre la fijación / cimbrarse». La vista del cielo como totalidad se resquebraja, no solo por el juego de sombras y luz sino por la misma piel del observador que refleja ese «cimbrarse», posiblemente en un escalofrío de semiosis pre-verbal. De resultas el espejo de la luz del agua aparece vacío. La conclusión es constatar que ese espejeo del cielo no oculta más que la nada. Y el poeta confiesa: «Yo temí / tener tu cuerpo entonces como luz». Su temor a tener como luz ese cuerpo, proyección del suyo, es el temor a disolverse, a carecer de cuerpo.

En «Lectura insular» (40), las nubes ensombreciendo el mar, las palmeras y hojas húmedas después de la noche y el sol en las olas, encuentran su doble en la mente disponiendo «su propio oleaje» en respuesta al espejeo exterior. Se da entonces una serie de entrecruzamientos de percepción y mente que señala lo inútil de intentar imponer jerarquías, o un orden causal o de fijar la percepción. Por eso el poema habla del «vislumbrar cegado» de una escena de sol debido al cruce de lo visual y lo mental. El entramado de signos que constituye el mundo resiste la inteligibilidad.

Los entrecruzamientos de los elementos en la realidad constituyen el meollo de «Cuerpos marinos» (43). Este poema sugiere un círculo donde el tiempo con sus estrías trenza el aire y ramajes

⁵ José Ángel Valente, poeta muy admirado por Sánchez Robayna, escribió que «todo poema es un conocimiento 'haciéndose', mediante la acción globalizadora de la memoria» (cit. en Fernández Hernández, 1992: 104).

formando una red que flota en la noche. Es también el trenzarse de los cuerpos silenciosos sobre las redes en la arena, de dedos (tacto) y labios (besos). Por eso las olas son horas rompientes «frente al umbrío círculo del mar». En este círculo del tiempo todo se entrecruza y nada es causal. Y así son los «cuerpos marinos» en su constante movimiento circular. En este breve poema hay espacios en blanco entre palabras casi en cada verso que apuntarían a una zona pre-verbal, biológica, que responde a pulsiones anteriores a la simbolización. La percepción capta lo que se ve y los espacios entre los elementos visibles que, aunque en blanco y silenciosos, trasminan lo que se ve marcándolo de la ausencia y el vacío de un espacio de semiosis biológica que es imposible captar en el lenguaje.

«La barca» (180-182) es otro de los muchos ejemplos donde el poeta va creando la realidad según su percepción. Las barcas que ve por la ventana tienen cordajes que se supone que arrastran los pescadores, lo cual para el que mira es como si tiraran de la luz: al mover las barcas, los cordajes crean el movimiento de la luz en la escena. También son visibles el mar y el sol, el resplandor de las gotas y el paso del tiempo en esa mañana llevada por cordajes. La observación le sumerge al poeta en la escena observada hasta el punto de preguntarse «dónde / estoy». De «las barcas» del comienzo se llega a «una / barca» en vertical en la sección final que, de algún modo, parece fundirse con el observador. La verticalidad, como señala Merleau-Ponty (1968: 212), es el ámbito del mundo fenomenológico y carnal que Sartre llama «existencia», el de la experiencia vivida con toda su polifonía y multiplicidad de facetas (1968: 221, 271). Y el estado en vertical se refleja en la misma verticalidad del poema, formado de versos de no más de uno o dos vocablos donde la materia misma de la palabra busca fundirse con el referente. Si barca, poema y hablante se funden en el entorno espejeante, «adónde» es la palabra final que queda sin respuesta. La movilidad temporal, reflejada en los espejos entre los elementos de la realidad, dificulta su fijación y comprensión. Como presencia activa en la percepción, el cuerpo reconoce la imposibilidad de hacer coincidir su percepción con las cosas mismas (Merleau-Ponty, 1968: 8). «Clima – Escena» (19-20) ofrece otra ilustración de este estado.

En la captación fenomenológica el mar es «visible», pero también «divisible», pues su vista va interceptada por el ramaje que corta «la luz en delgados sentidos». Percepción visual que nunca es directa ya que lo percibido siempre se ve desde cierto ángulo o a través de otros elementos en el campo visual. Es precisamente en ese ramaje que corta la luz donde cae el «brillante y negro ropaje» del hablante –su lenguaje– donde las palabras fallan, incapaces de captar la multiplicidad de capas que constituyen la realidad. Por eso en lo alto el toque de hojas (su rumor al moverse) en el vacío del aire suena sobre el silencio.

Al tratarse de una «escena» –aludiendo a los «teatros ardientes» de la realidad–, el fondo marino es un negro artesonado guardando su misterio. El poeta, como actor y difusor, oye los golpes del ramaje y cada ola bate en sus párpados, indicando que la percepción no es un fenómeno abstracto pues tiene un efecto material y físico en los párpados.

Como medio de poder entender la escena, el hablante recurre a una referencia culturalista, específicamente al trono de Ludovisi, obra escultórica que representa a Afrodita emergiendo de las

aguas. Si, como ese trono, el sol alzara hacia sí el mar fundiéndose con él, tal y como el poeta lo ve en sus ojos, ese enclave sería su trono de Ludovisi. El poeta sería entonces como Afrodita en su trono, causando y captando el incendio del sol golpeando el mar, las ventiscas, las raíces vueltas, los helechos, viendo emerger ante sus ojos los elementos de la realidad en toda su coherencia. La referencia al trono de Ludovisi sugiere el deseo imaginario de fijar la escena, del mismo modo que la escultura logró fijar la subida de la diosa desde el fondo del mar, iluminando su misterio. Pero el trono y caramillo del poeta es el lenguaje con palabras que describen lo que ve, pero fallan al intentar penetrar su referencialidad.

El juego de luces o espejeo entre presencias y ausencias recibe también el nombre de «miraje» (52), título además de un poema en *Clima* (56). En él la vista del observador percibe «allá» otro espejo y otro mar en una secuencia visual sin fin; además, se trata de un miraje sordo pues está exento de sonido. Y es ahí precisamente donde se encuentra el núcleo de lo real en toda su inefabilidad. Por eso acaba concluyendo que «Los ojos ya no son más que agua / que refleja otro mar / frente al mar sin gaviotas». En las «aguas» de los ojos que perciben se refleja una infinitud incomprensible de espejos donde la coherencia del ser se desmantela: «mediodía / abierto hacia el no ser», afirma el hablante en «Sentidos del sol» (67). Los golpes de la luz claman ahora «en su vacío» «alrededor de un espacio de nada». Y el calor que debiera dar la señal de vida es un «clima / de inexistencia». En «Miríada» (115) el título mismo es sinónimo del «espejeo» y «responsaje» en el entorno, esta vez en la noche con su implosión de luces y fuegos de artificio. El poeta lo observa y escucha desde su «balcón nocturno», confesando la dificultad de entender esa «tinta estentórea» donde se entrecruzan «sílabas deambulantes», «verdinegras», «volcadas vocales».

El «espejeo» supone un juego de reflejos donde el observador es a su vez observado (74) negando en esa reciprocidad toda objetividad y la posibilidad de ver plenamente. En muchos casos, como en el poema titulado «Unidad» (97), el observador parece estar en una ventana donde todo «respira y se responde». Aunque hay muchos y diversos elementos en la escena, todos se hallan enlazados: «los pájaros negros en el círculo henchido de las ramas de una palmera, eco de aguas que fluyen». El observador los va enumerando en un proceso por el que las palabras van articulando su progresiva inmersión en la escena: «En mis oídos suena el agua ronca del aire entre los plataneros». En otros casos, como en «Miríada», el hablante se describe a sí mismo como un «picapedrero ignoto esculpo nada / de sol», pues fracasa en su intento de excavar la palabra que dé sentido a la escena; en su lugar se encuentra con un «desierto / detrás / de la sílaba negra un puro precipicio / colmado de su estancia» (76). Todo este poema tiene enormes espacios en blanco entre los versos y una tipografía que sugiere las fallas o blancos de la palabra para captar el pensamiento, dejando un silencio donde quizá podría albergarse la referencialidad.

La resistencia del entorno a liberar la referencialidad evoca el dilema de lo Real en la triada de Real, Imaginario y Simbólico en Lacan. Si lo Real es el ámbito que se resiste a la significación (Bowie, 1993: 94), las palabras en los poemas de Sánchez Robayna dan nombre a los elementos del cuerpo del mundo, pero remiten a una referencia vacía (Ragland-Sullivan & Bracher, 1991: 4). El

mismo Merleau-Ponty se sirve de los términos «real» e «imaginario» como dos «órdenes», dos «escenarios» o dos «teatros», el del espacio o contexto del mundo y el de los fantasmas o representaciones que se intentan captar en la palabra (1968: 39). Pero, como se ilustra en los poemas de Sánchez Robayna, la palabra capta el objeto sin penetrar en su referencia, en un juego de presencia material y ausencia que lleva al poeta a preguntarse si todo el poema no es más que una elegía (433). La palabra se sitúa por eso en un espacio lindante entre su misma carne o materia, donde se supone que apresa el objeto, y ese mismo objeto ya anulado en su materialidad⁶.

Se ha hablado de que en la poesía de Sánchez Robayna juega un papel central la metáfora del *liber mundi* (véase Fernández Hernández, 1992: 105, y Doce, 1998: 118), y el mismo Sánchez Robayna en su estudio «Góngora y el texto del mundo» propone una lectura muy concreta de las *Soledades* «a la luz de una vieja metáfora: “el gran libro de la Naturaleza”». Para el poeta, «el mundo es un texto, una escritura, que los hombres desciframos o leemos» (cit. en Ruiz Casanova, 2012: 26, 30). Aunque, como queda dicho, no siempre se trate de una lectura inteligible debido a la complejidad del entorno. Una buena ilustración de este proceso se da en un breve poema de *Tinta* (109) donde la lectura del cuerpo del mundo coincide con la lectura de un libro y la escritura:

La luz (un paso
maduro)
sobre la arena y su himno oído
cae
en las líneas del mar la puntuación de pájaros entre pirámides
de arena los ojos leen los márgenes hendidos ya no hay pájaros
página pirámides que el sol levanta hacia la nada

sobre la luz leída

La luz en la escena marina del poema es también la que cae sobre el libro ya que el mar tiene líneas, como en una página, los pájaros son la puntuación y las pirámides de arena son los márgenes. Pero cuando el sol decae y la luz es «leída», es decir, pasada, todo -pájaros, página, pirámides- es alzado por el sol hacia la nada. Este breve poema describe el avance de la luz en el tiempo como proceso paralelo al de la lectura. De igual modo que sin luz las letras se desvanecen, así ocurre con los elementos de la naturaleza. Este juego de signo y ausencia, y de identificación de mirar y leer, alude de nuevo al libro de la naturaleza solo que despojado del valor eterno que ese libro tiene en la conocida metáfora. El de este poeta es un «libro» visible que existe en tanto en cuando hay luz. Sus letras o elementos no están inscritos perennemente, sino que dependen de la luz.

El espejeo y responsaje entre los distintos elementos se asemejan a los gestos del cuerpo en el acto de escribir y leer. En un texto donde no hay signos de puntuación –técnica frecuente en estos poemas-, la curvatura de la nuca, la «del brazo que se curva sobre el vientre con el codo apoyado en algún lugar tenso de la noche cuerpo todo vientre brazo codo apoyado nuca agitada vientre que

⁶ La fenomenología describe lo visible o real como un campo, una topografía que se manifiesta por medio de la diferenciación y segregación y que se mantiene unido no por leyes sino «through the reflections, shadows, levels, and horizons between things» (Merleau-Ponty, 1968: L), lo que en Sánchez Robayna se describe como «espejos» y «responsajes».

bracea zarandeado erguido bajo la lengua que lo lee» (106), dan muestra de un cuerpo cuyas contorsiones reflejan las de los elementos en la realidad y las del hablante observador observando, escribiendo y leyendo simultáneamente. Se trata de un «cuerpo enarcado noche cuerpo escrito» (111). Y si el enlace de escritura, lectura y cuerpo es con la tierra, se llega a comparar la postura del lector inclinado sobre el libro con la del labrador trabajando la tierra (214). Las mismas señales que busca el labrador -el canto del pájaro, las líneas, surcos, estrellas- son las que el lector detecta en la lectura. A medida que pasa la hoja, el lector/labrador va descubriendo el secreto de la tierra: «Lo que lee [...] es la tierra tendida, iluminada». Intelecto, cuerpo y percepción se funden.

Al final del poema hay una interrupción en este proceso cuando dice «Y se detuvo» (215). En ese momento el lector parece alzar la vista del libro y mirar en torno «el aire claro, el sol y la desnuda / nerviación de la hoja en marzo...». Esa hoja, reminiscencia de la hoja del libro, se le aparece «lisa / y recorrida por la savia como / el ojo recorrió y amó la tierra». La savia que recorre esa hoja se identifica con el ojo que amorosamente recorrió la tierra. La percepción, la mirada, el ojo, es la «savia» que corre por las líneas y páginas del libro, la misma que recorre las venas de las plantas: como la savia de las plantas, la mirada da vida. La percepción, con la luz como su protagonista, se identifica con la savia del árbol al dar vida y crear la realidad.

Sin embargo, y como se ha visto en los poemas, no siempre la savia de la percepción es capaz de penetrar en el referente. La esencia de lo real, que la fenomenología también llama «lo visible», es su opacidad (Merleau-Ponty, 1968: xli).

Hay que notar que en el título a su poesía recogida no se trata del «libro» sino del «cuerpo» del mundo, marcando así el centralismo que tiene la materia en este poeta. La insistencia en que la palabra es carne, materia, recuerdo de la propia materia del mundo de cuya «física» es expresión (430), parece un intento de aferrarse a algo sólido para contrarrestar lo inefable de la realidad. Sugiere, además, que, al tratarse del mundo sensual como universo de signos, este libro/cuerpo no ha sido escrito por un autor trascendente, sino que son las cosas y elementos por sí mismos, en su fisicidad, los que cuentan. Cuentan, pero no por eso liberan su sentido. Por ello al poeta solo le queda describir ya que, como indica la fenomenología, lo real no puede ser «ni construido ni constituido sino simplemente, descrito» (cit. en Merleau-Ponty, 1968, y 2012: viii)⁷.

Costica Bradatan hace notar que la metáfora del libro del mundo implica la noción de orden y coherencia, de unidad y totalidad (2017: 3), pues la palabra, además de *verbum*, es también logos, es decir, razón y sentido; el libro del mundo sería entonces inteligible y razonable. Sin embargo, los poemas de Sánchez Robayna parecen hacer eco a San Pablo cuando confiesa estar viendo como por una ventana o cristal ahumado (2017: 1-2). Y si el entorno posee un principio estructurador, lo que el poeta observador capta es una compleja red de relaciones cuyo sentido es incapaz de esclarecer. La palabra que es conocimiento, es también desconocimiento, sonido y silencio, significante e interioridad, para Sánchez Robayna se sitúa en los intersticios vertiginosos de esos dos planos o en

⁷ Castro reconoce en Sánchez Robayna la importancia de las imágenes procedentes «de la percepción del mundo físico» (1989: 94).

sus relaciones y entrecruzamientos (431). Y en ese lugar intermedio, la palabra se debate entre presencia o referencia y ausencia o vacío. Sánchez Robayna da cuenta de esta lucha, citando a Gadamer para quien el poema se encuentra siempre «en el horizonte de lo indecible» (432)⁸.

El cristal de lo real siempre se presenta «ahumado», resistiéndose a la significación. Y si se logra traspasarlo y acceder a las cosas mismas, será siempre a través de ese cristal opaco pues, como señala Merleau-Ponty, la observación de la cosa nunca es total, ya que siempre hay brechas [«gaps» (1968: 77)]. De ahí el interés de Sánchez Robayna en «las lindes» de un objeto pues su totalidad es inapresable, de igual modo que la palabra de la poesía es «racionalmente inasible» (430). Según este entendimiento, en la palabra se encuentra la misma paradoja que en la percepción, paradoja de ser materia, pero resistente a la referencialidad.

En «Día de aire» (11-13), un único poema escrito en 1970 y reescrito en 1985 (véase Ruiz Casanova, 2012: 35), se alude a una fase en el desarrollo personal y artístico del hablante cuando buscaba «efigies» en el entorno como representaciones que de algún modo fijaran la percepción y proporcionaran un sentido de seguridad y estabilidad. Es curioso, por tanto, que como apunta su título, el foco sea el aire, ámbito de perspectivas cambiantes donde todo es inestable y movable. El poema relata el comienzo del día y la salida del hablante a esa aurora donde se empiezan a vislumbrar los contornos de las cosas. La percepción dirige la experiencia desde el primer verso donde el sol toma los ojos del hablante al mismo tiempo que los ojos se asoman al exterior en un gesto de encuentro. Y lo que se presenta ante la vista es «la extensa fábula del mar» que, como la «fábula de fuentes» que fue la infancia en Jorge Guillén, lleva inscrita la memoria.

Además, el mar es un «lienzo», apelando a lo pictórico de la perspectiva con igual importancia que lo verbal, pues el mar es también una «palabra / que el aire busca en las orillas, / sílaba que te busca, trasminada / sílaba que remontan las gaviotas». Se trata de una sílaba/palabra «trasminada» por ser ya mar y filtrada por el aire, haciéndose parte de su facticidad, para luego remontarse con el vuelo de las gaviotas hacia la simbolización. Identificado con la palabra y la sílaba, el mar hace juego con la arena en las orillas, creando un diálogo como parte de ese teatro ardiente que es el entorno para este poeta. En ese juego entra el deseo del aire de hacerse palabra, quizá de estabilizarse. Y el papel del poeta es el de «actor» y «hacedor» pues «excava» la palabra en la orilla, palabra «que late desde el fondo de la roca».

La solidez de la roca supone la petrificación de aguas y arenas y, por tanto, un modelo de estabilidad en su misma presencia y facticidad actuales, donde se contiene la historia y la memoria, fundiendo el presente del aquí y del ahora con el pasado. El poema se enfoca en esa experiencia del entorno (aire, mar, arenas, orillas, gaviotas, rocas) que el hablante observa leyendo sus signos.

Unos versos más adelante hablan de «la efigie de la piedra», quizá porque la piedra está allí, como las efigies de rostros en monedas, por ejemplo, aunque también habla de «las efigies de la luz», siendo ésta evanescente y opuesta a la roca. Y en la última estrofa con un tiempo verbal en el pasado,

⁸ En todo esto se encuentran ecos de lo que poetas como Mallarmé, muy admirado por Sánchez Robayna, dijo sobre la escritura como actividad que diseña trazos, pero en el vacío (cit. en Ragland-Sullivan y Bracher, 1991: 29).

como si todo lo anterior fuera una experiencia ya ocurrida, habla del «Oscuro / tiempo de efigies que buscaste para / saber el nombre de la claridad». El poema, entonces, ha sido la rememoración de un mañana en el pasado cuando el poeta buscó el nacimiento de la palabra a partir de su percepción de elementos básicos en su estado naciente: sol, mar, rocas, orillas, gaviotas, aire... En el presente evoca ese tiempo donde las «efigies» supondrían un deseo de representar la realidad. Este poema nos da cuenta de lo que parece haber sido un momento «oscuro» en el desarrollo personal y poético del hablante, tiempo de «efigies», de representaciones o imágenes de la realidad llevadas por el deseo de hallar coherencia en un entorno donde la luz iluminaba sin revelar⁹.

Los poemas de Sánchez Robayna han dado prueba de una palabra que, además de ser signo lingüístico, se carga de emoción, impresiones y sentimientos, constituyendo una semiosis que, como Greimas ha reconocido, rescata «la dimensión existencial del sentido» (Landowski, 2012: 130). Se trata de un discurso vivo y en proceso de hacerse, enlazado directamente con la percepción (Fontanille, 2006: xx, 56) hasta el punto de que el hablante siente el peso de la luz y del aire en sus párpados (19) y «el árbol pesa» sobre su escritura (98). El entorno es un lugar de encuentros donde la luz, el aire y la palabra se trasminan en neologismos como «luzgar» y «luzaire», y «los pasos son voces los ojos eran voces», «la luz es voz», y en el dormir, el corazón vigila: «ego dormio et cor meum vigilat» (117). Esas conjunciones en la percepción borran los límites de las cosas creando los elementos entrecruzados y superpuestos de los «teatros ardientes» de la realidad. En todos sus comentarios sobre el espacio Sánchez Robayna concuerda con las bases fenomenológicas que anulan los límites entre sujeto/objeto, interior/exterior y cultura/naturaleza.

La percepción del entorno y captación en la palabra de este poeta caen dentro de una ética ecológica por la atención, asombro y admiración de su mirada, la ausencia de toda intención supervisora, jerárquica o de superioridad y por reconocer la complejidad de un entorno que, por natural, se había asumido como simple. El poeta observa la compleja red de relaciones que constituye la naturaleza y que es parte del argumento de *The Origin of Species* (véase Bate, 2015: 78), teniendo que admitir la dificultad en comprender su organización y sentido. Sus poemas cumplen muchos, si no todos, los requisitos para ser considerados como eco-poemas, a saber: la naturaleza y sus elementos no son en ellos un mero escenario o trasfondo, sino que tienen voz propia y son parte intrínseca del hablante; el hablante no busca obtener beneficio de ese entorno, más allá de desear comprenderlo para comprenderse a sí mismo como parte que es de dicho entorno; su atención, interés y asombro dan prueba de la responsabilidad y respeto que siente por el medio ambiente y la ausencia de deseos de control o de imponer jerarquías. Admitir que no es posible descifrar el libro/cuerpo de la naturaleza supone un reconocimiento de su complejidad, reconocimiento que debiera tener como efecto la humildad y el desbancar el imperante sentido de superioridad de lo humano (Buell, 1995: 3).

⁹ Hay puntos de contacto con el Imaginario y Real en Lacan pues, como en Lacan, la realidad en Sánchez Robayna escapa la referencialidad (Bowie, 1993: 92).

Lo específico y local del entorno es fundamental en la tarea de llegar a entender su estructuración y de entenderse a uno mismo como parte de él. Se trata de lo que Haraway llama «*situated knowledges*» (1991: 166) para indicar que el conocimiento del lugar y del propio ser –que en suma son lo mismo– tiene una ubicación específica y no es algo abstracto. Como señala Paul Shepard, conocerse a sí mismo es imposible si no se sabe de dónde uno procede (cit. en Evernden, 1996: 101). Y Northrop Frye en *The Educated Imagination* (1964: 32) dice que la única alegría realmente genuina sucede en momentos muy raros cuando, aunque sentimos que conocemos en parte, somos también parte de lo que conocemos¹⁰.

Los teatros en la carne del mundo son «ardientes» porque el juego de los elementos con la luz continúa ofreciéndose en reto a su esclarecimiento. En este sentido, la naturaleza tiene prioridad sobre la escritura, y si como ya constató Galileo, el *liber naturae* es «un inmenso código perfectamente comprensible para quien conozca la lengua matemática y sepa descifrar los caracteres geométricos en que está escrito» (Navarro Brotons, 1991: 87), carente de ese conocimiento, poco se puede hacer ante ese libro. De ahí, y de la fragilidad de lo real, procede la desilusión que acusan muchos poemas de este autor¹¹.

Sin embargo, aunque Sánchez Robayna no recurre a la matemática para su investigación, sí aplica su mayor esfuerzo en observar y en una escritura donde la palabra no cesa en el deseo de fundirse con el cuerpo del mundo y encarnar su sentido.

Bibliografía

- BARKOW, J. H. - COSMIDES L. - TOOBY J., eds. (1992): *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. New York, Oxford, Oxford University Press.
- BATE, J. (2015): «The Economy of Nature», en K. HILTNER, ed., *Ecocriticism. The Essential Reader*. London and New York, Routledge, pp. 77-96.
- BOWIE, M. (1993): *Lacan*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- BRADATAN, C. (1999): «Berkeley and *Liber Mundi*»; en <http://www.minerva.mic.ul.ie/vol3/liber.html> (última consulta 25-1-2017).
- BRYSSON, N. (1988): «The Gaze in the Expanded Field», en H. FOSTER, ed., *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, pp. 87-113.
- BUELL, L. (1995): *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- CASTRO, F. (1989): «La luz que nombra», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*. 8/9, pp. 89-99.
- DANIUS, S. (2002): *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca & London, Cornell University Press.

¹⁰ Snyder indica que el lugar es parte de nuestra experiencia e identidad (2015: 71).

¹¹ Merleau-Ponty se refiere a esa «dis-illusion» o decepción y sugiere que quizá se deba a que la realidad no pertenece a ninguna percepción en particular, «that in this sense it lies *always further on*» (1968: 40-41).

- DOCE, J. (1998): «Camino de la inminencia», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 581, pp. 115-119.
- EVERNDEN, N. (1996): «Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Fallacy», en C. GLOTFELTY and H. FROMM, eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London, The University of Georgia Press.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, R. (1992): «En busca del cuerpo de la luz. Ante la poesía de Andrés Sánchez Robayna», *Zurgai*. Junio, pp. 104-108.
- FONTANILLE, J. (2006): *The Semiotics of Discourse*. Tr. H. BOSTIC, New York, Peter Lang.
- FRYE, N. (1964): *The Educated Imagination*. Bloomington, Indiana University Press.
- HEISE, U. K. (2015): «The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism», en K. HILTNER, ed., *Ecocriticism. The Essential Reader*. London and New York, Routledge, pp. 164-177.
- JAY, M. (1988): «Scopic Regimes of Modernity», en H. FOSTER, ed., *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, pp. 3-23.
- KRAUSS, R. (1988): «The Impulse to See», en H. FOSTER, ed., *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, pp. 51-75.
- LANDOWSKI, E. (2012): «¿Habría que rehacer la semiótica?», *Contexto*, 20, pp. 127-155.
- MERLEAU-PONTY, M. (1968): *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes*. Evanston, Northwestern University Press.
- (2012): *Phenomenology of Perception*. Tr. D. A. LANDES, London and New York, Routledge.
- MURPHY, P. D. (2009): *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies. Fences, Boundaries, and Fields*. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland.
- NAVARRO BROTONS, V., ed. (1991): *Galileo*. Barcelona, Ediciones Península.
- RAGLAND-SULLIVAN, E. – BRACHER, M., eds. (1991): *Lacan and the Subject of Language*. London and New York, Routledge.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1981): «Andrés Sánchez Robayna: La escritura como experiencia», *Ínsula*, 36/421, pp. 3-5.
- RUIZ CASANOVA, J. F. (2012): «Introducción», en A. S. ROBAYNA, *El espejo de tinta (Antología 1970-2010)*, Madrid, Cátedra, pp. 13-54.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2004): *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Barcelona, Nueva Galaxia Gutenberg.
- (2012): *El espejo de tinta (Antología 1970-2010)*. Ed. J. F. RUIZ CASANOVA, Madrid, Cátedra.
- SNYDER, G. (2015): «The Place, the Region, and the Common», en K. HILTNER, ed., *Ecocriticism. The Essential Reader*. London and New York, Routledge, pp. 70-76.
- VITZ, P. – GLIMCHER, A. B. (1984): *Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis of Vision*. New York, Praeger.