

## LOGOFAGIAS EN LA ESCRITURA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: BÚSQUEDAS ONTOLINGÜÍSTICAS Y FANTASMAS DE LA HISTORIA COLONIAL CANARIA

LOGOPHAGIES IN THE WRITING OF ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA:  
ONTOLINGUISTIC SEARCHES AND GHOSTS OF CANARIAN COLONIAL HISTORY

Claire LAGUIAN

Université Gustave Eiffel  
(LISAA EA4120), Francia

[clairelaguian@yahoo.fr](mailto:clairelaguian@yahoo.fr)

**Resumen:** La obra del escritor español Andrés Sánchez Robayna viene marcada por una gran variedad de expresiones del silencio, y en este artículo queremos proponer una lectura que se apoye en los aportes teóricos del crítico Túa Blesa sobre los trazos del silencio en la poesía contemporánea. Se trata de intentar entender cómo las logofagias se articulan, sobre qué radican, y cómo dialogan con las búsquedas ontolingüísticas que catalizan la creación robayniana. Estas huellas blancas y silenciosas visibles, heredadas de la tradición mallarmeana, establecen numerosos ecos con los ensayos, los textos autopoéticos y los Diarios que Robayna dedica a menudo al espacio insular canario, una tierra que suscita su deseo y su creación. Nos interesará destacar varios fragmentos del poeta canario que aluden al vacío memorial y sagrado, a estos dioses fantasmales que vagan tras la colonización, visibles e invisibles, callados, e intentaremos ver los puntos de encuentro que puede haber entre las expresiones logofágicas robaynianas y la búsqueda de los fantasmas del pasado precolonial.

**Palabras clave:** Andrés Sánchez Robayna, logofagias, silencio, fantasmas, memoria postcolonial, islas Canarias, guanches.

**Abstract:** The work of the Spanish writer Andrés Sánchez Robayna is marked by a great variety of expressions of silence, and in this essay, we want to propose a reading that is based on the theoretical contributions of the critic Túa Blesa about the traces of silence in contemporary poetry. It is about trying to understand how logophagies are articulated, what they are based on, and how they dialogue with the ontolinguistic researches that catalyze robaynian creation. These visible white spaces and silent traces, inherited from the Mallarmean tradition, establish numerous echoes with the essays,

autopoetic texts and Diarios that Robayna often dedicates to the Canary Island space, a land that arouses his desire and his creation. We will be interested in highlighting several fragments of the Canarian poet that allude to the memorial and sacred void, to these ghostly gods that wander after colonization, visible and invisible, silent, and we will try to see the meeting points that may exist between Robayna's logophagic expressions and the search for the ghosts of the pre-colonial past.

**Key words:** Andrés Sánchez Robayna, logophagies, silence, ghosts, postcolonial memory, Canary Islands, guanches.

TROPELIÁS

Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.  
Como la vena insiste sus conductos de sangre,  
va, viene y se remonta nuevamente al planeta  
y así la vida expande en batán silencioso,  
el pasado se afirma en mí a esta hora incierta.

Pere Gimferrer  
“Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, *Arde el mar*

*A Túa, cuyas lecciones hace ya una década significaron mucho en mi formación intelectual y sensible.  
En recuerdo de mi estancia Erasmus en la Universidad de Zaragoza.*

Para este número homenaje dedicado a Túa Blesa, catedrático y crítico de la Universidad de Zaragoza, nos proponemos analizar la obra polifacética del poeta, traductor y profesor Andrés Sánchez Robayna (1952-, Gran Canaria) a partir de unas de las múltiples perspectivas teóricas y retóricas abiertas por Blesa sobre la escritura logofágica en la poesía española contemporánea. Cabe señalar primero que el especialista aragonés ha trabajado sobre los textos poéticos, diarísticos o ensayísticos del poeta canario. Lo hizo, por ejemplo, en numerosas reseñas, pero también en su libro *Tránsitos: escritos sobre poesía* (Blesa, 2004: 171-177), hasta utilizar un ejemplo sacado de un poema robayniano en *Logofagias: los trazos del silencio* (Blesa, 1998: 58-60), cuyos aportes nos guiarán en este artículo.

En un primer momento, nos acercaremos a las características de la escritura de Andrés Sánchez Robayna articulando la materialidad del silencio poético con las búsquedas ontológicas y lingüísticas de una voz tras la quiebra del lenguaje y la muerte de los dioses, desde el advenimiento de la modernidad. Con este propósito, destacaremos algunas de las figuras de logofagia que Túa Blesa teorizó en su libro con el fin de abrazar la red de los trazos del silencio robayniano, antes de centrarnos en las múltiples formas de fragmentarismo y de incorporación de lo blanco que Blesa conceptualiza bajo el término de «óstracon». Para terminar, añadiremos una propuesta de lectura ontológica a las lecturas de la obra de Robayna ya existentes desde una clave mallarmeana y sobre su relación intensa con el espacio canario. En efecto, estos trazos del silencio que estructuran la obra de Sánchez Robayna también podrían hacer eco al carácter fantasmal de los dioses guanches, divinidades del pueblo originario de las islas Canarias desaparecido tras la colonización, una temática que aflora explícitamente en unos fragmentos de los *Diarios* y de la autopoética del poeta canario.

### **La escritura robayniana: una red de logofagias**

La poesía de Andrés Sánchez Robayna se nutre de la tradición europea e hispanoamericana en sus venas metapoética, metafísica y filosófica. Al mismo tiempo, radica en la contemplación de los paisajes insulares que permite la epifanía del sentido en la suspensión del instante. Es lo que señalaba Túa Blesa en una reseña sobre el ensayo del poeta canario titulado *Cuaderno de las islas*: «una voz

que es la voz de la isla, de la insularidad, a la vez que la de la poesía, una poesía que, en su ideario, no puede ser sino conocimiento o, para decirlo con expresión de Sánchez Robayna, la voz de una *misteriosofía*» (Blesa, 2011). En efecto, conocimiento y no-conocimiento funcionan juntos en la escritura robayniana, apoyándose en una perspectiva apofática importante en la que la duda y el desconocimiento son coordenadas centrales en el acceso al sentido. Lo indecible, la presencia de la nada, y las tensiones que suponen en la escritura del poeta, hacen que la materialidad del lenguaje se fantasmalice al mismo tiempo que se refuerce. La integración de las cifras del no saber, del no ver y del no decir permiten la emergencia de espacios de silencio en los que la voz poética deja la posibilidad de una vibración del origen y del caos escondidos en las profundidades de los estratos del poema vertical y de la tierra volcánica canaria.

Dentro del marco de este artículo, no nos adentraremos en las múltiples estrategias poéticas de aparición del silencio (fragmentación sonora, trabajo métrico, juegos pronominales, metáforas e isotopías, perspectivas místicas y fenomenológicas, etc.), sino que nos centraremos en las que nos permiten entablar un diálogo con las propuestas teorizadas por Túa Blesa en su obra *Logofagias: los trazos del silencio*. Las experimentaciones más radicales de la escritura logofágica en Andrés Sánchez Robayna, a veces cercanas al lenguaje *zaum* estudiado y reivindicado por el poeta, aparecen principalmente en sus primeros poemarios *Clima* (1978), *Tinta* (1981), *La roca* (1984, poemario que le permitió ganar el prestigioso Premio de la Crítica) y *Tríptico* (1986), cuyo espacio geográfico de referencia son las islas Canarias. En cambio, en sus libros a partir de 2002 (*El libro, tras la duna* y todos los recogidos en 2010 en *La sombra y la apariencia*), el poeta canario se aventura hacia otras islas, como las islas griegas o Cuba: estos últimos poemarios corresponden a un apaciguamiento de la voz poética que, si bien sigue explorando las modalidades del silencio, ya no necesita tanto utilizar figuras logofágicas radicales.

Lo que persigue la voz en la poesía robayniana es el regreso a una situación antepredicativa que le permita colmar el abismo entre las palabras y las cosas, y es una de las características señaladas por Blesa en cuanto a la archifigura de la logofagia: «La logofagia, en sus trazos del silencio, querría decir —digamos de momento— algo que estaría antes de la palabra, antes del querer decir mismo» (Blesa, 1998: 229). Estas tensiones de desarticulación que atraviesan los versos del poeta canario proponen al mismo tiempo una vía paradójica de estructuración, y es una de las definiciones que justamente propone Blesa a propósito de la escritura logofágica:

[...] se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación. Y su imagen es, entonces, la de un hueco cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla, la pliega, se la traga. Es la logofagia. [...] una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive. [...] Un gesto, pues, que es algo más que destrucción y construcción, un gesto que es deconstrucción, que lleva el discurso y el silencio a una situación en la que ya no se oponen, no se niegan, sino que se alían, se identifican, en el texto logofágico. (Blesa, 1998: 15-16)

Las tensiones pendulares inherentes a la poesía robayniana y la importancia de lo ígneo que hace eco al término de «autoinmolación», permiten confirmar la validez de las tesis de Túa Blesa en cuanto

a la escritura del poeta canario. El silencio domina, y se trata ahora de subrayar algunas de las figuras particulares de estas logofagias visibles.

Lo primero que queremos señalar dentro de esta red logofágica creada en los poemas de Andrés Sánchez Robayna es el «hápx», una «logofagia por la cual aparecen en el texto palabras inventadas» (Blesa, 1998: 220). En efecto, en los poemas en prosa experimentales de *Tinta*, encontramos amalgamas léxicas que unifican los elementos insulares en una sola entidad lingüística: «luzaire» (Sánchez Robayna, 2004: 116), «olaluz» (Sánchez Robayna, 2004: 122), «lupuloleaje» (Sánchez Robayna, 2004: 121), «cenitza» (Sánchez Robayna, 2004: 121), «luzgar» (Sánchez Robayna, 2004: 116), «solhendido» (Sánchez Robayna, 2004: 121). Además de estos ejemplos de hápx que hacen fusionar los elementos naturales entre sí, podemos destacar neologismos que integran una dimensión corporal con una faceta metapoética como en «labilascivos» (Sánchez Robayna, 2004: 121) o en «olalínea» (Sánchez Robayna, 2004: 122). Estas logofagias que aparecen en los poemas en prosa del poemario *Tinta* de 1981 crean una desestabilización, un efecto de extrañeza de un grado más o menos intenso según si se elide alguna letra o ninguna. Pero el hápx que más horizontes abre, al mismo tiempo que los cierra por impedir la total comprensión de la palabra, es el neologismo «responsaje» que aparece en dos poemas del poemario *Clima*, «Estancia» y «En las rocas de Heredia»:

ESTANCIA

El sol sangriento sube  
y está aquí

Chalupas ruedan sobre el cielo inverso

Hay cáscaras y cañas  
y plátanos y un solo resplandor  
desierto

El sol sangriento en lo no dicho  
reposa  
sobre lo por decir

Queman las llamas  
velas y plátanos

Está la tensa curva de la caña  
arriba  
con el sol detenido

¿Qué dice el sol?

¿Qué alta claridad se anula  
aquí?

Cáscaras y cañas  
y cenizas por toda respuesta

El silencio se habla

Sin jadeo está a solas el sol  
mudo  
y está su calcinada

respuesta

Oh terrestre  
momento  
de ser en luz no humana

Alto mírate en ese responsaje (Sánchez Robayna, 2004: 70-71)

La posición final de este hápax amplifica su poder de perturbación silenciosa al deformar el lenguaje, como para metaforizar en los versos esta respuesta imposible a las preguntas filosóficas del poema. ¿En este «responsaje», se tratará del **respirar**, o del **responder**? ¿Se combinará con el **oleaje**, con el «**ramaje**» del poema «En las rocas de Heredia», o el «**miraje**» (otro hápax, o ¿galicismo?) que aparece tres veces en este mismo poemario? Pero en cada espacio de silencio abierto por la logofagia («El silencio se habla», dice el poema) late una posibilidad de sentido escondido que la lectura del poema suscita en el lector, ya que podemos vislumbrar que este hápax «responsaje» es también un anagrama perfecto de la palabra «personajes», unos personajes que representan entonces la multiplicidad de voces latentes que se podrían expresar junto con la voz poética.

La intertextualidad es muy importante en la poesía de Andrés Sánchez Robayna para crear un diálogo con otras obras de la tradición literaria. Los poemas se construyen como múltiples estratos de resonancias de otros textos en lengua española, pero cabe señalar que el catalán, el latín y el antiguo provenzal aparecen también en los poemas. En nuestro artículo, no hablaremos de los numerosos epígrafes en lengua extranjera que acompañan los poemas, ni de las citas en cursivas que se integran dentro de los poemas, ya que nos queremos centrar en el discurso logofágico. Por eso, aquí desarrollaremos una reflexión sobre los términos intertextuales en lengua extranjera que toman lugar dentro de los versos sin ninguna marca tipográfica introductoria. Corresponden estas figuras a un tipo de logofagia llamada «babel» que Túa Blesa analiza como la «renuncia a la lengua materna y/o la de la comunidad a la que el texto va dirigido en primer término, en beneficio de otra u otras lenguas. La renuncia puede alcanzar a todo el texto o bien a tan sólo algunas de sus palabras» (Blesa, 1998: 220). Por ejemplo, en el poema «Madrigal», palabras en latín se integran sin cursivas ni comillas, y corresponden a un fragmento del *Cantar de los cantares* que Claudio Monteverdi utiliza en un motete. La cita intertextual aparece dislocada en el interior de este poema en prosa de *Tinta*:

[...] voces de nuevo atravesadas ego dormio [...] eran voces al remontar el agua de luz tasajeada ego dormio sobre la luz en la lava cordada de la costa voces también cordadas los contornos los bordes desbordados en el vaso alto ego dormio animal respirado por la luz que es voz cuando al fondo marino la luz alcanza rocas corales dibujados por la voz et cor meum y así et cor meum [...] altas voces que cortan el agua atrás corvas montañas de pesantez de luz el bañista se para entre rocas animal acezante ego dormio ego dormio et cor meum vigilat (Sánchez Robayna, 2004: 117)

Esta renuncia a la lengua española diseminada por todo el poema, y que crea espacios de posibles ausencias de sentido para el lector (aunque la lengua castellana se aproxima a la latina y este fragmento del texto religioso se conoce bastante), podría ser una forma silenciosa de simbolizar lo indecible del amor carnal, del amor divino, y de la epifanía de la escucha musical. Por otra parte, el poema «Escrito

en Provenza» sacado de *Tríptico* integra palabras en antiguo provenzal, tal como lo podemos leer en estos dos fragmentos:

III  
 viajé hasta el  
 oro hasta el  
 origen  
 nauta  
 desde la  
 línea bajo el Atlas ar-  
 nauta de  
 Arnaut  
 nadé contra  
 suberna  
 subí hasta el  
 aura

[...]

V  
 dreit nien:  
 oro nacido aquí  
 abejas contra el  
 oro farai  
 un vers de  
 nacimiento  
 ieu  
 sai en qual hora  
 fui natz hora (Sánchez Robayna, 2004: 190-191)

Primero, notamos que la voz poética se lanza en un viaje marítimo mediante juegos de sonoridades a partir del nombre del poeta provenzal Arnaut Daniel, lo que permite la integración de dos palabras intertextuales de este trovador, «contra / suberna», dislocadas por el encabalgamiento. El poeta canario sustituye el «nadi» provenzal (conjugado originariamente en presente) por el verbo castellano en pasado «nadé». Y de eso trata el primer hápax intertextual de este fragmento: de un regreso a contracorriente hacia el pasado y el origen, y del silencio que conlleva una búsqueda imposible encarnada en esta lengua extranjera que deja un hueco en la lectura. En el quinto fragmento de este poema, el poeta invierte el orden original de la cita de Guilhem de Peiteus «Farai un vers de dreit nien [...] No sai en qual hora·m fui natz», la disloca y la reescribe al cambiar su sentido. En efecto, le quita la negación «no» y la sustituye por el pronombre personal de primera persona del singular «ieu». Por otra parte, la voz poética añade el «nacimiento» en castellano, en el lugar de la pura nada en provenzal. Por lo tanto, el hápax y su inversión permiten integrar palabras en antiguo provenzal y castellano para desestabilizar la lectura y crear zonas de silencio, con el fin de volver al origen, luchar contra la muerte y el desconocimiento. Pero también podríamos decir que, además del hápax, el hecho de reescribir, traducir, suprimir y añadir materiales lingüísticos pone de realce el uso peculiar del palimpsesto como posible logofagia, tal como lo recalcó Túa Blesa en su artículo «La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)» (Blesa, 2012: 204-215).

Si pasamos a una dimensión más poemática de la logofagia, cabe aludir a la diseminación y a la multiplicidad de las versiones de un mismo poema que crean espacios de silencios que el crítico aragonés llama «ápside». Esta figura logofágica «por la cual la unidad textual se disemina en dos o más textos de mismo rango, dándose entre ellos la variabilidad discursiva» (Blesa, 1998: 219) aparece también en los primeros poemarios de Andrés Sánchez Robayna. Para tomar un ejemplo de las variaciones entre unos poemas señalados por el mismo título, podemos subrayar la pérdida de material lingüístico entre la primera versión de «El vaso de agua», que aparecía bajo la forma de un poema en prosa en *Tinta*, y las dos versiones versificadas que abren y concluyen circularmente el poemario *La roca*:

#### EL VASO DE AGUA

A Ramón Xirau

El vaso no es una medida. El vaso en pleno mediodía. El vaso es de un cristal ligero, muy delgado, delicadeza medida, estancia bajo el sol. El vaso de agua es un ensayo de quietud.

El sol bebe con un sorbo invisible. El sol sin uñas, quieto y rasgado.

El vaso está en reposo bajo el sol. Y bajo la mirada, erguido y soleado. El vaso es la mirada. El vaso quieto bajo el sol rasgado.

Todo sucede en una ausencia. El vaso de agua estaba. Pero puedo dejar de pensar en lo que miro o escucho. Puedo dejar de decir lo que miro o escucho. Sólo existe la verja de hierro recorrida por flores perezosas, el aire quieto, la terraza a esta hora crecida y plena.

El sol confluye aquí y allá, y presencia y ausencia son formas giratorias. En la terraza del sol quieto y vacío una hoja dibuja su sombra y ésta le devuelve su presencia, y la luz entra y sale del vaso de agua abatido por sombras dispersas, y el sol busca pulsar cada cosa, y todo le devuelve su ser —y cuando se detiene sobre el vaso, luz recta y presencia obediente, el vaso no echa sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud. (Sánchez Robayna, 2004: 100)

\*\*

#### EL VASO DE AGUA

el vaso no es una medida  
sino su estancia solamente

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

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 (Sánchez Robayna, 2004: 127)

\*\*

#### EL VASO DE AGUA

la sed el vaso y el deseo  
en las prisiones de la luz

el vaso está en reposo  
y transparente bajo el sol

deseo y sed y transparencia  
bajo el destino de la luz (Sánchez Robayna, 2004: 183)



Esta escritura espiralizada con fragmentos léxicos que van y vienen, y que se reducen cada vez más mediante la figura del ápside, también implica la pérdida de la puntuación: nos queda la forme breve de la contemplación en el instante de este vaso de agua, que en su última versión solo conserva el verso «el vaso está en reposo», como para insistir sobre el carácter suspendido de la meditación silenciosa. Pero lo más importante de esta figura logofágica es la inestabilidad que conlleva el desplazamiento entre todas las versiones, los ecos y silencios que se abren entre las variantes, tanto como la multiplicidad dentro de la unidad que crean tensiones hacia un centro ausente, una archiversión invisible. Resulta sumamente interesante que el ensayo monográfico publicado por Andrés Sánchez Robayna en 2015 en Galaxia Gutenberg se titule precisamente *Variaciones sobre el vaso de agua*: este libro puede verse entonces como una nueva variante de los tres poemas de los que acabamos de hablar, pero esta vez, bajo la forma ensayística, y hasta aforística y poética, como una nueva continuación de la forma «ápside». La «presencia» y la «ausencia» estarían fundidas en un mismo movimiento poético de «formas giratorias» que circulan animadas por un común deseo de conocimiento, por la inexorable búsqueda del lenguaje y del ser enfrentada al silencio.

### Fragmentarismos e intersticios de una voz

La figura logofágica más utilizada en la poesía robayniana, y sin duda en la poesía contemporánea, es el «óstracon», que Túa Blesa define de la manera siguiente:

[...] el silencio que no es callar, es, por el contrario, el silencio del discurso logofágico, que tiene como condición necesaria la señal de que la palabra ha sido suprimida, un silencio que ha de pervivir, tras haber sido derruida la escritura, en sus ruinas, en la exposición de sus restos, en sus huellas. Un silencio que es negación que se afirma. (Blesa, 1998: 25)

Una de las formas de óstracon más visible es el «tachón», que aparece una sola vez en la poesía robayniana: se debe a las posibilidades creativas proporcionadas por el formato de libro-objeto de *Reflejos en el día de año nuevo* (2008) realizado conjuntamente con el artista plástico José María Sicilia. En efecto, los trazos zigzagueantes que vienen a borrar la letra manuscrita «dificultan [...] la lectura» (Blesa, 1998, 221), pero la presencia simétrica de un adjetivo después del sustantivo nos permite adivinar cuál podía ser la

Nada, la nada, la sedienta  
 nada, las manchas, on deante,  
 en la cortina respuentean, nada,  
 ifral que la miriada de gotas,  
 las ~~manchas~~ gotas enibundas  
 llevadas por el viento sobre el mar  
 frente al acantilado en la mañana  
 van a su nada, vienen de su nada,  
 saltan, suben, descienden, atraviesan  
 el aire ciego y vuelven  
 al agua conuscaute.

palabra borrada. Por lo tanto, esta logofagia correspondería mejor a lo que Túa Blesa llama un «pseudotachón, donde a pesar de los trazos el texto permanece legible» (Blesa, 1998, 221).

No es casual que el pseudotachón se sitúe precisamente en el adjetivo «errabundo» en el verso «las ~~errabundas~~ gotas errabun-das»: se trata de dejar visible la dificultad de encontrar un sitio fijo, de materializar la errancia flotante y permanente de un lenguaje que se busca a sí mismo y que interroga su propia poiesis, tanto gracias al trazo silencioso impuesto a la página como al semantismo de la palabra borrada.

Otra forma de óstracon que el poeta canario utiliza es la «lexicalización» que «consiste en la advertencia léxica, o fraseológica, de que el texto en cuestión es fragmentario» (Blesa, 1998: 221). Tal como lo señala Andrés Sánchez Robayna al reivindicar la herencia ungarettiana en sus textos autopoéticos o en el texto ensayístico titulado «Entre el fragmento», la «poesía sólo puede proponerse como fragmento, como prisma de lenguaje» (Sánchez Robayna, 1986: 127). En efecto, frente a la quiebra inexorable del lenguaje, la única manera de poder aprehender un sentido perdido es aceptando lo discontinuo del ser. En su poesía, Andrés Sánchez Robayna recurre a la figura logofágica de la lexicalización al titular un poema de *Clima* «Fragmentos nocturnos» (Sánchez Robayna, 2004: 28-29), y otro de *Tinta* «Fragmento» (Sánchez Robayna, 2004: 92). Pero su escritura diarística también adopta una forma fragmentaria que el poeta canario asume al presentarla como un «cuaderno de fragmentos dispersos» (Sánchez Robayna, 1996: 95). Por lo tanto, el poeta canario explicita su discurso logofágico cuyas astillas permiten la creación de intersticios capaces de dejar expresarse la palabra latente y el yo inalcanzable, gracias a las interrupciones inducidas por el uso lingüístico de lo fragmentario.

Por supuesto, el empleo de los blancos «para señalar la ausencia de discurso entre los fragmentos de un texto» (Blesa, 1998: 220) son un óstracon recurrente en múltiples poemarios del poeta canario. Corresponden a lo que Túa Blesa llama un «leucós», caracterizándolo «como una de las formas decisivas de la literatura de este tiempo, y necesariamente habrá de ser así si se recuerda que ese gran teórico que fue Stéphane Mallarmé está detrás» (Blesa, 1998: 52). Andrés Sánchez Robayna se inserta dentro de la herencia mallarmeana tanto en sus *Diarios*, sus ensayos, como en su poesía, mediante poemas homenajes o epígrafes dedicados al poeta francés. Ya de por sí los poemas se estructuran como un leucós según el poeta canario que los ve como «una isla de lenguaje en el mar del silencio» (Sánchez Robayna, 2011: 50). Pero hasta por dentro de esta isla de lenguaje, arrancada del continente y aislada en el océano blanco de la página, el leucós robayniano se expresa a través de una escritura en archipiélago que permite hacer aflorar huellas, restos de la erosión verbal (y geológica) que dialogan con la textualización del blanco en el verso mismo. A pesar de la supuesta solidez de lo mineral y de la densidad horizontal del poema en prosa, la quiebra se insinúa hasta en los bloques de prosa en *Tinta*, como para señalar metapoéticamente los silencios que aparecen durante el proceso poiético:

(“Rumor”) de noche      (“de pinos”)  
el entrecruzamiento (“hasta mi habitación”)  
de ruidos      sobre el cruce de ruidos (concéntricos)  
 (“en verano”)  
llega como un texto en el lugar concéntrico de la lectura (Sánchez Robayna, 2004: 105).

Explotan y se diseminan los materiales lingüísticos para metaforizar este abismo entre las palabras y las cosas: se trata de intentar alcanzar de manera catártica la resiliencia de la página que acoge las logofagias, al reproducir en ella la desaparición del sujeto, del sentido y de los dioses. Las ruinas robaynianas incitan a la reconstrucción, y la apertura de abismos versales intensifica la vibración del silencio. La archipelización de la escritura mediante el leucós aparece de manera generalizada en las secciones IV et V de *Clima*, tanto como en los poemarios *La roca* y *Tríptico*. Además del uso de encabalgamientos violentos en los versos, Andrés Sánchez Robayna pulveriza los poemas como es el caso por ejemplo en el texto ya aludido anteriormente en cuanto al hápax, «En las rocas de Heredia» (*Clima*), y que reproducimos aquí:

Cerca de Teguerquenche

se disparan                    hacia lo alto  
   severas taparuchas  
   roques silenciosos

el mar surge de montes abolidos

Sobre  
roquedales sencillos  
la luz define torturantes fábricas  
de pensamiento

donde el agua medita sus arcos de sigilo

en el blanco rizado ramaje

bajo el agua ronca del viento el pedregoso

sigilo

y ya sin soledad surgen plátanos bajo  
la clara curvatura  
por encima de los acantilados indemnes

respira y se responde

en la oquedad del olear  
las fallas de un pensamiento bajan como  
lava de taparuchas

cuando  
surge el valle de polvo  
la luz reminiscente

cuerpos  
por una cobriza  
beatitud de su piel    solos

caverna y sentidos  
latidos rocosos espondeos del agua

responsaje

la piel las pieles profundidades se responden

agua y roca  
de acantilados en la síntesis del poema: (Sánchez Robayna, 2004: 77-80)

La atomización radical del material verbal con el uso del leucós metaforiza lo indecible de la impermanencia que estructura el pensamiento robayniano y la violencia del deshacimiento ontológico que nos amenaza sin cesar. La disposición textual en zigzag representa al mismo tiempo las fuerzas geológicas que agreden los acantilados de la isla de La Gomera y el asalto de las olas. La materia que sufre el proceso logofágico gracias a los trazos blancos se desvela tanto más cuanto que las pocas palabras que quedan designan precisamente lo que falta. Es lo que ocurre por ejemplo con el uso del término «taparucha», palabra gomera que alude a los dykes volcánicos, chimeneas sólidas que se forman tras la aparición de lava en una fractura, y que resisten más al proceso de erosión que las demás rocas. Por consiguiente, estos muros verticales nos recuerdan por contraste lo que desapareció: lo invisible, lo indecible expresados a través de las logofagias.

Este poema «En las rocas de Heredia» termina con dos puntos, exactamente como el poema robayniano «Tromba» que Túa Blesa cita como ejemplo de leucós en *Logofagias: los trazos del silencio*:

[...] hay que señalar algunos casos en los que el signo ortográfico utilizado supone, no ya el cierre, sino precisamente todo lo contrario, el que tal signo es una señal de apertura del discurso, de continuación, aunque la apertura será ahora una apertura al blanco, la marca del desparramamiento hacia un espacio que es el de más allá, o más acá, de la palabra, la respuesta que el texto da a la llamada que recibe desde un lugar que está al otro lado de sus límites, desde el afuera del texto, desde el silencio. Así, siendo los dos puntos («:») uno de esos signos que anuncian siempre que el texto no ha concluido, sino que se prolonga, serán grafía de la logofagia cuando aparezcan en posición final, tal como sucede en el siguiente poema de Andrés Sánchez Robayna. De manera que este texto es un óstrakon-leucós en el que la falta se ha instalado en el momento en que el discurso habría de prolongarse (téngase en cuenta que este texto es el último de los que componen «Tromba») (Blesa, 1998: 58)

Entonces, además de la fragmentación gracias a los blancos diseminados por los textos, el silencio adviene a través del uso de estos dos puntos finales recurrentes. En efecto, las normas gramaticales suponen una aclaración después de este signo, pero en estos poemas, el lector se queda en suspenso, a la espera de algo que nunca vendrá y que sin embargo aparece anunciado en el poema mismo. Por otra parte, el uso de las interrogaciones al final de los poemas robaynianos puede catalizar también un silencio potente, una ausencia de respuesta tras la prosodia ascendente que se queda sin ninguna resolución. Es cierto que las preguntas retóricas, que por definición carecen de respuesta, son muy frecuentes en poesía, pero no debemos descartar su potencial logofágico, ya que como lo recuerda el lingüista Ángel Alonso-Cortés: «La pregunta retórica que se hace el poeta tiene una respuesta sabida por poeta y lector: nadie le responderá. Este grito humano es un grito de inseguridad, inserto en la naturaleza humana» (Alonso-Cortés, 1999: 14-15). Su carácter elegíaco sobre la impermanencia y la imposibilidad del decir se nota por ejemplo en el poema robayniano «La espera, al sol», sacado de *Palmas sobre la losa fría* (1989); este poema termina con una interrogación diseminada sobre tres versos: «¿Quién gritaba en los surcos, quién veía, / bajo la soledad del sol sin la presencia, / cegado y solo un mundo sin respuesta, sin voz?» (Sánchez Robayna, 2004: 213). La frustración del pacto lingüístico interrogativo (cf. Oswald Ducrot, Catherine Kerbrat-Orecchioni o Jacqueline Léon) al final de este poema, justamente cuando la tensión prosódica y semántica alcanza su clímax, materializa aún más la ausencia y la imposibilidad de respuesta, mediante esta grieta abierta hacia un *después* sumergido en el silencio del leucós. La integración de la cifra del silencio parece entonces pasar por la inserción de un acto enunciativo *in absentia* que desestructura la pareja lingüística pregunta-respuesta al final de los poemas. Desde un punto de vista metapoético, la ausencia visible de una respuesta final podría venir a significar la esencia misma de la poesía: escribir poemas, no para contestar preguntas, sino para aceptar el silencio, plantear nuevas interrogaciones, y renovar los trazos del silencio al volver a abrir nuevos intersticios de blancos significantes.

### ¿Huecos fantasmales de una tierra colonizada?

Túa Blesa nos recuerda que el proceso logofágico se inscribe siempre dentro de una relación ética a la escritura, a la visión del mundo que tienen los artistas:

Y es que la escritura de la logofagia, como, por otra parte, toda escritura es, y no puede dejar de serlo, política. Y lo es de una manera resuelta al incorporar el texto logofágico en su discurso un espacio de tumulto,

de fragmentación, de silencio [...] El silencio de la logofagia es tanto el silencio donde se inscriben aquellos a los que se les ha privado, o se pretende, de voz, como el tumulto de la revuelta. (Blesa, 1998: 225-226)

Antes de todo, hay que señalar que la po-ética<sup>1</sup> de Andrés Sánchez Robayna, y que él reivindica en su autopoética siguiendo a Emmanuel Levinas (Sánchez Robayna, 2004: 443), se integra dentro de los procesos contemporáneos de resacralización del lenguaje, del silencio y de la tierra, para imaginar horizontes donde se pueda habitar el mundo en armonía con la naturaleza y la carnalidad del espacio. Volver a tejer este vínculo con lo verbal, lo cósmico y lo elemental, es un aprendizaje que la poesía robayniana suscita en nosotros, de cara a la textualización del espacio insular y mediante un acercamiento oblicuo a lo sagrado.

Además de la tradición mallarmeana, tan presente en la obra de Andrés Sánchez Robayna, quisiéramos añadir una propuesta de comprensión po-ética de nuestra lectura logofágica, basándonos sobre dos apuntes importantes del poeta canario. El primer fragmento que queremos citar está sacado de su autopoética y alude de manera reflexiva al poema «Luz de Fuerteventura» (Sánchez Robayna, 2004: 202-206); el otro fragmento que nos parece relevante, se puede leer en sus *Diarios* y fue escrito desde la pequeña isla canaria de La Graciosa, al norte de Lanzarote:

El poeta griego veía en cada loma, en cada palmo de tierra pedregosa un escenario de antigua celebración. Sin embargo, nuestro desnudo espacio insular se abre a la historia y a la celebración con plena virginidad. Espacio inaugural. Y esa condición no sólo no nos hace amarlo menos, sino, paradójicamente, acaso más aún. ¿No vi en Fuerteventura los murales desconchados de la ermita, en un paraje desolado, como si de un rito se tratase, un gesto religioso de antigua adoración? Deseo del espacio, o redescubrimiento del lugar. [...] Escribir con la tierra, encarnar el lugar. La tierra del deseo. (Sánchez Robayna, 2004: 434)

\*\*

Hemos aprendido a vivir, a conocer esta pureza según una idea de Grecia, y por eso algunos —F. y D.— hablan de las islas griegas. Pero hay algo nuevo, distinto, *sin pasado*, en los caracolillos fundidos con la arena, en los colores del mar; hay una soledad que no puede ampararse en la memoria cultural. ¿Cuáles son nuestros dioses antiguos? Seféris decía que muchas veces, en cualquier pueblo de Grecia, le era difícil no ver a los antiguos dioses. [...] Pero no reina Tetis en estas aguas. ¿Es Magec el que brilla sobre las olas? Sol sin memoria, sol buscado. (Sánchez Robayna, 1996: 57)

Lo que aquí advierte de manera circunscrita el poeta es que, ontológica y fenomenológicamente, él no tiene un pasado palpable hacia el cual dirigirse, ni una tradición cultural o sagrada que le permita estructurar de manera definitiva su experiencia del espacio insular canario, un espacio encarnado para el que siente «sin embargo» una «pulsión»<sup>2</sup> particular. En el primer fragmento sobre su labor poética,

<sup>1</sup> Retomamos aquí un concepto explicitado, entre otros críticos, por Jean-Claude Pinson: «La “poétique” d’un auteur désigne donc la visée du séjour que l’œuvre constitue comme son horizon. [...] Étudier la “poétique” d’une œuvre (et non sa poétique), c’est donc privilégier, plus que sa structure ou le détail de sa lettre, la suggestion de cet “habiter” qu’elle projette en aval d’elle-même. [...] C’est la saisir dans ce moment où le lecteur, selon la belle expression d’Yves Bonnefoy, “lève les yeux de son livre”, et, encore habité par sa lecture, la noue à sa propre existence. Mettre au jour une poétique, c’est aussi être conduit à prendre en considération la réflexion quasi philosophique dont elle est très souvent, plus ou moins explicitement, solidaire. Car l’habitation, pour une poésie moderne dont le destin est d’être réflexive, ne va pas sans une méditation sur le sens de l’être-au-monde» (Pinson, 1995: 136).

<sup>2</sup> Utilizamos aquí el sustantivo que Andrés Sánchez Robayna emplea en el epílogo autopoético de *En el cuerpo del mundo*: «Con frecuencia, el poema se me aparece, por otra parte, como una suerte de auscultación de la tierra. El *sentimiento del lugar* se nos ha dado acaso para acrecentar la conciencia, sin la tierra. Pero ese sentimiento se funda, en el caso de mi

en relación con el poema «Luz de Fuerteventura» (*Palmas sobre la losa fría*, 1989), el poeta sugiere que el deseo abierto por la tierra canaria radica justamente en la búsqueda anhelante del vínculo sagrado con la tierra: pero se trata de un vínculo desconocido y enigmático en el sentido en que, al contrario de las islas Egeas («el poeta griego»), desaparecieron totalmente las referencias a los mitos de las poblaciones autóctonas que vivieron en esta tierra, los guanches. El vacío memorial también viene señalado en los apuntes diarísticos que citamos anteriormente, escritos en junio de 1983 desde La Graciosa. Como lo vemos en este fragmento, el poeta evoca a la divinidad marina griega Tetis, pero observa que ella está ausente de la insularidad atlántica y no puede sustituirse del todo al enigmático y desconocido dios guanche del sol, Magec. En sus últimos poemarios recogidos en *La sombra y la apariencia* (2010), Andrés Sánchez Robayna se aleja en efecto hacia los dioses griegos (*Sobre una confidencia del mar griego*, *En el centro de un círculo de islas*, y parcialmente *Urnas y fugas*) o hacia las experiencias cubanas (*Del lugar del zunzún*), siempre insulares eso sí, pero sin que el poeta olvide nunca el deseo de diálogo con los fantasmas de la tierra canaria. Por lo tanto, parece que la voz poética robayniana se orienta en su búsqueda ontolingüística hacia otras cosmogonías en los últimos años para intentar colmar, gracias a su «pulsión de espacio» insular, el vacío engendrado por el silencio inherente al espacio canario.

En realidad, el abismo memorial que se aprecia en las dos citas anteriores (coetáneas de los poemarios en los que las experimentaciones logofágicas son justamente las más radicales) y que permite la creación potente del poeta, podría dialogar silenciosamente con la destrucción de las cosmogonías guanches, de sus creencias, lenguas y tradiciones tras la colonización española. Esta ausencia memorial también se enlaza con la exotización y la reescritura históricas realizadas a partir de las crónicas normandas y españolas, o de los textos de los exploradores alemanes, ingleses o franceses. Esta preponderancia del silencio fantasmal ya venía señalada por el arqueólogo Luis Diego Cuscoy que intentaba rescatar los trazos del silencio diseminados por la tierra canaria y que insistía sobre la ausencia de huellas de voces guanches:

Al tratar de analizar la cultura guanche, nos encontramos con que, al principio y al final, fue silencio. Silencioso el poblamiento, silenciosa la ruta, silenciosa la llegada. El Hombre inaugura su vida en el Archipiélago con el silencio. Y silenciosamente se espació por la isla y ocupó la tierra. Huellas silenciosas dejó por un lado y otro, testimonios mudos a los que es preciso interrogar. (Cuscoy, 1968: 28)

¿Cómo «escribir la tierra», entonces, cuando el archipiélago canario al que alude Andrés Sánchez Robayna está invadido por los espectros del pasado? Es una problemática que señala el estudioso Roberto Gil Hernández en un libro reciente en el que analiza cómo las representaciones fantasmales desde la colonización española interrogan la ontología canaria:

Un fantasma recorre Canarias: el fantasma de los guanches. Su figura difusa todavía se disemina como un enigma por la geografía insular [...] Siguiendo al filósofo Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (1993), el concepto de fantología debe ser entendido como “una ontología asediada por fantasmas” (2012: 24), lo

---

propia experiencia —¿en el de todos los individuos, tal vez, marcados de un modo u otro por la conciencia o la experiencia de la insularidad?—, en una particular *pulsión* de espacio, confundida con el deseo» (Sánchez Robayna, 2004: 433).



que [...] equivale a admitir que las representaciones de los indígenas isleños han sido afectadas por la ausencia recurrente de sus figuras nebulosas (Gil Hernández, 2019a: 29)

En sus actividades editoriales y críticas, Andrés Sánchez Robayna señala su gran conocimiento de la cultura y la historia de esta tierra. En sus *Diarios*, pone de realce numerosos apuntes sobre los yacimientos sagrados guanches que visita en Canarias. Sin embargo, en su poesía, nunca se nombra explícitamente la palabra «guanche», aunque sí aparecen los dioses griegos: ¿no se trataría justamente de este vacío memorial que la poesía intenta colmar, tanto como el abismo entre las palabras y las cosas?

¿Los trazos del silencio que hemos destacado en este artículo gracias a las logofagias teorizadas por Túa Blesa no podrían ser por lo tanto una expresión de esos espectros sagrados que vagan por la tierra canaria y por sus representaciones? La poesía contemporánea tras la modernidad se caracteriza por su acercamiento a la quiebra del lenguaje y a la muerte de los dioses, pero para un poeta como Andrés Sánchez Robayna, apegado a la vez a la tradición europea y al espacio canario, ¿no habría una doble pérdida, la del dios nietzscheano y la de los dioses guanches amplificada por el proceso colonial y sus huecos memoriales? El deseo de carnalidad logofágica, que hace tan intensos los acentos de esta voz poética, podría entonces situarse en el punto de convergencia peculiar entre la tradición mallarmeana y la búsqueda permanente de la palabra fantasmal de los dioses guanches que vibran en el espacio canario, sin que podamos definir definitivamente sus contornos. Hacer visible lo invisible, hacer presente lo ausente, dar forma a lo informe, expresar lo inexpresable, y viceversa, bien podrían ser las características de las logofagias y de los fantasmas, tal como nos lo recuerda Roberto Gil Hernández a propósito de la figura espectral de los guanches, una afirmación que podríamos aplicar también a los trazos logofágicos: «Siempre están ahí, aunque no estén, aunque todavía no estén, como una ausencia recurrente que, bajo la apariencia de un problema irresuelto, atañe a la constitución de la identidad canaria.» (Gil Hernández, 2019b).

Nos gustaría concluir diciendo que la lectura de la obra crítica de Túa Blesa sobre las logofagias en la poesía española contemporánea nos permite ampliar la comprensión de la obra del poeta canario Andrés Sánchez Robayna, al proporcionarnos claves teóricas y éticas de análisis. Las múltiples búsquedas ontolingüísticas del cosmos robayniano, cuya voz propone matices singulares, se articulan por supuesto a partir de las perspectivas abiertas tras la modernidad europea, pero la resacralización del lenguaje y de la tierra parece marcada de una manera particular por una relación fenomenológica intensa con el espacio insular canario por el que yerran los fantasmas de los dioses guanches a los que se les quitaron la voz tras los procesos de colonización. Las dehiscencias abiertas en los versos robaynianos, fracturas de un lenguaje siempre amenazado por el silencio, grietas de una identidad de contornos informes, crean intersticios epifánicos que siguen buscando con deseo lo no dicho y lo indecible en los blancos visibles de los versos. En las páginas del poeta canario, además de buscar un lenguaje capaz de suturar la llaga ontológica, podría latir también la palabra sagrada no dicha, muda, de los fantasmas guanches.

### Referencias bibliográficas

- ALONSO CORTÉS, Ángel (1999). *La exclamación en español: estudio sintáctico y pragmático*. Madrid: Minerva Ediciones.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BLESA, Túa (2004). «Escrito en la arena», en *Tránsitos: escritos sobre poesía* (pp. 171-177). Valencia: Tirant lo Blanch.
- BLESA, Túa (2011). «Cuaderno de las islas», *El cultural*. Recuperado de <<https://elcultural.com/Cuaderno-de-las-islas>> [10/08/2020]
- BLESA, Túa (2012). «La escritura como palimpsesto (una forma de la logofagia)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, pp. 204-215. Recuperado de <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/556>> [19/08/20]
- CUSCOY, Luis Diego (1968). *Los guanches: vida y cultura del primitivo habitante de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones del Museo Arqueológico de Tenerife.
- DUCROT, Oswald (1972). *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*. París: Hermann.
- GIL HERNÁNDEZ, Roberto (2019a). *Los fantasmas de los guanches: Fantología en las crónicas de la Conquista y la Anticonquista de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- GIL HERNÁNDEZ, Roberto (2019b). «Los fantasmas guanches no existen pero insisten», *El Día*. Recuperado de <<https://www.eldia.es/cultura/2019/06/02/fantasmas-guanches-existen-insisten/980565.html>> [12/08/2020]
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1991). *La question*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- LEON, Jacqueline (1997). «Approche séquentielle d'un objet sémantico-pragmatique: le couple Q-R. Questions alternatives et questions rhétoriques». *Revue de Sémantique et Pragmatique*. Orléans: Presses de l'Université d'Orléans.
- PINSON, Jean-Claude (1995). *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1996). *La inminencia (Diarios, 1980-1995)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2004). *En el cuerpo del mundo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2010). *La sombra y la apariencia*. Barcelona: Tusquets Editores.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2011). *Cuaderno de las islas*. Barcelona: Lumen.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2015). *Variaciones sobre el vaso de agua*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, SICILIA, José María (2008). *Reflejos en el día de año nuevo*. Arrecife de Lanzarote: Museo Internacional de Arte Contemporáneo.