

EN LA MOLIENDA DEL SIGNO: ESTRUCTURA DEL APARECER Y POZOS DE TRANSPARENCIA EN *VARIACIONES SOBRE EL VASO DE AGUA* (2015) DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Juan Carlos BAEZA SOTO

Université de Cergy-Pontoise

juan-carlos.baeza-soto@u-cergy.fr

También hemos traicionado al agua.

[...]

Otra vez hemos perdido el mensaje,

las vocales abiertas

del lenguaje del agua,

su inaudita transparencia palpable.

[...]

Ni siquiera supimos

beber la transparencia.

Beber algo es aprenderlo.

Y aprender la transparencia es el comienzo

de aprender lo invisible.

Roberto Juarroz, *Duodécima poesía vertical* (1991), poema 40.

En su ensayo *Variaciones sobre el vaso de agua* el poeta Andrés Sánchez Robayna interroga, a través del simple motivo de un objeto y de su contenido, la sencillez de la existencia porque lo real se basta a sí mismo: sin comentario ni discurso, lejos de la trama narrativa o especulativa, la imagen del vaso de agua reduce la expresión ya que lo sobrio es lo que existe dentro de la existencia en sí. En ella nada se añade, por eso la parquedad es la virtud más leve y transparente. Además, al reposar su reflexión en una significativa antología de dos poemas suyos y, en gran parte, de poetas españoles o internacionales del siglo XX y XXI¹, Sánchez Robayna establece la sobriedad de este motivo como cuna de la metafísica, debido a que dentro de una perspectiva positivista del mundo sabemos que lo real responde al sentido que le exigimos, que inventamos y que finalmente proponemos a los demás. Lo real construye entonces una cultura que es el conjunto de las respuestas que la realidad le otorga a un pueblo. Pero la metafísica sabe que para abarcar el sentido del Todo hay que ser exclusivo porque el ser global de lo Absoluto se presenta

¹ Jorge Guillén, e. e. cummings, Francis Ponge, José Gorostiza, Odilon-Jean Périer, Gunnar Ekelöf, João Cabral de Melo Neto, Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, Alberto de Lacerda, Antonio Requeni, Lasse Söderberg, Klaus Rifbjerg, Nuno Júdice, Dónall Dempsey, Valerio Magrelli, José María Micó y Melchor López.

bajo la Nada o el Todo. Es por eso que el hombre construye respuestas globales fáciles como por ejemplo la figura de un Dios todopoderoso que arregla de manera omnipotente el fluir del mundo. Sus avatares como la ciencia o el azar se proponen ofrecer principios con el objeto de establecer el reino del sentido y del orden, aunque sea mediante la fuerza, la persecución o incluso los milagros. De esa manera, el orden del mundo funciona y asume en sus recovecos más íntimos la existencia del extremo nihilismo hasta el más radical materialismo. Por eso, la imagen sencilla de un vaso de agua aparece como la posible unidad del sentido animada por el deseo humano de ordenar la infinita dinámica del espacio, al igual que el poema que ordena las palabras que obedecen a sus propias exigencias internas.

También, la reproducción de pinturas de bodegones de Velázquez, Zurbarán, Chardin, Juan Gris, Josef Sudek, Luis Fernández o Iran do Espíritu Santo, que acompaña la reflexión del poeta canario, recalca la extrema necesidad metafísica del hombre que se cuestiona a través de la precariedad sencilla del objeto representado sobre su propia existencia en medio de un sistema heteróclito y dispar que el humano edifica y transforma en ley para compensar la insignificancia de su situación. De hecho, las admirables urdimbres religiosas, políticas o artísticas que el hombre edifica superan rápidamente la interrogación ontológica porque detrás de la unicidad de la proposición verídica o legítima que se caracteriza por la figura divina única, el ideal solidario político o la fe, claro entendemos que dichos sistemas le sirven al hombre a alimentar sus conveniencias o, cuanto peor, a reducir o recusar dicho sistema para legitimar en la lucha o la guerra su propio existir en el mundo. Así, el conocimiento humano parece reposar en una coartada en la que incluso participa la idea de Dios porque la extrema grandeza de lo sagrado permite también relativizar la parte de responsabilidad que le incumbe al hombre. El bodegón parece asumir la definición humana sedienta de claridad frente a la continua y dispar marca de la iniciativa humana por crear los objetos materiales o teóricos de su entorno sin perjuicio a obligar al individuo a alienar la autenticidad de sus intenciones.

Los bodegones españoles invitan en efecto a la contemplación y, más allá de la meditación, le proponen al espectador reflexionar sobre el sentido de la vida terrestre hasta el punto de regocijarse de lo visual mediante una mística sensualista heredada del siglo XVI porque «[l]a viva plasticidad de las imágenes de casi todos los místicos españoles fue, en efecto, un estímulo para apreciar el valor de lo natural, testimonio de la belleza de la creación divina, ante la cual el hombre podía regocijarse también de una vía "afectiva" y no sólo "intelectiva"» (Calvo Serraller, 1999: 20-21). Así, el «realismo» de los bodegones eterniza el más banal de los instantes y nos obliga a vagabundear por un paisaje metafísico que acaba por desencadenar una interrogación moral que plantea entonces una investigación ética a través de figuras simples de la existencia, porque el vaso, el plato, la botella o el agua son lo que son, exactamente sin ninguna duplicidad, como síntesis de la complejidad del todo en su propia sencillez. Por eso, el agua funciona como esa breve aparición que relampaguea en medio de la ebriedad de los sentidos o de la hibridez de las concretizaciones históricas o sociales. Además, la imagen de un vaso de agua opone de inmediato la complejidad del pensamiento a la

sencillez de la mirada, porque al amor de la caótica lumbre, el hombre occidental prosigue el camino del cuestionamiento y hace nacer dentro de las formas contemplativas un minimalismo que revaloriza la continuidad del alma dentro del cuerpo o la materia: en efecto, el espíritu recluido en el movimiento de la fruta, de la flor, del espejo o de la concha, se paraliza en el agua limitada por el vidrio y establece primero un diálogo entre lo invisible y el hombre, y construye sobre todo un estiramiento de lo Absoluto que intenta luchar contra el estiramiento de lo efímero. El vaso de agua es una imagen del cuerpo en el mundo porque el carácter del drama humano es lo real que combina de manera natural dos aspectos de su ser: lo sublime y lo grotesco. Y por eso la genealogía de nuestras entrañas baja hasta la materia (viva, pintada o escrita) y acaba por inscribir, en la sombra misma de una perla o en la transparencia leve de una gota de agua, la mirada y la angustia de nuestra propia vanidad concedora, tal como lo expresaba ya Andrés Sánchez Robayna desde su entrada en la poesía en *Día del aire* (1970): «Te buscaste en las piedras y en las aguas. / La noche toma el oleaje. Oscuro / tiempo de efigies que buscaste para / saber el nombre de la claridad.» (Sánchez Robayna, 2004: 13).

El color literal de las cosas.

En verdad el poeta se dedica a buscar la sencillez en medio de la complejidad de las causas y por eso en el espacio de las palabras debe actuar al igual que el viticultor: en efecto, la molienda es un proceso que extrae jugos de diversos productos de la tierra como la caña de azúcar o la uva. En ese proceso de elaboración pasamos del producto bruto a la exquisitez acumulada en el grano, la piedra o toda materia prima que mediante la pulverización o la dispersión del material ofrece entonces variaciones de su ser primario. En el caso del vino, sin llegar al centro del grano, el prensado del racimo no debe lesionar la piel de la uva para evitar taninos que podrían afectar el sabor. Así, como el viticultor, el poeta estruja el lenguaje para conservar los dejes de la verdad porque la conciencia humana es doble: al ser a la vez consciente de un objeto (intencionalidad) y consciente de la importancia que toma dicho objeto en su entorno (reflexividad), la conciencia humana tiende a transformar la sencillez en inconsciencia y a perderse en la reflexividad y la inteligencia. Por eso, Andrés Sánchez Robayna se interroga sobre la fuerza metafísica de la transparencia del agua o del vidrio, presentada como obstáculo contra la sombra insensata de la nada. En efecto, al ser un claro enigma, la transparencia funciona como la poesía que, entre los diferentes modos de expresión, es capaz de contraatacar y afrontar la nada mediante el propio lenguaje que la aliena cuando el poeta instrumentaliza la lengua, pero que la libera cuando el poeta concentra en la palabra la capacidad de cristalizar una encrucijada de sentidos.

Es por eso que la primera ilustración escogida por el autor es *El aguador de Sevilla* (c. 1620. Óleo sobre lienzo, 106,7 x 81 cm. Museo de Wellington, Apsley House, Londres) de Velázquez, ejemplo de pintura de género en la que el pintor «opta por la sencillez de una realidad cotidiana, interesado por el valor plástico de las cosas y la captación psicológica de los personajes» (Buendía y

Ávila, 1991: 14): en efecto, la pintura aparece como asunto realista porque el cristal y el agua son figuras del silencio y espacios en los que se puede acoger lo inmemorable. El cuadro que ha sido interpretado como alegoría de las edades de la vida plantea también en la transparencia del vaso el poder de transmisión que representa la mano, es decir el trabajo individual al que se enfrenta, como el pintor o el poeta, a las profundidades de la visión que le obligan a extraer del abismo el sentido que ahora, en la aurora de la vida, puede transmitir al joven que bebe el agua y que se prepara al largo camino que le espera. De hecho, «el viejo tiende la copa del conocimiento (acaso del amor) al adolescente, quien la recoge con la misma gravedad, sin mirarse entre ellos, ni a la copa» (Gállego J. 1990: 73). Este cuadro es una especie de rito funerario en el que el aguador ofrece la síntesis de su conocimiento porque el vaso del agua «refresca un espacio, lo aclara, lo entrega a la transparencia. Atrae la luz hacia él, y la absorbe» (Sánchez Robayna, 2015: 17). La poesía es esa mano tendida que debemos entender primero como una orientación que le ayuda al poeta a dirigirse y a orientarse en medio de las cosas. En ese sentido, Velázquez también propone una dirección porque al mostrarle un cuadro al espectador, le ofrece la proyección de una realidad que el espectador tiene delante de sus ojos y que le permite saber adónde va. La poesía y la pintura son por consiguiente tablas de escritura en las que el artista se empeña en divisar un posible horizonte en la existencia.

Por eso, el poema y la pintura son mensajes de alteridad, manos tendidas hacia el otro y miradas profundas para con las cosas porque, si el bodegón concentra la virtualidad de lo cotidiano, también declara que

[...] l'Idéal n'est pas la finalité de l'image, et que pour satisfaisant qu'il apparaisse à l'esprit, cet horizon de la pensée n'est peut-être qu'une chimère platonicienne, une allégorie du nombre et de la mesure, et que perdure plus d'inconnu, à deux pas de nous, que dans toute la philosophie des livres, ainsi que le suggérait Hamlet sur des tréteaux d'Angleterre ou parmi les brumes d'Elseneur, avant que le jeune Diego, au fond d'un atelier de Séville, ne s'en préoccupe à son tour. (C. Esteban, 2000: 11)

El agua detenida que es una alianza entre «movimiento y quietud» (Sánchez Robayna, 2015: 71) elogia la fuerza material de la transparencia porque un líquido es un cristal en estado de turbulencia y sólo la mano del artista o del artesano puede detener ese flujo que acaba por adoptar la forma del recipiente. Así la transparencia del agua y del cristal cuestionan el sentido de la imagen porque en su clara evidencia la imagen del vaso de agua indica que nada es incontestable: el carácter ideológico de una imagen nunca es transparente, de otro modo se le podría cuestionar y poner en tela de juicio. Es importante señalar que la imagen participaba, en el Siglo de Oro, de un debate teológico y político porque el

[...] ambiente idealista del tardo-renacentismo en que se formó el viejo Pacheco [maestro y futuro suegro de Velázquez] va cediendo terreno hacia el estudio del natural y en esos años se va fraguando un tono naturalista que la Iglesia va a emplear muy sabiamente para aproximar a las conciencias el hecho religioso y combatir, con la imagen directa llena de emoción cotidiana, la abstracción intelectual de la Reforma protestante (Pérez Sánchez, 1990: 27)

Velázquez propone entonces una imagen transparente para reivindicar la substancia de las cosas porque, al dejar pasar la luz, el vidrio deja ver directamente la substancia del ser. En ese

sentido la poesía es también un vidrio porque las palabras entre sí superan su único sentido y se orientan hacia algo, crean un movimiento, en dirección hacia la realidad. De hecho, para acceder al más allá de la apariencia, el artista debe abandonar la voluntad de querer fijar intelectualmente el objeto. El rechazo del realismo mimético permite que la mano ceda el paso al ojo, o inversamente, y así ver esos momentos fugaces en los que la imagen vista suspende la oscilación entre el mundo interior del artista y el mundo exterior de la naturaleza. Además, ver el mundo permite evitar los discursos sobre lo invisible que ocultan lo visible.

Ahora bien, la transparencia obliga a ver y por eso Sánchez Robayna podría unirse a la sentencia de Henri Matisse que repetía, aún el último año de su vida, a propósito del dibujo: «La création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort» (Matisse, 1972: 321). Con Velázquez y su vaso de agua se rompen las jerarquías y lo mediocre alcanza por su sencillez un alto nivel simbólico. Entonces «Velázquez n'exacerbe pas les contraires, il s'attache à concilier, à réconcilier les possibles» (Esteban, 2000: 12) porque entendió que la oscuridad protege a los mediocres tanto como la complejidad intelectual destruye el pensamiento. Su mirada sencilla es humilde y transparente, pero sólo se puede acceder a ella de manera indirecta mediante otra cosa que ella misma, porque para ceder el paso a la verdad la sencillez tiene que alejarse simultáneamente del artificio (aunque sea sincero) y del cálculo (aunque sea ordenado). La transparencia nos dice que más vale una mera mentira que una sinceridad calculada, y así lo expresa el poeta en «Elogio» (*Tríptico* in Sánchez Robayna, 2015: 192):

Elogio
(Eduardo Chillida,
Elogio de la luz)

Tú bajas a
las lúcidas
habitaciones de la piedra

madre
o mármol
de la misma materia
de la luz
bajas
y habitas entre
la piedra transparente
tras-
pasada
piedra pulida
lúcida

dura
luz trasminada

bajas
a lo alto

De ahí la impresión de libertad que adquiere el lector de poesía porque la transparencia asume la opacidad reflexiva y reflectiva asociada a todo proceso de representación. En efecto, en la

transparencia del vaso de agua no se opone ninguna pantalla a la visión y se hace lúcida la dimensión antinómica de la imagen «en la medida en que es también una superficie destinada a captar tanto una realidad ausente como una entidad intrínseca que impone su propia materialidad» (Peyraga, 2016: 13). Por eso, el lenguaje poético sólo puede plasmarse mediante una aparición y un diálogo tenso con el vacío porque siempre sin respuesta. La poesía se acapara de la lengua y su existir reside en el tratamiento de la palabra y en la paradoja de un hablar que se construye en la soledad, en la ausencia, y por eso la poesía puede dirigirse tanto al otro, al muerto o a un Dios ausente porque al ignorar su destino entra en la esfera de lo desconocido y alimenta así su propio soplo simbólico frente a la agonía interpretativa del mundo materialista. De ese modo la transparencia adquiere la independencia espontánea de la vida porque la sencillez elude el arte y es «insouciant, mais non sans soin : elle s'occupe du réel, non de soi» (Comte-Sponville, 2014: 230). Así que Sánchez Robayna recalca en su ensayo que «el vaso de agua es una intersección» y que «el acto de beber es pura corporeidad» (2015: 20, 21), pero al crear un contexto de visibilidad la transparencia del vaso de agua también le presenta al espectador la posibilidad directa de comprender la extrema libertad de la realidad y la extrema lucidez de Velázquez sobre la vida porque:

La realidad, por más que lo enamore, no logra retenerlo, entretenerlo demasiado, porque, en definitiva, ella no es más que una hermosa corteza exterior, y lo que él ha escuchado es más bien una jugosa savia interna. Para Velázquez, la realidad, el cuerpo de la realidad, es algo imprescindible, pero también sin mucha importancia, o sea, es algo que, siendo absolutamente imprescindible, no es decisivo; lo decisivo estará dentro, encerrado dentro, transparentándose. Velázquez pinta esa transparencia, no quiere pintar más que esa transparencia; de ahí que la realidad que termina por presentarnos -tan veraz- no sea propiamente realista, es decir, corpórea, pesada, abultada, sino imprecisa, indecisa, insegura, movable, casi precaria, me atrevere a decir. [...] Su pintura, o lo que irremediamente queda de pintura en su obra -ésta también irremediable-, no es nunca un canto adulador, exaltador de la realidad, sino el claro, calmo, alto homenaje a un vívido centro misterioso que la realidad lleva en sí pero que no es ella. (Gaya, 2003: 21)

Es verdad que el agua representa la infinidad de los posibles, las promesas del desarrollo y todas las amenazas de la disolución: inagotable elemento orgánico y natural, el agua incauta el fenómeno dentro de sus contradicciones y por eso en su antología Sánchez Robayna también subraya el tema de la muerte en el poema «El vaso de agua» de Antonio Requeni. El agua es en efecto un velo de lo real y dentro de la luz también surge la memoria del pasado o de la muerte de su madre. Ver el agua significa por consiguiente ver la fuente primaria, la *prakitti* original de la cultura hindú, y por ello mantiene una relación estrecha con el recuerdo y el fluir del tiempo. La inmaterialidad de su luz revela siempre una claridad enigmática porque la luz hunde en la oscuridad toda mirada que quisiera abarcar la totalidad y por eso su luz inmaterial es propicia a la simbolización de los fenómenos. La transparencia del agua indica dentro de su desnudez elemental la imposibilidad de asir los hechos ya que la luz que en ella se desprende borra la huella, todo relato, la materia acabada, y naturaliza la Historia, de modo a obtener *En el aguador de Sevilla* por ejemplo «el aire de un misterio que pide de nosotros una mirada a un tiempo inquisitiva y cómplice» (Sánchez Robayna, 2015: 30). Es que la transparencia tiene por particularidad ocultar el principio mismo de su mediación: para revelar debe disimular y por eso tiene una dimensión mágica porque en cuanto es

vista desaparece. Pero ser transparente significa también ser abiertamente visible. Por eso le podemos aplicar a la pintura de género de Velázquez el principio del «simbolismo disfrazado» que Erwin Panofsky (1992: 370) aplicó a la pintura primitiva flamenca para definir la necesidad de darle un significado a todos los elementos visuales que componen un cuadro (frutas, vasos, cama, etc.) y de eso modo saturar todos y cada uno de los elementos del cuadro porque el pintor debía disimular los símbolos detrás de la apariencia real para implicar la mirada del espectador en la vida del cuadro. El sentido del vaso de agua es por consiguiente una clave para entender en el arte, tanto en la poesía como en la pintura, la dificultad de concretar (u *objetivar*) lo que observamos. Y por eso, en su análisis del vaso de agua, el poeta canario acude a la obra de Zurbarán y de Jean-Siméon Chardin (1699-1779) para estudiar en la doble oscilación del aparecer y del desaparecer la fuerza de la belleza y la grata lealtad a la materia.

La humildad presente en *Vaso de agua y rosa sobre una bandeja de plata* (c. 1630. Óleo sobre lienzo, 21,2 x 30,1 cm. National Gallery, Londres) de Zurbarán y *Cafetera y vaso de agua* (c. 1761. Óleo sobre lienzo, 32,38 x 41, 28 cm. Pittsburgh, Carnegie Museum of Art) de Jean-Siméon Chardin, muestra que la lucidez es primero el reconocimiento de lo que no podemos alcanzar, y luego virtud del hombre que sabe de trascendencia sin ser divino. Y de hecho, la medida simple de ambos cuadros constituye en sí un canto a los límites de lo visible. La creación por ambos pintores, y también por Francis Ponge al que Sánchez Robayna cita en su antología, de un diccionario de lo real establece la fuerza pura de la belleza nominativa frente a la frágil visibilidad de las cosas: en los cuadros de Zurbarán y de Chardin, los efectos técnicos ampliamente controlados crean imágenes dominadas por la quietud que se instala en una extraña tranquilidad, porque entre la emoción del comienzo de la presencia y la aparición nítida del existir de los objetos, surge siempre en la imagen la amenaza del morir y de lo efímero:

En el vaso oscuro
un ascua de metal en la bandeja,
plata o estaño, alumbra
la taza en el lunario de loza de Triana
que anilla el agua viva,
y una rosa entreabre
los expirantes labios de sus pétalos
porque aún su morir se alabe en el aroma.
La clausura de luz
apenas ilumina rosa, bandeja, arcilla y el silencio
se hace de tacto en el aire espeso.
Sosiego de la tarde o la mañana,
en el igual breviario de los días.
Como un astro apagado
gravita la bandeja y su liviano peso,
alegoría y cifra de renunciadas,
y a la vez del deseo de ojo de lince y sanguino
que violenta la regla:
frialdad de los metales en rígida obediencia,
indigencia del agua,
carnal rosa nocturna de los súcubos,
turban vigilia y sueño cartujo.
Esa sed, ese olor de los sentidos.

En este poema de Pablo García Baena (2008: 359), «Taza de agua y rosa sobre bandeja» que el poeta canario hubiese podido integrar en su antología, el pintor de monjes parece nombrar las cosas y las crea a partir de su propia materialidad a semejanza de Velázquez que en su *Aguador* hace hablar las estrías del gran jarro central porque al captar la luz deja discurrir verticalmente por su superficie gotas de agua transparentes que también añaden a la sublime técnica la fuerza sencilla de la discreción: en ambos artistas, la técnica se pone al servicio de los pliegues de la presencia. Y por ende, nombrar las cosas como lo hace Sánchez Robayna, mediante un estilo parco y puro, significa no añadir nada al nombre del objeto, porque para transformar al espectador en miembro activo de la presencia y a la mimesis en filosofía contemplativa, orgullosa y humilde, el artista debe enseñarle que *realizar* el contenido de los objetos sin idealizarlos conduce al hombre a ser transparente a sí mismo y al mundo.

Los reflejos de la incompletud: autonomía, realidad inalienable y estructura interna de la materia

La dicha fragilidad visible del mundo abre por consiguiente el enigma hacia el silencio y paradójicamente hacia la explosión de los sentidos, porque si la imagen suspende el tiempo y parece identificar el silencio con la inmovilidad del agua en el vaso, también lo diáfano despierta la posibilidad de otras existencias como lo hizo Velázquez al ocultar en la transparencia del vaso, que le tiende el viejo al adolescente, la forma oscura del higo (del amor o de la sexualidad); lo que remite a la evidencia muda de las cosas que debemos acoger con la mirada cómplice o mediante la presencia que tenemos que escudriñar para que se manifieste la imagen. Por eso, en los cuadros de Zurbarán y de Chardin la mirada se desdobra y se hace religioso miramiento que transforma lo visible en ojo táctil porque la mirada debe escrutar y detenerse en el velo de veracidad que se ha depositado en los pliegues de la taza o de la cafetera porque todo está ahí, presente en los recovecos del objeto. La cualidad de sus cuadros reside en efecto en el hecho de que el lenguaje no consigue analizar sus imágenes porque en cuanto las vemos domina, a primera vista, una comprensión inmediata de la aparente facilidad que reina en los cuadros. La complejidad es entendida (por los sentidos) pero no consigue ser analizada, y por eso en estos cuadros los objetos expresan la fuerza de la realidad que hace saborear los objetos. En ese sentido, las obras de Zurbarán y de Chardin son muy modernas porque se mantienen dentro del lenguaje autónomo de la pintura, y su lenguaje remite a sus propios medios técnicos de ejecución poniendo en evidencia los procesos de representación de la realidad, lo que conduce la pintura moderna a cuestionarse sobre sus propios medios de existencia y legitimidad. Así, la materia se convierte en espíritu porque cada objeto crea su propio destino, cada faceta -al igual que una palabra en un verso- adquiere vida y movimiento. Y por eso podemos entender la marginada magia de sus cuadros y la evidente autonomía de la realidad que José Camón Aznar (1977: 219) subraya al comentar los bodegones del pintor sevillano:

El pintor se inhibe ante la realidad inalienable de cada criatura y crea así unos cuadros donde todo se expone esencial y sin jerarquía. La flor, el fruto y el éxtasis. El Universo no se ve como una entidad global,

recorrida por la misma onda dinámica, sino como una suma de entidades singulares, cada una con su lugar inmovible en el cosmos y tangencial a todas las demás. Y todas conscientes de su destino singular, alineadas en el proscenio de la creación. Sobre cada una cae la lengua de fuego de su soledad, y ello les presta acento sacro.

En su análisis de la realidad tanto el pintor español como el francés declaran que no hay nada más que revisar excepto lo que han decidido mostrar, porque para alcanzar la vibración de la presencia es preciso hacer la limpieza y purificar (con el agua y la retina traslúcida de nuestra mirada) lo visible que está por delante de la vista. Por eso, la luz es esencial para captar la materialidad del mundo que en el arte de Zurbarán se convierte en «una intensa iluminación para potenciar los valores táctiles de lo representado» (Antonio, 2000). En ese sentido, al cuestionar la significancia de la transparencia, Sánchez Robayna define su propia poética como un confundir al espectador con lo que ve a través de la materialidad de los objetos y de los procedimientos técnicos utilizados: sencillez, aislamiento del objeto, iluminación, sensibilidad austera, atención minuciosa por el detalle). De ese modo, la lectura de los versos del poeta canario podría definirse, al igual que la pintura de bodegones, como un «degustar con la mirada» (Aterido, 2002: 56) porque la mera palabra hace certeza la existencia; y el dibujo o la pintura de los objetos más banales crean ese espacio metafísico en el que el espectador-lector entiende que la verdad proviene de lo banal, de la distancia entre los ojos y la superficie escrita o pintada, creando ese instante fugaz, como en el cuadro de Zurbarán, en el que la luz amenaza con apagarse porque toda imagen no es más que un soplo, lo que Sánchez Robayna expresa por ejemplo mediante la ausencia de puntuación en su poema «Míriada» (Sánchez Robayna, 2015: 115):

Desde el balcón nocturno allá abajo los fuegos de artificio retienen la implosión de la noche latiendo sobre el ojo que escucha la tinta estentórea que mancha la noche y que sube al balcón suspendido latiendo a tientas para la evanescencia de una noche más negra rumor y llamaradas de instantáneo rocío nocherniego allá abajo las cintas y sus círculos rubros bullen en llamas fluyen en sílabas que escriben la noche tintineo y rocío de luz desde el balcón volado sobre la noche de volcadas vocales y gotas entintadas sílabas verdinegras cintas de luz estelas súbitas estrellas en círculos rubrican sobre círculos rojos el ojo en un racimo de miradas hendidas en un dédalo luces noctámbulas sílabas deambulantes dedaluz y miríada sucumben en sus súbitos cubos

Este poema se hace transparente en la medida en que el lector debe construir el poema de modo a llevar «las palabras a la materialidad rítmica, como si su carnalidad fuese el reflejo o el doble de la materialidad misma del mundo» (Sánchez Robayna, 2008: 317). La ausencia de puntuación hace que la lectura se convierta en visión dinámica de los hechos como en la lectura de un cuadro de bodegón o de género: por ejemplo en un cuadro de Vermeer o de Pieter de Hooch, el espectador observa personajes, pero nunca intervienen la lectura alegórica o una dimensión fantasmagórica que vendrían a destruir la aparición de la escena o a apoyar demasiado el sentido de la pintura de género. Al contrario, como en el poema «Míriada», pasamos de lo real y carnal a lo inmediato de ese «ojo [que] escucha» y que convierte la sinestesia en acceso sensible y poético hacia el ser: en efecto según Sánchez Robayna «[e]l mundo se celebra en los ojos. Los ojos son, por así decirlo, el lugar de encuentro del espíritu y el mundo, de espíritu y realidad visible» (Eusebio, 2015: 52-53). Así,

mediante la sonoridad y la aliteración de «círculos rojos el ojo», el poeta permite sentir la religiosidad y mostrar como lo dijo Francis Ponge en su *De la nature morte et de Chardin* (1963) que el más mínimo bodegón es un paisaje metafísico porque la mirada/lectura integra al espectador en la fluidez del tiempo mediante técnicas sencillas como la mitigación de la acción (en el sentido estrecho de drama elocuente) o el rechazo de toda expresividad ampulosa y unívoca de los sentimientos. Técnicas que también utiliza Sánchez Robayna en su poema «A. trae un nuevo y hermoso callao, en luz que sonrío» (2010: 139):

Esa piedra que tomas de las aguas
y me entregas ahora bajo un cielo
hinchido, y que te enseño, fervoroso,
a contemplar igual que un don oscuro,
es cuanto puedo darte, es mi legado:
pan eterno, belleza, jade fulvo.

La invocación insistente del «tú» puede ser el desdoblamiento del hijo y del poeta (ambos llevan el nombre de Andrés), o una invitación al lector a fluir dentro de la alteridad plena del mundo: en efecto, se mezclan la piedra y el cielo, la contemplación de la luz traslúcida y la materia dura del guijarro creando una imagen dominada por la contradicción de los términos (oxímoron) que se termina por el misterioso adjetivo «fulvo» que significa en italiano de color rojizo. La identificación simultánea entre la materia negra de las nubes (cielo hinchido), las aguas (del mar) y la piedra, como don oscuro en el que quizás se reflejen los nubarrones, se confirma en el nombre «jade» que se explota principalmente en China, Estados Unidos, Rusia e Italia, y quizás por ello el poeta utilice un adjetivo proveniente de uno de sus países de origen. Y así, al nivel simbólico, esta piedra del corazón y del alma que en Extremo Oriente significa «piedra del cielo» ('Yu') se convierte en el núcleo del ser que concentra el color verde de las aguas cristalizadas, al igual que la acumulación geológica de elementos terrestres que acaban por transformarla en piedra dura y traslúcida. Así, al igual que los bodegones de Chardin, el poeta relega al segundo plano el mundo exterior y se detiene en el instante, o en un ápice de plenitud y de belleza que no excluye la nada porque la belleza se fundamenta en sí misma, se impone «dans l'azur comme un sphinx incompris»² (Baudelaire, 1980: 15), y como la definió Rilke en su primera *Elegía de Duino* (1923), nos llama y nos quiebra, como el cristal, porque inasible y oculta, nos inflige el peso gratuito de su evidencia fugitiva:

¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes
angélicas? Y aun si de repente algún ángel
me apretara contra su corazón, me suprimiría
su existencia más fuerte. Pues la belleza no es nada
sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces
de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente
desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible.

² La «Beauté» de Charles Baudelaire: «Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ; / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes. / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.» (Baudelaire, 1980: 15).

Al limitar el número de los objetos, Sánchez Robayna *naturaliza* el instante y mora dentro de la imagen poética en la que dominan un sol absoluto y «lo abierto», es decir un espacio en el que «incluso la sombra / tiene luz» (2010: 121). De ese modo, Sánchez Robayna incluye el sentimiento del vacío y de la nada que, al destruir la artificialidad de la imagen sofisticada, amortiguan la fuerza decoradora de los objetos y limitan la fuerza arrolladora del esteticismo. A semejanza de Chardin, el poeta puede entonces conservar la singularidad de los objetos y de las palabras que mantiene en la luz, gracias al juego de transparencias nominativas o de significado para reducir la perspectiva de la imagen representada. De ese modo, idéntico al pintor francés, limita la visibilidad de las cosas para invitar a meditar sobre la poca realidad de este mundo y la poca confianza que debemos otorgarle. Por esta razón, en su ensayo, Sánchez Robayna incluye su propio poema «El vaso de agua» (Sánchez Robayna, 2015: 119) que dedica al poeta y filósofo mexicano de origen catalán Ramon Xirau en el que las palabras dejan de crear imágenes imposibles como en «Míriada» para recalcar, como en un cuadro de Chardin, que es posible mirar la materia ya que basta mirar los objetos prójimos y sencillos porque: «[L]a matière de ses scènes de genre et de ses natures mortes, il la trouvait autour de lui à satiété, comme si le proche avait été pour lui un plan d'immanence infini» (Bailly, 2007: 247). Y por este motivo en el poema que le dedica al filósofo mexicano nos parece escuchar el eco del prólogo de *La fenomenología del espíritu* (1807) de Hegel (1966: 6):

El espíritu, volviéndose contra quienes lo degradan y prorrumpiendo en denuestos contra su rebajamiento, no reclama de la filosofía tanto el saber lo que él es como el recobrar por medio de ella aquella sustancialidad y aquella consistencia del ser. Por tanto, para hacer frente a esta necesidad, la filosofía no debe proponerse tanto el poner al descubierto la sustancia encerrada y elevarla a la conciencia de sí misma, no tanto el retrotraer la conciencia caótica a la ordenación pensada y a la sencillez del concepto, como el ensamblar las diferenciaciones del pensamiento, reprimir el concepto que diferencia e implantar el sentimiento de la esencia, buscando más bien un fin edificante que un fin intelectual. Lo bello, lo sagrado, lo eterno, la religión y el amor son el cebo que se ofrece para morder en el anzuelo; la actitud y el progresivo despliegue de la riqueza de la sustancia no deben buscarse en el concepto, sino en el éxtasis, no en la fría necesidad progresiva de la cosa, sino en la llama del entusiasmo.

Según Hegel, el nuevo espíritu debe pasar por un arduo y sinuoso camino hasta llegar a la transformación de lo múltiple y alcanzar ese «todo que retorna a sí mismo saliendo de la sucesión y de su extensión, convertido en el concepto simple de este todo» (Hegel, 1966: 8). Ahora bien, la dicotomía entre ausencia y presencia en el poema que dedica Sánchez Robayna a Xirau plantea el sentido circulatorio y complementario de los elementos, pero basta atreverse a mirar para entender las cosas porque «[e]l ámbito cotidiano puede llegar a ser quizá, paradójicamente, el ámbito más desconocido de cuantos conforman nuestro mundo visible», de modo que, como en los cuadros de Chardin, los objetos son «tan cotidianos que nuestra mirada suele posarse sobre ellos con una indiferencia que los sitúa al borde mismo de la invisibilidad» (Sánchez Robayna, 2015: 49). La ausencia de preceptos que subraya el poeta canario en la obra del pintor francés recuerda claramente los preceptos de Hegel y por eso, a modo intertextual e inter-icónico (en ese juego culto que podemos establecer entre la imagen poética y la imagen pictórica), su propia poesía desea «ver la majestad sencilla de las cosas, una majestad indisociable de su simplicidad» (Sánchez Robayna,

2015: 50). En la magia vaporosa del bodegón de Chardin el poeta canario sabe ver el vaho del café apenas preparado cuya substancia resulta limitada en el vaso de agua: en verdad, tanto en el bodegón *Cafetera y vaso de agua* (c. 1761) como en la pintura de género *Une dame qui prend le thé* (1735, Glasgow, The Hunterian Act Gallery), Chardin supo analizar los límites de lo visible y por eso otra vez cabe recalcar la fuerza simbólica y directamente filosófica de la pequeñez material de ese cuadro que Sánchez Robayna parece imitar en sus poemas en prosa que ocupan el espacio de la página blanca de manera rectangular y compacta como en un cuadro de bodegones: al igual que Chardin que nunca pintó cuadros históricos (aunque desease que su hijo lo hiciese para alcanzar la fama que él nunca conoció en vida), la tinta de Sánchez Robayna sabe a veces retirarse de los acontecimientos históricos que estigmatizan los hechos en el relato o en los discursos ideológicos (la realidad siempre alcanza y atropella al individuo, como lo expresa Sánchez Robayna en algunos poemas de alcance histórico en *El libro, tras la duna* o en unos pocos textos de *La sombra y la apariencia*).

El eje de su poesía consiste en expresar la analogía ilimitada del mundo pero, aunque el tiempo sea eterno y se codee con el vacío, el poeta borra los esquemas o los sistemas, e introduce en lo simple un contenido abierto orientado hacia la fenomenología; y por eso la luz que acompaña siempre el agua establece la transparencia como clave de la pureza de la imagen: Chardin y Sánchez Robayna hacen a partir de las imágenes el poema mudo de las cosas y de esa manera, la palabra se despoja porque la pobreza es plenitud, y el aislamiento de los objetos respecto a la Historia convierte en certidumbre la superficie de su representación sin verse interrumpida por la intención simbólica o el relato de la presencia. El secreto de la gravedad que explora Sánchez Robayna se asemeja al «parti pris des choses» de Francis Ponge y por eso, según la expresión del filósofo francés contemporáneo André Comte-Sponville, la substancia en los cuadros de Chardin es una «matière heureuse» (la materia afortunada) porque, al pintar con cuidado, el acto se convierte en oración, dado que «tout est nécessaire, tout est éternel, tout est parfait, puisque tout est vrai, puisque tout est présent, puisque le non-être n'est pas, puisqu'il n'y a rien d'autre que le réel, rien d'autre que ce qui dure et change» (1999: 93). Por eso, la mirada hacia los objetos que entrega Sánchez Robayna hacia el mundo es una visión mística, porque al igual que Zurbarán o Chardin, puede afirmar que «cuanto más conocemos las cosas singulares, más conocemos a Dios» (Espinosa, 2005: 386, *Ética*, proposición 24, parte V).

Las hipóstasis del Uno

Es verdad que Sánchez Robayna intenta transcribir el instante de las cosas en «esa nada de la composición» (Rosenberg, 1979: 326) que se plantean los pintores de bodegones: en su *Verre d'eau et cafetière*, Chardin salvaguarda la belleza invisible de la masa oscura de la cafetera gracias a la luz que cae en su mango y que responde al colorido plateado de la transparencia del agua. En ese sentido, de nuevo, el pintor nos indica que la conciencia siempre se presenta de manera dual y separada, bajo la forma de la escisión doble porque incluso la transparencia contiene ecos de la nada.

Por eso, el cuadro de Chardin resume una problemática que desde el principio se planteó Sánchez Robayna en su poemario *Clima* de 1972-1976:

En el mar
visible, divisible,
el intento ramaje que corta
la luz en delgados sentidos;
allí,
brillante y negro,
cae mi ropaje.
En lo alto, el toque
de hojas en el vacío
del aire suena
sobre el silencio.
Al fondo marino,
Negro artesonado,
Movimientos negros. (Sánchez Robayna, 2004: 19)

Para el poeta canario, la materia, al no tener formas, se presenta en su divisibilidad infinita y por eso el camino hacia lo sencillo empieza como un sacrificio y se termina como una oración. Al borrar la perspectiva o el número de los objetos, Chardin o Juan Gris, Josef Sudek, Luis Fernández o Iran do Espíritu Santo, invitan al pensamiento de Sánchez Robayna a sacrificarse en aras de ese camino hacia lo simple. Eso explica que para Marcel Proust, el pintor francés hubiese «sympathisé avec la tendresse d'une nappe pour une table, du clair de soleil pour une nappe, de l'obscur pour le clair» (Proust, 1971: 382) y que al mismo tiempo Sánchez Robayna reduzca el poema en prosa original «Vaso de agua» -de su poemario *Tinta* (1978-1979)- y lo convierta en una versión prójima al haiku («El vaso de agua, II», Sánchez Robayna, 2015: 120):

el vaso no es una medida
sino su estancia solamente

una terraza pide al sol:
sólo la luz en que se basa

más alto el vaso no es más alto
ni menos hondo si se alza

terrazza alta en su mañana
o luz altiva ya le bastan

lo que reposa en él reposa
sin ser más cosa que mirada

En esta serie de diez eneasílabos, Sánchez Robayna rinde homenaje al motivo del vaso de agua utilizando un verso de arte mayor de uso poco frecuente en español. Y al utilizar la minúscula, el poeta parece dejarse llevar por la sencillez que rehúsa aquí la dimensión programática de las leyes gramaticales con mayúscula, verbo y punto final. La ausencia de puntuación (con excepción del tercer verso) indica primero la nobleza del dejarse llevar y también la altura de la mirada cuando la lógica abandona el orden y acoge lo que es, lo que aparece y lo que se difunde desde el radio central gracias a los encabalgamientos. Efectivamente, la realidad es absoluta porque brilla más allá de lo

concreto y de lo materialmente escrito: de hecho, en el tercer verso, la última sílaba tónica recae en la palabra «sol», es decir en la octava sílaba. Por consiguiente, para obtener un verso eneasílabo, es preciso añadir una sílaba virtual (u/na/te/rra/za/pi/deal/sol+1=9). Pero la escritura es una lógica que a pesar de la levedad del poema es ya demasiada presencia que captura la realidad y la encierra en la simple hoja de papel. En efecto, en el sexto verso el poeta destruye la sinalefa (si se / alza) para obtener las nueve sílabas que exigen la métrica y la sonoridad: al modo hegeliano parece que la sencillez se nutre de esa sencillez negativa que debe asumir lo finito para entablar el camino hacia la extrema serenidad del espíritu. Como lo explicamos con anterioridad, el camino hegeliano de la objetividad es el más duro porque abandona el concepto en nombre del entusiasmo: la fluidez de los versos del poeta canario es profunda en el sentido en que la sencillez del ser (en este caso la letra o el objeto nombrado y escrito) conduce a la sencillez del espíritu que deja aparecer el objeto o la imagen dentro de su propia manifestación. La voz poética es entonces la imagen idónea del proceso hegeliano porque la imagen parte de la voz que, al pronunciar la palabra, recupera la existencia del objeto pero que en el instante de su manifestación/pronunciación le abre un camino hacia la nada y el olvido, y sin embargo, en ese instante se realiza su más profunda infinitud porque al desprenderse de la lógica el presente de la lectura es su eternidad. El agua que reposa en el vaso «no es más cosa que mirada» y al asociar los versos de Sánchez Robayna con el bodegón *Vaso de agua y rosa sobre una bandeja de plata* de Zurbarán es imprescindible establecer un paralelo entre la poética de la apariencia-ausencia del poeta canario y los dísticos de Angelus Silesius:

La rosa es sin por qué,
florece porque florece,
no tiene preocupación por sí misma,
no desea ser vista (Silesius, 2000: 47-48)

Por consiguiente, el vaso de agua no necesita un aporte de la razón a su ser de vaso. Sólo basta observar e inmiscuirse en el objeto para vivir las cosas: Diderot detectaba la fuerza de la realidad en ese vapor de agua o en las capas transparentes de pintura en los bodegones de Chardin hasta declarar a su propósito: «Ô Chardin! ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur la palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile» (Diderot: 1994-1997, vol. IV: 265). Nada humillaba sus pinceles y de manera metodológica alcanza ese más allá de la apariencia sin buscar, como le afirma Rimbaud en la carta del «Vidente», lo desconocido «par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»³ (Rimbaud, 2010: 96). Por eso, después de Chardin, Sánchez Robayna integra en su ensayo bodegones de Juan Gris, Josef Sudek, Luis Fernández o Iran do Espírito Santo porque, siendo

³ Carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny, Charleville, 15 mayo de 1871: «Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, -et le suprême Savant !- car il arrive à l'*inconnu* !» (Rimbaud, 2010: 96).

herederos de la modernidad de Cézanne y Picasso, nos obligan definitivamente a mirar el mundo sin integrar énfasis alguno en sus obras. El agua del vaso se convierte en transmutación líquida de la mirada: ya no se trata de emprender el camino hacia el misterio de la belleza o de la realidad, sino de arremangarse frente al caos que en dichos artistas toma la forma de la transparencia absoluta del vaso de agua mediante, por ejemplo, el cubismo analítico de Gris que en su cuadro *Botella y vaso sobre una mesa* (1913-1914) analiza los objetos bajo diferentes ángulos, con volúmenes dispares en las diferentes caras del objeto, lo que construye una transparencia de los planos recalcada por una luz que se obtiene paradójicamente mediante una paleta reducida de colores y la utilización reiterada de grises y de marrones.

También, la técnica fotográfica de Sudek, los bodegones geométricos de Fernández y la utilización del cristal para esculpir en tres dimensiones un vaso de agua por parte del escultor minimalista brasileño Iran do Espírito Santo, determinan ampliamente la comprensión que los artistas le otorgan al estatuto de la imagen como umbral de la luz y paso de lo invisible hacia la revelación sensible. Todos demuestran la saturación de las imágenes y buscan, en el sentido de Sánchez Robayna, la tranquilidad meditativa en la estructura interna del objeto: Juan Gris en *Sifón y botellas* (1910, colección particular) demuestra la «admiración que sentía por los bodegones de artistas franceses desde Fantin-Latour hasta Cézanne, pasando por Manet y Chardin» (García Ponce de León, 2008: 196), porque desea prescindir de la superficie de los objetos para liberar su estructura interna y así forzar «la pintura a convertirse en un poderoso instrumento del conocimiento» (*Ibid.*), sugiriendo el volumen con trazos discontinuos en el contorno de los objetos. Luis Fernández, por su parte, imprimía a su pintura siete etapas simbólicas (primera etapa, impresión, proplasma, carnación, tercer boceto, cuarto boceto y quinto boceto) y una interpretación mística y trascendente al proponer en ese recorrido técnico «una gradación típicamente neoplatónica, por la que los distintos bocetos del cuadro son las hipóstasis de la idea del Uno pero en dirección opuesta, pues los más avanzados tienen una mayor cantidad de materia, mientras que la mínima está en la base, pintada de blanco, que equivaldría a la luz originaria» (Palacio, 2007: 73-74).

Los más fieles a la poética de la sencillez y de la aparición de Sánchez Robayna resultan ser en última instancia los artistas contemporáneos: mediante la imagen fotográfica, el artista checo Josef Sudek crea una escritura de la luz con la toma directa e instantánea de los objetos, es decir que produce un relampagueo del Ser que no puede dejarnos de pensar en el rayo de tinieblas de Plotino tan presente en la poesía de nuestro poeta. Y luego, el artista brasileño Iran do Espírito Santo que concreta físicamente los temblores de la transparencia y del tiempo en su obra: en efecto, el tamaño humildemente real de su obra (14 cm x 8,5 cm x 8,5 cm) esculpida con cristal indaga en la búsqueda del sentido pleno que sólo concede la mirada o la palabra porque «[l]a forma que el lenguaje adopta en el poema no cumple, no puede cumplir su sentido sin el espíritu que le da la vida» (Sánchez Robayna, 2015: 71). Así, el motivo del vaso de agua es una imagen en la que se estremece el mundo, mediante sus reflejos, claridad y movimiento que aún detiene el vidrio pero que resume el juego

entre lo visible y lo invisible y nutre la esperanza del des-velamiento en los propios ojos del poeta, como señala el poema XVI de *El libro, tras la duna* (Sánchez Robayna, 2004: 378-379):

Miré hacia arriba una vez más, al alto
esplendor de la cúpula nocturna.
En el cielo estrellado titilaba
el Can Mayor, y mi hálito se unía
al de la noche. En la figura vi
una presencia fiel, a la que pude
confiarme y hablar en el silencio,
decir y ver y ser, puestos los ojos
en los predios del cielo carbonoso.

Significativamente el poeta no escribe «hablar en silencio» sino «en el silencio», es decir que promulga la intimidad con los elementos como eje de su comprensión de la realidad y de los mecanismos de la escritura. Del mismo modo, en el último poema de *La sombra y la apariencia*, Sánchez Robayna prosigue su lucha contra la lógica de la imagen unidimensionalmente visible y se entrega a la mirada del mundo en búsqueda de la inestabilidad ontológica y precaria (Sánchez Robayna, 2010: 233):

Todo reposa, ahora, ante el mar extendido.
Como un rocío, hay paz sobre la hierba húmeda.

Bastan la luz y el vaso que viene a recibirla.
Fluyen sobre la tierra las sombras enlazadas.

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.

Más fresco que en el claro palacio que lo acoge,
El azul extendido del reconocimiento.

La forma circular del sol absorbe la forma del vaso que a su vez se incorpora en la forma del ojo, porque sólo la conciencia de lo universal es conciencia de la verdad: la luz de los elementos puede convivir con la luz de la razón a condición de que, en vez de plantearse como el responsable del inventario de las idealizaciones, el espíritu enfrente ese mar de vaivenes y transparencias que es la vida. En efecto, la transparencia le proporciona un fundamento, una base, invisible a la imagen pero fortalece la idea de que la imagen es un «Ser de imagen» (Vasiliu, 1997: 262) que consolida la radicalidad abismal de la separación ontológica inscrita entre las cosas y la forma. Así, cual ojo del conocimiento, el vaso es la metáfora de ese límite conceptual y perceptivo que permite delimitar la profusión incontrolada del mundo. Chardin concretiza esa materia mediante el color porque «[la couleur] paraît davantage plongée dans le temps et la durée, et ceci parce que la couleur est essentiellement matière» (Buchs, 2015: 48-49), y Andrés Sánchez Robayna lo hace mediante la luz que, siendo materia e invisibilidad, es símbolo que no expresa lo previamente convenido y abre así la conciencia para percibir todos los aspectos de la realidad: lo sensible y lo velado, lo manifiesto y lo

oculto y, al mismo tiempo, la suprema indeterminación que llamamos ‘Absoluto’ o ‘Conocimiento’ a pesar de la existencia de la materia que es una conjetura que vela y vislumbra la plena verdad de la Luz y de la Transparencia. Y paradójicamente esa frontera sólo delimita conceptualmente un espacio de visión que el espíritu puede superar porque el borde circular del vaso de agua funciona como el receptáculo del alimento líquido necesario a nuestra imaginación: en efecto, debido a su carácter inasible, el agua es la garantía física que nos permite entender el mundo como una variación de esencias inexactas y borrosas.

En definitiva, la forma del agua permite fatalmente entender la existencia porque, como símbolo de alianza (al ser una manifestación de lo divino), es asible gracias a la razón y sirve de detonador en nuestra búsqueda terminante de lo Absoluto. Además, el agua atrae la luz y extrae al sujeto de la banalidad: lo retira de lo anecdótico de tal modo que pone de relieve su singularidad y a través de ésta surge su inherente soledad. Por eso, podríamos asignarle tanto a la pintura de bodegones como a la poética de lo traslúcido de Sánchez Robayna las palabras que Jean Genet dedicaba a los retratos de Rembrandt que, al hacer pedazos las apariencias, también revelaba de sus figuras «une infinie, une infernale transparence» (Genet, 2016: 62).

Pero como objeto natural inasible y fluido como la luz, el agua nos permite también definir lo propio de la imagen poética porque al ser el producto de nuestra intuición simbólica, el agua es el misterio palpable de lo invisible. En efecto, su imagen pintada o escrita remite de inmediato verticalmente a la filosofía que utiliza la metáfora de lo transparente para asociar el carácter traslúcido con la verdad. Pero horizontalmente, la transparencia refleja un presente infinito, es decir una realidad matérica que se aleja como el horizonte y, por eso, dicha ambivalencia la transforma en un signo de ideal que a medida que se aleja de nuestro entendimiento se convierte en oscuridad. De hecho, los vasos de agua o de vino nos invitan en los bodegones a comer con los ojos, pero como lo recalca Francisco Calvo Serraller, ese festín visual contiene un rico y ambivalente significado «pues alude simultáneamente al poder de fascinación que comporta ver y su capacidad de desencadenar nuestros apetitos, así como a lo engañoso del cálculo que comporta fiarlo todo a la simple mirada» (Calvo Serraller, 2000: 30).

La palabra ‘transparencia’ resume las contradicciones propias a la representación y a la visión del mundo: transparente significa invisible, pero también se puede entender como un objeto o una persona visible que se muestra tal y como es. Por consiguiente, un vaso claro y transparente nos interroga sobre nuestra capacidad a vagabundear por los abismos de la memoria en los que surge una estética del naufragio o de la ruina. Por eso, el agua lúcida de la retina debe vagabundear entre esos pozos de transparencia en búsqueda de signos que respondan a nuestra sed de conocimiento, aunque sepamos que lo visible excede siempre esa realidad sujeta a inventario y de ese modo, debemos reemplazarla por una nueva teofanía de la imagen dentro de la cual la mirada es una manifestación y aparición de lo invisible. En efecto, la transparencia del agua es invisible y sin embargo, al igual que

el espíritu, le confiere al presente un cuerpo en acto que podemos ver o interrogar y por eso cualquier vaso de agua nos arraiga al Universo.

Bibliografía

- ANTONIO DE, T. (2000): «Zurbarán y la pintura de bodegones» en *El bodegón*. Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ATERIDO, Á. (2002): *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Edilupa Ediciones.
- BAILLY, J.-C. (2007): *L'atelier infini. 3000 ans de peinture*. París, Hazan.
- BUCHS, A. (2015): *Diderot et la peinture*. París, Éditions Galilée.
- BAUDELAIRE, C. (1980): *Les Fleurs du mal* (1861) en *Œuvres complètes*. París, Robert Laffont.
- BUENDÍA J., R. - ÁVILA, A. (1991): *Velázquez*. Madrid, Anaya.
- CALVO SERRALLER, F. (1999): «El Bodegón Español [De Zurbarán a Picasso]», en catálogo de la exposición *El Bodegón Español. [De Zurbarán a Picasso]*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- (2000): «El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón», en *El bodegón*. Fundación Amigos del Museo del Prado, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CAMÓN AZNAR, J. (1977): *La pintura española del siglo XVII, Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XXV. Madrid, Espasa-Calpe.
- COMTE-SPONVILLE, A. (1999): *Chardin ou la matière heureuse*. París, Adam Biro. Versión española publicada por Nortedur; Edición (1 de marzo de 2011), colección: Nortedur Ómnibus.
- (2014): *Petit traité des grandes vertus* (1995). París, Points /Essais.
- DIDEROT, D. (1994-1997): *Œuvres*. edición de Laurent Versini, 5 vol., París, Bouquins, IV.
- ESPINOSA, B. (2005): *Éthique* [1677]. París, Le Livre de Poche.
- ESTEBAN, C. (2000): *Trois espagnols. Velázquez, Goya, Picasso*. Tours, Farrago.
- EUSEBIO DE, C. (2015): «Andrés Sánchez Robayna. "Los ojos son el lugar de encuentro del espíritu y el mundo"», entrevista a Andrés Sánchez Robayna, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 780.
- GÁLLEGO, J. (1990), catálogo de la exposición *Velázquez*. Museo del Prado, 23 de enero / 31 de marzo, Madrid, Museo del Prado y Ministerio de Cultura.
- GARCÍA BAENA, P. (2008): *Poesía completa (1940-2008)*. Madrid, Edición Visor, Colección de Poesía, 3ª Edición ampliada.
- GARCÍA PONCE DE LEÓN, P. (2008): *Juan Gris. La pasión por el Cubismo*. Madrid, Editorial Libsa.
- GAYA, R. (2003): *Velázquez, pájaro solitario (1945-1984)* in *Antología* (2003). Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
- GENET, J. (2016): «Ce qui reste d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes» (1967), artículo recopilado en J. GENET (2016): *Rembrandt*. París, L'arbalète Gallimard.

- HEGEL, F. (1966, primera edición en español): *La fenomenología del espíritu* (1807). Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MATISSE, H. (1972): *Écrits et propos sur l'art*. París, Hermann, coll. «Savoir».
- PANOFSKY, E. (1992): *Les Primitifs flamands* [1971]. París, Hazan, coll. «35/37».
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1990): catálogo de la exposición *Velázquez*. Museo del Prado, 23 de enero / 31 de marzo, Madrid, Museo del Prado y Ministerio de Cultura.
- PEYRAGA, P. (2016): «La imagen traslúcida y los desafíos de la representación», introducción de *La imagen traslúcida en los mundos hispánicos*. PEYRAGA, P. - GAUTREAU, M.- PEÑA ARDID C. - SOJO GIL K., eds. Villeurbanne, Éditions Orbis Tertius.
- PALACIO, A. (2007): *Luis Fernández*. Madrid, Fundación MAPFRE.
- PROUST, M. (1971): *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* suivi de *Essais et articles*. París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- RIMBAUD, A. (2010): *Œuvres complètes*. París, Garnier-Flammarion.
- ROSENBERG, P. (1979): catálogo de la exposición *Chardin* (París, Musée du Grand Palais). París, Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- SANCHEZ ROBAYNA, A. (2004): *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2008): *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- (2010): *La sombra y la apariencia*. Barcelona, Tusquets Editores.
- (2015): *Variaciones sobre el vaso de agua*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SILESUS, A. (2000): *Peregrino Querubínico o Rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación*. Trad. H. A. PICCOLI. Ediciones Nueva Hélade, Rosario, versión electrónica.
- VASILIU, A. (1997): *Du diaphane*. París, Vrin.